Материалы Второго международного конгресса
историков искусства имени Д.В. Сарабьянова

Государственный институт искусствознания

История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку

Москва 2018

УДК 7.01
ББК 70
И 89

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
Екатерина Сергеевна Вязова, кандидат искусствоведения
Илья Аскольдович Доронченков, кандидат искусствоведения

История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф; перевод с англ. А.А. Зубов. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 416 с., ил.

ISBN 978-5-98287-130-5

На протяжении всей истории искусства эзотерические науки, магия и алхимия, а также физиогномика, теория темпераментов, аффектов и другие парадоксальные направления европейской мысли сопутствовали научному изучению и художественному постижению реальности. Девятнадцатый век добавил к ним ряд эзотерических практик, стремившихся соединить иррациональные и научные способы интерпретации мира – теософию и пр. Посвящая наш сборник наукам, выпавшим из поля зрения современной истории искусства, мы хотели бы сделать акцент на проблемах самой искусствоведческой науки и поразмышлять о том, может ли современный ученый не только дополнить исторические исследования увлекательными подробностями, но и усовершенствовать, развить свой методологический инструментарий, обращаясь к исследованию взаимодействия искусства и отвергнутого знания? Какие свойства искусства Нового времени позволяет увидеть оптика магии, алхимии, физиогномики и месмеризма? Возможно ли обновление методологии искусствознания через обращение к этим наукам? Может ли идея *renovatio*, лежавшая в основе эзотерических наук, способствовать обновлению современной науки об искусстве?

В оформлении обложки использована картина К.А. Шнайдера «Гипноз». 1904.
В оформлении фронтисписа использовано фото: Дмитрий Владимирович Сарабьянов. Начало 2010-х
© Татьяна Игнатова-Везел

ISBN 978-5-98287-130-5

© Коллектив авторов, 2018
© Государственный институт искусствознания, 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

Содержание

Воутер Ханеграафф
Запретное знание:
антиэзотерическая полемика и научное исследование 8

Воутер Ханеграафф
Религия и историческое воображение:
эзотерическая традиция и поэтическое творчество 37

Моника Чентанни
Serio Ludere. Атлас «Мнемозина» Аби Варбурга:
ролевая игра по изучению классической традиции 60

Даниела Сакко
Iter per labyrinthum: панели A, B и C атласа «Мнемозина» 84

Павел Носачев
Звенья золотой цепи: образы герметической традиции
в этических подходах 93

Юрий Родиченков
Мир видимого и невидимого:
искусство, образ, воображение в философии Парацельса 104

Ованес Акопян
Марсилио Фичино, неоплатонизм/герметизм и иконология:
к вопросу о сложившихся стереотипах 111

Анна Корндорф
Hermit vs Hermetism. Отшельники и герметическая традиция
в европейском искусстве XVII–XVIII веков 126

Ольга Клещевич
Алхимический «образ мира» в аллегорической программе
Петергофского садово-паркового ансамбля 151

Мария Демидова
Трактат Гораполлона «Иероглифика» и его возможное влияние на воплощение сюжета «Поклонения волхвов» во Флоренции XV века 165

Василий Успенский
Scherzi di Fantasia Джованни Баттиста Тьеполо: отвергая знание 185

Николай Молок
Автоматы: от магии к науке и обратно 190

Андрей Охоцимский
Эзотерическое христианство и художественный язык Александра Иванова 216

Линда Хендерсон
Переосмысляя искусство, науку и оккультное знание в свете теории космического эфира: Василий Кандинский, Умберто Боччони и Казимир Малевич 228

Джон Боулт
Павел Филонов и атомная энергия 249

Фэй Брауэр
Гипнотический модернизм: Творчество Франтишека Купки как магнитное поле 262

Екатерина Бобринская
Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя 279

Елена Клюшина
Гипноз и искусство Фернана Кнопфа 294

Илона Светликова
Орфизм и кинематограф: заметки о «Петербурге» Андрея Белого 308

Николетта Мислер
Образы Востока между стихийностью и цивилизацией: от Николая Каразина до Льва Бакста 321

Тессел Баудойн
Психический автоматизм в раннем сюрреализме 335

Нина Гурьянова
«Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Елены Гуро 348

Степан Ванеян
Янтцен и Зедльмайр, или Волшебство диафанического.
К некоторым истокам современных концепций
литургического пространства 365

Екатерина Андреева
Магия горизонта.
Искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга 1950–1980-х годов 404

Об авторах 412

Воутер Ханеграафф

Запретное знание: антиэзотерическая полемика и научное исследование[1]

Дискурс – это способ определить что-либо,
тем самым конструируя определяемое.
Линда Уильямс[2].

Участвуя на протяжении восьми последних лет в проекте издательства Брилл по публикации «Словаря гнозиса и западного эзотеризма»[3] в качестве редактора, автор этой статьи не мог не обратиться к проблематике точного определения упомянутых в заглавии словаря явлений. Что оправдывает объединение под одной терминологической рубрикой огромного количества зачастую очевидно разнородных идеологических течений и персоналий, от поздней античности до наших дней? Этим вопросом я задавался с того самого момента, как начал заниматься данной темой[4],

[1] Первая версия данной статьи была представлена на 19-м Конгрессе Международной ассоциации истории религий (I.A.H.R.). Токио, Япония, 24–30 марта, 2005. Автор благодарен Антуану Февру и Коку фон Штукраду за их ценные замечания относительно первого варианта статьи. Впервые опубликована: *Hanegraaff W.J.* Forbidden Knowledge: Anti-Esoteric Polemics and Academic Research // Aries. 2005. Vol. 5. Issue 2. P. 225–254. Дискуссиям, связанным с этой же темой, посвящена третья глава книги: *Hanegraaff W.J.* Western Esotericism: A Guide for the Perplexed. London; New York: Bloomsbury, 2013 (перевод на русский язык: *Ханеграаф В.Я.* Западный эзотеризм. Путеводитель для запутавшихся / Пер. с англ. Е.В. Заря. М.: Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино, 2016).

[2] *Williams L.* Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible». London: Pandora, 1990. P. 276.

[3] *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary of Gnosis and Western Esotericism (DGWE). Leiden; Boston: Brill, 2006.

[4] Развитие моих идей по данной теме можно проследить по: *Hanegraaff W.J.*: A Dynamic Typological Approach to the Problem of «Post-Gnostic» Gnosticism // Aries. 1992. No. 16. P. 5–43; Emperical Method in the study of esotericism // Method & Theory in the Study of Religion. No. 7/2. 1995. P. 99–129; On the Construction of «Esoteric Traditions» // Western Esotericism and the Science of Religion / Ed. by A. Faivre, W.J. Hanegraaff. Leuven: Peeters, 1998. P. 11–61;

однако ко времени моего участия в проекте издательства Брилл ответ уже был совершенно очевиден. Кратко обсудив наиболее важные темы и категории, которые традиционно использовались исследователями этой области, автор пришел к заключению: «Внешне невинные терминологические условности зачастую отражают скрытые или подразумеваемые идеологические установки. Возможно, ни одна другая область изучения религий не пострадала больше от подобной тенденциозности, чем та, которой посвящен наш Словарь. Он в большей или меньшей степени затрагивает все течения и явления, представлявшие в тот или иной период времени[1] проблему (в качестве заблуждения, ереси, иррациональной, опасной, пагубной или просто смешной идеи) для господствующей религии, философии, науки или мнения академического сообщества»[2].

Это простое обобщение, близкое к идеям Джеймса Вебба об «отвергнутом знании»[3], послужило начальной точкой для данной статьи. Коротко говоря, мы полагаем, что «западный эзотеризм» как предмет исследования является историческим продуктом полемического дискурса, корни которого можно проследить вплоть до времен зарождения монотеизма. Более того, именно в рамках того же самого дискурса западная культура по сей день строит свою идентичность. Этот процесс конструирования идентичности проходит посредством рассказывания историй – самим себе и другим – о том, кто мы есть и кем мы хотели бы стать[4]. Вызов, который предлагает научному сообществу современное исследование западного эзотеризма, состоит в том, что такое исследование, в конечном счете, ставит под сомнение эти истории и принуждает нас осознать, кем мы являемся на самом деле и почему. Инстинктивное неприятие подрыва аксиом нашего знания о себе лежит в самом корне сопротивления научного сообщества изучению западного эзотеризма.

The Study of Western Esotericism. New Approaches to Christian and Secular Culture // New Approaches to the Study of Religion. Vol. I: Regional, Critical, and Historical Approaches / Ed. by P. Antes, A.W. Geertz, R.R. Warne. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2004 P. 489–519.

[1] Отметим важность этой оговорки. Мы далеки от мысли о том, что все течения и явления, ныне объединяемые понятием «западный эзотеризм», всегда считались маргинальными. В действительности справедливо обратное утверждение. Важной задачей исследователя является демонстрация факта бытования многих базовых идей, позднее объявленных эзотерическими, в рамках общепринятого дискурса западной культуры. Их отчуждение произошло значительно позже, в результате конкретных исторических обстоятельств и процессов (например эпохи Просвещения).

[2] *Hanegraaff W.J.* Introduction // *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary. Op. cit. XIII.

[3] *Webb J.* The Occult Undeground. Ann Arbor: Open Court, 1974. P. 191. Будучи первопроходцем научного изучения западного эзотеризма, Вебб оставался человеком своего времени. Его описание оккультного знания как «бегства от разума» (Ibid. Гл. 1) вполне относится к полемическому дискурсу, который я критикую в данной статье.

[4] Важно понимать, что в наших рассуждениях обобщающее «мы» включает в себя и нас как современных исследователей западного эзотеризма. Было бы большой ошибкой полагать, что вышеупомянутые истории рассказывают только лишь некие «они».

1. Полемика и способы отчуждения

Всякий полемический дискурс, как мы считаем, требует соблюдения ряда основных условий:

1. Нужно ощущение беспокойства или угрозы (ситуация полного покоя и безопасности, реальная или воображаемая, не предполагает полемического дискурса).

2. Нужно, чтобы источник угрозы был не вполне очевиден и понятен (если враг стоит на пороге и собирается вас убить, вы не станете с ним спорить, а будете драться или убегать).

3. Нужна цель (если, в противоположность предыдущему примеру, врага, реального или воображаемого, нет – бороться не с кем, и полемический дискурс, не имея применения, будет мертворожденным).

4. Нужна аудитория (если полемика никому не интересна, она останется, по существу, просто монологом).

5. Нужна простота, то есть полемика должна строиться на простых противопоставлениях (сложные аргументы, включающие в себя множество нюансов и оговорок, неэффективны в споре).

Политики инстинктивно понимают эти вещи. Мои доводы могут быть хорошо проиллюстрированы на примере риторики администрации президента Буша-младшего о международном терроризме. Обстановка, сложившаяся после террористической атаки 11 сентября 2001 года, создала ощущение прямой угрозы (пункт 1). Хотя Аль-Каида и исламский терроризм вообще были быстро определены как источник угрозы, природа этой безликой сети групп и персоналий препятствовала четкому вычленению объекта для отмщения (пункт 2). Для начала полемического дискурса в данном контексте надо было все-таки выбрать некую четкую цель (пункт 3), поэтому мишенью для обвинений и возмездия стал сначала режим Талибана в Афганистане, а затем иракское правительство Саддама Хусейна. Так как ощущение угрозы широко распространилось в обществе, было несложно найти аудиторию для этого дискурса (пункт 4), эффективность которого была обеспечена простым противопоставлением чистого добра и чистого зла (пункт 5): «вы или с нами, или с террористами», «ось зла» воюет против «оплота свободы», нужно сделать выбор между тиранией и демократией, а также даже между «картофелем по-французски» и «картофелем свободы»[1] (В 2003 году, после отказа Франции поддержать

[1] Относительно риторики Буша см. превосходную (и очень тревожную) статью Урбана «The Secrets of the Kingdom: Religion and Secrecy in the Bush Administration». На стр. 6 Урбан цитирует выступление Буша в ФБР 25 сентября 2001 года: «Я вижу ситуацию следующим образом: люди, которые совершили это в Америке <…> являются злыми людьми. Они не представляют какую-либо идеологию или законное политическое объединение. Они просто злые. Все, о чем они могут думать – как творить зло. Как нация добрых людей, мы будем охотиться за ними, мы найдем их всех и совершим над ними правосудие» (*Urban H.B.* The Secrets of the Kingdom: Religion and Secrecy in the Bush Administration // Religious Studies Review 34 (4). December, 2008. P. 6. Quoting from *Bush G.W.* We Will Prevail. President George W. Bush on War, Terrorism and Freedom. New York: Continuum, 2003. P. 22).

американскую операцию в Ираке, в кафетерии Конгресса и в ряде сетей быстрого питания США «картофель по-французски» был переименован в «картофель свободы» в рамках акции патриотической солидарности. – *Прим. перев.*).

Чтобы избежать недоразумений, оговоримся сразу: тот факт, что всякий полемический дискурс нуждается в «сотворении» врага никоим образом не означает, что этот враг будет целиком воображаемым и не представляющим реальной угрозы. Справедливо однако же то, что вне зависимости от действительного положения дел этот враг должен выглядеть реальным. И для того чтобы обеспечить формирование такого образа, даже самый конкретный враг должен быть сведен к упрощенной картинке воплощенного «другого», противопоставленной не менее искусственному конструкту «своего». Упрощая «другого» до абсолютного зла, полемисты одновременно создают для себя такую же упрощенную идентичность абсолютного добра. Чтобы придать эффективность полемическому дискурсу, вышеописанная четкая оппозиция должна заменить в головах целевой аудитории более сложную и неоднозначную действительность реального мира. Такой дискурс тем более убедителен, чем лучше он вводит своих участников в заблуждение, подменяя реальность воображаемыми конструктами[1].

Такое же овеществление воображаемых конструктов с помощью полемического дискурса на протяжении многих столетий, как мы считаем, лежит в основе новоевропейских и современных представлений о «западном эзотеризме» как независимой традиции или отдельной области исследования, а не органически свойственном всей западной культуре измерении. Мы не призываем полностью отказаться от сложившихся представлений, однако было бы лучше не смешивать

[1] Достаточно понятны аргументы, которые можно привести, возражая предложенным тезисам. Если мы обвиняем полемический дискурс в смешении воображаемых сущностей с реальными и доказываем (как будет сделано в этой статье), что целью науки является критика такого смешения, а также привлечение внимания ко всей сложности исторической реальности, наши оппоненты возразят, что подобные воззрения могут быть правильными с научной точки зрения, но политически наивными и даже опасными, поскольку они размывают границу между добром и злом и способны привести к моральному релятивизму. Невзирая на это, я остаюсь при мнении, что главной задачей науки, определенной еще в эпоху Просвещения, является поиск истины с помощью критического исследования и размышлений (даже если эта «истина» всегда будет неполной, условной и зависящей от обстоятельств). Сокрытие правды в интересах «морали» значительно менее нравственно, чем признание относительности любых моральных норм, которые в действительности являются лишь принятыми в обществе условностями, а не неоспоримыми законами метафизической истины (см. обсуждение проблематики релятивизма в: *Hanegraaff W.J.* Prospects for the Globalization of New Age: spiritual imperialism versus cultural diversity // Religion and globalization: critical concepts in social studies. Vol. 2. Amsterdam Institute for Humanities Research (AIHR): Routledge, 2011. P. 43–56).

созданные нами искусственные концепции с исторической реальностью[1].

Чтобы понять, как «западный эзотеризм» стал областью научного исследования, надо не только представить себе историю полемического дискурса по данной теме, но и рассмотреть различные способы отчуждения, которые применялись внутри этого дискурса. Мишель Фуко, как известно, выделил три таких способа: запрет, противопоставление разума и безумия и противопоставление истины и заблуждения[2]. Мы дополним этот список, различив два вида запрета; кроме того, как кажется, Фуко не видел существенной разницы между причинами отчуждения и стратегиями отчуждения. Таким образом, мы получим четыре типа атак на «другого» в полемическом дискурсе и два вида стратегий отчуждения:

причины отчуждения	позитивная противоположность	предпочтительная стратегия
опасность	безопасность	запрет
безнравственность	моральность	запрет
иррациональность	разум	осмеяние
ошибка	истина	осмеяние

Приведем несколько примеров. Тяжелые наркотики запрещены, так как они считаются опасными, но не из-за вызываемого ими безнравственного поведения. Полемический дискурс «войны против наркотиков» обращается к чувству угрозы общественной безопасности, сводя всю сложную проблематику данного явления с его размытыми границами к общему упрощенному представлению[3]. Попытки запретить или ограничить рас-

[1] См. обширный разбор этого сюжета в: *Hanegraaff W.J.* On the Construction. Op. cit. Подобная путаница особенно характерна для авторов, использующих знаменитое определение западного эзотеризма, данное Антуаном Февром (о соблюдении четырех сущностных и двух вариативных условий) как лакмусовую бумагу для определения, является ли тот или иной деятель или движение эзотерическими или нет. См. наше мнение по этому вопросу в: *Hanegraaff W.J.* The Study of Western Esotericism. Op. cit. P. 508.

[2] *Foucault M.* L'ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971. P. 11–23 («L'interdit», «l'opposition raison et folie», «l'opposition du vrai et du faux» [i.e. «la volonté de vérité»]).

[3] «Наркотики» – хороший пример «искусственного врага», созданного в коллективном воображении методом упрощения. Например, в Нидерландах «наркотик вечеринок», «экстази», является запрещенным тяжелым наркотиком, в то время как употребление алкоголя никак не ограничено. Факты состоят в том, что алкоголь вызывает физическое привыкание, а злоупотребление им часто провоцирует насильственные проявления, в то время как «экстази» не вызывает физического привыкания, а его потребители чувствуют прилив любви и нежности вместо агрессии. Передозировка «экстази» может быть опасной для здоровья, но то же можно сказать и о передозировке алкоголя. Таким образом, включение «экстази» в список запрещенных тяжелых наркотиков при полной доступности алкоголя выглядит искусственной и труднообъяснимой с рациональной точки зрения позицией. Упрощенное обобщающее

пространение порнографии, напротив, обычно мотивируются моральными аргументами («опасность» порнографии мыслится как опасность для нравственности), но и здесь само явление представляется нам в высшей мере искусственным[1]. Эти попытки запрета никак не ссылаются на разум или истину. Западный эзотеризм или связанные с ним явления (такие как «магия», «астрология», «оккультизм» и проч.), напротив, часто становились объектом сдержанных насмешек со стороны современной им науки. Эти явления не считались безнравственными или общественно опасными, их отвергали как иррациональные и ошибочные практики. Никто не должен был воспринимать подобные вещи всерьез – под риском изгнания из рамок общепринятого дискурса[2]. На первый взгляд осмеяние кажется едва ли возможной полемической стратегией, однако же, как мы покажем ниже, исторически роль этого приема в обсуждении западного эзотеризма была вполне полемической. Кроме того, именно в силу того факта, что «другой» в образе западного эзотеризма ныне

определение «наркотики», существующее в общественном сознании, на самом деле включает великое множество разнообразных психоактивных веществ, очень различных по своему воздействию, рискам для здоровья и степени вызываемой зависимости. В результате опасные и вызывающие привыкание вещества, такие как героин, ошибочно приписываются к той же категории, что и различные растительные продукты, не порождающие зависимости – например, содержащие диметилтриптамин аяуаска или Mimosa tenuiflora, которые не опасны для здоровья, но, напротив, способны оказать своими психоактивными свойствами доказуемый благотворный целебный эффект.

[1] Этот тезис отлично доказывается в классическом труде по изучению порнографии: *Kendrick W.* The Secret Museum: Pornography in Modern Culture. Oakland: University of California Press, 1996. Также Бетте Тальвакья в своем замечательном исследовании ренессансного эротизма очень точно показала, как и зачем была создана эта искусственная полемическая конструкция: «Порнография возникла <…> после того, как определенные объекты, образы и тексты были сочтены оскорбляющими моральные нормы и потому неприемлемыми, таким образом, порнографические объекты не могут существовать без определяющего их представления. Если следовать этой логике, не может быть никакой изначально порнографической природы в тех или иных образах, но некоторые виды изображения сексуальности могут выделяться в предосудительную категорию порнографии» (*Talvacchia B.* Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture. Princeton: Princeton University Press; 1st edition, 1999. P. 103. Поиграв словами и заменив «порнографию» на «эзотеризм», а «сексуальное» на «религиозное» мы получим вполне точные формулировки, относящиеся к основному сюжету данной публикации). Как мы знаем, порнографию избрали в качестве мишени для критики некоторые активистки феминизма (из них наиболее известна Андреа Дворкин). Они категорически требовали введения цензуры в отношении порнографии, в чем им оппонировали другие деятельницы феминистского движения, такие как, например, Линда Уильямс (см. относительно этой дискуссии: *Williams L.* Hard Core. Op. cit. P. 16–30).

[2] Прекрасным примером описанного процесса может служить полемика Иммануила Канта против Эмануэля Сведенборга, изложенная в: *Kant I.* Träume eines Geistersehers. Berlin: Harald Fischer Verlag; Auflage: (Unveränd. Nachdr.d. Ausg. Königsberg 1766), 1988. Подробности см. в разделе о Канте в: *Hanegraaff W.J.* Swedenborg's Magnum Opus (готовится к публикации).

не воспринимается более в качестве источника реальной угрозы, запреты и преследования были заменены на более мягкую, но при этом не менее эффективную стратегию осмеяния.

2. Большой Полемический Нарратив

Едва ли требует дополнительных пояснений то обстоятельство, что приводимый здесь на нескольких страницах анализ полемического дискурса, корни которого, как упоминалось выше, «можно проследить вплоть до времен зарождения монотеизма», будет носить лишь самый общий, схематичный характер. Посему наш обзор не претендует на эмпирически-достоверную реконструкцию исторической реальности. Он призван только набросать контуры возможных эвристических подходов к изучению конкретных вопросов, которые не могут быть оставлены без внимания исследователями западного эзотеризма.

3. Рисуя образ язычества: монотеизм против идолопоклонства

Кажется естественным предположить, что антитезой для монотеистической идеологии должен выступать «политеизм», однако такое противопоставление является продуктом сравнительно недавнего времени. Термин «политеизм» был введен в научный обиход Филоном Александрийским[1], однако другие авторы стали его употреблять только после того, как он был подхвачен Жаном Боденом в 1580 году[2], в то время как термин «монотеизм» как антитеза политеизму был предложен Генри Мором в 1660 году. Со времен Филона Александрийского до конца XVI века противопоставление формулировали по другому – как поклонение истинному богу против идолопоклонства. Конечно же, идея о том, что «монотеизм» противоположен «идолопоклонству», происходит из Ветхого Завета, где она представлена в виде Второй Заповеди, и ее важность в конструировании еврейской, христианской и мусульманской идентичности сложно переоценить. Эта мысль очень четко выражена у Моше Хальберталя и Авишая Маргалита: «Запрет поклонения идолам – высокая стена, отделяющая не-язычников от язычников»[3].

Как наглядно продемонстрировал Ян Ассман, под этим разделением скрывается другое, еще более глубокое. Он описывает западный

[1] *Schmidt F.* Polytheisms: Degeneration or progress? // History and Anthropology Vol. 3. 1987. P. 9–60. 10 and 52 nt 1 (Со ссылкой на трактаты Филона Александрийского: De mutatione nominum 205; De opificio mundi 171; De ebrietate 110; De confusione longuarum 42; 144; De migratione Abrahami 69 khazarzar.skeptik.net/books/philo/metonomg.htm).

[2] *Schmidt F.* Polytheisms: Degeneration or progress? Op. cit. 10 and 52 nt 2 (*Bodin J.* La démonomanie des sorciers. Paris: Jacques du Puys, 1580. Bk I, ch V).

[3] *Halbertal M. & Margalit A.* Idolatry. Cambridge: Harvard University Press, 1994. P. 236.

монотеизм как пространство «истинной религии», строго отделенной от «религии ложной»[1]. Хотя эта линия разграничения была впервые проведена еще Эхнатоном в XIV веке до н.э., Ассман называет ее «линией Моисея», поскольку в памяти западной цивилизации сей раздел остался именно под этим именем. Так возник новый феномен, который Ассман обозначил как «контррелигия», то есть религия, которая работает не как средство межкультурного общения – перевода (когда богам одного пантеона находятся соответствия в пантеоне другого народа), но, напротив, служит инструментом межкультурного отчуждения. Такая религия определяет себя, отвергая и резко осуждая богов других людей, иные пантеоны. Таким образом, формируется полемический дискурс: «Повествовательно, история предстает перед нами как рассказ об Исходе евреев из Египта. Значит, Египет становится символом изгоя, религиозно заблудшего, “язычника”. Вследствие этого почитание образов, наиболее наглядная часть египетской религиозности, стало рассматриваться как величайший из грехов. Это установление было нормативно выражено в своде законов, который соответствовал упомянутому нарративу, придавая первостепенную важность запрету “идолопоклонства”. В пространстве, огражденном линией Моисея, почитание изображений стало восприниматься как нечто совершенно ужасное, неправильное и предательское. Политеизм и идолопоклонство рассматривались как различные проявления одного и того же религиозного заблуждения. Ведь Вторая Заповедь только лишь комментирует Первую <...> Изображения по умолчанию – “чуждые боги”, потому что истинный бог невидим и образ его недоступен для передачи»[2].

Принципы Моисея затем нашли свое вещественное воплощение в форме *истинной* религии одного незримого Бога, основанной на отвержении *ложных* религий идолопоклонников.

Идолопоклонство, ставшее риторическим «чужаком» монотеизма, часто связывалось с безнравственностью и опасностью, однако очевидно, что базовым способом отчуждения, применяемым против него, стало противопоставление истины и заблуждения. Почитание идолов само по себе не опасно – скорее наоборот, язычники доказали бы, что опасно пренебрегать им. Для них иудейское и христианское моральное осуждение этой практики как «распутства»[3] должно было быть очень загадочным. Однако же такие ассоциации неизбежно возникали из монотеистических

[1] *Assmann J.* Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism.Cambridge: Harvard University Press, 1997. P. 1–2. См. также: *Assmann J.* Die Mosaische Unterscheidung: oder der Preis des Monotheismus. München: Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, 2003.

[2] *Assmann J.* Moses the Egyptian. Op. cit. P. 4.

[3] Связь идолопоклонства с сексуальными извращениями и безнравственностью (например супружеской неверностью, нимфоманией, проституцией) настойчиво проводится в Ветхом Завете. Эта тема детально обсуждается в первой главе («Идолопоклонство и предательство») книги *Halbertal M. & Margalit A.* Idolatry. Op. cit.

представлений о языческих ритуалах как о ложной вере[1]. Заблуждения такого рода в современном западном обществе могут, самое большее, караться осмеянием, однако же в изначальных условиях возникновения ветхозаветной религии и позднее на протяжении христианской истории они находились под строгим запретом. Проще говоря, ошибки в этой области наказывались смертью[2].

Создание образа «языческого чужака» стало первым решающим ходом в Большом Полемическом Нарративе, с помощью которого основная западная культура строила свою собственную идентичность. Однако же исторические факты недвусмысленно свидетельствуют, что языческие идеи и традиции оставались сущностными составляющими христианства с самых ранних времен[3]. Это наследие продолжало оказывать огромное влияние на протяжении всей истории западной культуры: как очевидные примеры можно привести неоплатонизм, аристотелианство, а также герметизм и даже зороастрийство в культуре элит или же то бесконечное разнообразие языческих практик, которые неизменно продолжали процветать в народной культуре[4]. Несмотря на это, такое

[1] Ситуация была значительно более серьезной, если человек впадал в поклонение идолам не по невежеству, но намеренно и сознательно – согласно этой же логике в Ветхом Завете идолопоклонство сравнивается с сексуальной изменой. Как объясняют Хальберталь и Маргалит, «отношения Бога и Израиля показаны пророками как исключительные – через основополагающую метафору брака. В такой аналогии Бог – это ревнивый преданный муж, тогда как Израиль – неверная жена, а третья сторона в этом треугольнике – прочие боги как любовники жены. Идолопоклонство, таким образом, является изменой мужу с этими чужаками, посторонними, не имеющими общего прошлого с Израилем, испокон веков неведомыми богами» (*Halbertal M. & Margalit A.* Idolatry. Op. cit. P. 237; см. подробное обсуждение вопроса на с. 9–36).

[2] На страницах настоящей публикации не представляется возможным детально разъяснить юридические аспекты этого процесса. Обсуждение данного явления в применении к астрологии см. в: *Stuckrad K.* Das Ringen um die Astrologie. Berlin: Walter de Gruyter, 2011. P. 782–797. То, в чем видели нерациональность, безумие, еретические или «языческие» верования (см., например, эдикт императора Феодосия, цит. по: *Stuckrad K.* Das Ringen um die Astrologie Op. cit. P. 797: «Dementes vesanosque… haeretici dogmatis») могло быть подвергнуто запрету и преследованиям.

[3] Единственным способом доказать обратное может быть возвращение к представлению о том, что под «христианством» можно иметь в виду только «*истинное* христианство». Понятно, что такой подход нельзя защитить с научной и исторической точки зрения, однако же он являлся центральным для традиционной церковной истории, что порой признается самими историками церкви (см. показательный пример Бакейзена ван ден Бринка, обсуждаемый в нашей «The Dreams of Theology»: *Hanegraaff W.J.* The dreams of theology and the realities of Christianity // Theology and Conversation: Towards a Relational Theology / Eds. by J. Haers, P. de Mey. Leuven; Dudley, MA: Peeters, 2003).

[4] Примеры неоплатонизма и аристотелианства слишком хорошо известны, чтобы приводить ссылки на литературу. По герметизму см. например: *Moreschini C.* Storia dell'ermetismo cristiano. Brescia: Morcelliana, 2000; *Broek R., Lucentini P., Compagni V.P., Faivre A.* Hermetic Literature I, II, IV // *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary of Gnosis and Western Esotericism (DGWE). Op. cit. P. 487–499.

фактически всепроникающее присутствие язычества в христианстве с удивительным успехом скрывалось силами полемического дискурса от сознания верующих[1]. Этот дискурс зиждился на воображаемом представлении о церкви как о «чистом», «непорочном», «здоровом» теле Христа, которое постоянно нуждается в защите от вражеского «нападения», «осквернения», «заражения» и так далее. Немногие из христиан стали бы возражать, что подобное осквернение часто имело место – в конце концов, заявление о том, что историческая (а не идеальная) Церковь была всецело чистой и непорочной, равнялось бы отрицанию присутствия греха и необходимости искупления. Но при всем этом неоднозначность, сложность и запутанность исторической реальности делали нужду в чистом идеале особенно острой.

Соответственно, наша задача заключается не в констатации очевидного разрыва между духовным идеалом и мирской реальностью, но в фиксации факта распространенности подобного смешения идеала и реальности в историографии, где постоянно встречаются попытки изгнать присущее историческому христианству язычество, представив его в образе «чужака». Теологически такой риторический прием не только понятен, но даже необходим – как «контррелигия», рожденная из монотеистического отрицания идолопоклонства, христианство не смогло бы по-другому определить собственную идентичность. Тем не менее, с точки зрения историзма, который настоятельно требует (!) приоритета доказуемых фактов над благочестивой риторикой, случайности над проведением, разнообразия над единообразием, сложности над простотой, в конечном счете, относительности над догматизмом[2] –

Относительно зороастризма базовым источником можно назвать *Stausberg M.* Faszination Zarathushtra: Zoroaster und die Europäische Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit. Berlin: Walter de Gruyter, 1998. По народной культуре среди бесчисленного множества изданий мы рекомендуем: *Harmening D.* Superstitio. München: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG, 1979; *Flint V.* The Rise of Magic in Early Medieval Europe. Princeton University Press, 1991. Или: *Thomas K.* Religion and the Decline of Magic. Oxford University Press, 1971. За возможным исключением аристотелианства, «идолопоклоннические» коннотации упомянутых традиций были очевидны: можно вспомнить *telestikè* (одушевление статуй) в неоплатонической теургии, критику (начатую Блаженным Августином и многократно усиленную Гийомом Овернским) герметического почитания кумиров, знакомую нам по Asclepius 23–24/37–38, традиционный титул «изобретателя магии» (неотделимой, как мы увидим, от идолопоклонства), приписываемый Заратустре, и вообще дух почитания идолов, присущий обычаям «народного» христианства (например, использование оберегов, поклонение статуям святых и проч.).

[1] Подробный разбор этого сюжета см. в: *Hanegraaff W.J.* The dreams of theology and the realities of Christianity. Op. cit.

[2] Соответственно, историки должны постоянно помнить об опасности впасть в свои собственные полемические упрощения. Конечно, можно выдвинуть обвинение, что данная статья или наша работа «Dreams of Theology» (op. cit) тоже являются примерами полемического дискурса. Пусть у нас нет никакого желания представлять «теологов» в образе искусственно созданного врага, но они действительно являются объектом нашей критики, поскольку им

упомянутое упрощение смешивает миф с реальностью и является просто ложным.

Подытожим, заключив, что создание образа «языческого чужака» стало первым – и, возможно, решающим – шагом в построении «большого нарратива» западной религии, культуры и цивилизации. Это повествование о том, «кем, как и зачем мы хотим быть» отталкивается от представления о том, кем, как и зачем мы быть не хотим – а не хотим мы быть язычниками или иметь связь с чем-либо языческим. Но, несмотря на подобные пожелания, согласно историческим фактам, язычество есть и всегда было частью нас: то есть неотъемлемой частью западной религии, культуры и цивилизации, неотделимой от сущности реального христианства с первых его шагов. Этот факт, однако, не мог быть открыто признан или даже просто допущен в коллективное сознание – в результате, в общественном воображении было создано пространство, где обитал «языческий чужак». В течение долгих лет развития и трансформации именно в этом пространстве возникло явление, которое мы нарекли западной эзотерикой.

4. Представление о ереси: христианство против гностицизма

Все позднейшие стадии развития Большого Полемического Нарратива в значительной степени можно назвать вариациями основного противопоставления язычества и «не-язычества», сводимого, в конечном счете, к противопоставлению истины и заблуждения. Но к этой формуле примешиваются риторические коннотации, которые всячески подчеркивают «опасность», «безнравственность», «иррациональность» (или даже прямо «безумие») язычников. Таким образом, создается большое количество новых смыслов, трактовок идей и верований, в том числе нехарактерных для изначального представления о «язычестве» либо же ранее присутствовавших только в имплицитной форме.

«Гностицизм» является особенно наглядным примером искусственного конструкта, который был обязан жизнью силе полемического дискурса. Это понятие было столь успешно введено в оборот, что почти все исследователи на протяжении XIX–XX веков принимали как данность, что само определение относится к исторически достоверному движению или течению. Однако при беспристрастном рассмотрении мы видим, что понятие «гностицизм» было предложено только в 1669 году вышеупомянутым

свойственно смешивать миф и реальность. Хотя упрощение, необходимое для каждого полемического дискурса, совершенно несовместимо с позицией, которую я отстаиваю, избежать его на сто процентов не представляется возможным без ущерба для понятности данного текста. Постараемся прояснить смысл высказывания, заключив, что мои оппоненты и я находимся в совершенно одинаковом положении в том смысле, что никто из нас не может претендовать на обладание «абсолютной истиной» в противовес «заблуждению» другой стороны. Именно это мы и пытаемся доказать.

Генри Мором как обобщающее уничижительное определение для тех идей, которые во II–III веках были причислены к еретическим такими христианскими авторами, как Иустин Философ, Ириней Лионский, Ипполит Римский и Епифаний Кипрский. Важно отметить в контексте предшествующего раздела, что основной мишенью атаки Мора был католицизм, называемый им «ядом древнего отвратительного гностицизма», а также ложным пророчеством, которое соблазняет верных христиан впасть в грех… (догадайтесь, какой) … идолопоклонства![1]

В одной из важнейших последних работ по данному сюжету Майкл Аллен Уильямс подробно разъяснил, что «гностицизм» в действительности представляет собой «размытую категорию», создающую искаженную картину исторической реальности, которую, по возможности, нужно было бы «демонтировать»[2]. Карен Л. Кинг хорошо показала не только, как «гностицизм» был истолкован в качестве настоящей древней ереси, но и как обличители ересей II и III веков обеспечили современных исследователей основной терминологией и теоретическими выкладками по данному вопросу[3]. Аргументы Кинг могут послужить подробным разъяснением нашего основного тезиса о том, что «гностицизм» – это искусственный полемический конструкт, принадлежащий области воображения в значительно большей степени, чем исторической реальности. Подобная фикция могла быть создана и пущена в оборот только с помощью упрощения. Кинг так обобщает свои идеи: «…точка зрения полемистов преобладала на протяжении большей части двадцатого века; исследователи обычно оценивали Гностицизм негативно, практически на тех же самых основаниях, на которых зиждили свои обличения ересей полемисты. Гностицизм описывали как теологически низшее и этически

[1] См.: *More H.* An exposition of the seven epistles to the seven churches together with a brief discourse of idolatry, with application to the Church of Rome (1669). Ann Arbor: EEBO Editions, ProQuest, 2011. P. 99. («Блудодейство и поедание идоложертвенного – вот основа того, что называется Гностицизмом»). Цитату Мора, приведенную в тексте, см.: *More H.* An appendix to the late antidote against idolatry Wherein the true and adequate notion or definition of idolatry is proposed. Most instances of idolatry in the Roman Church thereby examined. Sundry uses in the Church of England cleared. With some serious monitions touching spiritual idolatry thereunto annexed. Ann Arbor, MI; Oxford: Text Creation Partnership, 2003–2005. Включена в качестве приложения в *Exposition.* Полный исходный текст цитат см.: *Layton B.* Prolegomena to the Study of Ancient Gnosticism // The Social World of the First Christians: Essays in Honor of Wayne A. Meeks / Ed. by L. Michael White and O.L. Yarbrough. Minneapolis, Minn.: Fortress, 1995. P. 348–349 (=Appendix: Henry More's Coinage of the Word Gnosticism).

[2] *Williams M.* Rethinking "Gnosticism": An Argument for Dismantling a Dubious Category. Princeton University Press, 1999; см. также обсуждение в: *Broek R.* Coptic Gnostic and Manichaean Literature 1996–2000 // Coptic Studies on the Threshold of a New Millennium I: Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies, Leiden, 27 August – 2 September 2000 / Ed. by M. Mat Immerzeel , J. Vilet. Leuven; Paris; Dudley, MA: Peeters & Departement Oosterse Studies, 2004. P. 669–693.

[3] *King K.L.* What is Gnosticism? Kambridge: Belknap Press; Revised edition, 2005.

ущербное учение, искусственного синкретического паразита, индивидуалистическую, нигилистическую и эскапистскую религию, неспособную создать настоящую моральную основу. Ученые приписывали к категории гностицизма все больше разнородных явлений и материалов, но при этом были не в силах назвать основные признаки этого течения. Но, самое главное, мы, ученые, совершенно напрасно пытались найти истоки гностицизма и проследить его происхождение из ортодоксального христианства. В общем, мы случайно приняли риторический конструкт за историческое явление»[1].

Как и в случае с язычеством, «гностицизм» подвергался риторическому отчуждению преимущественно за свою теологическую «ошибочность». В этом качестве он был полезен полемистам при определении их собственной идентичности как представителей «ортодоксии» и защитников истинной веры. Своим чередом приводились другие выпады в адрес гностицизма: он «опасен», поскольку поощряет индивидуализм и, следовательно, способствует расколу, что может вызвать неуважение к законным властям. Кроме того, это учение, основанное на фундаменте ложных предпосылок, обречено подстрекать своих последователей к «безнравственному» поведению – конечно же, имелись в виду типичные в таких случаях обвинения в сексуальной распущенности. Отрицание гностиками философии как средства, достаточного для постижения божественной мудрости, использовалось для того, чтобы представить концепцию «гнозиса» иррациональным учением. Удивительно, насколько часто в обсуждении «гностицизма», как и в дискуссиях о «язычестве», фигурируют понятия чистоты и ее осквернения.

Как было подчеркнуто ранее, эфемерная природа «гностицизма» вовсе не значит, что это определение не имело никаких соответствий в реальном мире. Однако вместо какого-либо определенного «течения», «движения» или «религии» гностицизма[2] на самом деле в Римской империи позднеэллинистического периода мы видим только смешанный, сложный сплав религиозных верований, основанный на поисках гнозиса или же мистического откровения, дарующего спасение[3]. Среди этих идей можно назвать не только те, которые Уильямс обозначает термином «библейская демиургия», но и концепции христианских писателей, таких как Климент Александрийский, а также работы авторов – провозвестников герметической литературы. Как видно из названных примеров, формальные границы религий не имели здесь значения – такие идеи могли проявляться как в языческом, так и в христианском или иудейском контекстах. Думается, что подвижность и гибкость данных представлений могли быть дополнительной причиной, вызывавшей страх у полемистов. Определение ереси,

[1] *King K.L.* What is Gnosticism? Op. cit. P. 52.

[2] См. известное произведение: *Jonas H.* The Gnostic Religion. Boston: Beacon Press; 3rd edition, 2001.

[3] *Hanegraaff W.J.* Introduction, VII–VIII (со ссылкой на: *Broek R.* Gnosticism I: Gnostic Religion // *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary. Op. cit. P. 404–416).

как объясняет Кинг, «было только частью более обширного риторического конструкта, призванного закрепить границы нормативного христианства, которое должно было отделить себя от других форм верований и культов, особенно от иудаизма и язычества»[1]. Во всех случаях, несмотря на различия между объектами критики, применялись схожие полемические стратегии. Следовательно, полемисты стремились свести все разнообразие идей о гнозисе исключительно к тем их разновидностям, которые оставались в рамках христианского поля. Можно обобщенно сказать, что так и появилось позднейшее представление о «гностической» ереси. Другие проявления гностической мысли могут быть отнесены к иудаизму или язычеству, и мы не станем затрагивать их в рамках этого текста.

5. Представление о магии: христианство против почитания демонов

Термин *magiké* (искусство *mágoi*, персидских жрецов) был введен греками, которые использовали его для обозначения «исполнителя ритуалов, производящего в частном порядке обряды, легитимность которых находится под вопросом, и зачастую, особенно в позднейшие времена, оспаривается и отрицается»[2]. С самого начала понятие *mageia* воспринималось как неточный, но, в общем, негативный термин, противоположный открытым и законным религиозным практикам[3]. Существовало немало эквивалентов *magiké* или отдельных аспектов этой практики. Например, греческое слово *góes* обозначало человека, общающегося с мертвыми (такое общение называлось *goeteia*), *pharmakeútria* значило женщину, знающую зелья и травы, *analutés* было названием специалиста по снятию чар и заклятий; существовали также латинские слова *saga* (ведьма), *veneficus* (отравитель) и *maleficus* (злой колдун)[4]. Раннехристианские авторы Римской империи унаследовали восприятие *magia* и ее производных как гонимых практик, но, само собой разумеется, переиначили его в духе собственных представлений о борьбе истинной религии с ложными, то есть оппозиции христианской веры языческому идолопоклонству. Вплоть до XII века, когда возникло новое учение о *magianaturalis*, магия для христианской мысли оставалась синонимом общения с демонами[5], последние же, как все отлично понимали, являлись теми же самыми сущностями, которых язычники считали «богами».

[1] *King K.L.* What is Gnosticism? Op. cit. P. 21.

[2] Формулировка дана в: *Graf F.* Magic in the Ancient World. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. P. 719.

[3] Относительно греческого и латинского понимания термина «магия» и его производных, см.: *De Jong A.F.* Traditions of the Magi: Zoroastrianism in Greek And Latin Literature. Leuden; New York; Köln: Brill, 1997. P. 387 ff.

[4] *Graf F.* Magic in the Ancient World. Op. cit.

[5] *Kieckhefer R.* Magic in the Middle Ages. Cambridge University Press, 2000. P. 10–11.

Довольно логично, что христианские представления о магии вскоре заняли обширную часть «пространства» коллективного воображения, которое было создано разделением мира на язычников и монотеистов. Однако же в ходе описанного процесса воображаемый «иной» получил новую ауру. Будучи перенятым антиязыческой контррелигией, греко-римский концепт магии как нелегитимной или гонимой практики стал значительно более радикальной нормой, запрещающей демоническое взаимодействие с Врагом Рода Человеческого. Как объясняет Валери Флинт: «Понимание “магии” как сферы деятельности исключительно злых демонов, а также их приспешников – “колдунов” и “чародеев”, – имеет корни в двух схожих линиях мысли. В первую очередь, изменилось представление о том, что такое “духи” <…> Во-вторых, слово “магия” стало основным словом, которым самая мощная из выходивших на сцену религиозных систем пользовалась для обозначения и осуждения сверхъестественных действий своих оппонентов. Коротко говоря, по мере того как организованной институциональной религии отводилось все больше места в повседневной жизни людей в форме исключительного монотеизма, а христианство укреплялось в новой для него <…> квазиимперской роли, старые, более свободные от регламентации способы общения человека с “духами” больше не терпелись. “Духи” были превращены в злых демонов иудейской и христианской литературы <…> Так, те люди, которые пытались получить помощь сверхъестественных сил старыми способами, через древних или чужих “духов-демонов”, теперь считались страшно заблудшими, а их магические занятия – омерзительными. Колдуны и чародеи были отныне “демонизированы”, их объявили верными слугами темных потусторонних сил, с энтузиазмом исполняющими самые злостные и человеконенавистнические замыслы этих сущностей. Упомянутый процесс демонизации прошел особенно успешно по отношению к разнообразным видам деятельности, которые получили обобщающее название “магия”»[1].

В ходе такого переосмысления языческой религии в (демоническую) магию, изначальный критический взгляд на нее как на религию заблуждения сменился ощущением исходящей от этой практики опасности. В то время как язычники, гностики и вообще еретики, несмотря на отторжение их заблуждений церковью, продолжали оставаться объектами миссионерских усилий, обращаться с проповедью к демонам было явно бессмысленно. От них можно было только защищать общество и паству. Как верно показала Флинт, отныне различные духовные и ритуальные практики подпадали под общее определение «магия», следовательно, они все оценивались как проявления одной и той же угрозы. Вновь мы видим, насколько важно упрощение для полемической повестки. Представление о действии демонических сил, фактически, стало единственной

[1] *Flint V.* The Demonisation of Magic and Sorcery in Late Antiquity: Christian Redefinitions of Pagan Religions // Witchcraft and Magic in Europe. Vol. 2. Ancient Greece and Rome / Ed. by Bengt Ankarloo and Stuart Clark. University of Pennsylvania Press, 1999. P. 279.

общепризнанной характеристикой «магии», которая теперь была для полемистов «помойкой», куда сваливали без разбора такие разнообразные категории вещей, как гадание (в свою очередь, понятие, включающее такие несхожие техники, как гадание по земле, воздуху, воде, огню, звездам, полету и пению птиц, внутренностям животных и т.д.)[1], призывание ангелов, покойников или демонов, таблички с проклятиями и магические изображения, амулеты и талисманы, козни ведьм, привороты и чары и тому подобное.

Сегодня все эти «редкие искусства» или же виды «суеверий»[2] обычно связываются как академическим сообществом, так и широкой публикой с понятием «магия» (или с более современным термином «оккультизм»). На протяжении всей истории христианства теологи пытались убедить своих единоверцев, что такие действия незаконны, опасны, безнравственны, ложны и неправильны. Конечно же, сам факт того, что подобные доводы были необходимы, показывает нам, что многие христиане действительно совершали «магические» действия. Нет веских причин верить, что, поступая таким образом, люди сознательно переходили на сторону дьявольских сил, значительно более вероятно, что они просто пытались извлечь некую пользу из описанных ритуалов и действий, не понимая, почему они столь уж несовместимы с христианской верой. Еще раз следует подчеркнуть, что с исторической точки зрения все подобные практики, пусть даже весьма далекие от установившихся взглядов на нормативное христианство, должны быть признаны неотъемлемой частью реальной и живой ткани этой религии[3]. В христианской культуре «магия» всегда была зоной горячего конфликта, однако усилия ведущих теологов и верхов церкви по очистке веры от подобных еретиков должны рассматриваться как часть внутрихристианского полемического дискурса, а не в рамках заданных официальными христианскими историографами представлений, не отвечающих исторической реальности. Для историографии в целом, а для церковной историографии в особенности, характерна тенденция смешивать полемические концепты и историческую реальность. Так сложилось и в случае с «гностицизмом» – термины и категории церковных полемистов были (сознательно или бессознательно) переняты исследователями. Это заимствование оказало огромное влияние на то, как мы ныне понимаем и толкуем не только историю христианства, но и историю всей западной культуры.

[1] См. *Charmasson Th.* Divinatory Arts // *Hanegraaf W.J. et al.* Dictionary of Gnosis and Western Esotericism. Op. cit.

[2] См. список практик, ассоциируемых с этим термином в *Harmening D*. Superstitio. Op. cit.

[3] Единственная альтернатива этой точке зрения может состоять в высокомерной позиции, характерной для традиционного подхода, согласно которой только интеллектуальная элита профессиональных теологов была способна понять, что такое настоящее христианство. Такое убеждение (даже оставив в стороне высокомерие) можно сохранять, только придерживаясь идеологического, а не исторического понимания христианства. См. наши «Dreams of Theology». Op. cit.

6. Новое изобретение язычества: протестантизм против римского католичества

Факт включенности «язычества» и «магии» в структуру христианства был очевиден для лидеров Реформации, которые, руководствуясь им, объявили своей целью изгнать римский католицизм из области легитимной религии. Таким образом, история повторилась вновь в XVI веке: протестанты, а в особенности кальвинисты, определяли собственную идентичность путем полемического отчуждения римского католицизма как «другого» по отношению к настоящему христианству, что делалось способами, структурно схожими с описанными выше. В этой дискуссии фокус опять был перенесен с «опасности» на «заблуждения» оппонентов[1].

Отношения «язычества» и «магии» в протестантском дискурсе необыкновенно сложны. Концепт «идолопоклонства» является здесь главной соединительной точкой, однако едва ли возможно обсудить эту тему достаточно подробно в рамках данного краткого текста. Достаточно будет сказать, что противопоставление правды и заблуждения, базовое для традиционной антиязыческой полемики, получило новую жалящую остроту в протестантском исполнении, где произошло четкое разделение веры и ритуала. В этом заключалась новизна, привнесенная Реформацией. В римско-католическом контексте истинная вера не только воплощалась в Церкви, но и ритуально воспроизводилась в сакральных церемониях, которые давали верующим сопричастность небесной правде уже только одним их участием в названных ритуальных действиях. Совсем не так обстояло дело с точки зрения протестантов. Спасение приходило только через веру и не зависело от совершения ритуалов, благих дел или любых других физических действий. По отношению к римскому католицизму указанный принцип однозначно и всецело означал исключение этой ветви христианства из сферы легитимной религии как «языческой» и «магической» ереси.

Этот же простой протестантский принцип оказал большое влияние на то, как сама идея «религии» стала, начиная с XVI века, пониматься в академических кругах и среди широкой публики – что имело значительные последствия для изучения западного эзотеризма, хотя обычно это упускается из вида. Современное религиоведение только ныне стало медленно уходить от крипто-протестантского представления о том, что религия основывается на «вере» и определяется ей же – то есть базовой ее характеристикой является якобы приверженность неким догматам, которые заключают в себя высшую истину. Многие исследователи и сегодня

[1] Заметим, что стратегия высмеивания уже широко применялась в этом контексте. Хорошим примером могут служить тексты кальвинистского полемиста Филиппа ван Марникса, господина де Сент-Альдегонд (1540–1598). Его едкая сатира «De Biëncorf der H. Roomsche Kercke» «Пчелиный улей Римской католической церкви», 1569) выдержала много переизданий. См. также инвективы, обсуждаемые в: *Postel C.* Traité des invectives au temps de la Réforme. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

продолжают работать в рамках описанной парадигмы. В применении к истории христианства это имеет эффект переноса внимания с символических, мифических и ритуальных аспектов религии[1] на скрупулезное изучение христианской доктрины, будто бы представляющей для верующего самое главное и важное в его исповедании. Для целей Большого Полемического Нарратива подобное упрощение оправданно и очень полезно, однако этот взгляд совершенно не согласуется с историческими фактами. В большинстве случаев данный подход, основанный на протестантской догме, попросту не способен привести к адекватному пониманию того, какими были христиане в действительности, во что они верили и как они себя вели. Все измерения реального христианства, которые не умещались в прокрустово ложе указанной концепции, не удостаивались изучения и упоминания. Еще раз подмена исторической реальности полемическим концептом привела к упрощенному и предвзятому восприятию реальной картины прошлого, причем получившийся в результате этой операции образ воспринимался чередой последующих поколений как достоверная действительность.

Если говорить о западном эзотеризме, вклад протестантизма в Большой Полемический Нарратив имел двойственный эффект. С одной стороны, протестанты значительно усилили уже существовавшую тенденцию исключения «язычества», «гностицизма» и «магии» – сфер, которые, как известно каждому исследователю западного эзотеризма, переживали возрождение в католической Европе за предшествующую Реформации половину столетия[2] – из области христианства. С другой стороны, дополнительную поддержку получил взгляд на религию, который отдавал приоритет доктрине и ее словесным и письменным формулировкам. В результате, если исключенный «другой» вообще был достоин рассмотрения, он не только по умолчанию виделся в отрицательном ключе, но, что более важно, его символические, мифологические и ритуальные аспекты были обречены на игнорирование, отрицание или принудительный «перевод» на язык письменного текста и доктринальных установлений. Оставив в стороне тот неоспоримый факт, что любая религия, включая

[1] Концентрируя здесь внимание на триаде «символ, миф и ритуал», я предполагаю, что она покрывает собой всю сферу визуального. Религиозное использование образов можно включать в число ритуалов вне зависимости от того, являются ли эти образы просто «символами» или же воспринимаются более конкретно как прямое воплощение изображаемого ими.

[2] Мне неизвестны какие-либо значительные исследования, которые систематически и детально рассматривают, в какой степени защита «язычества» и «магии» в эпоху нового открытия герметизма такими католическими авторами, как Фичино, Лаццарелли, Пико делла Мирандола и т.д. (зачастую связанная с заступничеством за традиционного недруга христиан в лице иудаизма) была важна в протестантской полемике против католицизма. Следует предполагать, что феномен герметического/ неоплатонического христианства, развившийся внутри католицизма и поддерживаемый рядом его видных идеологов, должен был стать идеальной мишенью для протестантской критики как пример глубины грехопадения римского католицизма.

даже самые радикальные изводы протестантизма[1], имеет как неотъемлемый компонент символическое, мифологическое и ритуальное измерение, покажем, что для западной культуры характерно исключение именно тех видов религиозности, в которых особенно важна как раз упомянутая триада характеристик. Так, язычество черпает свою силу из мифа и достигает высот в почитании изображений, гностицизм несостоятелен без его богатой мифологии[2], магия – это по определению нечто совершаемое, а не только верование. Понятно, что во всех перечисленных системах очень велика роль образов и символов.

В своем исследовании эроса и магии в эпоху Возрождения Йоан Петру Кулиану анализировал «цензуру образов» как исторический процесс, имевший большие последствия, развивавшийся в рамках Реформации[3]. Если вдуматься, становится понятно, что иконоборчество протестантов и их вездесущие обличения римско-католического «идолопоклонства», вообще критика употребления в религии образов не могут быть отделены (кроме как концептуально и аналитически) от цензуры «ритуалов» и религиозных «обрядов»[4]. Преследуя цель исключить римский католицизм из области легитимного христианства и включить его в сферу язычески-магического «другого», протестантизм закреплял свою собственную идентичность как в высшей степени антимифологической, антиритуалистической, не связанной с образами контррелигии. В свою очередь, так подтверждалась непременная, уже традиционная, привязка религиозной «истины» к ясности слов, и «заблуждения» к многозначности образов[5].

[1] См., например, краткий разбор в этом отношении кальвинизма в наших «Dreams of Theology». Op. cit.

[2] См. обсуждение «мифологического гнозиса» в: *Broek R.* Gnosticism I: Gnostic Religion // *Hanegraaff W.J. et al*. Dictionary. Op. cit.

[3] *Couliano I.P*. Eros and Magic in the Renaissance. The University of Chicago press, 1987. P. 193.

[4] См. по этому поводу *Bräunlein P.J*. Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft // Religion im kulturellen Diskurs: Festschrift fur Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag / Hrsg. B. Luchesi, K. Stuckrad. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2004. S. 195–231. Относительно иконоборчества см., например: *Besançon A.* The Forbidden Image. The University of Chicago Press, 2000; *Crew P.M*. Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands 1544–1569. Cambridge University Press, 2008; *Deyon S. & Lottin A.* Les casseurs de l'été 1566. L'iconoclasme dans le Nord. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2013; *Koerner J.L*. The Reformation of the Image. The University of Chicago Press, 2003.

[5] См. неопубликованную диссертацию Клэр Фангер (Claire Fanger) «Знаки власти и власть знаков» («Signs of Power and the Power of Signs»), главу «Изобретение великой дихотомии: святой Августин, знаки и суеверия» («Inventing the Grand Dichotomy: St Augustine, Signs and Superstition»), где приводится замечательное исследование идей святого Августина о различии чудесных и демонических знамений в контексте его «De doctrina Christiana». Точка зрения Августина состоит в том, что символы имеют свои условные значения, и их единственная функция состоит в «передаче *motus animi*, идей, от одного разума к другому». Демонам однако же нужна вовсе не ясность, но запутывание человеческих душ, поэтому их сигналы всегда неоднозначны. Они рвут общепринятые среди людей при коммуникации условности значений:

Однако же аскетический идеал религии, основанной только на словесном компоненте, было тяжело, если вообще возможно, воплотить в жизнь. Важно подчеркнуть, что некоторые из наиболее значимых новых течений «западного эзотеризма» начиная с XVI века появились как раз из недр протестантизма: стоит назвать в этом ряду розенкрейцеров с их манифестами, а также направление христианской теософии, связанное с трудами Якоба Бёме. Эти идеи являются ответвлениями лютеранства; они демонстрируют нам, что миф, символизм и религиозное воображение могут процветать и на протестантской основе. Правдой, впрочем, остается и то, что именно эти течения, вместе с их герметическо-неоплатоническими и парацельсианскими истоками, были заклеймены многими протестантскими полемистами как *Schwärmerei* (увлечение, страсть), то есть вид ереси. В конечном счете, эти идейные направления обогатили собой то же пространство отвергнутой «инаковости», куда уже были вытеснены другие языческие, магические и гностические концепты, мифы и образы.

Сочинение Эргота Даниэля Кольберга (Ehregott Daniel Colberg) «Das Platonisch-Hermetisches [sic] Christenthum» (1691–1691) особенно значимо как, вероятно, первая книга, представляющая явление, которое мы теперь называем западным эзотеризмом, в качестве отдельной области знания, пусть и в обличительном ключе. Кольберг очерчивает линии связей, которые многие исследователи западного эзотеризма считают важными по сей день, от определенного вида «платонически-герметического христианства», возникшего в XV веке, до развившихся из него таких течений, как парацельсианство, теософия Бёме и воззрения розенкрейцеров. Кольберг ставит задачей предупредить своих читателей об опасности этих идей, но всего несколькими годами позже выходит знаменитая книга Готфрида Арнольда «Беспристрастная история церкви и ересей», в которой автор настолько симпатизирует

«Передача смысла <…> в языке демонов всегда должна быть как бы *неполной*: истинный смысл высказывания никогда целиком не доходит до человека – адресата сообщения, а если даже и доходит, человек не может его понять. Общение всегда прерывается до того, как понимание станет возможным, адресат, таким образом, остается заинтригованным, он пытается продолжить коммуникацию, завершить передачу мысли, но он только все больше застревает в расставленной ловушке». Демоны используют человеческое любопытство: «Вид страсти, который ведет в тенета демонических уловок <…> это *curiositas,* извращенное и неутолимое <…> желание знания ради знания. Можно даже сказать, что “аппетит”, обозначенный термином *curiositas* – это аппетит к самим знакам, а не к смыслу, который может быть передан правильно использованными символами». Такое злоупотребление знаками является извращением почитания божества, и, следовательно, может быть приравнено к идолопоклонству: «Гадатель, любопытствующий или суеверный человек, видит в знаках сами предметы, вместо того, чтобы смотреть на реальные вещи, подобно тому, как идолопоклонники смотрят на статуи богов, на творение, а не на Творца» («De doctrina» II, 23.36). Идолопоклонство, таким образом, становится разновидностью практик, использующих «воображаемые знаки», то есть «символы воображаемых вещей, способствующих игре фантазии (или являющиеся плодами такой игры), в отличие от понятий, свойственных разуму и здравому смыслу».

приверженцам неортодоксальных взглядов, что его исследование можно отнести к контрполемическим по отношению к официальной церковной литературе[1]. В 1703 году Арнольд опубликовал произведение Абрахама фон Франкенберга «Theophrastia Valentiniana» (написанное еще в 1629 году, но не пошедшее в печать) – первую известную апологию гностицизма[2]. Хотя терминология, применявшаяся для обозначения «другого», всегда была весьма изменчива и, следовательно, могла сбить с толку, «герметизм» в конце концов закрепился на правах наиболее удобного определения, под которое можно было подогнать множество близких явлений – собственно герметические тексты, «герметическое искусство» алхимии и все виды натурфилософии, как-либо связанные с парацельсианством. Можно подвести итог цитатой из другого нашего текста: «Подобно тому, как в эпоху поздней античности произошло овеществление “гностицизма” как отдельного еретического учения, противостоящего христианству, представление о сложившейся системе или традиции “герметизма” (включающей в себя описанную выше смесь герметической литературы, неоплатонической мысли, каббалы, алхимии, астрологии и магии) появилось в XVII веке и обрело особую популярность среди протестантов. Преимущественно именно в контексте отторжения этих воззрений авторы эпохи Просвещения вели свою борьбу против суеверий и глупостей»[3].

Этот новый концепт «герметизма» – фактически, обобщающий термин для всего «корпуса отсылок», формирующего явление, называемое современными исследователями «западный эзотеризм», – стало быть, впервые появился в протестантском полемическом контексте. В сущности, перед нами стадия Большого Полемического Нарратива, достигнутая

[1] Важность работ Кольберга и Арнольда в данном контексте, видимо, была впервые замечена в: *Faivre A. & Voss K.-C.* Western Esotericism and the Science of Religions // International Review of the History of Religions. Vol. 42, № 1: Amsterdam: Brill, 1995. P. 48–77. Также см. более полное обсуждение в: *Faivre A.* Theosophy, Imagination, Tradition. State University of New York Press, 2000. Из более новых детальных работ по теме следует выделить: *Neugebauer-Wölk M.* Esoterik und Christentum vor 1800 Prolegomena zu einer Bestimmung ihrer Differenz // Aries. Journal for the Study of Western Esotericism. 3, 2003. S. 127–165. См. также: *Hanegraaff W.J.* The Study of Western Esotericism. Op. cit. P. 490. Очень интересны аргументы, приводимые Нойгебауэр-Вёльк против точки зрения, высказанной в наших «Dreams of Theology» (op. cit.) в связи с правильным восприятием взаимосвязи западного эзотеризма и христианства, однако рамки данного текста не позволяют привести здесь обоснованный ответ. Относительно протестантских антиэзотерических (или, точнее, антитеософских) рассуждений см. более подробно: *Faivre A.* Theosophy, Imagination, Tradition. Op. cit. 16–19. Февр, как кажется, стал первым исследователем, оценившим значимость протестантской полемики для истории христианской теософии в частности и западного эзотеризма вообще.

[2] См.: *Gilly C.* Das Bekenntnis zur Gnosis von Paracelsus bis auf die Schüler Jacob Böhmes // Poemandres to Jacob Böhme. Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition / Hrsg. von R. Broek, C. Cis Heertum. Amsterdam: Pelikaan, 2000. P. 385–425.

[3] *Hanegraaff W.J.* Introduction // *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary. Op. cit.

в XVII веке, ставшая логическим итогом ранее прослеженных нами этапов. Пространство, изначально отведенное в монотеистических системах «язычеству», куда позднее, в христианстве, были добавлены «гностицизм» и «магия», теперь было занято такими красочными элементами, как возрожденное и христианизированное язычество неоплатоников и герметиков, христианская каббала, парацельсианство, розенкрейцерские и христианско-теософские идеи. Искусства или дисциплины астрологии, алхимии и *magia naturalis* были составной частью этого комплекса по крайней мере с начала неоплатонического возрождения второй половины XV столетия (хотя по источникам этот сюжет, конечно же, можно проследить через христианское и исламское средневековье вплоть до эллинистической культуры поздней античности); однако же в силу своего статуса традиционных умений эти занятия удостоились особого внимания на финальных стадиях Большого Полемического Нарратива в XVIII веке.

7. Представление об оккультизме: Просвещение против иррациональности

Так называемая Научная революция развивалась в культуре, изобилующей религиозными, социальными и политическими конфликтами, где существовало множество сложных и разнообразных полемических дискурсов. Обычно в заданном контексте невозможно отделить строго научные или философские споры от чисто религиозных дискуссий, следовательно, мы встречаем интересующие нас противопоставления не только в трудах по теологии, но и в спорах о точных или естественных науках и в философских диспутах. По той же самой причине, для XVI–XVII веков совершенно не характерна четкая оппозиция «науки и суеверий» или «разума и безумия», столь привычная нам по традиционной историографии эпохи Просвещения. Среди ученых тогда просто не было принято противопоставлять «науку» и «религию», отвергая последнюю; напротив, они обычно видели себя борцами за правое дело, используя не только научную, но и религиозную истину против представлений, считавшихся ими ошибочными. Хорошей иллюстрацией данного тезиса могут быть споры о колдовстве. В своей новаторской монографии 1997 года Стюарт Кларк объясняет, как и почему «удобная и успокаивающая история о победе науки над магией, разума над невежеством, и, в применении к самой демонологии, скептицизма над верой»[1] была полностью дискредитирована по итогам достаточно глубокого изучения феномена, известного сейчас как «научная революция»: «…люди, являвшиеся, несомненно, воплощением новых взглядов на естественные науки, горячие сторонники Королевского общества (поддержки науки. – *Прим. перев.*) или даже его

[1] *Clark S.* Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe. Oxford University Press, 1999. P. 296.

члены изо всех сил старались доказать реальность колдовства и важность для природы деятельности злых духов. С другой стороны, никто из выступавших тогда в печати ведущих критиков веры в колдовство не принадлежал к числу “новых ученых” – можно вспомнить Джона Вебстера и Джона Вэгстаффа <…> Возможно, самый важный текст данного периода, отвергающий веру в колдовство, принадлежит перу Реджинальда Скота. Эта книга впервые увидела свет в 1584 году, а затем переиздавалась в 1651, 1654 и 1665 годах, и ее аргументация базируется на теологических, а не научных истинах»[1].

Другими словами, вид традиционной религиозной полемики, предполагавший непременную связь магии с миром бесов, полностью сохранял свою актуальность; представители прогрессивной науки, как правило, продолжали верить в козни демонов и вовсе не отбрасывали представление о них как фикцию суеверного воображения, что напрасно приписывали этим ученым мужам позднейшие историки. Из огромного множества иных возможных примеров приведем несколько иллюстраций, относящихся к персонам первой величины (повторим, что даже ограничиваясь знаменитостями такие примеры можно множить без труда): Иоганн Кеплер активно занимался астрологией, а Исаак Ньютон и Роберт Бойль посвящали себя алхимическим занятиям, при этом все названные оставались верующими христианами. Сегодня уже не вызывает сомнений тезис, что так называемые «оккультные науки» являлись органичной частью истории научной революции. Само собой, это не означает, что дисциплины, подобные магии, алхимии или астрологии, не подвергались атакам с научной точки зрения со стороны тех, кто ныне нам видится «прогрессивными учеными» – можно вспомнить, к примеру, хорошо известную критику, которую Мерсенн, Гассенди и Кеплер направили против Роберта Фладда. Правда в том, что защитники и оппоненты «оккультизма» могут быть найдены по обе стороны линии (или, точнее, полосы отчуждения или серой зоны), разделявшей новую науку и традиционную натурфилософию. Даже оставив в стороне все прочие соображения[2], этого уже достаточно, чтобы показать, что неприятие «оккультных дисциплин» никак не может считаться признаком, характерным для научной революции как таковой.

Конечно, упомянутая революция привела к появлению того, что мы сегодня называем «настоящей наукой», которую дискурс эпохи

[1] *Clark S.* Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe. Oxford University Press, 1999. P. 296.

[2] Здесь следует вспомнить о роли концепта «qualitates occultae», признаков тайного, оккультного. См по этому поводу: *Hutchinson K.* What Happened to Occult Qualities in the Scientific Revolution? // Isis. University of Chicago Press. Vol. 73, No. 2. 1982. P. 233–253; *Millen R.* The Manifestation of Occult Qualities in the scientific revolution // Religion Science and Worldview: Essays in Honor of R.S. Wtstfall / Ed. by M.J. Osler, P.L. Farber. Cambridge, 1985. P. 185–216; *Hanegraaff W.J.* Occult / Occultism // *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary of Gnosis and Western Esotericism. Op. cit.

Просвещения XVIII века (а точнее, упрощенная версия этого дискурса, скомпонованная в течение XIX века и воспринимаемая ныне как данность[1]) использовал в таких полемических противопоставлениях, как «разум против иррациональности», «наука против предрассудков и оккультизма». Деятели Просвещения и их интеллектуальные последователи имели в своем арсенале большой набор инструментов для обозначения отчуждаемого «другого» и его характеристик. Этот арсенал был унаследован от монотеистического и затем христианского полемических дискурсов, однако теперь его содержимое переосмыслялось в свете новых, измененных установок. Для картины мира, в которой утверждалась победа прогрессирующего разума над предрассудками прошлого, старый «языческий» чужак выглядел олицетворением «примитивной»[2] стадии развития человеческого духа, подвластной идолопоклонническому почитанию изображений. Идолопоклонство с подачи Шарля де Бросса (1760) стали называть «фетишизмом», его обычно связывали с «магией», и все эти явления теперь рассматривались как основанные на «заблуждениях». «Фетишизм» считался интеллектуально ущербным, ибо он базировался на ошибочном отождествлении материального образа и символизируемой им идеи, а «магия» (этот термин зачастую использовали как синоним для понятий «оккультная философия» или «оккультная наука») осуждалась за ее равно ошибочную веру в соответствие «сверхъестественных» представлений человека связям, существующим в вещественном мире[3]. Первый из приведенных выше аргументов явно отражает христианское понимание язычества и магии как «ложной религии», тогда как второй довод следует из отождествления *magia naturalis* и всех прочих «оккультных» дисциплин с «ложной наукой». В обоих случаях очевидно, что присущий данной аргументации «интеллектуальный» уклон, предполагающий как само собой разумеющееся, что религиозное поведение укоренено в рассудочных процессах, является наследием протестантских принципов, описанных выше. Не требует дополнительных пояснений вывод, что традиционная связь всех этих сфер с демонической активностью

[1] За последние несколько десятилетий стало совершенно ясно, что идеализированная картина эпохи Просвещения, закрепившаяся в историографии с XIX века, совершенно не отвечает сложности исторической реальности, снова повторяя ситуацию, которую мы разбирали выше в данном тексте. Относительно этого сюжета см., например: *McIntosh Ch.* The Rose Cross and the Age of Reason Eighteenth-Century Rosicrucianism in Central Europe and its Relationship to the Enlightenment. State University of New York Press; Reprint edition, 2012. *Neugebauer-Wölk M.* Aufklärung und Esoterik: Rezeption – Integration – Konfrontation. Berlin, Max Niemeyer Verlag; Auflage: 1, 2009; а также статьи разных авторов в: Antike Weisheit und Kulturelle Praxis: Hermetismus in der Frühen Neuzeit / Hsgb. A.-Ch.Trepp, H. Lehmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; Auflage: 1, 2002.

[2] Негативные коннотации этого слова еще не были очевидны людям XVIII века; см., например, девятитомник Антуана Кур де Жебелена «Le monde primitif» (1773–1782).

[3] Подробнее см.: *Hanegraaff W.J.* The Emergence of the Academic Science of Magic: The Occult Philosophy in Tylor and Frazer // Religion in the Making: The Emergence of the Sciences of Religion / Ed. by A.L. Molendijk, P. Pels. Leiden: Brill, 1998. P. 253–275.

значительно усиливала их восприятие как примитивных и отсталых предрассудков, основанных на страхах и заблуждениях, терзавших столь долго человеческое сознание и теперь, к счастью, наконец-то изгнанных – можно сметь надеяться – светом разума.

В общем, заключим, что пространство коллективного воображения, занятое «другим» в системах монотеизма и официального христианства, прошедшее выше обрисованные стадии роста и развития, теперь наконец превратилось в место, где находился *Das Andereder Vernunft* (чуждый разуму – *нем. – Прим. перев.*)[1]. Эта установка оказала колоссальное влияние на изучение религии и культуры в целом на протяжении XIX и большей части XX века. Просвещение определяло себя посредством полемического дискурса, который должен был убедить публику в абсолютной рациональности его производителей, противопоставляя им разнообразные виды «суеверий», совершенно нерациональных и, следовательно, ложных[2]. И перечень этих «суеверий» не ограничивался догмами католической церкви – в него был включен обширный «герметический» компонент, который стал осознаваться протестантскими полемистами примерно в конце XVII века как полунезависимое идейное «течение» или «движение», и теперь идеально подходил на роль «врага рассудка». Прием осмеяния обычно считался более эффективным, чем прямая полемика, но по мере развития идеологии Просвещения на протяжении XIX и особенно XX века зачастую также подчеркивались аспекты безнравственности и «опасности». Это особенно заметно в случае разнородного ряда модернистских рассуждений, которые считают такие феномены, как фашизм и национал-социализм возвращением «гностического» врага, а также катастрофическим результатом процесса *Zerstörungder Vernunft* (разрушения разума – *нем. – Прим. перев.*)[3], смутно, но постоянно ассоциируемого с «оккультизмом» как таковым[4].

В качестве эпилога к вышесказанному следует добавить, что овеществление, преимущественно протестантскими авторами, а также просветителями «герметизма» как связной и целостной контркультуры суеверий

[1] См. *Böhme G. & Böhme H.* Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants (suhrkamp taschenbuch wissenschaft). Berlin: Suhrkamp Verlag, 1985.

[2] Остается вопрос, который не может быть здесь подробно разобран, а именно: насколько кардинально восприятие «религии» в Эпоху Просвещения определялось ассоциацией этого понятия не с протестантизмом, а именно с католичеством – причем католичеством, связываемым, в свою очередь, с язычеством и магией (то есть почитанием изображений, приоритетом ритуала над доктриной и т.д.).

[3] *Lukásc Ph.G.* Die Zerstörung der Vernunft. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.

[4] Говоря о подобных взглядах на гностицизм, в качестве примера можно привести работы политического философа Эрика Фёгелина (см. раздел о нем в: *Hanegraaff W.J.* On the Construction of «Esoteric Traditions». Op. cit. P. 29–36). Относительно оккультизма в целом см. крайне влиятельный бестселлер: *Pauwels L. et Bergier J.* Le Matin des Magiciens. Paris: Gallimard, 1960; а также весьма полезное приложение «Современная мифология нацистского оккультизма» к: *Goodrick-Clarke N.* The Occult Roots of Nazism: Secret Aryan Cults and Their Influence on Nazi Ideology. New York: NYU Press; Reprint edition, 1993.

и безрассудства, за которым последовало исключение самого явления из приемлемых для обсуждения тем, принудило приверженцев этого течения прибегнуть к схожим методам. С XVIII века и на протяжении всего XIX столетия как реакцию на продвигающуюся секуляризацию и банализацию мира, мистики предпринимали попытки создать свою новую идентичность путем «изобретения традиции». В сущности, они принимали на себя протестантские и просветительские негативные определения отвергнутых чужаков, стараясь защитить свои воззрения как основанные на высшем, древнем миропонимании и противоположные религиозному догматизму и узколобому рационализму. Этот процесс стал частью нового издания полемического дискурса, в рамках которого самозваные «эзотерики», «оккультисты», «маги» и, наконец, «язычники» осознанно самоопределяются в противостоянии принятым религиозным и научным нормам. Их риторика и стратегии отчуждения вполне заслуживают отдельного подробного анализа, однако он вышел бы далеко за установленные нами для этой статьи границы[1].

Выводы

Мы показали, что представление о «западном эзотеризме» как об отдельной области исследования исторически сложилось в результате полемического дискурса, корни которого можно проследить вплоть до зарождения монотеизма, и что это представление было получено в итоге целой серии последовательных упрощений. Данная сфера знания впервые была приведена к концептам, примерно похожим на современные научные воззрения, протестантскими авторами конца XVII века, а восприятие обсуждаемых дисциплин как чуждых не только нормативной религии, но и общепринятой науке и философии закрепилось в эпоху Просвещения. Приведенные нами соображения ясно демонстрируют, что «западный эзотеризм» является теоретическим конструктом, а не естественным понятием, а общепринятая идея о том, что на свете есть какие-то «сущностно» эзотерические вещи, происходящая из религиозной мысли, в корне неверна. Ничто не «является» эзотерическим, пока оно не истолковано как таковое кем-то по некой причине.

Думается, что слишком просто было бы объяснять традиционное нежелание исследователей изучать западный эзотеризм только отторжением таких воззрений с позиций «Просвещения» или даже опасениями, что подобные изыскания могут придать отвергнутому знанию некую легитимность. Обе озвученные причины определенно играют роль, но нам видится,

[1] См. краткий разбор случая с «магией» в: *Hanegraaff W.J.* Magic V // *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary of Gnosis and Western Esotericism. Op. cit. и *Hanegraaff W.J.* How magic survived the disenchantment of the world // Journal Religion. Vol. 33, 2003.
Крайне интересны в этом отношении трения между «Abwehr» (отторжением) и «Verlangen» (желанием), проанализированные фон Штукрадом на примере (нео)шаманизма; см.: *Stuckrad K.* Schamanismus und Esoterik: Kultur Und Wissenschaftsgeschichtliche Betrachtungen. Berlin: Gnostica; 2003. S. 273–279.

что на более глубоком уровне положение вещей (когда до последнего времени академическое изучение западного эзотеризма практически не велось) может быть понято только исходя из самой природы полемики вокруг нашего сюжета. Процесс упрощения, лежащий в основе любого полемического дискурса, требует максимального ограничения на доступ к детальной фактической информации по предмету. Мы это видим на примере того, насколько важны секретность, дезинформация и пропаганда в настоящем вооруженном конфликте[1] (откуда пришел трюизм «правда гибнет первой на любой войне»). Точно так же распространение детальной фактической информации о западном эзотеризме противоречит интересам господствующих кругов. Поспешим добавить, что мы не говорим здесь о заговоре[2]; имеется в виду лишь простой факт важности сохранения простоты и краткости для любой полемической риторики, которая будет эффективной, только если не давать образу критикуемого «другого» обрести излишнюю, сбивающую с толку сложность и информационную объемность. В таком случае научное изучение западного эзотеризма явно предстает естественным врагом Большого Полемического Нарратива – не в силу того, что такое изучение выберет «неправильную» сторону для своих симпатий, но потому, что наука по своей природе призвана расширять сферу познанного с позиции идеологической нейтральности. Оба эти принципа – погоня за знанием и нейтральный подход в его оценке – работают против риторической простоты в пользу сложности. Глубокая ирония состоит в том, что именно верность научному принципу расширения наших знаний о западной религии и культуре методами критического, непредвзятого исследования, при последовательном подходе, в конечном счете обязательно покажет суть правящих в обществе полемических нарративов как упрощенных искусственных конструктов, и таким образом поставит под угрозу безопасность и стабильность сложившихся научных идентичностей, построенных на упомянутых нарративах. Сопротивление такой деконструкции психологически вполне понятно, но оно, тем не менее, вступает в прямой конфликт с базовым для научной работы методологическим принципом, утвердившимся со времен Просвещения (который, как нам видится, нужно защищать любой ценой) – «практикой критицизма», для которой важна лишь истина и которую никакие, пусть даже самые досточтимые, традиции и авторитеты не могут заставить наложить на себя ограничения[3].

[1] За убедительными примерами советуем вновь обратиться к: *Urban H.*B. The Secrets of the Kingdom: Religion and Secrecy in the Bush Administration. Op. cit.

[2] Обратите внимание на расцвет жанра оккультной художественной литературы и псевдодокументалистики, основанной на идее о «сокрытии» элитами, цепляющимися за свою власть, «правды» от широкой публики. Наиболее известный из последних примеров в этом ключе, конечно, мегабестселлер Дэна Брауна «Код да Винчи», основанный на мистификациях, почерпнутых из *Baigent M., Leigh R. & Lincoln H.* Holy Blood, Holy Grail. London: Jonathan Cape, 1982, и другой подобной литературы.

[3] В этом отношении я разделяю подход Питера Гея, см.: *Gay P.* The Enlightenment: An Interpretation: London, Weidenfeld and Nicolson, 1970. Ch. 3: «The Climate of Criticism».

Из сказанного выше должно быть понятно, что, по нашему мнению, важность изучения западного эзотеризма значительно превосходит соображения простого «научного интереса» к определенным историческим течениям и идеям, которые были обделены вниманием предшествующих поколений. Напротив, именно эта область исследования должна быть признана особенно важной для историков религии и культуры, ибо только путем исключения ее основных компонентов – как их себе представляли полемисты – из сферы допустимого западная культура как таковая смогла сформировать свою идентичность. Принимая во внимание наши выводы о приоритетной роли компонентов идентичности, определенных в полемике с отвергнутым знанием, надо также помнить о невозможности рассматривать эти компоненты в изоляции, как если бы они существовали отдельно от своих антитез. Следует понимать динамику скрытого дискурса, который создал упомянутые представления, что, в свою очередь, требует выхода за пределы указанного дискурса и взгляда на него со стороны, с нейтральной точки зрения.

Что из этого следует? Всякая попытка (или даже только намерение) сделать шаг в этом направлении обречена иметь беспокоящий и запутывающий эффект, ибо она приводит нас к радикальному эмпиризму с совершенно непонятными последствиями. Если мы совершим «мысленный эксперимент», попытавшись представить, как выглядела бы западная история, если рассмотреть ее извне ее собственного фундаментального дискурса, станет ясно, что мы лишимся опоры на все те традиционные критерии, с помощью которых мы рутинно даем приоритет определенным аспектам культуры и религии как относительно «важным», «центральным», «серьезным» или «глубоким», одновременно маргинализируя другие аспекты как менее важные, менее примечательные, несерьезные, поверхностные и т.д. Полагаю, что мы инстинктивно стремимся соответствовать Большому Полемическому Нарративу не только потому, что мы к нему привыкли (настолько, что редко замечаем его присутствие), но еще и потому, что мы боимся потеряться вне его: этот нарратив защищает нас от осознания всей сложности нашей собственной культуры. Простота психологически успокаивает, тогда как со сложной картиной мира тяжело жить, а исчезновение традиционных линий разграничения может привести к потере ориентации. Это все совершенно верно: если нам удастся выйти за пределы Большого Полемического Нарратива, окружающий ландшафт будет неузнаваем, земля станет ускользать у нас из-под ног, нам покажется, что мы находимся среди полного хаоса. Единственным спасением в подобной ситуации будет избежать паники и просто начать осторожно исследовать это новое место, пытаясь нарисовать в уме его карту[1].

[1] Очевидно, что подход, который мы здесь отстаиваем, неизбежно вызывает ассоциации с базовым процессом психотерапии. Нам кажется, что такие параллели действительно вполне осмыслены, и стоит сделать их еще более наглядными. Как личность (а также и вся культура), мы определяем свою сложившуюся идентичность, отвергая какую-то часть себя и вытесняя эту отринутую часть в царство подсознания (в пространство исключенного «другого»,

Было бы глупо даже предполагать, что, следуя такому подходу, мы должны забыть все достижения наших предшественников на научной стезе и начать с чистого листа. Возьмем наиболее очевидный пример: Большой Полемический Нарратив сам по себе является мощной информационной структурой, знание которой совершенно необходимо для понимания тенденций, свойственных западной культуре. Разница современного восприятия состоит в том, что эта структура сегодня находится в надлежащем ей статусе объекта научного исследования и больше не служит основанием и начальной точкой такого исследования. Это позволяет другим концепциям, отличным от порождений Большого Полемического Нарратива и не связанным с ними, попадать в фокус зрения ученых. В трудах новейших историков, как мы смеем надеяться, «западный эзотеризм» будет описан просто и правдиво – как воображаемая конструкция, созданная и овеществленная основным полемическим дискурсом западной культуры. Тогда постепенное возникновение и развитие этой конструкции в коллективном воображении, а также восприятие различных исторических явлений, которые были причислены к этой конструкции, смогут быть детально изучены, в идеале – без искажений якобы сущностными категориями, создающими искусственные барьеры между «эзотерическим» и «неэзотерическим». Пусть, учитывая существующие политические, социальные и психологические реалии, такой подход пока остается в своей полной и законченной форме, пожалуй, утопическим идеалом. Тем не менее ясно, что изучение «западного эзотеризма» в частности и западной религии и культуры в общем, непременно сильно выиграет от движения в означенном выше направлении.

в масштабах культуры). Эта «тень» становится вместилищем всего того, чем, кем и как мы не хотим быть; однако в действительности она является значимой частью того, кем, чем и как мы являемся. Мы предпочитаем вместо того, чтобы признать в себе эти нежелательные черты и как-то реагировать на их существование (увидеть их в своей культуре), проецировать их вовне, на других людей («язычников», «еретиков», «ведьм» и т.д., говоря о культуре). Всякий успешный терапевтический процесс, напротив, предполагает встречу с содержимым своего подсознания и попытку интегрировать это содержимое в собственную идентичность. Так как такой процесс требует слома внутренних барьеров, которые были созданы для защиты стабильности и безопасности нашей идентичности, мы, естественным образом, сопротивляемся ему, боясь хаоса, потери ориентации и рассудка. Однако же если это сопротивление удается преодолеть, есть шанс выйти на уровень более сложного и многослойного самосознания, чтобы затем соответственно перестроить свою идентичность (что могло бы дать в применении к обществу новую, значительно более комплексную и целостную картину «западной культуры», которая была бы достижима, если не ограничивать линии этой картины жесткими схемами Большого Полемического Нарратива). Вполне допускаем, что подобная «психотерапия» сферы научных исследований была бы нужной и благотворной.

Воутер Ханеграафф

Религия и историческое воображение: эзотерическая традиция и поэтическое творчество[1]

Душа может мыслить только образами.
Аристотель. «О душе» III.7.431 a 16

Как было недавно обосновано Люсией Траут и Аннеттой Вильке, концепт *воображения* оказался странным образом обделенным вниманием современных исследователей религии, и явно ощущается необходимость восстановить его статус значимого, «ключевого» понятия в этой сфере знания[2]. Как верно отметили упомянутые ученые, хотя исследователи религии довольно часто употребляют термин *воображение* даже в названиях своих монографий[3], его понимание остается достаточно расплывчатым, не осмысленным в теоретическом плане[4]. В настоящее вре-

[1] Впервые опубликована: *Hanegraaff W.J.* Religion and the Historical Imagination: Esoteric Tradition as Poetic Invention // Dynamics of Religion: Past and Present. Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten. Bd. 67 / Ed. by Ch. Bochinger, J. Rüpke, E. Begemann. Berlin: De Gruyter. 2017. P. 131–153.

[2] *Traut L.; Wilke A.* 2015. Einleitung // Religion – Imagination – Ästhetik: Universität Leipzig, 2015. P. 19, 60.

[3] Наверное, самым известным примером является книга: *Smith J.Z.* Imagining Religion: From Babylon to Jonestown. University of Chicago Press, 1982. Также Траут и Вильке упоминают работу Рональда Индена «Воображая Индию», представления о «воображаемой родине», изучаемые исследователями диаспор, и «воображаемые сообщества» Бенедикта Андерсона (*Traut L., Wilke A.* Op. cit.). Достаточно только вбить в строку поиска на сайте Amazon «imagination» / «imagining» и «religion», чтобы понять, насколько часто такая терминология фигурирует в заголовках исследований религиоведческой тематики.

[4] Конечно, встречаются исключения. См., например: *Herdt G.; Stephe M.* The Religious Imagination in New Guinea. New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1989; *Shulman D.* More than Real: A History of the Imagination in South India. Cambridge: MA, 2012; Religion in Cultural Imaginary: Explorations in Visual and Material Practices / Ed. by D. Pezzoli-Oligati. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2015; *Wolfson E.* Through a Speculum that Shines: Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism. Princeton, 1994; *Idem.* A Dream Interpreted Within a Dream: Oneriopoiesis and the Prism of Imagination. New York: Zone Books, The MIT Press, 2011; *Idem.* Giving Beyond the Gift: Apophasis and Overcoming Theomania. New York: Zone Books, The MIT Press, 2014.

мя не ведется теоретических споров общего характера о воображении, его природе и функциях в отношении к историческому, социальному, философскому или когнитивному измерениям религии. Нет посвященной «воображению» статьи в таких обиходных справочниках как «Critical Terms for Religious Studies» (1998) Марка Тейлора или в «Guide to the Study of Religion» (2000) Уилли Брауна и Рассела Т. Мак-Катчеона; эта тема не затрагивается в «New Approaches to the Study of Religion» (2005) Питера Антса, Армина Гирца и Рэнди Уэрна; не придается значения данному сюжету также в недавно вышедшей в свет «Contemporary Theories of Religion» (2009) Майкла Штаусберга, упоминания отсутствуют и в «Oxford Handbook for the Study of Religion» (2016) Штаусберга и Стивена Энглера. Ясно, что современные исследователи религии по-прежнему не воспринимают «воображение» как достойный их внимания предмет.

1. Воображение: между энтузиастами и критиками

Мы беремся в этой статье доказать, что воображение должно быть признано ключевой темой в изучении религии. Для иллюстрации важности такого подхода давайте совершим краткий обзор основных теоретических и методологических разногласий между исследователями «религионистами» и их оппонентами. Религионистами мы называем исследователей, тяготеющих к идеям Мирчи Элиаде и других интеллектуалов, исторически связанных с обществом «Эранос»[1]; их оппонентами являются ученые – наши современники, примыкающие к таким организациям, как Североамериканская Ассоциация Исследования Религии (North American Association for the Study of Religion, NAASR) или журналам, таким как «Method & Theory in the Study of Religion». Основополагающие подходы двух названных групп, в сущности, непримиримы, и оба этих направления очень влиятельны в религиоведческих кругах, а также среди широкой публики, интересующейся вопросами изучения религий, особенно в Соединенных Штатах. Как хорошо известно, религионисты (главные «энтузиасты» религии в академическом сообществе, пользуясь широко распространенной терминологией, традиционно мыслят в терминах и понятиях мифологических архетипов, универсальных символов или *mundus imaginalis*, в то время как весь их понятийный аппарат полагается на в высшей степени позитивное понимание воображения как способности разума, позволяющей нам постигать глубокие духовные сущности, лежащие за пределами рациональности или чувственного опыта. Обобщенно говоря, они воспринимают религиозное воображение как *интеллектуальную способность*, которая тем или иным образом дает возможность прикоснуться к истинной реальности или проникнуть в иные слои бытия. Напротив,

[1] *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture. Cambridge University Press, 2012.

современные ученые, относящиеся к «критической» традиции, обычно прямо или косвенно отстаивают позицию, согласно которой боги, ангелы, демоны и прочие духовные сущности однозначно нереальны и существуют только в человеческом воображении. Для них задача ученого состоит в том, чтобы снять покровы вымышленных фантазий и иллюзий и добраться до фундаментальных социальных, психологических, философских и политических предпосылок, которые в действительности дают понимание религии. Иными словами, эта группа ученых считает, что религиозное воображение является не интеллектуальной способностью, но *предрасположенностью к заблуждениям*: оно мешает нам осознать реальность.

Представители «критического лагеря» однозначно разнятся с религионистами в оценке роли воображения в контексте религиозной сферы. Вместе с тем можно было бы ожидать согласия между этими группами хотя бы относительно важности фактора воображения. В конце концов если религиозное воображение столь хорошо справляется с задачей сокрытия от верующих истинной реальности и заставляет их поверить в несуществующие вещи, почему бы не попробовать тщательно проанализировать этот феномен? Однако, как уже было отмечено, на практике этого не делается. Данный примечательный факт свидетельствует о том, что хотя ученые «критической» школы видят себя защитниками рационалистических и секулярных воззрений, они, как кажется, не осознают той центральной роли, которую воображение играло в философском проекте Просвещения от Томаса Гоббса и Дэвида Юма до Иммануила Канта. Мэри Уорнок в своей классической работе по данной теме сформулировала мысль Канта относительно нашего сюжета следующим образом: Нельзя выразить чувственный опыт абстрактными понятиями без помощи воображения. Жизнь только чувственными восприятиями была бы лишена всякой организации и порядка, тогда как полностью интеллектуальная жизнь оказалась бы обделенной реальным содержанием. Мы приходим к выводу, что только с помощью чувств или только с помощью интеллекта мы не могли бы воспринимать мир таким, как мы его видим. Однако два упомянутых элемента не соединяются сами собой для достижения такого результата. Нужен другой соединительный фактор. Таким соединительным фактором является воображение...»[1]

[1] *Warnock M.* Imagination. Berkeley, 1976. P. 30. Конечно же, нельзя отрицать, что Кант видел роль воображения в процессе человеческого познания в тревожном свете. О его неоднозначных стремлениях минимизировать и затемнить важность фактора воображения, предпринятых между первым и вторым изданиями «Kritik der reinen Vernunft», а также о значительных различиях между подходами Канта к воображению в его теоретических и прикладных работах см.: *Böhme H., Böhme G.* Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt A.M., 1983. S. 231–250; *Kneller J.* Kant and the Power of Imagination. Cambridge University Press, 2007. Ch. 1 & 5; ср. *Wolfson E.,* 2014. Op. cit. 1–2, n. 3 с указанием дополнительной литературы.

Интеллектуальные корни подобных умозаключений могут быть найдены уже у Гоббса и Юма. Именно деятели Эпохи Просвещения (а не романтики, как часто полагают[1]) первыми сформулировали точку зрения, согласно которой воображение является важнейшей способностью нашего разума, необходимой для восприятия реальности и упорядочивания хаоса чувственных впечатлений[2]. Насколько нам известно, этот вывод никогда не был опровергнут[3]. Однако он дополнялся, перетолковывался и был заново интерпретирован романтическими мыслителями, такими как Шеллинг, Вордсворт и в особенности Кольридж. Последний, как хорошо известно, различал «первичное воображение», с помощью которого мы постигаем мир вокруг нас, и «вторичное воображение», которое лежит в основе художественного творчества и гениальности[4]. В результате вышеописанной идейной трансформации был принят ошибочный взгляд, что воображение противоположно рациональности, точно так же, как романтизм противоположен идеям Просвещения. Однако мы считаем, что если ученые религионисты вдохновляются романтическими построениями о полубожественной природе творческого вторичного воображения[5], исследователям критической школы

[1] *Engell J.* 1981. The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism. Cambridge, MA, 1981.

[2] Ibid. P. 3–10.

[3] См., например: *Clark A.* Whatever Next? Predictive Brains, Situated Agents, and the Future of Cognitive Science. Behavioral and Brain Sciences 36. Cambridge University Press, 2013. 197–199.

[4] *Warnock M.* Imagination. Op. cit, 1976. P. 66–130; *Warnock M.* Imagination and Time. Oxford: Wiley-Blackwell, 1994. P. 22–44.

[5] Возможно, в первую очередь в силу националистических предпочтений невнятные рассуждения Кольриджа о воображении привлекли внимание преимущественно британских ученых. Стоит согласиться с Мэри Уорнок, что, хотя теория воображения, разработанная романтиками, несомненно имеет большое культурное и историческое значение, с технической и философской точки зрения она значительно уступает концепциям британских эмпиристов и традиции кантианства. Как отмечает с тонкой иронией Уорнок, «вместо аргументов, нам дают повторяющиеся утверждения, смутные, малопонятные, может быть, весьма глубокомысленные. Причиной подобной перемены, этого досадного снижения качества мыслительного процесса, послужило оставление строгих кантианских принципов различения между поддающимися и не поддающимися познанию материями, между правильными философскими построениями и пустыми метафизическими спекуляциями» (*Warnock M.* Imagination. P. 63–64). Для того чтобы ознакомиться с захватывающим повествованием о том, как идеи Кольриджа о воображении применялись для преодоления методологического агностицизма и создания новаторской «Романтической Религии», например, воплощенной в изощренной эзотерической философии Оуэна Барфилда, следует изучить труд Роберта Рейли (*Reilly R.J.* Romantic Religion: A Study of Owen Barfield, C.S. Lewis, Charles Williams, and J.R.R. Tolkien. Great Barrington: Lindisfarne Books 2006). Кстати, значительное влияние идей Барфилда на Дж. Р. Толкиена, теория волшебства которого (*Tolkien J.R.R.* On Faery-Stories // The Tolkien Reader. New York. 1966. P. 33–99.) основана на концепциях упомянутого философа, отсылает нас в свою очередь к исследованию Маркуса Альтена Давидсена о вымышленных религиях (*Davidsen M.A.* The Spiritual Tolkien Milieu: A Study of Fiction-Based Religion. Diss. Leiden University, 2014).

следует по меньшей мере обратить внимание на просвещенческий концепт огромной значимости первичного воображения для познавательной способности человека.

У Юма и Канта мы узнаем, что для нас как для мыслящих животных, воображение составляет саму ткань осознания нашего бытия. Ведь всяческие «идеи» и «концепции» могут существовать только внутри нашего воображения. Для Канта так и осталось тайной, как воображению удается творить такие чудеса, он отчаялся дать ответ на этот вопрос, сказав, что это является «искусством, сокрытым в глубинах человеческой души, чьи настоящие механизмы действия Природа едва ли когда-либо даст нам увидеть и подробно рассмотреть»[1]. Эту позицию можно было бы назвать пораженческой, особенно с современной перспективы, ибо, как кажется, исследователи-когнитивисты ныне заново открывают фундаментальные истины, впервые проговоренные Гоббсом, Юмом и Кантом. В своей новаторской работе по «концептуальному смешению» Жиль Фоконье и Марк Тёрнер отметили, что когнитивистика давно уже идет неверным путем вслед за постулатом аналитической философии двадцатого века, утверждающим необходимость исключения образного мышления из пространства «базового значения». Однако же игнорируется тот факт, что в действительности «воображение создает смыслы <…> мгновенно, подобно тому, как бьет молния, значительно опережая скорость осознания»[2]. Ученые приходят к радикальному заключению, которое, как кажется, необходимо особенно выделить: «Следующим этапом в исследовании разума должно стать изучение природы и механизмов воображения»[3].

Если Фоконье и Тёрнер правы, явно пришло время для нас, исследователей религии, серьезно взяться за то, чтобы сделать воображение новым ключевым понятием также и нашей дисциплины[4].

2. Историческое воображение как объект исследования

Тема воображения, разумеется, весьма обширна, она открывает для нас горизонты исследований не только в религиоведении, но и в других гуманитарных дисциплинах[5]. В данном тексте нас интересует только

[1] *Kant I.* Kritik der reinen Vernunft (2. Auflage 1787) // Kants Werke. Bd. III. Berlin, 1968. S. 180–181. *Warnock M.* Imagination. P. 32.

[2] *Fauconnier G.; Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York, 2002. P. 15.

[3] *Fauconnier G.; Turner M.* The Way We Think… Op. cit. P. 8.

[4] См. новаторское применение «концептуального смешения» к анализу текстов корпуса Наг Хаммади в: *Lundhaug H.* 2010. Images of Rebirth: Cognitive Poetics and Transformational Soteriology in the Gospel of Philip and the Exegesis of the Soul. Leiden, 2010; а также: *Davidsen M.A.* The Religious Affordance of Fiction: A Semiotic Approach // Religion 46.4, 2016 (forthcoming).

[5] *Brann E.T.H.* The World of the Imagination: Sum and Substance // Utopian Studies. Vol. 7, No. 2. 1996. P. 222–224.

один маршрут из многих возможных: *историческое* воображение как *объект* исследования (а не как фактор *при изучении* истории, сколь бы любопытной и многообещающей не была именно такая постановка вопроса)[1]. Попробуем понять, как религиозные деятели представляют в своем воображении историю – мы увидим, что этот вопрос неотделим от вопроса о том, какой они находят в истории смысл. Основываясь на доказательной традиции Юма и Канта, Мэри Уорнок объясняет, что «без воображения невозможно иметь представление о прошлом, настоящем и будущем»[2], то есть нельзя понять идею продолжительности времени. Мы придаем значение этой продолжительности, превращая последовательность неких событий в рассказ – повествование, имеющее свой сюжет. Однако же описанная операция, по сути, является крайне опасным избирательным упрощением, которое неизбежно повреждает бесконечную сложность исторической реальности. Более того, если повествование имеет начало, середину и конец, история в высоком смысле, напротив, есть то, в середине чего мы все живем, не ведая, каким будет ее конец[3]. В данном тексте нам интересна не история как таковая, но взгляды на нее религиозных деятелей, которые превращают эту историю в рассказ, накладывают то или иное повествование на живую ткань истории.

Эти рассказы стали порождением исторического воображения, или, точнее, исторической *памяти*. Память, в общем, считается подклассом воображения, так как она позволяет нам представить себе вещи, которые ушли из актуальной реальности или же более с нами не происходят. Точно так, как наша персональная идентичность зависит от нашей памяти о личном прошлом (теряя память, человек уже не помнит, кто он есть), чувство *коллективной* идентичности зависит от того, как мы помним нашу общую историю. Однако же наша память – это не фотографическая пластина. Как и всякая иная форма воображения, это *активная*, динамичная способность, которая непрестанно заново воссоздает наше прошлое в самом процессе сохранения информации о нем. Так же, как мы воспринимаем мир за пространственными пределами досягаемости органов наших чувств только с помощью воображения, мы можем

[1] Изучение «исторического воображения» стоит на повестке дня методологии и философии истории по меньшей мере со времен классического труда Хейдена Уайта «Метаистория» (см.: *White H.* Metahistory: The Historical Imagination in 19th-Century Europe. Orig, 1973. Baltimore, 2014), а возможно, еще с выхода в свет работ Р.Дж. Коллингвуда после Второй мировой войны. Соотношение вымысла и фактической достоверности в истории было предметом яростных дискуссий в специализированных журналах и средствах массовой информации. Пусть эти горячие дебаты «скорее скрыли свой предмет за дымом баталии, нежели осветили его» (как метко отметила Энн Ригни, см: *Rigney A.* Imperfect Histories: The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism. Ithaca, NY, 2001. P. 5), но они по крайней мере показали интерес историков к данной проблематике.

[2] *Warnock M.* Imagination and Time. P. 88.

[3] Ibid. P. 108.

воспринимать историю, явления прошлого только посредством личной и коллективной памяти. В обеих ситуациях воображение/память показывают нашему разуму картины, содержащие искажения разной степени по отношению к реальности явлений, отделенных от нас пространством/временем.

Ход рассуждений приводит нас к концепции Яна Ассмана о *Gedächtnisgeschichte* или мнемоистории[1]. Для того чтобы прояснить наше понимание данной идеи – которое несколько отличается от трактовки самого Ассмана[2] – начнем с конкретного примера. Гуманист Корнелий Агриппа Неттесгеймский (1486–1535/36), деятель науки и оккультизма шестнадцатого века, для многих поколений был памятен как черный маг, заключивший сделку с дьяволом, что, помимо всего прочего, повлияло на выбор фигуры Агриппы в качестве прототипа доктора Фауста из знаменитой трагедии Гёте. В действительности, однако же, специалистам хорошо известно, что Агриппа был не только философом-скептиком, но и очень верующим и набожным христианином, который считал единственным надежным источником истины и спасения безусловную веру в Иисуса Христа[3]. На первый взгляд, соблазнительно было бы описать эти два противоречащих друг другу образа как «воображаемого Агриппу» и «исторического Агриппу», но подобное описание можно счесть верным только при крайне неточном и упрощенном подходе. Более корректной была бы следующая формулировка: хотя всякий образ Агриппы существует только в историческом воображении, представление о нем как о черном маге имеет низкую степень достоверности, тогда как образ Агриппы – скептика и верующего христианина – достаточно хорошо согласуется с известными историческими фактами. Достоверность и недостоверность, таким образом, могут быть представлены двумя полюсами, между которыми в некоей точке пребывает историческое повествование.

2. Историческое воображение

Для историков тревожным фактом является то, что в памяти поколений остался как раз относительно недостоверный образ Агриппы. Данное положение вещей сложилось по достаточно понятной причине – рассказ о таком Агриппе интересней, он наделен высокой степенью

[1] *Assmann J.* Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Münich: C.H. Beck, 1992; *Idem.* Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism. Cambridge, MA, 1997; *Idem.* Religion und kulturelles Gedächtnis: Zehn Studien. Münich: C.H. Beck, 2000.

[2] *Hanegraaff W.J.* The Trouble with Images: Anti-Image Polemics and Western Esotericism // In Polemical Encounters: Esoteric Discourse and Its Others / Ed. by O. Hammer, K. von Stuckrad. Leiden, 2007. P. 112. *Idem.* Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture. Cambridge University Press, 2012. P. 375–378.

[3] *Poel M. van der*. Cornelius Agrippa, the Humanist Theologian and His Declamations. Leiden, 1997.

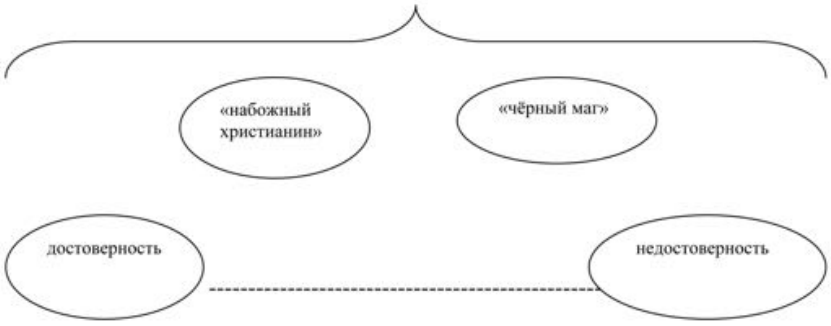


Рис. 1

поэтичности[1]. Напротив, относительно исторический Агриппа преимущественно впал в забвение, так как рассказ о нем довольно малопоэтичен. Память об этом образе обычно сохраняется только историками-профессионалами, тексты которых находят читателей лишь в узких академических кругах.

Мы выбрали пример Агриппы для иллюстрации концепции мнемоистории, которую можно описать как «историю того, каким мы помним прошлое», в отличие от истории того, «как это случилось в прошлом на самом деле». Важность этого различия состоит в том, что оно укоренено в парадоксе, изначально свойственном воображению, который испокон веков тревожил философов, думавших над проблематикой феномена воображения как такового[2]. Воображение может *показать* нам нечто, отдаленное от нас во времени или в пространстве, только *создавая* это нечто перед нашим внутренним взором, то есть можно сказать, что воображение представляет нам мнимые, ложные образы действительных вещей и открывает нам реальность, одновременно скрывая ее от нас. Если мы сфокусируемся на одном из полюсов нашей дилеммы и подчеркнем *обманчивую* природу исторического воображения, нам нужно

[1] Автор благодарен Маркусу Альтена Давидсену, которому удалось доказать необходимость разделить изначально принятое нами понятие «вымышленности» на две части. Как указал Давидсен, «вымышленность» может значить и недостоверность, и поэтичность (то есть привнесение компонентов, необходимых для «красивого рассказа»), и следует обозначить разницу между этими двумя вариантами, ведь «тяга к достоверности увлекает историческое воображение в погоню за максимальной аккуратностью/обоснованностью высказывания, тогда как поэтичность вовсе не предполагает совершенной недостоверности/ необоснованности» (личный разговор автора с М.А. Давидсеном, 27 ноября 2015 года).

[2] Особенно глубокий и комплексный анализ религиозного воображения и всей свойственной ему противоречивости можно найти в работах Эллиота Вольфсона, см., например: *Wolfson E.* Through a Speculum that Shines: Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism. P. 204–214 и далее; *Idem.* A Dream Interpreted Within a Dream: Oneriopoiesis and the Prism of Imagination. P. 109–142 и далее; *Idem.* Giving Beyond the Gift: Apophasis and Overcoming Theomania. P. 1–13 и далее.

будет пронзить завесу исторических фантазий, чтобы открыть, цитируя знаменитое высказывание Леопольда фон Ранке, *wie es eigentlich gewesen*, как это было на самом деле. Это постпросвещенческий взгляд классического исторического критицизма или критической историографии, который сосредотачивается на скрупулезном анализе мельчайших деталей первичных источников. Такой подход неизбежно привел бы нас к выводу (если мы вернемся к заданному выше примеру), что Агриппа был не черным волшебником, а философом – скептиком и верующим христианином. Здесь мы имеем дело с классической функцией историографии как инструмента *Entmythologisierung* (демифологизации).

По нашему мнению, сложно переоценить важность такой критической историографии, как основы всякого серьезного исторического исследования, будь то работа в области истории религии или в любой другой сфере исторической науки. Без этой основы можно возвести только песочный замок. Однако несмотря на необходимость этой работы, ее самой по себе недостаточно для создания структурно полноценного исследования – критический анализ источников должен быть дополнен элементами мнемоистории или, скажем точнее, мнемоисториографии[1]. Здесь мы переходим к другому полюсу нашей дилеммы. Что воображение, как и память, изначально обманчиво – это правда, но правда также и то, что они являются единственным нашим средством получения откровения, ибо только *через их обманчивые образы* мы вообще способны постигать реальность! Воображение показывает нам мир в форме творчески переосмысленных образов, которые сами по себе достойны изучения. Это справедливо для мира сущностей, отделенных от нас как пространством, так и временем. И, что наиболее важно отметить, – наивно было бы предполагать, что творческие эманации исторического воображения просто замещают собой объективные факты прошлого. Напротив, они *относятся к числу этих фактов* и именно в этом качестве подлежат изучению. Вернемся к нашему примеру: многочисленные искажения, недопонимания и домыслы относительно Агриппы (иначе говоря, все – и истинное, и ложное – что можно отнести к истории восприятия его образа) полностью входят в категорию *wie es eigentlich gewesen*. Осмелимся заявить: поскольку речь идет об историческом значении фигуры Агриппы, перечисленные фантазии будут даже важнее и актуальней «истинной» личности гуманиста, о которой имеют представление лишь немногие эксперты. Обобщенно можно сказать, что мнемоистория занимается Агриппой в том виде, в каком он существует в памяти и воображении. Соответственно, мнемоисторический анализ должен будет подробно описать трансформацию цепи воображаемых реконструкций образа Агриппы на протяжении веков. В то время как Ян Ассман, как кажется, мыслит мнемоисторию самостоятельной дисциплиной, по нашему мнению, следует всегда добиваться диалектического взаимодействия классической истории и мнемоистории.

[1] *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture. P. 375–376.

3. Пример 1: рассказ о древней мудрости

В продолжение данного текста мы сосредоточимся на роли исторического воображения в нашем поле специализации, истории западного эзотеризма. Под этим термином мы понимаем существующую на протяжении длительного периода времени – от поздней античности до наших дней – последовательность исторических течений, идей и практик, которые имеют по меньшей мере один общий признак: эти явления опорочивались и маргинализовались в научных исследованиях начиная с эпохи Просвещения. В конечном счете они оказались вытесненными в смутно демаркированную область ничейной земли за пределами признанных академических дисциплин. Иными словами, как мы объясняли в других текстах[1], явления, которые мы относим к «западному эзотеризму», можно назвать историческими жертвами просвещенческой экспансии: к ним могут быть причислены все феномены (например «магия», «оккультная философия», «предрассудки», «иррациональность» и даже просто «глупость»), которые интеллектуальные элиты и зарождающееся научное сообщество сочли несовместимыми с повесткой современной рационалистической науки. Именно в противостоянии с названными стигматизированными явлениями современная западная цивилизация конструировала свою идентичность. Мы можем определить поле нашего исследования как сферу отринутого «другого» в просвещенческой полемике, так как в этом пространстве оказываются собранными все отвергнутые или дискредитированные знания, изгнанные прочь мыслителями эпохи Просвещения в интересах современной науки, разума и прогресса.

Особенно четко эта позиция была сформулирована ныне забытым новатором эпохи Просвещения в истории философии Кристофом Августом Хойманном. В своем «Acta Philosophorum» (самом первом специализированном журнале, посвященном истории философии) в 1715 году он призвал выбросить все псевдофилософские концепции в «море забвения» (*das Meer der Vergangenheit*), уничтожив всякую память о них. Следуя доказательной логике разрушения, напоминающей о недавних действиях Исламского государства (ИГИЛ) по уничтожению монументов Пальмиры и других памятников «языческой» древности[2], Хойманн утверждал, что никаких документальных следов «идиотских суеверий» не должно сохраниться в архивах и библиотеках. Сама память об их существовании должна быть изглажена из коллективного сознания[3]. Сравнение с человеческой и культурной катастрофой, которая разворачивается сейчас на Ближнем Востоке, не случайно, оно опирается на вполне легитимные параллели: подобно современным идеям радикального исламизма, полемика эпохи

[1] *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy…

[2] *Hanegraaff W.J.* On the Death of Khaled Asaad, 2015 // URL: www.wouterjhanegraaff.blogspot.com.

[3] *Heumann Chr.A.* Von denen Kennzeichen der falschen und unächten Philosophie // Acta Philosophorum 2. 1715. P. 179–236. См. *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy… P. 132–133.

Просвещения строилась на основаниях борьбы монотеистической религии, в данном случае христианства, а точнее – протестантизма, против комплекса позднеэллинистических представлений, говоря обобщенно, опирающихся на платонические идеи о религии и философии. Эти представления мы для удобства упрощенно обозначим здесь как античное язычество. В обсуждаемую эпоху считали, что эти идеи пронизаны духом *идолопоклонства*[1]. Для протестантских мыслителей в особенности был характерен взгляд, очень схожий с воззрениями нынешних деятелей «Исламского государства» на языческие древности – они считали, что все эти вещи пришли от дьявола и их необходимо уничтожить.

Подчеркнем, что просвещенческая полемика была секулярным переосмыслением более ранней протестантской атаки против крайне влиятельного исторического нарратива, который можно определить как *платоновский ориентализм*[2]. Здесь речь идет об очень значимом конструкте, действовавшем в историческом сознании Запада со святоотеческих времен и облеченным в четкие программные формулировки в эпоху итальянского Ренессанса. Воспользуемся этим конструктом как первым примером поэтизированного исторического воображения и формирования культурной памяти. Мы намеренно попытаемся представить ниже не академическое рассуждение об исторических событиях, а увлекательный рассказ (перед тем как читать дальше, пожалуйста, посмотрите примечание)[3].

[1] См.: *Hanegraaff W.J.* Idolatry // Rever: Revista de Estudos da Religião 5.4. 2005. URL: http://www.pucsp.br/rever/rv4_2005. *Idem.* The Trouble with Images: Anti-Image Polemics and Western Esotericism.

[2] См.: *Walbridge J.* The Wisdom of the Mystic East: Suhrawardi and Platonic Orientalism. Albany, NY, 2001; *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture. P. 12–17. Конечно же, данная терминология неизбежно вызовет ассоциации в памяти читателя/ читательницы (или, что точнее, в его/ее воображении!) с постколониальной теорией Эдварда Саида, однако же в нашем случае следует оставить эти ассоциации за скобками. Как нам кажется, «ориентализм» Саида следовало бы интерпретировать как характерную для девятнадцатого века узкую разновидность более общего исторического феномена, в котором значительную роль играет платоновский ориентализм. Очевидно, что подробный разбор этого сюжета увел бы нас далеко за рамки данной статьи.

[3] В данном случае мы столкнулись с присущими научному тексту жанровыми ограничениями. Так, данная статья основана на лекции, которая была прочитана на Конгрессе Международной ассоциации истории религии в Эрфурте (Германия) 25 августа 2015 года. Я попросил аудиторию «сесть поудобнее и наслаждаться историей», после чего намеренно перешел с нейтрального тона голоса, подходящего для научной лекции, к насколько только было возможно драматическому тону декламатора (черпая вдохновение местами из речи Галадриэли в начальной сцене фильма Питера Джексона «Властелин колец»). Мой рассказ сопровождался демонстрацией тщательно подготовленных слайдов в программе Powerpint, иллюстрирующих повествование. Прошу всех добросовестных читателей данной статьи проникнуться этим посылом и прочитать следующий/ие фрагмент/ы в соответствующем настроении.

Давным-давно, в седой древности, задолго до появления христианства, Свет истинной духовной мудрости воссиял на Востоке. Некоторые говорят, что все началось в Египте, с Гермеса Трисмегиста, другие утверждают, что первым был Заратустра в Персии, третьи уверены, что начало Свету было положено среди евреев Моисеем. Но где бы не произошло зарождение мудрости, ее единственным источником был сам Господь Бог, который повелел Свету истины разогнать тьму человеческого невежества. Свет стал распространяться, несомый через века чередой вдохновленных свыше наставников, пока не добрался до Платона и его школы в Афинах. Ведь Платон был не просто разумнейшим из философов – он был учителем мудрости, которого послали небеса. Его диалоги не приносили новых знаний: они лишь разъясняли извечные законы древней и всеобщей религии духовной Истины и Света. Затем истинную мудрость хранили и передавали сменяющиеся поколения учителей и философов – наследников Платона, пока она не достигла своего наивысшего воплощения в учении Иисуса Христа. Распространение христианства по всему миру возвестило выполнение древнего божественного замысла, данного в откровениях мудрецов. Однако произошла ужасная ошибка. Христианская вера была искажена и неправильно понята. По мере того, как Церковь сокрушала своих врагов, христиан все больше соблазняла власть и погоня за земными наслаждениями. И вот, впав в скверну, они все больше отдалялись от древних основ истинной веры. Они больше не понимали, что Евангелия являли собой вершину и венец языческой мудрости. Напротив, они стали смотреть на язычников как на своих смертельных врагов – идолопоклонников и пособников злых духов, зловредных прислужников тьмы, которых нужно уничтожить во имя Господа. Сами платонические философы и их древние восточные предтечи (бывшие первыми хранителями божественного Света) теперь считались учителями черного волшебства. И так случился закат древней мудрости и забвение ее настоящей природы. Потом пришли времена, когда иерархи церкви опустились до положения откровенных преступников, а сам институт церкви стал стыдом для всех добрых христиан. И в этот самый темный час истории, когда казалось, что все потеряно, сам Господь пришел на помощь. После долгой холодной Зимы настала Весна. Чудесным ходом Божественного промысла рукописи Платона и древних учителей Восточной Мудрости были вновь найдены и представлены миру. Они достигли самой Италии, оплота Церкви, и были переведены на латынь и народные языки. Именно когда они были наиболее необходимы, благодаря чуду книгопечатания сокровища древней мудрости стали доступны для чтения и изучения множеству людей, значительно превосходящему любое число читателей, о котором только могли мечтать в прошлом. Так, в самое страшное время упадка и забвения Господь напомнил человечеству о настоящем источнике Мудрости, Правды и Любви. Воистину грядущие перемены очистят Церковь от ее заблуждений и увенчаются Новым Временем Духовности. Возвращается Золотой Век!

Такова, в основных чертах, история, которую итальянские гуманисты, такие как Марсилио Фичино и его многочисленные последователи, рассказывали самим себе и своим читателям в конце пятнадцатого

столетия[1]. Для нас критически важно показать здесь накал драмы и силу эмоционального посыла, которые способно создать историческое повествование, подобное приведенному выше – особенно если оно излагается не с позиции академической нейтральности и отстраненности, но с моральной убежденностью рассказчика, не скрывающего своих симпатий к миссии «хранителей света», несших сакральное знание через века. Обсуждая подобные нарративы с научной точки зрения, мы порой рискуем упустить из виду, что мы имеем дело не с теорией, теологической доктриной или академической исторической дискуссией, то есть чем-то, что хорошо подходит под привычные для нас университетские рамки. Нарратив может содержать все эти элементы или ссылаться на них, но на более глубоком уровне всегда лежит рассказ, который должен обращаться напрямую к воображению публики, затрагивать ее эмоции. Подчеркнем, что мы проговариваем здесь вовсе не банальные утверждения. Нарратив о Древней мудрости в разнообразных формах оказывал очень значительное влияние на известных интеллектуалов с пятнадцатого до восемнадцатого века по меньшей мере, и даже после снижения популярности этих идей в научной среде они по-прежнему активно присутствуют в эзотерических кругах вплоть до сегодняшнего дня. Примечательная сила данного комплекса идей, демонстрируемая на протяжении длительного времени, не может быть исчерпывающе объяснена только рациональными доводами или ссылками на исторические события, приводимыми апологетами. В первую очередь, эта сила исходит из простого факта, что перед нами хорошая история, которая прямо обращается к воображению и эмоциям читателя. Привлекательность этого нарратива объясняется, в сущности, его поэтичностью.

Что же делает эту историю интересной? Или, говоря техническими терминами, каковы ее основные «сильные стороны»[2], делающие возможным и даже весьма вероятным принятие читателями повествования о Древней мудрости как правдоподобного и убедительного рассуждения? В данном случае следует различать религиозное и историческое правдоподобие. Говоря о приведенном выше примере, мы сможем заключить, что он обладает религиозным правдоподобием, если читатель будет склонен счесть упоминавшийся духовный Свет реальным и важным явлением, тогда как историческое правдоподобие предполагало бы, что мы верим – все события в реальности происходили именно так, как описано в этом тексте. Можно сказать, что имеется логическая иерархия между этими двумя характеристиками: Свет может существовать и без нашего рассказа, тогда как данный рассказ немыслим без Света. Несмотря на это, религиозное правдоподобие повествования не зависит от его исторического правдоподобия – невозможно убедить кого-то, что духовный Свет реален, так как события происходили именно так, как описывает наш рассказ. Точно так

[1] *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy… P. 5–53.

[2] *Davidsen M.A.* The Spiritual Tolkien Milieu: A Study of Fiction-Based Religion. Diss. P. 96–104.

же его историческое правдоподобие не зависит от религиозного – нельзя доказать, что канва событий излагается верно в силу того, что духовный Свет реален. Вероятно, и историческое, и религиозное правдоподобие здесь опираются на силу самого повествования: и в духовный Свет, и в историю его передачи через века верится только потому, что это очень волнующая история. Почему она так волнует? На этот вопрос, в конечном счете, сможет ответить только изучение глубинных слоев человеческой души, с применением инструментария эмпирической психологии воображения, и исследованиями эмоций и межличностного взаимодействия.

По нашему мнению, повествование о Древней мудрости обладает двумя основными «сильными сторонами» с точки зрения религиозного и исторического правдоподобия, которые должны стать центром внимания при изучении вопроса с психологической точки зрения:

1. Оно отмечено несомненным этическим дуализмом, сформулированном не в абстрактных спорных терминах «добра» и «зла», но прямо визуализированным как битва Света против Тьмы. Если история привлечет внимание публики, последняя будет отождествлять себя с отважными хранителями Света, которые приняли муки ради того, чтобы донести до людей истинное знание, тогда как по отношению к силам тьмы и невежества аудитория нашего рассказа неизбежно проникнется такими негативными эмоциями, как гнев, непримиримость и скорбь.

2. Последовательные исторические события представляются как сюжетно связанные *приключения* или *путешествия*, в ходе которых положительные герои терпят разного рода невзгоды и лишения, чтобы в конечном счете, уже оставив всякие надежды, быть спасенными. Если нам нравится эта история, мы будем с волнением следить за тем, как мудрецы несут Свет через века, передавая его из поколения в поколение, мы будем поражены, разочарованы и взволнованы, если кто-то из удостоенных доверия провалит свое ответственное задание, мы будем ужасаться слепоте врагов Света, мы будем стремиться броситься на выручку несправедливо обвиненным подвижникам, мы будем ликовать, когда к ним придет нежданная помощь свыше, и все мы будем надеяться, что силы тьмы и невежества не превозмогут воинов Света.

4. Пример 2. Рассказ о заблуждениях язычников

Имея в виду все вышесказанное, перейдем ко второму примеру поэтизации исторического воображения и конструирования культурной памяти. Против ренессансного нарратива языческой мудрости выступает не менее влиятельный контрнарратив языческого заблуждения. Он зародился у римско-католических критиков платонизма, таких как Пико делла Мирандола, и полемистов против ведьм, таких как Иоганн Вейер, набрал силу в трудах интеллектуалов контрреформации, таких как Джиованни Баттиста Криспо, и стал центральным пунктом атаки протестантов против платоновского ориентализма в семнадцатом и восемнадцатом

веках[1]. В основных чертах повествование можно представить следующим образом (вновь призываем читателя максимально проникнуться драматическим тоном этого рассказа):

> Языческие мудрецы древнего Востока – Заратустра, Гермес, Пифагор, Платон и их последователи – были вовсе не учителями мудрости, но носителями тьмы. Они заключили договор со злыми демонами, ложными богами язычников, которые научили их искусству ворожбы и принимали от них отвратительные обряды и знаки почитания. Моисей, свободный от скверны египетских суеверий, был избран для того, чтобы вывести еврейский народ из тьмы язычества. С него началась истинная религия Одного Бога, нашедшая свое высшее развитие в христианстве. Однако тут (точно так же, как в рассказе о Древней Мудрости) произошла ужасная ошибка. Пытаясь объяснить Евангелия в доктринальных понятиях, Отцы Церкви стали пользоваться так называемой философией Платона. Соблазненные красноречием авторов-платонистов, которые столь убедительно рассказывали о Боге – источнике всего сущего и подателе жизни, Отцы не осознали, что они привносят в христианскую весть яд языческих заблуждений: учение об эманациях, которое отвергает веру в «творение из ничего» и подрывает преданность Иисусу Христу, утверждая, что каждый может обрести истину в себе самом. Так христианская весть была отравлена языческими бреднями, которые медленно превратили Церковь Христа в Церковь Антихриста. Но когда тьма сгустилась и окутала мир, когда Церковь управлялась преступниками, а старые языческие писания свободно распространялись по всему свету, как никогда доселе, Господь послал Мартина Лютера, чтобы напомнить христианам об истинном смысле их веры и очистить Церковь от языческой скверны. Реформаторы, боровшиеся против иерархов римско-католической церкви, на самом деле сражались с темными силами самого ада, которые к тому моменту сумели потушить свет Евангелия и заменить его лживыми учениями платоников и прочих восточных язычников. Свет Евангелия воссияет во всей своей силе и славе только тогда, когда Христианство будет полностью очищено от тьмы языческого идолопоклонства.

Очевидно, что это протестантское повествование является зеркалом приведенного выше рассказа. Учителя света превратились в ней в учителей тьмы, так называемая языческая мудрость стала языческим заблуждением; философия Платона из спасительницы христианства стала ее губительницей; открытие древних платонических и восточных рукописей деятелями итальянского Ренессанса представлялось теперь не плодом божественного вмешательства, а решительной попыткой дьявола совратить христианские умы; реформа церкви подразумевала не новый поворот к языческой мудрости античности, но окончательное уничтожение последней.

И вновь перед нами очень хорошая история. Насколько можно судить, ее сильные стороны все те же: четко обозначенный дуализм света и тьмы и представление о путешествии или приключении, которое

[1] *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy… P. 77–152.

идет веками – со многими неприятностями и поражениями, но снова с гарантией благополучного завершения. Разница между этими двумя рассказами состоит в противоположной оценке античного эллинистического язычества в общем и платоновского ориентализма в частности; кроме того, второй текст вызывает совсем другие эмоции, нежели первый (об этом позднее). В нарративе Древней мудрости и протестантском контрнарративе можно увидеть модели, по которым строится множество иных подобных историй. Можно с легкостью наблюдать, как в современной культуре нью-эйдж возрожденческая модель платоновского ориентализма трансформировалась в широкий спектр популярных эзотерических и мистических представлений о древних традициях и духовных откровениях, хранимых испокон веков бесстрашными энтузиастами, просветленными мастерами или махатмами, терпеливо пытающимися пробудить человечество к осознанию его внутренней божественности. В мире евангелистов и христианских фундаменталистов, с другой стороны, мы видим бесконечные вариации протестантского контрнарратива на тему борьбы истинной веры против демонических сил оккультизма.

Наша точка зрения состоит в том, что подобные рассказы – эмоционально заряженные изобретения исторического воображения – возможно, объясняют механизм функционирования религий на более глубоком уровне, чем любые логические словесные рассуждения. Можно было бы возразить, что подобные воображаемые конструкции составляют часть логических рассуждений, однако, по нашему мнению, дело обстоит ровно наоборот – логические рассуждения входят в более широкий контекст конструкций исторического воображения. Устные и письменные тексты, знаки и символы языка и так далее, – все это вплетено в состоящую из образов ткань дословесной мысли. Мы сначала представляем себе вещи, о которых собираемся говорить. Мы не рассказываем историй об абстрактных словах и концептах, мы говорим о том, какой нам представляется реальность. Неважно, идет ли речь об окружающей нас в некий конкретный текущий момент реальности «внешнего мира» или же о существующем в нашей памяти «мире прошлого» – в обоих случая мы можем видеть эти миры только с помощью нашего воображения.

5. Примеры 3 и 4: рассказ о Просвещении и повествование о Воспитании человечества

Для расширения кругозора нашего анализа рассмотрим два других примера поэтизированного исторического воображения и конструирования культурной памяти. Нашим третьим примером станет классический «большой нарратив» рациональности и научного прогресса, который лежит в основе проекта Просвещения и Современности. Что интересно, он оказывается комбинацией двух наших предшествующих историй. Этот знакомый рассказ звучит следующим образом:

Когда-то давным-давно, в Древней Греции, впервые воссиял свет разума. Вместо того чтобы слепо верить в пустые фантазии о богах, навязываемые жреческой элитой, философы стали самостоятельно мыслить, делая выводы на основе прямых наблюдений над материальным миром. Они начали строить рациональное мировоззрение, пребывающее в согласии с чувственным опытом. Таким образом, они старались освободить человечество от диктата реакционных сил мистического обскурантизма, магических предрассудков и религиозных суеверий, настаивая на важности свободы исследования и поиска для разумного понимания действительности. Свет Разума благодаря их усилиям стал распространяться. Однако против этого благородного дела восстала мощь новой официальной религии, христианства, Церкви с ее доктриной спасения только через Иисуса Христа и абсурдной верой в тринитарный догмат. Могущественная церковная иерархия делала все, чтобы подавить свободу человеческого духа. В результате воцарились темные века невежества и суеверия, тянувшиеся долгие столетия. Только с возрождением классической античности в эпоху Ренессанса Разум смог постепенно взять реванш с помощью Реформации, которая наконец-то уничтожила гегемонию Церкви. Тогда наука стала открывать истинные законы природы, демонстрируя таким образом всю ничтожность религиозных предрассудков, Разум восторжествовал над суевериями, а свобода человека победила деспотизм. Так были заложены основы более совершенного общества Просвещения и Прогресса. Разум должен победить реакционные силы религиозных предрассудков и суеверий и он победит их. Человеческий разум может быть излечен от невежества и приведен на путь истины с помощью рационального образования. В конечном счете только глупость и глухота к голосу рассудка замедляют победный марш Науки и Разума.

Как и в рассказе о Древней мудрости, свет, появившийся во времена античности, угасает из-за подъема христианства, чтобы вновь ярко разгореться с возрождением секулярной (языческой) учености во времена Ренессанса. Однако, конечно же, здесь мы имеем дело не с мистическим светом духовной мудрости, а со светом разума. Кроме того, распространению света мешают не демонические злые силы, но человеческое невежество и деспотизм, а также простая глупость. И вновь перед нами очень хорошая история, которая достигает высокой степени эмоционального воздействия на читателя за счет тех же уже упоминавшихся сильных сторон – четкого противопоставления света и тьмы и описания полного приключений путешествия через века, вперед к счастливому финалу.

Интересно, что наш последний, четвертый пример поэтизированного исторического воображения и конструирования культурной памяти будет отличаться от приведенных выше. Мы уже видели, как платонический ориенталистский нарратив «языческой мудрости» противостоит протестантскому контрнарративу «языческого демонизма». Подобным же образом просвещенческому нарративу «рационалистического язычества» противопоставлен романтический контрнарратив, основанный

на идеях, которые можно назвать «эзотерическим язычеством»[1]. Рассказ будет звучать примерно так:

> История человеческого сознания начинается в возрасте младенческой невинности. Человечество жило еще как во сне, в единении с природой, под благожелательным руководством просвещенного священства ясновидцев и целителей. Голос божества говорил с человеком напрямую, с помощью праязыка образов, символов, знаков и соответствий. Тайные знания передавались духовной элите через мистические инициации и мифические повествования. Изначальная восточная мудрость достигла своих вершин в Египте, но именно в народе Израиля человеческое сознание стало развиваться и расти, от юношеского состояния к зрелости, сумев в конечном счете создать абсолютную и универсальную христианскую религию. Благодаря традиции Платона древняя мудрость Востока гармонично влилась в самое ядро христианского вероучения. Средние века, времена великих кафедральных соборов, эпоха Священной Римской империи стали периодом наивысшего рассвета и гармоничного единства христианства. Однако для духовного развития нужны конфликты и кризисы, и разум человека должен был справляться с суровыми вызовами, чтобы развиваться и расти. Реформация положила конец единству христианского мира, возвестив наступление времени индивидуализма и рационализма. Ученые-естествоиспытатели пытались проникнуть за «покрывало Изиды» и раскрыть сокровенные тайны божества, но это привело лишь к тому, что человеческое сознание предельно отдалилось от божественных источников настоящей мудрости, и философы с теологами начали сомневаться даже в самом существовании Бога. Однако развитие человеческого сознания происходит в веках под таинственным руководством божественного проведения, которое всегда позаботится о возвращении своих заблудших детей назад, на путь истинный. Когда душа человечества достигнет своей полной зрелости, каждый из нас ощутит свое единство с общевселенской личностью, и все люди добровольно и свободно будут жить в гармонии с духовными законами божественной мудрости.

Хотя данный рассказ перенял несколько ключевых аспектов нарратива платоновского ориентализма о Древней мудрости, его структура явно отличается от строения примеров, которые мы приводили выше. Его ведущая идея носит эволюционный характер. Речь идет о постоянном прогрессе человеческого сознания как такового, который понимается, говоря словами Готхольда Эфраима Лессинга, как «воспитание человеческого рода»[2] – прогрессе, проходящем под благотворным руководством божественной силы, терпеливо ведущей нас к полной зрелости. В отличие от всех предыдущих рассказов этот *не основан* на дуалистическом противопоставлении света и тьмы, так как конечный итог описываемого в нем процесса не подлежит сомнению. Трагедии и испытания, которые посылаются историей человечеству, в конечном счете оказываются только проверками, они не угрожают

[1] *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy… P. 270–277.

[2] *Lessing G.Eph.* Die Erziehung des Menschengeschlechts. Berlin, 1780.

ходу большого исторического процесса, напротив, они необходимы для продвижения истории вперед. Конечно, хочется назвать этот последний рассказ «гегельянским», однако следует понимать, что философия истории Гегеля является самым ярким, но тем не менее частным примером значительно более широкого романтического корпуса идей.

6. Эмоции

На протяжении данной статьи подчеркивалась важность темы эмоций для лучшего раскрытия занимающего нас здесь сюжета исторического воображения. Общеизвестным выводом из философского анализа этой сферы является то, что воображение в первую очередь обращается к чувствам и страстям, а не к рассудочным доводам. Например, Дэвид Юм отмечал, что «живые страсти обычно сопутствуют живому воображению»[1]. Он же отметил, говоря о политических разногласиях, что «воображение оказывает на людей огромное влияние, и человеку свойственно обращать внимание на то, в каком свете он видит то или иное явление, а не на его истинный внутренний смысл»[2]. Этот феномен нам столь хорошо знаком по бытовому опыту, что, думается, он не требует никаких дополнительных доказательств. Конечно же, это наблюдение остается вполне справедливым и применительно к историческому воображению: нет сомнений, что за пределами узкого круга профессиональных историков «истинный внутренний смысл» исторической информации волнует людей куда меньше, чем то, каким образом эта информация «подается» с точки зрения ее повествовательного оформления – как это хорошо видно из приводимого нами выше примера Агриппы. Если какая-либо из приведенных здесь четырех историй звучит убедительно, то она обязана этим не выверенной фактической информации, опровергающей сомнения аудитории, но только своему сильному эмоциональному посылу.

Историческое воображение может играть на очень широкой и сложной гамме эмоций, и, конечно же, всякий адресат этого посыла или участник его формирования будет реагировать на него по-разному. Тем не менее стоит обозначить, на какую из эмоций в первую очередь опирается каждый из приведенных выше рассказов. Сразу заметно следующее:

1. Рассказ о Древней Мудрости явно основан на позитивных образах идентификации. В первую очередь, эти образы призваны вызвать *любовь* к божественному Свету Истины, вместе с чувством *благодарности* к тем, кто пронес этот свет через века гонений. Негативное отражение данных позитивных эмоций может быть описано как некая болезненная, меланхоличная *скорбь* о трагедии невежества столь многих людей, отказывающихся узреть свет правды.

[1] *Hume D.* A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects. London, 1739. Bk III. 3.6.

[2] Ibid. Bk III.2.7. Ср.: *Warnock M.* Imagination. P. 38.

2. Протестантский контр-нарратив не придает такого значения невежеству. Напротив, в нем враг отлично осознает смысл своих действий. Он действует по наущению сил абсолютного зла с самыми худшими намерениями. Соответственно, образный ряд рассказа призван, в первую очередь, вызвать *страх и отвращение*. Приведем примеры: одним из наиболее мощных символов этого ряда, встречающихся в литературе, можно назвать ужасный образ платонизма как «отравленного яйца», из которого выползают выводки вредоносных червей[1], встречается также похожая метафора демонического «стручка семян», испускающего бесконечные ростки ересей, заражающих весь мир[2]. Основными позитивными эмоциями, позволяющими последователям данных идей справиться с описанными ужасами, можно назвать *праведный гнев* и *готовность к сопротивлению*.

3. Не таков эмоциональный тон просвещенческого нарратива: в целом эмоциям здесь отказано в доверии, они должны находиться под контролем разума. Но, как нам кажется, этот рассказ взывает, в сущности, к чувству *гордости*. В наиболее позитивном изводе данных идей мы имеем дело со спокойной и уверенной гордостью, основанной на реальных достижениях. Однако так как эта гордость зиждется на явно предполагаемом ощущении интеллектуального превосходства, она может легко превратиться в надменность. Негативным отражением эмоционального фона рассказа, следовательно, можно назвать чувство глубокого раздражения и презрения к иррациональности и глупости тех, кто отказывается прислушиваться к голосу рассудка и признавать факты.

4. Наконец, мы имеем дело с романтическим нарративом, описывающим «воспитание человеческого рода» от невинного блаженства младенчества к полной зрелости настоящего знания. Если просвещенческая история взывает к гордости за достижения человечества, то ее романтический эквивалент отмечен, скорее, глубоким чувством *благоговения* пред великими и возвышенными тайнами Бытия, Творения, Эволюции, Сознания, Свободы и Самости. Это повествование живет в рамках диалектики, а не дуализма, поэтому тут мы не найдем по-настоящему негативных эмоций. Однако же можно предположить, что если последователи этой идеи *утратят* чувство благоговения, а с ним и веру в великий общий план мироздания, ожидаемо будет видеть их впавшими в состояние

[1] *Colberg E.D.* Das Platonisch-Hermetisches Christenthum, Begreiffend Die Historische Erzehlung vom Ursprung und vielerley Secten der heutigen Fanatischen Theologie, unterm Namen der Paracelsisten, Weigelianer, Rosencreuzer, Quäcker, Böhmisten, Wiedertäuffer, Bourignisten, Labadisten, und Quietisten. 2. Bd. Frankfurt, 1690. S. 91, 75; *Bücher F.Chr*. Plato Mysticus in Pietista redivivus; Das ist: Pietistische Übereinstimmung mit der Heydnischen Philosophie Platonis und seiner Nachfolger. Dantzig, 1699. S. 9; *Brucker J.* Kurze Fragen aus der Philosophischen Historie, von Anfang der Welt biß auf die Geburt Christi, mit Ausführlichen Anmerckungen erläutert. 7. Bd. Ulm, 1731–1736. III. S. 520–521; *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy… P. 111.115. 143–144.151.

[2] *Mora G. et al.* Witches, Devils, and Doctors in the Renaissance: Johann Weyer, De Praestigiis daemonum. Tempe. 1998. P. 106; *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy… P. 86–111.

депрессии и разочарования. Экзистенциальный нигилизм является порождением разочарования в романтизме.

Само собой, здесь приведена только грубая зарисовка контуров, не претендующая на точность формулировок. Нашим основным тезисом остается пункт о способности исторического воображения генерировать рассказы о прошлом, черпающие силу своей убедительности из способности затрагивать эмоции. В перечисленных выше ситуациях эмоциональный эффект обеспечивается за счет глубоких экзистенциальных привязок аудитории к базовым ценностям, которые лежат по обе стороны основных «линий разлома» Западной цивилизации. Как мы видим, два первых нарратива основаны на конфликте эллинистического язычества и монотеизма священных писаний, тогда как третий и четвертый рассказы имеют дело с противостоянием ценностей Просвещения и традиционных религий.

7. Антиэклектическая историография

Мы показали выше, что продукты исторического воображения могут быть расположены в системе координат, ориентирующейся на признаки достоверности (*wie es eigentlich gewesen*) и поэтичности, литературной привлекательности. Все четыре приведенных нами повествования явно тяготеют к полюсу поэтичности. Важно подчеркнуть, что убедительность каждого из наших рассказов основывается на крайне выборочном методе подбора информации. Беспредельно сложные процессы и невероятно запутанные реалии упрощены здесь для создания максимального эмоционального эффекта. Обширные серые области моральной неоднозначности сведены к четкому противопоставлению света и тьмы. Даже «воспитание человеческого рода» может привести только к торжеству света и поражению невежества – возможность настоящего регресса, поражения или неудачи не принимается в расчет. Перед нами пример *исторического эклектизма*: радикально избирательного подхода к историческим сведениям, который строит повествование, руководствуясь критериями эмоционального удовлетворения и драматического эффекта, пренебрегая эмпирической аккуратностью, разумной оценкой всех имеющихся данных и историографической точностью.

В нашей предшествующей работе мы обозначили, что просвещенческая историография таких сфер, как история философии, религии и науки основывалась на преднамеренно, явно и осознанно выбранном эклектическом методе[1]. Работа историка *заключалась не в том*, чтобы представить читателю все доступные по теме сведения «как есть» и дать публике самостоятельно в них разобраться – считалось, что это может лишь ввести людей в замешательство. Напротив, от историка ожидали, что он применит свою профессиональную компетенцию и рациональную оценку

[1] *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy… P. 129–130. 140. 149–152.

к историческому материалу, отделив «зерна» от «плевел». Историки эпохи Просвещения были убеждены, что, применяя подобную процедуру отбора, они служат делу истины. В действительности же происходило обратное: применяя эклектизм как базовый методологический принцип, они придавали легитимность историографии, которая жертвовала историчностью и достоверностью во имя литературности и поэтичности. Результатом стала незамутненная, удобная, легкая для понимания история, основанная на идее героической борьбы науки против предрассудков, религии против магии, философии против иррациональности. Однако с исторической точки зрения эта разновидность просвещенческой мнемоистории ничем не лучше всех прочих предложенных выше нарративов. Точно так же, как рассказ о «Древней Мудрости» или «протестантское» и «романтическое» повествование – «просвещенческий» нарратив является поэтическим конструктом, обладающим привлекательным и захватывающим сюжетом, затрагивающим воображение и взывающим к нашим чувствам. Именно эти свойства позволяют данному рассказу ввести нас в заблуждение относительно степени его обоснованности в критериях фактической достоверности и логической связности.

Таким образом, исследования религии нуждаются в *антиэклектической историографии*[1]. Подобная историография не может заниматься выдачей оценок о «правдивости» или «серьезности» тех или иных феноменов человеческой культуры или оказывать предпочтение определенным традициям за счет иных традиций. Напротив, она должна основываться на радикальном эмпиризме, который приветствует все доступные сведения как равно достойные внимания. Подобная точка зрения ощутимо «носится в воздухе» академических кругов по меньшей мере с 1990-х годов. Данные идеи явно следуют за критической деконструкцией «больших нарративов современности», формировавших наше понимание истории в частности и окружающего мира вообще; однако, что интересно, новые воззрения получили поддержку также и с точки зрения когнитивистских и эволюционистских исследований, проводящихся в рамках естественных наук. В своем президентском обращении 2010 года к Американской Академии Религии Энн Тавес указала, что на протяжении всего двадцатого столетия исследования религии наряду с такими смежными дисциплинами, как психология действовали в рамках искусственно суженного и репрессивно ограниченного понимания «религии», отличавшегося молчаливым исключением и систематическим пренебрежением всеми явлениями, связанными с магией, эзотеризмом, оккультизмом, паранормальными и метафизическими феноменами[2].

Каким образом мы пришли к принятию таких искусственных ограничений и позволили им определять наше концептуальное понимание «религии»? Нам думается, что ответ прост. Он лежит в области

[1] *Hanegraaff W.J.* Esotericism and the Academy… P. 152. 377–378.

[2] *Taves A.* Presidential Address: Religion in the Humanities and the Humanities in the University // Journal of the American Academy of Religion 79.2. 2011. P. 287–314.

элементарной человеческой психологии: поэтичность имеет тенденцию перебарывать достоверность в области исторического воображения. Наш разум устроен так, что нам нравятся красивые истории о том, что было в прошлом и как мы оказались там, где мы находимся ныне. Жажда простого и понятного объяснения, желательно согласующегося с нашими предпочтениями и ожиданиями, лежащая в глубине души человека в конце концов берет верх над вниманием к логическим аргументам и эмпирическим или историческим свидетельствам. Мы внимаем тому, что нас интересует, пренебрегая тем, что кажется скучным, и хотя результат такого подхода всегда ограничен и неполон, мы с охотой считаем его «правдивым».

8. Заключительные замечания

Возможно, данное заключение прозвучит довольно пессимистично. Полярная противоположность поэтичности и достоверности в историческом воображении может с легкостью заставить нас поверить, что если *рассказ* интересен и волнующ, он обязательно неправдив, тогда как *настоящая история* может оказаться в ладах с действительностью, но она просто обязана быть скучной! Мы подозреваем, что именно следуя подобному ходу мыслей многие студенты-религиоведы разочаровываются и теряют страсть к науке, как только им становятся ясны сложности исторического исследования и критического анализа источников. Очень часто энтузиазм первых лет обучения безвозвратно сменяется сомнениями и охлаждением интереса[1]. Однако, смеем надеяться, что свет в конце тоннеля можно разглядеть – теперь, когда большие нарративы подвергнуты деконструкции в качестве поэтических изобретений, а парадокс, лежащий в сердце исторического воображения (возможность видеть реальность, как было сказано выше, лишь создавая ее перед собой), раскрыт, пришло время творить *настоящую историю*, которая будет одновременно захватывающе интересной и фактически достоверной. Истинным «героем» такой истории станет само историческое воображение. Как историки, мы можем проследить и описать множество приключений. Через них прошел наш герой в своем стремлении к познанию реальности, которая всякий раз ускользала от него, оставляя ему лишь рассказы, которые вновь и вновь вводили его в заблуждение. История *этого стремления*, настаиваем мы, вовсе не иллюзорна. Это правдивый рассказ о том, как люди прошлого *действительно* и *непрестанно* гнались за знанием, и о том, как мы продолжаем ныне начатые ими поиски. Эту историю нельзя рассказать до конца, так как мы сегодня живем в ее середине, но я верю, что ее можно рассказать аккуратно и добросовестно. И, конечно, мы это сделаем – хотя бы потому, что это будет очень интересный рассказ.

[1] *Kripal J.J.* The Serpent's Gift: Gnostic Reflections on the Study of Religion. Chicago, 2007. P. 22; *Hanegraaff W.J.* Leaving the Garden (in Search of Religion): Jeffrey J. Kripal's Vision of a Gnostic Study of Religion // Religion 38, 2008. P. 259–276.

Моника Чентанни

Serio Ludere[1]. Атлас «Мнемозина» Аби Варбурга: ролевая игра по изучению классической традиции

Доклад излагает результаты исследований Атласа Варбурга, произведенных группой «Семинара Мнемозина» Центра классических исследований университета IUAV в Венеции[2]. Главным образом ниже представлено герменевтическое чтение панелей Атласа и способы использования его материалов для выявления и изучения фундаментальных взаимосвязей образов и текстов.

I. Происхождение атласа Аби Варбурга «Мнемозина» и превратности его судьбы

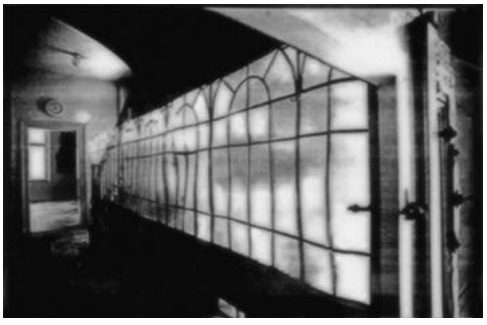
πάθει μάθος
Через муки, через боль
Зевс ведет людей к уму.
Эсхил. Агамемнон. I. 187 (пер. С. Апта)

В 1925 году, вскоре после того, как Аби Варбург покинул клинику в Кройцлингене, в которой он провел с промежутками более пяти лет под наблюдением психиатра Людвига Бинсвангера, его ассистент Фриц Заксль выставил на обозрение в Эллиптическом читальном зале Института Варбурга в Гамбурге десятки черных панелей с изображениями[3].

[1] Серьезная игра (лат.)

[2] См.: «La Rivista di Engramma», материалы семинара 2000 года: URL: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=103#saggio%20corali. О методологической основе венецианского семинара см.: *Centanni M.* Studiare Mnemosyne, progettando una mostra sull'Atlante: dal diario di Venezia // La Rivista di Engramma. № 35. Agosto/settembre, 2004.

[3] Об архитектуре здания Института Варбурга, особенно Эллиптического зала, см.: *Calandra di Roccolino G.* Aby Warburg architetto. Nota sui progetti per la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo // La Rivista di Engramma. № 116. Maggio, 2014.



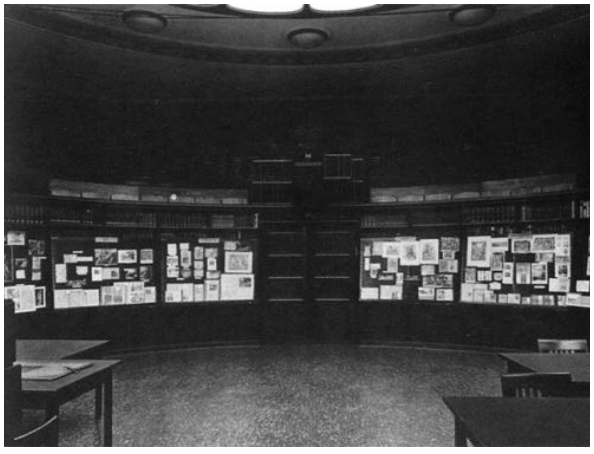
Санаторий Бельвю, Кройцлинген (кантон Тургау, Швейцария), главным врачом которого с 1911 по 1956 год был Людвиг Бинсвангер. Фото. Около 1920

На панелях находились фотографии, подобранные согласно темам исследований Варбурга.

Замысел Атласа окончательно сложился в 1927–1928 годах в результате исследований, проведенных Варбургом и его коллегами. Вернувшись из клиники в Кройцлингене, Варбург возобновил свою научную деятельность, приняв решение обнародовать большое количество материалов, которые ранее использовались только лично им.

Первые панели с фотографическими коллажами предназначались для камерных выставок, которые проходили в гамбургском здании Института или в других местах. Научные сотрудники библиотеки под руководством Варбурга создавали эти масштабные панели с закрепленными на них фотоколлажами с целью реконструкции хода своих исследовательских проектов. Это была попытка найти новый, более выразительный

Несколько панелей из Атласа «Мнемозина»
Культурно-историческая библиотека Варбурга, Гамбург, Хайльвигштрассе, 116



Эллиптический читальный зал Культурно-исторической библиотеки Варбурга, Гамбург, Хайльвигштрассе, 116

и эффективный язык коммуникации в среде ученых, который был бы лишен недостатка дидактического упрощения сложных интерпретаций.

Можно сказать, что с 1925 года личный кабинет исследователя в качестве новой версии *studiolo* эпохи Возрождения открыл свои двери не только для студентов, коллег, сотрудников и ученых мужей, но и для всех желающих. Данные панели раскрывают и иллюстрируют исследовательский процесс, создавая потенциальную возможность включения в круг исследований широкой публики.

Начиная с выставки панелей в библиотеке института у Варбурга зародилась идея создания Атласа, труда, который вобрал бы результаты исследований всей его жизни и транслировал их студентам и коллегам. Таким образом, Атлас представил экстракт сотен разноформатных исследований – статей, лекций и курсов, которые создавались на протяжении многих лет. Атлас создавался параллельно со становлением библиотеки и института Варбурга. Он стал фигуративным комментированным пояснением механизмов классической традиции и динамики культурного обмена разных эпох. Тема иконографических тенденций, традиции морфологии и тематики образов, которой Варбург не касался в своих работах, наконец была раскрыта в Атласе. «Мнемозина» стала сводом методологии Варбурга и одновременно учебным пособием по применению этой методологии.

Варбург умер в 1929 году, оставив свой труд незавершенным. После его смерти работа по реконструкции оригинального замысла Атласа существенно усложнилась приходом к власти в Германии национал-социалистов. В 1934 году Библиотека Варбурга переехала из Гамбурга в Лондон, где после Второй мировой войны на ее базе возник Институт Варбурга[1].

[1] О «второй жизни» Культурно-исторической библиотеки Варбурга см.: The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London / Ed. by U. Fleckner, P. Mack. Berlin; Boston: de Gruyter, 2015.

Предполагалось, что Атлас «Мнемозина» будет опубликован издательством Тойбнера, однако этого не случилось из-за политической обстановки и переезда Института со всеми его материалами и оборудованием в Лондон. Описанные драматические обстоятельства едва не стали причиной полного забвения проекта «Мнемозины», к тому же последователям Варбурга – Гертруде Бинг, Эдгарду Винду и Фрицу Закслю, которые столкнулись с грандиозными логистическими проблемами при передислокации Института, – было не до Атласа. В итоге материалы «Мнемозины» были заново открыты только в начале 1970-х годов.

Лишь недавно, после 60 лет забвения, последняя версия «Мнемозины» была воссоздана в окончательном виде и показана на нескольких выставках – в первый раз в 1994 году в Вене, затем в 2004 году в Венеции, на мероприятии, организованном семинарской группой при участии автора данной статьи[1]. С тех пор Атлас был опубликован (на основе версии 1929 года) в нескольких изданиях, которые с 1998 года по сегодняшний день выходят в Германии, Италии и Франции. «Мнемозина» стала самым изучаемым трудом Варбурга – но только в последние десять лет.

II. Что такое Атлас «Мнемозина»

За последние два года своей жизни Аби Варбург задумал создать обширный Атлас Образов (иллюстрированный Атлас), который был призван стать «инструментом ориентации мысли» при изучении истории человеческой цивилизации от древнейших истоков классической традиции по наши дни.

С 1927 года Варбург с коллегами направили всю свою энергию на оформление десятков панелей, которые стали:

– подсобными материалами их основных исследований;

– пространством совместной творческой работы;

– важнейшим экспозиционным форматом для лекций и импровизированных выставок результатов исследований.

С 1927 по 1929 год Атлас являлся одновременно учебным пособием и способом оглашения результатов исследований Института в области классической традиции. Варбург и его коллеги поставили своей целью упорядочить систему репрезентации Ренессанса – итальянского и вообще европейского – в рамках заданного силового поля жестко формализованного средневекового репертуара, который подвергся вторжению «живой натуры» из античных находок, открытых в ходе археологических раскопок 1400-х годов – саркофагов, рельефов, монет. Разъяснение этой цели мы находим во введении Варбурга к «Мнемозине», где он говорит, что Атлас станет инструментом интеллектуальной ориентации,

[1] О ранней истории Атласа и первых шагах по его возрождению см.: *Centanni M. et all.* Cronologia di Mnemosyne (1929–2002) // La Rivista di Engramma. № 35. Agosto/settembre, 2004.

помогающим преодолевать хаос, подобно тому, как произведение искусства выводит на новый уровень постижение своего объекта:«Существует двойственность между антихаотической функцией, которая может быть так названа, поскольку произведение искусства проясняет истинный облик своего объекта, и требованием безусловного некритичного приятия, которое выдвигается к созерцателю культовой вещи, идола. Эта двойственность создает конфликт, который должен стать предметом изучения культурологов, исследующих историю трансформации психологических функций от бессознательных импульсов к сознательному действию»[1].

Более того, собрание образов, представленное в Атласе, должно было помочь «изгнать демонов», исказивших изначальное впечатление от этих изображений: «Процесс “де-демонизации впечатлений”, возникших среди самых разнообразных страхов и фобий, выраженных порой в непобедимой меланхолии, порой в кровожадном каннибализме, которые мыслились как бесовские, демонические действа, не может быть легок. Страх накладывал свой отпечаток на широкий спектр особенных психических состояний человека, от оргиастических приступов до просто прогулки, бега, борьбы, танца – всего, чего образованный человек эпохи Возрождения, воспитанный в средневековом церковном ключе, сторонился как запретных видов деятельности. Ведь только безбожники могли предаваться подобным диким движениям, порожденным низменными страстями»[2].

Варбург подчеркивает важную роль образов (особенно образов живого движения) в процессе абсорбции изначальной системы ценностей: «Через все образы Атласа “Мнемозина” можно проследить процесс адаптации изначальных выразительных средств, относящихся к изображению живой натуры. “Мнемозина”, таким образом, предназначена стать сводом изначальных выразительных форм, повлиявших на стилистическое развитие репрезентации живого движения в эпоху Возрождения»[3].

В развитии концепции Варбургу поспособствовали идеи Германа Остхофа, исследовавшего превосходную степень в индоевропейских языках. Кроме того, Остхоф показал, что в сравнительных степенях прилагательных и в спряжении глаголов происходят перемены корня слова. Однако же базовое значение слова, передающего качество или действие не только не пропадает с этой переменой морфемы, но даже получает с приходом дополнительной формы более выраженную интенсивность.

[1] *Warburg A.* Mnemosyne Atlas. Introduction (1929) / Transl. by M. Rampley // La Rivista di Engramma. № 142. Febbrario, 2017. A3. Немецкий текст Аби Варбурга и перевод на итальянский язык см.: Aby Warburg. Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas (1929) / Nuova ed. critica e trad. di M. Ghelardi // La Rivista di Engramma. № 138. Settembre/ottobre, 2016

[2] *Warburg A.* Mnemosyne Atlas. Introduction (1929). A3.

[3] Ibid. A5-B1.

Сходный процесс (*mutatis mutandis*[1]) в искусстве наблюдается в языке жеста, где, скажем, танцующая библейская Саломея оказывается греческой менадой или служанка с корзиной фруктов с картины Гирландайо повторяет линии Победы с римской триумфальной арки.

В этом ключе Варбург вводит концепт «энграммы», памяти предков, запечатленной и сохранённой в коллективной памяти, которая передается в наборе жестов (*Pathosformel*): «Исходные формы выразительных средств экстремально сильных эмоций следует искать в области массовых оргиастических действ – в той степени, в которой эти эмоции могут быть выражены через жесты. Эти энграммы экстремального эмоционального опыта сохраняются в [коллективной] памяти. Они служат моделями для руки художника, которая претворяет через доступные изобразительным искусствам выразительные средства этот язык жеста в язык образа»[2].

Эта концепция не оставляет места эстетическому видению: «Эстеты-гедонисты получают дешевое одобрение любителей искусств, которые объясняется в терминах удовольствия от протяженной декоративной линии. Однако все, кто утешает себя красой самых изысканных и ароматных растений, останутся на уровне физиологии этого подлеска, не будучи в состоянии проникнуть в тайны корневой системы, питающей лес своей жизненной силой»[3].

Главной темой и центральной хронологической точкой Атласа является культура итальянского Ренессанса, которая сделала возрождение классической образности знаменем борьбы со средневековыми идеями предопределенности судеб: «Итальянский Ренессанс пытался усвоить массу унаследованных энграмм особенным, двойственным образом. С одной стороны, он всячески поощрял новый свободный дух светскости, воодушевлявший индивида на борьбу за персональную свободу с силами судьбы, на разговор о том, что ранее замалчивалось. Однако же в той степени, в которой эта тенденция оставалась в сфере памяти, где она обрабатывалась методами искусства с использованием исходных форм, возрожденный дух колебался между импульсивным самоволием и осознанным и осторожным использованием форм, между дионисийской и аполлонической стихиями. Художественный гений получал свободу для создания в личной психической сфере персонализированного языка форм»[4].

Именно в Эпоху Возрождения происходила борьба художников, стремившихся превратить свое творчество из бездумного копирования традиционных моделей в индивидуальное высказывание: «Потребность в связи с миром изначальных выразительных форм – неважно, старого или современного происхождения – является непременным мотивом в судьбе

[1] С учетом соответствующих различий.

[2] *Warburg A.* Mnemosyne Atlas. Introduction (1929). B4.

[3] Ibid. B5.

[4] Ibid. C4.

всякого художника, пытающегося найти себя в творчестве. Факт состоит в том, что это явление оставалось незамеченным, несмотря на свою огромную значимость для формирования ренессансного стиля в Европе. Для восполнения этого упущения предназначена «Мнемозина», образы которой прослеживают историю изначальных выразительных форм, требующих от каждого конкретного художника усвоить либо игнорировать всю лавину зрительных впечатлений, которую донесли прежние времена»[1].

Другими словами, Варбург цитирует Ницше и развивает его идеи, говоря нам, что лучшим символом Античности является «двуглавая герма Аполлона – Диониса». Только так мы можем «верно оценить отношения экстаза и софросюне в их гармоничной, неразрывнослитной полярности, обозначающей границы выразительных способностей человека».

III. Неправильные трактовки «Мнемозины»

В конце 1960-х годов Эрнст Гомбрих получил заказ на книгу о жизни и творчестве Варбурга. Труд «Аби Варбург: интеллектуальная биография» вышел в свет в Лондоне в 1970 году[2]. До этого момента личность и наследие Варбурга оставались малоизвестными широкой публике. Однако же еще в 1930-х и затем сразу после конца войны, пока Гомбрих работал над публикацией корпуса работ Варбурга, Гертруда Бинг, самая близкая помощница ученого в его последние годы, принялась за написание биографии мэтра. Гомбрих позднее утверждал, что Бинг перед смертью в 1964 году уничтожила все материалы к незаконченной книге. Несмотря на это, книга Гомбриха содержит множество архивных сведений, собранных ранее Гертрудой Бинг и другим коллегой Варбурга, Фрицем Закслем.

Работа Гомбриха стала поворотным пунктом для мирового признания заслуг Варбурга, но в то же самое время эта книга оказалась фундаментально некорректна в интерпретации метода Варбурга, а также важности и новизны его исследований. В сущности, Гомбрих рассматривал всю интеллектуальную биографию Варбурга, особенно последние годы жизни ученого после выписки из санатория в Кройцлингене, как историю, на которую психическая болезнь наложила глубокий отпечаток. Самая неудачная глава книги Гомбриха напрямую касается атласа «Мнемозина», который был сочтен вовсе не замечательным проектом, но симптомом и плодом душевной болезни Варбурга, обреченным на провал. В недавно вышедшей статье, которая, что неслучайно, увидела свет только после кончины Гертруды Бинг, рассматривается весь период сотрудничества

[1] *Warburg A.* Mnemosyne Atlas. Introduction (1929). D1.

[2] О противоречивой книге Гомбриха о Варбурге и вошедших в нее материалах см.: *Wedepohl C.* Critical Detachment. Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg // The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London. P. 131–164.

Эрнста Гомбриха с Институтом Варбурга в Лондоне, то есть с 1930-х годов до момента публикации книги[1].

Гомбрих открыто выражал скепсис относительно той верности идеям учителя, которую демонстрировали Бинг и Заксль, и не разделял их уверенности в необходимости срочной публикации Атласа. Он не скрывал своей язвительной иронии в отношении этого проекта. Так, в письме 1942 года к Эрнесту Крису, Гомбрих о Гертруде Бинг писал: «Она весьма мила и умна, пока речь не заходит об Атласе Варбурга»[2].

В целом Гомбрих описывает Варбурга как некоего эксцентричного гения, сформированного интеллектуальными трендами его эпохи, которому недоставало оригинальной методологии. По мнению Гомбриха, Варбург, страдающий в свои последние годы от психического заболевания, обратился к игре в картинки, поскольку был более не в состоянии писать что-то осмысленное.

Книга Гомбриха, сочетающая биографический нарратив с цитатами из опубликованных и неопубликованных работ Варбурга, дневников, частных писем, рисует завораживающий, необыкновенный портрет немецкого ученого. Таким образом, именно Гомбриху, хотя и против его желания, мы обязаны возможностью увидеть харизматическую и эксцентричную личность Аби Варбурга.

Этот феномен хорошо описан Гертрудой Бинг: «Посмертная слава Варбурга больше основана на слухах о нем, чем на знании его трудов, ведь даже и поныне он разделяет судьбу тех авторов <…>, которых много хвалят, но мало читают».

Наперекор желаниям Гомбриха его работы о биографии Варбурга, переведенные на все основные европейские языки, не только подняли интерес к личности Варбурга, но, что более важно, поспособствовали возобновлению изучения интеллектуального наследия последнего. Эдгар Винд, один из самых проницательных толкователей идей Варбурга, решительно раскритиковал Гомбриха в обзоре его книги, отметив многочисленные недостатки этой биографии[3].

Параллельно, в полном противоречии с описанным выше презрительно-снисходительным подходом Гомбриха, развивается отмеченная фанатической преданностью литература хранителей памяти Варбурга, которые сделали из Атласа объект своего религиозного культа. Обе эти симметрично-противоположные позиции, нам думается, не слишком разумны.

[1] The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London. P. 131–164.

[2] Цит. по: *Wedepohl C.* Critical Detachment. Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg. P. 131.

[3] См.: *Centanni M.*, *Pasini G.* Aby Warburg e i suoi biografi. Un ritratto intellettuale nelle parole di Giorgio Pasquali (1930), Gertrud Bing (1958), Edgar Wind (1970) // La Rivista di Engramma. № 1. Settembre, 2000; *Wedepohl C.* Critical Detachment. Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg.

Другим подходом к Атласу может стать его использование в качестве «машины знаний» – следование его методу, понимание его логики как механизма для передачи тем, символов и образов классической традиции.

Джорджио Паскуали, один из крупнейших итальянских филологов XX века, писал, что болезнь Варбурга была спровоцирована страхом: «Я застал его более спокойным и счастливым в 1927 году, после его возвращения из Италии, чем в 1915 году. Тогда Варбург был в ужасе от мысли о неизбежности войны Германии с Италией, которая создаст пропасть между двумя бесконечно им любимыми странами»[1].

Паскуали, который рассматривал жизненный путь Варбурга в его целости, назвал смерть ученого «осенней эвтаназией», концом жизни и так «в определенном смысле уже завершенной». Финальным свершением, на которое намекает Паскуали, стала как раз «Мнемозина». В отличие от поверхностно смотрящих исследователей и читателей следующих пятидесяти лет, он считал Атлас вполне законченным произведением: «Он оставил после себя атлас иллюстраций, готовый к публикации, названный “Мнемозина”, “память”, показывавший, как разные страны и поколения – Восточное Средиземноморье и Европа в Средние века, Ренессанс, итальянский и северный, и, наконец, Рембрандт и его окружение – последовательно воспринимали и трансформировали “патетическое”, дионисийское наследие античности. Этот Атлас должен был стать главным оправданием его жизни перед потомками»[2].

В заключение работы Паскуали очень точно характеризует заслуги Варбурга как педагога и исследователя: «Молодые исследователи будут работать в соответствии с их собственными устремлениями, и пусть даже они не разделяют убеждений, присущих сильной личности Варбурга – тогда они используют “Мнемозину” только как отправной пункт своего пути. Историки искусств и культурологи, которые работают с Атласом, своим трудом с ним предают Атласу новые, более глубокие и фундаментальные смыслы»[3].

Эти очень верные слова относятся к фундаментальному методу познания – медленному следованию переменчивыми маршрутами при отсутствии заранее заданных ориентиров, но с четкой целью сравнения и интерпретации различных гипотез, взаимодействие и взаимная трансформация которых и создают искру нового знания.

В Атласе Варбурга координаты западной цивилизации заданы в пределах очень широкого ареала. Хронологически это период от шумерской цивилизации до современности, пространственный охват занимает огромную территорию, которая всегда раздроблена в политическом отношении, но культурно неразрывно связана. Она охватывает весь

[1] *Pasquali G.* Ricordo di Aby Warburg // Pegaso. II, 4, 1930. P. 484–495; см. также: (первая электронная публикация: La Rivista di Engramma. No 25, Maggio/giugno, 2003; перевод на английский язык: *Pasquali G.* A tribute to Aby Warburg / Engl. transl. by E. Thomson // La Rivista di Engramma. № 114. Maggio, 2014).

[2] Ibid.

[3] Ibid.

средиземноморский бассейн, на севере доходит до Гамбурга, а на Востоке простирается даже на восток от Багдада[1].

Атлас рассказывает о культурах и странах, имеющих глубокую внутреннюю взаимосвязь, запечатленную Варбургом в образах, которые на первый взгляд кажутся удаленными и различными. Все вместе они раскрывают систему сосуществования, гибридизации и противостояния, которая описывает динамическое взаимодействие средиземноморской и европейской культурных сред.

«Атлас станет обширной системой крючков и вешалок, на которых я надеюсь развесить весь ассортимент тканей, больших и малых, которые были вытканы ткацким станком времени», – отмечал Аби Варбург.

Ткань жизни и памяти – нервные узлы, центры обработки информации, чередующиеся ритмы сосредоточенности и забвения, сложные способы передачи идей – воспроизводится в «Мнемозине» в форме соединений и синтаксических связей, контекстов, цитат и внутренних перекрестных ссылок, повторяющихся форм и сюжетов.

Атлас заслуживает внимательного изучения хотя бы по приведенным выше причинам, но он также является отличным учебником методологии – учебником без текстов и объяснений, который, тем не менее, доносит до нас авторские мысли. «Мнемозина» приглашает прогуляться по ее улицам, читая образы ее панелей как указательные знаки на столбах.

IV. Результаты работы семинара «Мнемозина» с Атласом

IVa. Состояние материала

Первой проблемой, с которой столкнулся семинар, стало действительное состояние материала. Оригиналы были утрачены и не подлежали восстановлению, хранящиеся в архивах Института Варбурга в Лондоне пояснительные тексты, написанные от руки, были фрагментированы. Фотографические репродукции панелей «Мнемозины», сделанные Гертрудой Бинг, Эдгардом Виндом и Фрицом Закслем перед тем как отправиться в лондонское изгнание, были плохого качества и хранились бессистемно. Библиография, на которую мы опирались в начале семинарских работ в 2000 году, была скудной и поверхностной.

[1] Iter per labyrinthum: le tavole A B C. L'apertura tematica dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg / A cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Bordignon, M. Centanni, S. De Laude, D. Sacco // La Rivista di Engramma. №125. Marzo, 2015; первая публикация: Ibid. № 12. Novembre, 2001; перев. на англ. язык: Through the Maze: Plates A B and C. The opening themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas / Engl. version by E. Thomson // Ibid. 125. См. также: Orientamento: cosmologia, geografia, genealogia. Lettura di Tavola A del Bilderatlas Mnemosyne / A cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Bordignon, M. Centanni, S. De Laude, D. Sacco // Ibid.; первая публикация: Ibid. № 32. Aprile, 2004; перев. на англ. язык: Orientation: cosmology, geography, genealog. A reading of Plate A of Mnemosyne Bilderatlas / Transl. by E. Thomson // Ibid. № 35. Aprile/maggio, 2015.

К этому следует добавить крайнюю разношерстность материалов, из которых составлялись панели Атласа. Там были артефакты разного времени, культурного происхождения, стилей, уровня мастерства, разных техник. Уже с самых первых панелей мы видим, с какой тщательностью и осмысленностью в «Мнемозине» сопоставлены археологические находки, карты звездного неба, арабские манускрипты, тематические фотографии, произведения искусства, вырезки из газет и т.д.

Опубликованное в 2000 году «Akademie Verlag» критическое издание варианта Атласа 1929 года (переизданное в 2002 году на итальянском языке издательством Араньо) позволяет теперь работать на значительно более крепкой и филологически выверенной текстуальной базе. Возродившийся интерес к «Мнемозине» также вызвал к жизни обширную современную критическую литературу по Атласу.

Печатные издания «Мнемозины», опубликованные в последнее десятилетие, неплохи, но они не вполне подходят для тщательного изучения Атласа. Выбор формата А4 – самого большого из тех, что возможны для книготоргового рынка в плане цен, доступных исследователям, а не только ценителям и собирателям – позволяет отобразить общую идею Атласа, но совершенно неадекватен для качественной передачи образов панелей.

Этот недостаток особенно значителен, если изображение воспроизводит какое-то малоизвестное произведение искусства или вещь небольшого размера. Во многих случаях Варбург «цитирует» деталь миниатюры или иллюстрированной книги, или печатную графику XVI века, или какую-то «малозначительную» вещь, которую, соответственно, сложно найти в хорошей репродукции. Таким образом, если у вас нет доступа к оригинальным материалам и вы можете изучать Атлас только по печатным изданиям, зачастую понимание замысла Варбурга не будет для вас возможным.

Значит, всякий, кто пытается серьезно взяться за изучение Атласа, обречен столкнуться с исходной проблемой плохой читаемости панелей, которые доступны только в виде репродукций со старых, трудно различимых фотокопий.

IVb. Выбор панелей для анализа

Выбор панелей для анализа и публикации в журнале «Энграмма» был обусловлен интересами исследователей и студентов, которые зачастую определялись текущими проектами каждого из участвующих в семинаре ученых. Изначально мы принялись за Панель 5[1], кото-

[1] См.: Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo e letture grafiche di Mnemosyne Atlas, Tavola 5 / A cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e K. Mazzucco // La Rivista di Engramma. № 1. Settembre, 2000; Progetto Mnemosyne: prototipo per una mostra sull'Atlante di Aby Warburg // Ibid. № 26. luglio/agosto, 2003; *Bordignon G.* L'unità organica della sophrosyne e dell'estasi. Una proposta di lettura della Tavola 5 del Bilderatlas Mnemosyne // Idem. № 100. Settembre/ottobre, 2012.

рая принадлежит к группе панелей (4–8), относящихся к археологическим сюжетам. Она была избрана за близость к корням классической традиции(на ней изображены различные языческие саркофаги), но также из-за центральной роли в ней ключевого концепта теории Варбурга – *Pathosformel*.

Кроме того, исследование шло другим путем, ориентируясь в выборе панелей на их близость к темам опубликованных эссе Варбурга. Анализ таких панелей (например, № 39 в связи с диссертацией Варбурга 1893 года о мифологических картинах Ботичелли[1]; или панели 46, относящейся к мастерам итальянского Возрождения и изображению фигуры Нимфы[2]) облегчается наличием текстов Варбурга, прямо поясняющих его мысль. В то же время такой анализ делает возможным более глубокое прочтение этих текстов Варбурга и вдохновляет на поиск новых идей.

Новые знания о материалах Атласа, о его структуре вывели на новый уровень изучение начальных панелей «Мнемозины». Панели A, B и C рассматриваются как автономная часть Атласа, что подчеркнул сам Варбург, обозначив именно эти три панели, в отличие от прочих, буквами вместо номеров. Эти панели следует считать герменевтическим ключом к «Мнемозине»[3]. Изучение панелей A, B и C – в сочетании с панелью 79[4], которая стоит в конце Атласа, но не завершает его – открыло возможности для исследования тем Ориентации, взаимоотношения Человека и Мира, роли Репрезентации жизни и существования и многих других современных тем. Для семинара это был большой шаг вперед, эволюция и первый прорыв к материалу, даже методологически новый подход к Атласу.

Таким образом, стало возможно проследить темы Атласа через последовательность панелей, которые более выразительно описывают сложную игру взаимозависимости образов.

[1] Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea. Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne / A cura del Seminario Mnemosyne coordinato da G. Bordignon, M. Centanni, A. Pedersoli // La Rivista di Engramma. № 114. Marzo, 2014; первая публикация: Ibid. № 4. Dicembre, 2000; перев. на англ. язык: Metamorphoses of the Virtues of Love in Medicean Florence. A Reading of Plate 39 of the Mnemosyne Atlas / Engl. version by E. Thomson // Ibid. № 166. Maggio, 2014.

[2] См.: L'epifania della ninfa gradiva. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 46 / A cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, K. Mazzucco // La Rivista di Engramma. № 3. Novembre, 2000; перв. на англ. язык: Epiphany of the "nympha gradiva" Readings of Mnemosyne Atlas, Plate 46 / Transl. by E. Thomson // Idem.

[3] См.: Through the Maze: Plates A B and C. The opening themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas.

[4] Hoc est corpus. Il sacrificio e il patto. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 79 / A cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e K. Mazzucco // La Rivista di Engramma. № 11. Ottobre, 2011; перв. на англ. язык: Hoc est corpus. Readings of Mnemosyne Atlas, Plate 79 / Transl. by E. Thompson // Ibid.

IVc. Метод чтения

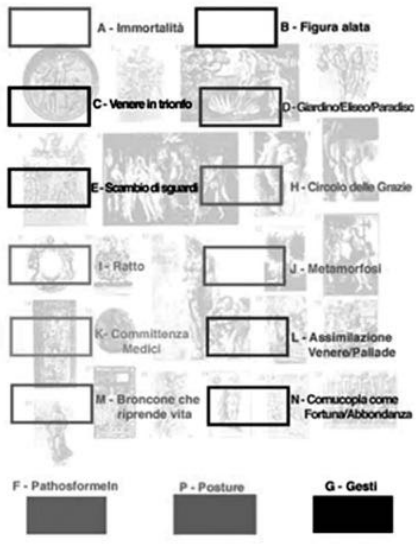
Доступность и читаемость материалов Атласа стала первым критерием при отборе панелей для анализа. Недостаток вспомогательного материала и очевидная визуальная выразительность Атласа сделали очевидным подход к панелям как к материалу изобразительно-текстуального свойства.

Первой стадией анализа иллюстрированного Атласа стала реконструкция панелей в читаемом виде: поиск репродукций фотоматериалов всех изображений в хорошем качестве, их обрезка и сортировка на большом листе картона в соответствии с порядком и пропорциями, представленными в первом критическом издании Атласа.

Примером описанного процесса стала работа с панелями 46 (Нимфа)[1] и 47 (Ангел и Охотница за головами)[2]: причина вставки нескольких страниц из флорентийского манускрипта в фотоколлаж казалась совершенно таинственной и была прояснена только посредством обращения к оригинальной рукописи, хранящейся в Национальной библиотеке Флоренции. Миниатюры на избранных Варбургом страницах относятся к историям Юдифи и Товии с Ангелом, которые проходят нитью через панели 46 и 47.

Для первого прочтения панелей мы использовали несложный графический редактор. Результатом стало предложение новой логики работы с панелями, в которой выделяются отдельные фрагменты панелей в их тематическом и формальном сходстве.

Примеры графического чтения панели 39 семинаром «Мнемозина» в 2000 году

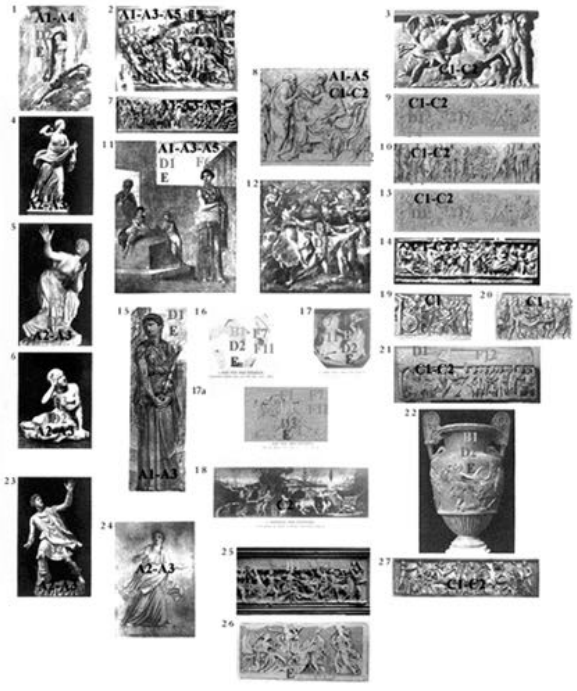


[1] См.: L'epifania della ninfa gradiva. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 46.

[2] 2 L'Angelo e la Cacciatrice di teste . Una lettura della tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne / A cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Bergamo, G. Bordignon, M. Centanni // La Rivista di Engramma. № 116. Maggio, 2014; первая публикация: Ibid. № 20. Ottobre, 2002; перев. на англ. язык: The Angel and the Head-huntress . A Reading of Plate 47 of the Mnemosyne Atlas / Engl. version by E. Thomson // Ibid. № 119. Settembre, 2014.

Анализ продолжался с комментариями и дальнейшей оценкой выявленной тематики и смысловых групп. Делась попытка преодолеть изначальную нехватку критического материала и контекста с опорой непосредственно на образы Атласа и на историю репродуцируемых произведений искусства. Тексты публиковались в журнале «Энграмма» как результат исследования методом «хорового письма»[1].

В процессе исследований происходило постепенное усложнение методологии. Чтение проходило путем определения *явного* и *скрытого* в последовательности образов, точек входа и выхода панели, что определяет их смысл (как связь между Крылатым Гением и Фортуной, являющимися тематическими фигурами при чтении панели 39)[2]. Ряд исправлений пришлось сделать при трактовке коллажей, где имелись возможности других стратегий сопоставления, таких как выделение центральных притягательных образов или групп образов. Так случилось с образами Диониса/Аида (по Гераклиту) и ритуальной сценой *sparagmos* в центральной части Панели 5[3].



Пример тематического чтения Атласа «Мнемозина» панель 5, семинар «Мнемозина». 2000 В центре – Орфей, разрываемый вакханками (sparagmos)

[1] О рождении семинара «Мнемозина» и метода «хорового письма» для изучения Атласа см.: *Centanni M.* Studiare Mnemosyne, progettando una mostra sull'Atlante: dal diario di Venezia, 2004 // La Rivista di Engramma. № 35. Agosto/settembre, 2004: *Centanni M.* Engramma, da 0 a 100 // La Rivista di Engramma. № 100. Settembre/ottobre, 2012.

[2] Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea. Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne.

[3] Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 5.

Другие важные сведения были получены после определения конкретных композиционных приемов, использованных при составлении коллажей – таких как повторение на отдельном листе фрагмента изображения, которое уже присутствует на той же панели в виде полной репродукции. Так обстоит дело с лицами Хлорис и Зефира, взятыми из «Весны» Боттичелли на панели 39[1], тот же самый способ (усложненный проблемой копии/оригинала) использован на панели 46 в связи с образом Нимфы[2]. И вновь на панели 45 присутствуют три картины чудес св. Захарии, все взятые из росписей церкви Санта Мария Новелла[3]: левая вертикальная секция панели показывает фреску в момент написания, но та же картина в законченном виде воспроизводится в центре панели на значительно более крупной репродукции, что должно привлечь внимание к архитектурному контексту этой живописной композиции.

Все эти соображения обуславливают важность гибкости интерпретаций, которые появляются в протяженном процессе восприятия. В то же самое время узнаваемость сюжетов или буквальная повторяемость образов панелей, порой далеко отстоящих друг от друга, делает возможным распознание родства этих частей Атласа. Отсутствие оригинального археологического артефакта на панели 41a, посвященной Лаокоону, немедленно наводит на мысль о панели 6, в центре которой репродукция той же мраморной скульптуры, найденной в 1506 году в Риме[4].

Из анализа панелей 39, 46 и 74 (проводимого в русле концепта *Pathosformel)* следует заключение о «позе» как об иконографической условности, которая понимается как «выразительный» или «эффектный» жест (что очевидно при изучении панелей 39 и 74).

Положительными результатами нашего исследования Атласа можно считать усвоение и прямое применение метода Варбурга – в этом был смысл воспроизведения семинаром «Мнемозина»точных копий панелей.

Как нам представляется, большой опасностью для текста комментариев к панелям является возможность ухода от основной своей пояснительной функции в сторону бессмысленной многословной избыточности.

IVd. Предложение общей схемы понимания Атласа

Путеводной нитью проекта стала идея представления Атласа как большой музыкальной партитуры, выстроенной автором в соответствии с его изначальным замыслом, сложной в деталях, но простой и ясной по структуре.

[1] Metamorfosi delle virtù d'Amore nella Firenze medicea. Una lettura della tavola 39 dell'Atlante Mnemosyne.

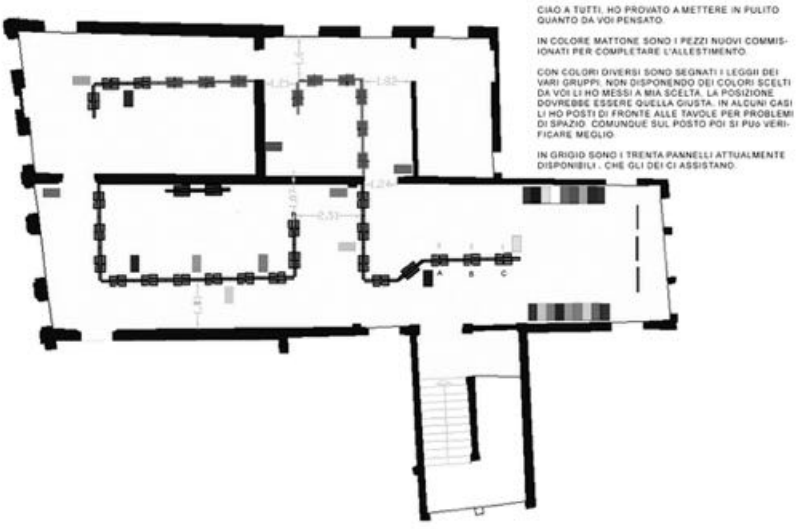
[2] См.: L'epifania della ninfa gradiva. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 46.

[3] См.: *Warburg A.* Mnemosyne Atlas. Panel 45.

[4] См.: *Centanni M.* L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 41a. Appendice I: L'attrazione psicologica di Warburg per il «Laocoonte». Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich // La Rivista di Engramma. № 25. Maggio/giugno, 2003.

63 панели финальной версии Атласа (так называемая «версия Дедала») были разделены на 14 отрезков или «Путей», I–XII плюс две, альфа и омега, в начале и конце[1].

Более глубокое проникновение в лабиринт Атласа вызвало необходимость тщательного изучения идей Варбурга, вплоть до принятия и даже изобретения терминов, соответствующих его языку. Так, при изучении панели 39 нами был изобретен термин *Statusformel,* который обозначает морфологически и семантически значимую позу. Однако наш термин, в отличие от оригинального варбургского *Pathosformel*, не связан напрямую с патетикой[2].



План Фернанды де Майо для выставки Атласа «Мнемозина» в Fondazione Levi в Венеции. 2004

Предполагаемые внутренние связи и названия каждого из «путей» как их интерпретации являются результатом работ Центра классических исследований, а также трудов отдельных ученых – участников семинара. Приведенное разделение кажется нам оправданным в силу того, что разнообразие панелей, лакуны и пропуски, имеющиеся в них в изобилии, подспудно предполагают неявные внутренние связи, а именно:

– первые три панели (A, B и C) означены не цифрами, а буквами, что их явно выделяет как вступительную часть труда, названную нами путем альфа;

– между панелями 8 и 20, а затем между панелями 64 и 70 имеются пропуски в нумерации – соответственно, мы поместили цезуры (между Путями II и III, и между Путями X и XI).

[1] Mnemosyne Atlas 2012, см. раздел «Пути».

[2] См.: *Centanni M. et all*. Cronologia di Mnemosyne (1929–2002); *De Maio F. Multum in parvo*. Dal diario dell'allestimento della Mostra Mnemosyne, Venezia 2004 // La Rivista di Engramma. № 35. Agosto/settembre, 2004.

Устанавливая границы между Путями, мы также обозначили сходства, которые могут быть найдены для ряда панелей и их групп:

– панели 1–8 показывают археологический материал, и их можно разделить на два смежных пути: Путь 1 – шумерские и ассирийские археологические находки (панели 1, 2 и 3); Путь II – артефакты эллинистической эпохи и Римской империи, преимущественно известные во времена Ренессанса (панели 4, 5, 6, 7, 8);

– группа панелей, пронумерованных от 20 до 27, которые мы назвали Путем III, состоящая преимущественно из астрологических материалов ближневосточного происхождения (панели 20 и 21); затем идет серия панелей, практически полностью занятых образами итальянских строений, имеющих в своем декоре восточные астрологические мотивы – таких, как палаццо дела Раджоне в Падуе (панель 23), собор Малатеста в Римини (панель 25) и палаццо Скифанойя в Ферраре (панель 27);

– панели с 28/29 до 36 рисуют нам набор разнообразных исторических транспортных средств (с картин Пьеро делла Франческа и великолепных бургундских гобеленов, но также из популярных иллюстраций). Таким образом, мы видим, что маршрут циркуляции тем и сюжетов смещается от оси Восток – Запад к направлению Север – Юг. Чтобы обозначить неявный разрыв с предыдущими сериями, мы назвали эту группу Путь IV;

– панели 37–49 связаны между собой в хронологическом и географическом отношении. Они демонстрируют вторжение античных моделей в ренессансное искусство Северной Италии. Мы приняли решение разделить их между Путем V (Поллайоло и Боттичелли, панели 37, 38, 39) и Путем VI (появление формул для изображения горя и скорби, панели 40, 41, 41a, 42); а также Путем VII (Гирландайо и Мантенья, Нимфа, Фортуна, гризайль: панели 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49);

– между панелями 50/51 и 64 материал не имеет единой стилистической или географической привязки, но объединен темой выживания и «сделки с небесами» античных богов в период Реформации. Из этих

Пути через Атлас, семинар «Мнемозина»

Пути
- α. координаты памяти
- I. астрология и мифология
- II. археологический материал
- III. миграции древних богов
- IV. традиционный транспорт
- V. вторжение античности
- VI. дионисийские формулы эмоций
- VII. Ника и Фортуна
- VIII. от Муз к Мане
- IX. Дюрер: боги идут на Север
- X. эпоха Нептуна
- XI. «art officiel» и барокко
- XII. возвращение древности
- ω. классическая традиция сегодня

Pathways
- α. coordinates of memory
- I. astrology and mythology
- II. archaeological models
- III. migrations of the ancient gods
- IV. vehicles of tradition
- V. irruption of antiquity
- VI. Dionysiac formulae of emotions
- VII. Nike and Fortuna
- VIII. from the Muses to Manet
- IX. Dürer: the gods go North
- X. the age of Neptune
- XI. 'art officiel' and the baroque
- XII. re-emergence of antiquity
- ω. the classical tradition today

панелей мы составили Путь VIII (восхождение на небеса и падение назад на землю, панели 50/51, 52, 53, 54, 55, 56), Путь IX (Дюрер и космология, панели 57, 58, 59) и Путь X (монархии XVI века и боги на службе властей: Путь XII);

– атлас завершается «путем омега», который, используя документы современной эпохи, изображает органы власти и договор светских и религиозных владык (панель 78, Латеранские соглашения 1929 года между итальянским государством и Святым Престолом), а также обращается к теме символической сублимации жертвоприношения (панель 79).

Конечно, существует много связей между смежными путями. Это видно, например, в панелях 27 и 28/29, где тема традиционного транспорта находит продолжение у Мантеньи, и в панелях 77 и 78, соединенных для эксперимента по доказательству существования энграмм в наше время.

Есть также отдаленное родство между панелями, далеко отстоящими друг от друга. Так, некоторые образы панелей 4–8, представляющих античные модели («antike Vorprägungen», как говорил Варбург), вновь появляются в панелях 37–49, где они воспроизводят ренессансные копии в «античном стиле».

Как понятно из этого текста, некоторые пути четко очерчены, тогда как критерии других довольно размыты.

Определение Путей очень полезно для понимания общей внутренней структуры Атласа, оно, подобно рентгену, высвечивает его скрытый каркас. Также и проработка всех описанных внутренних связей показывает переплетения и повороты, соединяющие панели или группы панелей между собой. С другой стороны, опыт, приобретенный за годы изучения отдельных панелей и общей структуры Атласа, дает видеть параллели и внутренние соединения панелей, порой подтверждаемые текстами самого Варбурга.

Самым наглядным примером, вероятно, служит история Лаокоона, которая появляется на панели 6, вновь возникает в копиях и цитатах как ведущий сюжет панели 41a, а также присутствует на рисунке Мантеньи, панель 37. В этом смысле панели 37–49, сгруппированные нами в Путях V, VI, VII, могут рассматриваться как продолжение темы, начатой в Пути II, посвященном античным памятникам, к которым имели доступ мастера Ренессанса.

Примером единства далеко отстоящих друг от друга образов является экстатическая Менада, которую мы видим как «исходный» образ на панели 6. Она вновь фигурирует на неоаттическом рельефе и используется как модель для Магдалины под Крестом на панели 25[1]. Та же ренессансная фигура встречается нам снова на панели 42, где ее поза узнаваема в плакальщиках, окружающих мертвого Христа.

[1] См.: *Coincidentia oppositorum*: il Tempio Malatestiano. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 25 / A cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni e K. Mazzucco // La Rivista di Engramma. № 8. Maggio, 2001; перев. на англ. язык: *Coincidentia oppositorum*: the Malatesta Temple. Readings of Mnemosyne Atlas, Panel 25 / Transl. by E. Thomson // Ibid.

Мы считаем, что описанная здесь система делений и связей станет отправным пунктом дальнейшей реконструкции плана Варбурга по составлению Атласа. Во всяком случае, она послужила хорошим рабочим инструментом для чтения «партитуры» Атласа «Мнемозина».

IV.e. Эволюция метода чтения

Благодаря критическому обзору чтения Атласа мы отыскали новую формулу для репрезентации процесса анализа панелей Мнемозины в журнале «Энграмма». Нашей целью стала строгая прямота первого чтения, при сохранении возможности обсуждать все значимые детали.

Новая структура Атласа «Мнемозина», публикуемая в журнале «Энграмма» с 2012 года, включает:

– разделение панелей на группы согласно концепции 14 путей;

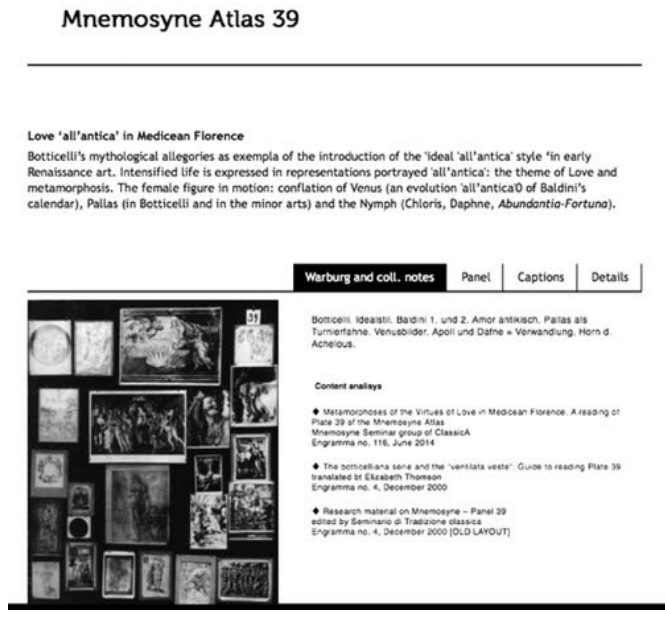
– краткое описание каждой панели;

– замечания Аби Варбурга к каждой из панелей, хранящиеся в Институте Варбурга в Лондоне[1] и опубликованные впервые в немецком издании Атласа Варнке и Брика в 2000 году;

«La Rivista di Engramma», секция Атлас «Мнемозина»

[1] WIA III 104.1.

– репродукцию каждой панели со всей сопутствующей информацией и подписями;
– подробные статьи по теме/темам каждой из панелей.



Пример панели Атласа «Мнемозина»: панель 39

Такая структура делает возможным уточнение и обогащение материала по каждой отдельной панели. Проводятся исследования панелей, не изученных до сих пор, кроме того, вновь рассматриваются сюжеты, ранее освещавшиеся в «Энграмме», с целью их изучения на новом методологическом уровне.

Поиск и публикация изображений высокого разрешения из Атласа «Мнемозина»: деталь панели B

V. Serio ludere

Джордано Бруно, мыслитель, идеи которого стали базовыми для Варбурга в последние годы его жизни, писал: «Вещи, знаки, картины, видения, призраки предстают перед нами <…> Неслучайно Сократ определял небытие как утрату восприятия, однако он также называл сутью запоминания “случай, а не осознанное усилие памяти”, чему придавал большое значение. Если воображение, пользуясь чувственными образами, не работает с достаточной силой, познавательная способность также не раскроется в полноте. А если познавательная способность не раскроет двери музам, то и мать муз, Мнемозина, не пустит их внутрь»[1].

Для академического сообщества характерно стремление закрыться в ограниченной сфере своего познавательного интереса, оградить разум от посторонних вещей, нейтрализовать энтузиазм, страсть, одухотворенность. Однако же, как мы знаем, только искренний интерес дает возможность действительно научиться чему-то новому.

Вместе мы можем играть в самую интересную игру – формировать наши индивидуальные пристрастия так, чтобы они приносили пользу всем, осознавая, что мы играем вместе, но в то же время каждый ведет свою собственную партию – «свою и ничью еще».

Журнал «Энграмма» гордится присутствием в его творческом и издательском коллективах студентов, аспирантов, молодых и очень молодых ученых. Вместе с более опытными исследователями они несут полную издательскую ответственность – в научном и техническом смысле: от планирования выпусков номеров журнала до первой оценки статей и выбора экспертов, отношений с авторами, более специфической журналистской работы, такой как составление макетов и черновых вариантов журнала и работы с фотографиями.

Также ответственность и компетентность каждого участника семинара «Мнемозина» состоит в умении защищать собственную линию исследований, находить форму, в которой, согласно неписаным правилам *serio ludere,* ее или его исследовательская страсть могут стать частью общей игры.

Что до композиции панелей Атласа «Мнемозина», то «Энграмма» пытается восстановить ее с помощью коллективного исследования. Все проходящие через интеллектуальное горнило этих занятий пытаются найти в них свое место так, чтобы их увлечения и время пошли на пользу общему проекту и другим его участникам.

[1] *Bruno G.* Sigillus sigillorum ad omnes animi dispositiones comparandas. 11. P. 19–20: «Obiiciuntur nobis res, signa, imagines, spectra vel phantasmata. <…> Haud igitur temere oblivionem insensationem quandam appellavit Socrates; qui si eadem ratione et memorabilis iactum semen a memoria non conceptum insensationem similiter quandam appellasset, rem sane protundiorem explicasset. Ni igitur vivacius phantasia sensibilibus pulsaverit speciebus, cogitatio non aperiet, ostiaria quoque cogitatione non aperiente, easdem indignans Musarum mater non recipiet». (Cit.: Giordano Bruno: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2341).

Примером работы может послужить анализ рекламы Дома моды Valentino, опубликованный в журнале «Энграмма» № 118, тогда как пояснение нашего метода чтения «Мнемозины» с привязкой к упомянутой рекламе вышло в следующем выпуске журнала. Конечно, это далеко не самые важные наши публикации, вышедшие за последние годы, но они особенно интересны, так как были созданы очень молодыми участниками семинара. Стоит привести здесь их как «трейлер фильма» о нашем методе, взятом из Атласа[1].

Иллюстрация из «Progetto Mnemosyne»

Мы видим «девушку в сером»[2] – фотографию из рекламной кампании Valentino, использующей мотив «ventilate veste» («одежды на ветру»), характерный для изображения нимф, с явной отсылкой к античным менадам и фигурам ангелов Ренессанса. Варбург подчеркивал роль классических образцов в женском платье Флоренции эпохи Возрождения, ссылаясь на работы Леонардо и Леона Баттисты Альберти, которые учили художников изображать фигуры в движении, как это делали мастера античности.

Альберти писал втрактате «О живописи»: «Они находят особенное удовольствие в придании шевелюрам, гривам коней, кронам деревьев, кустам некоторого движения <…> Так и тела под порывами ветра порой

[1] *Fasiolo B.* O Valentino vestito di nuovo – anzi… d'antico. Lettura iconografica della campagna Fall /Winter 2013 della Maison Valentino // La Rivista di Engramma. № 118. Luglio/agosto, 2014.

[2] Progetto Mnemosyne. Centro studi classica. Video di presentazione / A cura di A. Giacomin, A. Fressola // La Rivista di Engramma. № 199. Settembre, 2014.

выглядят особенно изящно, с одеждами, их грациозно облегающими или же частично открывающими наготу»[1].

Вот что значится у Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи»: «…только у нимфы или у ангела ты покажешь почти что всю толщину членов тела – их ведь изображают одетыми в тонкие одежды, развевающиеся или прижатые дуновением ветра»[2].

От созерцания современной «нимфы в сером» мы можем перейти к изучению панели Атласа № 47. Ее центральной фигурой является грациозная Нимфа/Ангел, которая может превратиться в Менаду или даже в «охотницу за головами» под благовидным предлогом, как библейская Юдифь, или неблаговидным, как Саломея[3].

Изучая архитектуру Атласа в целом, в той же степени как отдельные картины и панели, прослеживая фигуративные и тематические маршруты, семинар не только абстрактно описывает логику «Мнемозины», но также старается применить методологию Атласа к интерпретации и анализу феноменов и мифов современной культуры.

Атлас, являясь объектом изучения, также представляет собой трактат по методологии – в полном согласии с учением Варбурга о единстве содержания и формы. В этом смысле каждую панель Атласа, оригинальную или реконструированную нами, можно представить в виде раскадровки. Или, что точнее, всякая панель аналогична верстаку с инструментами или, может быть, вертикально поставленному игровому полю.

Для нас важен не только результат научной работы – не менее значим сам процесс, который всегда можно продолжить, возобновить, дополнить, варьировать по отношению ко всем частям «Мнемозины». Это исследовательский поиск, а не личная романтическая игра в разгадывание тайн. В свободном состязании *serio ludere* каждый знает, что нужно прилагать усилия, чтобы доказать всему миру значимость своих изысканий, которые должны быть актуальны и достойны публикации.

В этой парадигме вы выигрываете вместе с командой, однако для победы необходима предприимчивость каждого из членов коллектива,

[1] *Alberti L.B.* Della pittura, II, 45: «Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento <…>: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi ed ondeggino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescano qua et parte in là <…>. A medesimo ancora le pieghe faccino; et nascano le pieghe come al troncho dell'albero i suo' rami. <…> Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di faticha alcuna». (Cit. Leon Battista Alberti: http://www.filosofico.net/albertidepictura.htm).

[2] *Leonardo da Vinci*. Trattato della pittura, IV, 527: «Solo farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angello, li quali si figurino vestiti di sotili vestimenti, sospinti o'inpressi dal soffiare de venti; a questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro». (Cit. Leonardo da Vinci: http://livros01.livrosgratis.com.br/lb000840.pdf). Перевод по: Леонардо да Винчи. Избранные произведения / Под ред. А.К. Дживелегова и А.М. Эфроса. Т. 1. М.: Academia, 1935. С. 195

[3] См.: L'Angelo e la Cacciatrice di teste. Una lettura della tavola 47 dell'Atlante Mnemosyne.

ведь только тогда количество перерастает в качество. В заключение стоит привести девиз, или, используя термин Ренессанса, «impresa», то есть буквально – «процесс». В конце своего комментария к платоновскому «Государству» Марселио Фичино пишет:

«È proprio dei sapienti iocari et studiosissime ludere» – «Мудрому надлежит играть и забавляться, и так учиться».

Более философски, в стихотворной форме выразился Николай Кузанский в строфе 159 («Игра в шар»): «Luditur hic ludus; sed non sic pueriliter at / Lusit ut orbe novo sancta sophia deo» – «Давайте сыграем в эту игру не по-ребячьи, / но как святая мудрость играет в шары перед Господом».

Эти слова вдохновили меня на написание данного текста. И я надеюсь, что они станут добрым предзнаменование для нашей работы.

Даниела Сакко

Iter per labyrinthum[1]: панели A, B и C атласа «Мнемозина»

Введение в Атлас Аби Варбурга

Данный текст является результатом работы по изучению начальных панелей атласа «Мнемозина», проведенной семинарской группой Центра классических исследований университета IUAV в Венеции[2].

Первые три панели атласа Варбурга озаглавлены литерами A, B и C, в отличие от последующих, имеющих номера с 1 по 79. Начальная позиция, а также буквенные обозначения выделяют эти панели в особую группу, отличную от прочих панелей атласа. Панели A, B и C, которые, вероятно, были созданы уже после завершения работы с атласом, являют собой введение в темы, представленные в атласе, служат как бы преддверием лабиринта «Мнемозины», где можно получить карту для его прохождения. Они иллюстрируют три различных подхода к схематизации тематических линий, проходящих через атлас, равно как и через всю традицию западной культуры, абрис которой представляет «Мнемозина».

Панель A схематически поясняет три организующих принципа: астрокосмографический, топографический и генеалогический. Панель B посвящена развитию отношений микро- и макрокосма через антропоцентризм и фигуру *homo cosmicus* на пути, ведущем от астрологического антропопатизма Средних веков к антропоэзису Ренессанса и в конце концов – к возрождению магического антропопатизма в наши дня. Панель C повествует о путешествии постигающего тайны астрономии человека через космос. В то же самое время здесь представлена траектория, ведущая к обретению технических знаний, – средства для достижения победы и мудрости, дающей силу как созидать, так и разрушать.

[1] Путь через лабиринт (лат.).

[2] Другая версия настоящей статьи была опубликована в «Engramma», 125. Март, 2015.

Атлас «Мнемозина»
Панели A, B и C
Архив Института Варбурга, Лондон

Группа панелей A, B и C согласно своей структуре и сюжету предлагает три схемы, охватывающие, как кажется, в упрощенной манере всю сложную эволюцию западной цивилизации: на этих листах сделана попытка проследить пути развития корпуса классической западной традиции через бесконечный лес свойственных ей видоизменяющихся символов, тем, мифов и фигур.

В панелях A, B и C четко очерчена центральная для Атласа тема – «дистанция между “Я” и внешним миром», как поясняет сам Варбург во введении к «Bilderatlas» 1929 года[1]. Это тема взаимоотношений между индивидуумом и Вселенной и, следовательно, связи между свободой и необходимостью – дискуссия, которая порой не только в Средние Века, но и в Новое Время заходила в тупик, развиваясь и изменяясь в эпоху зрелого Средневековья и раннего Возрождения, чтобы затем вновь громко прозвучать во время составления «Мнемозины» – эпоху необычайной исторической важности, когда после начала Первой мировой войны было нарушено, а позже переосмыслено равновесие между человеком и космосом.

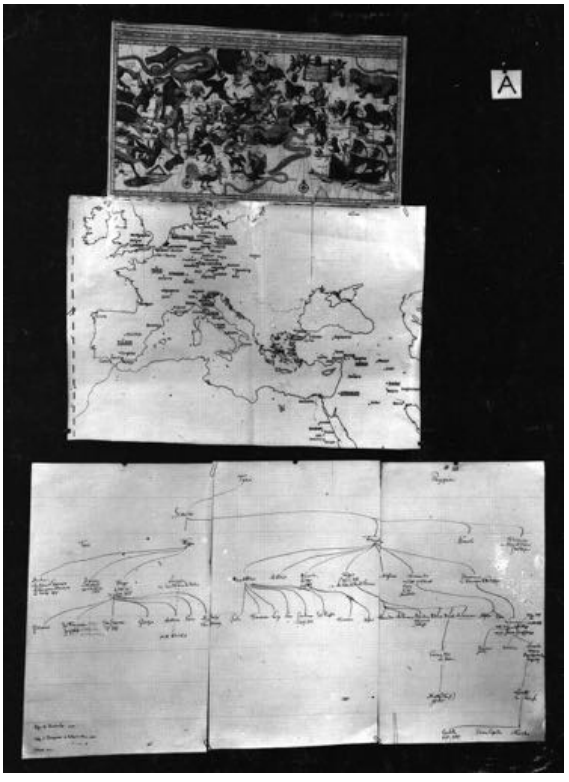
Сравнение содержания даже только трех упомянутых панелей позволяет увидеть переплетение и сочленение образов всех частей Атласа. Таким образом, панели A, B и C в качестве вступления к «Мнемозине» иллюстрируют культурный, географический и исторический контекст Атласа: колебание между противоположными полюсами математической рациональности и магии/ религии, а также линии развития, ведущие от астрологических предрассудков к технологическому завоеванию небес, от Средиземноморья до стран Северной Европы.

[1] *Warburg A.* Mnemosyne Einleitung (1929) // *Warburg A.* Der Bilderatlas Mnemosyne / Hrsg. M. Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 2000. S. 3–6.

Панель А

Центральным пунктом решетчатой структуры панели А является астрология, сочетающая в себе черты космографии, топографии и генеалогии и обладающая возможностью разнообразно влиять на небеса, пространство и человеческие дела, придавая форму и смысл перечисленным выше понятиям. Первая панель «Мнемозины» дает начальный обзор исторических, географических и гносеологических координат Атласа.

Эта панель, вероятно, наиболее загадочная из трех нами рассматриваемых, говорит о методологическом родстве между тремя видами приложения картографической логики: обозначением созвездий, сходных с формами людей и животных, путем соединения звезд воображаемыми линиями, прокладыванием маршрутов на картах земной поверхности, а также рисованием генеалогических древ, представляющих связи между членами выбранной в качестве примера семьи.



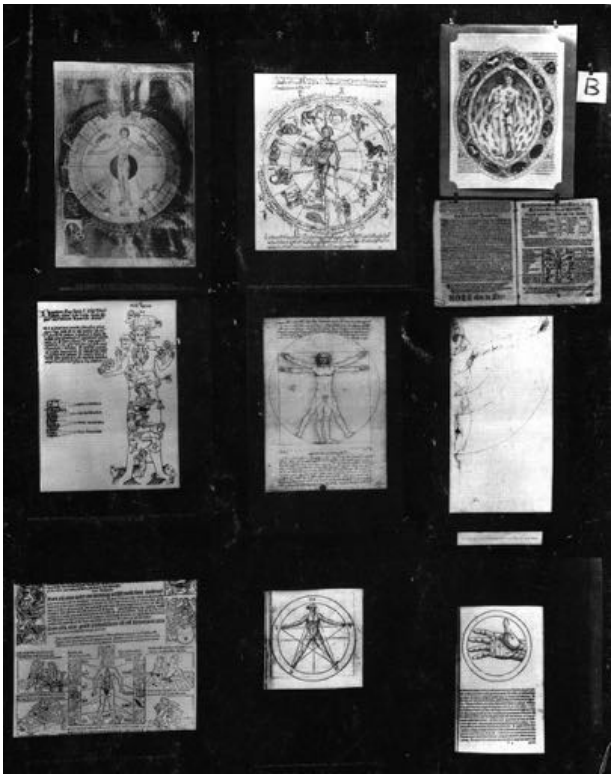
Атлас «Мнемозина»
Панель А
Архив Института Варбурга, Лондон

Этих трех изображений достаточно, чтобы показать, как пишет Варбург в комментарии к панели, «различные системы родства, с которыми связан человек»: космическую – через небо с его созвездиями, земную, где расположились вокруг Средиземного моря центры западной культуры, генеалогическую – через разветвление семейного древа одного из самых могущественных родов итальянского Ренессанса. Совместно эти системы образуют парадигму микрокосма человека.

Панель содержит, сверху вниз, изображение неба, наполненного мифологическими созданиями, карту, демонстрирующую миграции между Севером, Югом, Западом и Востоком, от Кизика и Александрии до родного Варбургу Гамбурга, а внизу листа мы видим семейное дерево Медичи – Торнабуони в эпоху Возрождения.

Этот лист следует читать сверху, переходя от уровня предельного обобщения к человеческому измерению, воплощенному в личностях, принадлежащих своему историческому и социальному контексту: от Неба к Земле, от Земли к человечеству, от космологии к географии, от географии к генеалогии, постепенно фокусируясь именно на отношениях субъекта и объекта, человека и мира.

Панель B



Атлас «Мнемозина»
Панель B
Архив Института Варбурга, Лондон

В панели B получает развитие одна из центральных тем предыдущего листа: взаимоотношения макрокосма и микрокосма и эволюция системы этих взаимосвязей.

Эта панель включает астрологию во взаимодействие микро- и макрокосма, показывая трансформацию ее восприятия от времен позднеантичного язычества до средневековых репрезентаций на языке христианских символов – к ее новому расцвету во времена Возрождения, отчасти вновь в античном понимании (первое изображение листа показывает видения Хильдегарды Бингенской).

Десять изображений, прикрепленных к панели B, объединены общей темой: они показывают роль человеческого тела, помещенного в середине большинства этих рисунков, как всеобщего центра. При размещении этих изображений хронологический порядок не соблюдался: средневековые иллюстрации находятся рядом с рисунками мастеров Ренессанса и выдержками из трактатов по магии и оккультизму, а также с дошедшими до XVIII века ятроастрологическими[1] текстами. Следовательно, проясняется взаимозависимость между микрокосмом и макрокосмом и демонстрируется нестабильное равновесие земного и небесного. Короткое пояснение, оставленное Варбургом и его помощниками, гласит: «Влияние на Человека различных степеней космических систем. Гармонические соответствия. Затем, превращение гармонии в абстрактную, а не астрономическую геометрию (да Винчи)».

Таким образом, Варбург говорит нам, что главной темой, определяющей смысл коллажа, является астральная связь, соединяющая человеческое тело с «гармоническими соответствиями». Он особенно подчеркивает, что во время революции Ренессанса Человек осознает гармонию, связывающую его тело с космосом, как свод геометрических абстракций, а не как бремя «звездных предначертаний».

Раскрыть смысл коллажа вместе с примечанием к панели B также помогают тексты выступлений на конференции, которую Варбург организовал 25 апреля 1925 года. Недавно эти статьи были изданы по-итальянски

[1] Медицинская астрология.

с сопутствующими иллюстрациями, некоторые из них совпадали с образами панели B. Первые строки этого бесценного текста таковы: «Возрождение интереса к классической античности не было явлением, появившимся на свет в мастерской. Оно стало результатом конфликта новой витальности и выжившей старой традиции»[1]. Самоутверждающаяся античность, демонически претворенная силой астрологии в религиозную систему, дала Варбургу материал для постулирования ее возрождения как результата попытки нового Человека освободиться от эллинистических магических практик.

В этом коллаже ренессансные работы, соответственно, Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера, – две иллюстрации «нового Человека, стремящегося к освобождению» – окружены различными образами из манускриптов и книг, которые можно отнести к традиции демонической астрологии, где тело *homo zodiacalis* изображено, частью или целиком, в круговороте созвездий, астрологических и планетарных символов.

На данной панели можно определить три тематических сюжета: космологический, антропометрический и сюжет апотропеической магии. Астрология здесь изначально становится астропатией, определяемой через практики астродиагностики и астротерапии, и, наконец, преображается в эзотерическую магию астрофилии. В центре коллажа помещены ренессансные фигуры *hominis dignitas* Леонардо да Винчи и Альбрехта Дюрера, которые одни свободны от астральной зависимости и, напротив, навязывают космосу свои собственные пропорции и ограничения. С появлением этих концептов эпохи Возрождения человек больше не мыслится пассивной жертвой конфликта демонических сил, оспаривающих контроль над его телом. Он сам принимает активное участие в битве за восстановление равновесия между миром людей и миром созвездий.

Однако эта битва не знает конца. Два образа из «De occulta philosophia» Агриппы Неттесгеймского, находящиеся в нижней части панели, демонстрируют сдвиг по направлению к астропатии с ее эзотерико-магическими снадобьями.

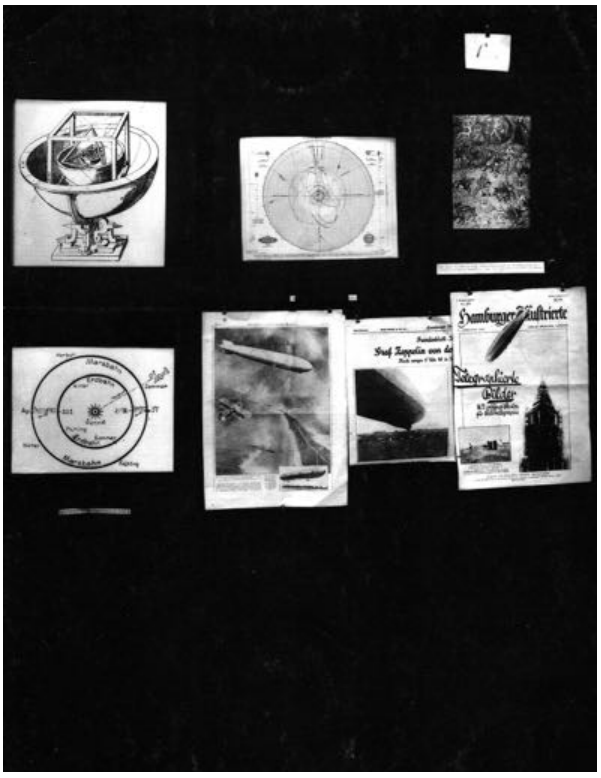
Сюжетом панели B, таким образом, является непрестанная осцилляция между рациональностью классицизма, которую Варбург назвал «Афинами», и пространственно-временным измерением эллинистической иррациональности, на языке Варбурга – «Александрией». В своем эссе «Язычески-античные пророчества в слове и изображении в эпоху Лютера» Варбург пишет: «Мы живем в эпоху Фауста, когда ученые, в вечном колебании между магическими практиками и космологической математикой, пытаются обрести пространство, которое отделило бы их исследовательскую мысль от объекта изучения, чтобы работать

[1] *Warburg A.* L'effetto della "Sphaera Barbarica" sui tentativi di orientamento cosmici dell'Occidente (Conferenza del 25 aprile, 1925) // *Warburg A.* Per monstra ad sphaeram / A cura di D. Stitimilli e C. Weedepohl. Milano: Abscondita, 2014. P. 43–105.

с этим объектом бесстрастно. Афины должны вновь и вновь завоевываться Александрией»[1].

Структура коллажа на панели B должна, по мысли Варбурга, показать нам эту осцилляцию, имевшую место даже в рамках одной культурно-исторической эпохи. Так, эпоха Возрождения вмещает колебания между обретением и утратой простора для мысли (*Denkraum*) и «начальным толчком человеческой цивилизации»[2], которым для Варбурга является сотворение дистанции между собой и внешним миром.

Панель C



Атлас «Мнемозина»
Панель C
Архив Института Варбурга, Лондон

Панель C посвящена главным образом силам Марса. Ее темой стало развитие астрономической математики, и одновременно – сохранение представлений о магическом и демоническом влиянии планет. Панель, как кажется, имеет линейную последовательную структуру: от первых успехов современной науки – открытия планетарных орбит Кеплером – до самых последних достижений – передачи изображений по телеграфу. Главное здесь – в различных технических средствах представления и репродукции информации, которые значительно расширяют возможности передачи фигуративных идей («изобразительных лозунгов» – *Schlafbilder*, по выражению Варбурга, относящемуся к циркуляции образов).

Шесть листов занимают лишь верхнюю часть панели (необходимо, однако, помнить, что версия Атласа 1929 года была лишь пробным

[1] Цит. по: *Warburg A.* Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten // Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1920, 26. Heidelberg, 1920 (см.: *Warburg A.* Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance / Hrsg. G. Bing, F. Rougemont. Leipzig; Berlin: Teibner; новое издание: Hrsg. H. Bredekamp, M. Diers. Berlin: Akademie Verlag, 1998. S. 487–558; *Warburg A.* The Renewal of Pagan Antiquitty / Ed. by K.W. Forster, En. tr. by D. Britt, K.W. Forster. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. P. 597–697)

[2] *Warburg A.* Mnemosyne Einleitung, 1929.

макетом), и их расположение следует скорее не линейной, а диалектической логике.

Коллаж открывают гравюры, изображающие планетарные орбиты, в особенности эллиптическую траекторию «бога войны», задающую основу ходу прочих небесных сфер. Эти гравюры сопоставлены с картинками, взятыми из современной прессы, – на них изображены цеппелины, совершающие героический кругосветный полет. Так воспроизводится сюжет о попытке человека измерить небеса, чтобы потом завоевать их и проложить сквозь них пути. Кроме того, рядом помещена миниатюра из немецкого манускрипта второй половины XV века, изображающая Марса с его воинственными сыновьями («Своенравные отпрыски Марса», как гласит надпись) в напоминание, что несмотря на все научные и технологические достижения приходится считаться с иррациональным и деструктивным влиянием Марса.

Панель С начинается двумя иллюстрациями Кеплера. Если астроном и продолжал основываться при создании своей «Mysterium Cosmographicum» на бесспорно принятых в его время представлениях о законах, правящих солнечной системой – единообразии, регулярности и равномерности округлых планетарных орбит, подчиненных божественному предначертанию – в труде 1609 года «Astronomia nova» он уже использовал полученные при астрономических наблюдениях данные, подтверждающие ошибочность этих воззрений. Затем Кеплер решился взяться за исследование движения Марса, приняв на вооружение математические методы, и представил новое решение по вычислению орбиты этой планеты – эллипс. Так, Марс стал главным антагонистом принятого порядка, представляющего космос как сферическую, совершенно организованную систему, ведь открытие его эллиптической траектории перевернуло Платонову теорию гармонии небесных сфер. Повторяющейся формой на панели С является эллипс, будь то планетарная орбита или контур дирижабля. Героями данного сюжета, чьи научные познания и мужество укротили небеса, стали Кеплер и – в финальных образах панели – граф фон Цепеллин и воздухоплаватель Хуго Эккенер.

Включением в панель изображения дирижабля Варбург напоминает нам о достижениях науки, указывая в то же время на амбивалентность прогресса – технологии могут служить насилию и разрушению. Да, цепеллины использовались во время Первой мировой войны как бомбардировщики, оставаясь потенциально инструментом познания и коммуникации – в доказательство этого следует вспомнить историю кругосветного полета Эккенера в 1929 году.

Тема войны обширно представлена в панели С, поэтому три обсуждаемые панели были включены в экспозицию выставки «Сыновья Марса. Азбука войны в атласах Аби Варбурга, Эрнста Юнгера и Бертольда Брехта», проведенной Центром классических исследований университета IUAV в Венеции. В рамках этого проекта работы трех названных авторов были сопоставлены в аспекте изображения в них войны.

Три атласа, или «букваря» названных авторов – это Атлас «Мнемозина» Варбурга (1929), «Измененный мир» Юнгера (1933) и «Военный букварь»

Брехта (1933–1947). Эти произведения были задуманы как ответ на переворот в пространстве, времени и восприятии, совершенный Первой мировой войной. Они были призваны стать духовными и историческими компасами для блуждающих в неизвестности странников новой эры двадцатого века. Пред лицом чудовищного насилия войны эти произведения претендовали на роль путеводной нити, альтернативы афазии и болезненного тихого беспамятства, они давали слова и образы для описания мира, прошедшего через горнило разрушения.

Главным мотивом первых трех частей Атласа стал поиск *Orientierung* – ориентации. *Orientierung* – это почти что техническое понятие для Варбурга, подразумевающее попытку обнаружения таинственных путей на небе и на земле, позволяющих человеку найти внутренние и внешние законы мироздания, которые придали бы смысл и форму пугающему миру, усмиряющие демонов, которые не только населяют иные миры, но и смущают душевный покой.

Панели A, B и C указывают, что перед началом пути необходимо верно определить маршрут и порядок неизбежных расставаний и возвращений. Варбург цитирует мысль Канта, высказанную им в эссе 1786 года «Что значит ориентироваться в мышлении?»: «*Ориентироваться* – значит в собственном смысле слова следующее: по данной части света (на четыре коих мы делим горизонт) найти остальные, например, *восток*»[1]. Ориентироваться, следовательно, означает находить восток и разбираться в бесконечном взаимодействии Востока с Западом, противоположных берегов Средиземного моря, как это показывает панель A, демонстрирующая непрестаннное течение классической традиции через эту жидкую стихию.

На панелях A, B и C представление об ориентации неразрывно связано с темой астрологии и ее эволюцией в научную астрономию Кеплера. Астрология играет с человеком, связанным с космосом и пытающимся освободиться от этой связи. Взаимоотношения свободы и необходимости, тема судьбы, выражены в девизе, который взял себе Варбург, «Per monstra ad sphaeram». Фраза также стала экслибрисом Варбурга после смерти его лучшего друга Франца Болла, автора труда «Сферы»[2], базового текста для понимания анализа Варбургом фресок палаццо Скифанойя. Это игра слов по мотивам знаменитого высказывания Сенеки «Per aspera sic itur ad astra» (Hercules Furens II, 437), от которого в несколько сокращенной форме еще со времен античности пошла идиома «Per aspera ad astra».

Версия Варбурга сильно отличается от исходного текста идиомы: препятствия, которые нужно теперь преодолеть на пути к звездам, – это не только труднопроходимая дорога, «тернии», это еще и ужасные монстры – *monstra*, с демоническими силами которых путнику предстоит бороться. «Per monstra ad sphaeram» – все три рассматриваемые панели повествуют о тревоге странника, обреченного на встречу с этими чудовищами,

[1] *Кант И.* Собр. соч. в 8 тт. Т. 8. М.: ЧОРО, 1994.

[2] *Boll F.* Sphaera: neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder. Leipzig: Teubner, 1903.

и о сомнительных перспективах освобождения от этого контакта, которое сулит научное изучение звезд.

Панели A, B и C дают новым гостям Атласа карту путей через густой лес его символов, вводя неофитов в очень сложную, но неизменно композиционно цельную структуру.

Эти панели приглашают в путешествие по Атласу через джунгли смыслов, которые не поддаются упрощению без потери важных элементов общего рисунка. Образы объясняют проницаемость культурных границ, через которые постоянно проходят лучи взаимообмена. Все пути в регионе Средиземноморья непрестанно сходятся и вновь разделяются, дороги с Востока на Запад и наоборот порой становятся одним широким трактом, порой опять разветвляются на сотни мелких тропок, пересекающих новые земли.

В западной традиции – от классической Греции к эллинизму, от него к христианству, через Средние века и Ренессанс до современности – нет ничего постоянного. Явления сменяют друг друга динамически и обратимо – знаки и формы могут выжить, только пройдя эволюцию во времени и пространстве и научившись путешествовать через полупрозрачную границу Востока и Запада в виде своих физических, концептуальных и символических репрезентаций.

Сохранение традиции, явное или неявное, говорит о том, что она имела свои собственные внутренние силы для выживания в реальном мире, за пределами музейных залов и депозитариев. Если даже такая традиция остается нам только в виде энграммы, она уже никогда не исчезнет.

Павел Носачев

Звенья золотой цепи: образы герметической традиции в этических подходах

Очевидно, что само название нашей работы отсылает к известному исследовательскому концепту, предложенному британским историком культуры Френсис Йейтс. Для Йейтс герметическая традиция представляла собой «красивую и последовательную линию развития»[1] культа космоса, сопровождавшегося теоретико-практической системой магии, сконцентрировано выраженной в трудах герметического корпуса. Эта линия для нее, начавшись в поздней Античности, прошла через все Средневековье и раскрылась в полноте в эпоху Возрождения, «на этот раз возврат к оккультному стал стимулом для подлинной науки»[2], оформив базис естествознания Нового времени. Общая картина была конструктом, придуманным Йейтс для объяснения роли и места западного эзотеризма в культуре эпохи Ренессанса[3], ее условность до определенной степени

[1] *Йейтс Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 398.

[2] Там же.

[3] Стоит пояснить, что современные исследователи намеренно отказались от используемого Йейтс термина «герметизм» в приложении ко всей истории эзотерических учений, равно как и от употребления более расхожего в широких кругах термина «оккультизм», заменив их словосочетанием «западный эзотеризм». Суть этого явления в одной из своих работ достаточно полно выразил В. Ханеграафф: «Во второй половине XV века в контексте итальянского Ренессанса возродился интерес к различным формам язычества поздней античности. Одним из примеров этого был неоплатонизм, понятый мыслителями Ренессанса не просто как философия в современном академическом смысле, но как религиозная система, включающая вид религиозной магии, известный как теургия. Еще одним примером является так называемая герметическая философия, фундаментальные труды которой (известные как «Corpus Hermeticum») были открыты и переведены на латинский <…> Весьма влиятельные христианские богословы и философы, такие как Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола считали эти источники, по сути, согласовывающимися с христианским откровением <…>

понимала она сама. Позже исследователи опровергли целый ряд предположений Йейтс, показав, что единой линии герметической традиции не существовало[1]. Но Йейтс была далеко не единственным автором, предположившим, что западный эзотеризм представляет собой некую единую традицию, бытовавшую на протяжении всей истории западной цивилизации. В нашей работе мы хотели бы обобщить множество так называемых «этических» подходов в описании этой традиции.

Поясним, что термин «этический» не имеет смыслового отношения к этике, он был выведен исследователем языка Кеннетом Пайком из фонетики, раздела лингвистики, изучающего звуковое строение языка. Иными словами, *этическое* описывает обобщение, классификацию и систематизацию некоего набора данных, в то время как противоположное ему *эмическое* отвечает за описание одного конкретного элемента в системе. В антропологическом исследовании термины Пайка обрели несколько иное значение. Под эмическим уровнем описания стали понимать изложение утверждений, терминологии и концепций так, как их используют сами представители изучаемого культурного сообщества. Тогда как этический уровень, напротив, предполагает изложение утверждений, терминологии и концепций самого исследователя. В данном случае нас будут интересовать представления об эзотерической традиции, сформированные во внешних по отношению к западному эзотеризму исследовательских кругах. История этих представлений достаточно богата, мы очертим лишь ее узловые моменты и начнем с самого раннего представления о единой традиции, возникшего в первые века нашей эры.

Напомним, что раннее христианство представляло собой палитру учений, совмещающих различные интерпретации миссии Христа, понимания сущности церкви, места человека в мире, его отношения к Богу и т.п. Одним из первых этапов оформления границ церкви с делением на ортодоксию (правое учение) и ересь (искажение этого учения) стал труд Иринея епископа Лионского «Против ересей», в котором он противопоставил истинной церкви некую ложную структуру. Ключевым принципом отделения истины от лжи в его труде была идея преемства. Согласно

Христианское восприятие и осмысление этих нехристианских источников привело к возникновению новой синкретической духовности, часто именуемой герметизмом эпохи Возрождения <…> Тесно связанным с этим новым типом “герметического” христианства было движение синкретической духовности на основе взаимного обогащения еврейских и христианских традиций <…> результат стал известен как христианская каббала <…> Вместе с христианским герметизмом она стала основой ренессансного проекта очищенной христианской магии или оккультной философии, в контексте которой христианские символические системы были обогащены новыми элементами, производными от астрологии, естественной магии и алхимии» (*Hanegraaff W.* Dreams of theology // Theology and conversation: Toward a relational theology. Leuven, 2003. P. 725–726). Весь этот многообразный синтез и стал именоваться западным эзотеризмом.

[1] Наиболее полно об этом см.: *Copenhaver B.*P. Magic in Western Culture: from Antiquity to the Enlightenment: Cambridge University Press, 2015.

Иринею, истинная церковь восходит ко Христу, поставившему апостолов, которые, в свою очередь, поставили своих преемников – епископов, по этой линии распространялось правое учение, истинное понимание таинств и т.п. Противостояла ей иная линия преемства, восходящая к Симону Волхву, известному еще из книги Деяний апостолов (Деян. 8: 9–24). Симон, по Иринею, был первым гностиком, исказившим и извратившим учение Христа, намеренно наполнившим его языческими элементами, человеком, обожествившим самого себя. Симон также имел учеников, которые образовали альтернативную христианской линию преемства, эта линия развивалась в истории и сосуществовала с христианской церковью, именно ее Ириней и назвал гнозисом, а ее выразителей гностиками.

Нашей задачей не является исторический анализ этой концепции, заметим лишь, что сейчас она во многом подвергается критике, общее мнение исследователей состоит в том, что Ириней первым сконструировал оппозицию ересь – ортодоксия и ввел категорию гнозиса в историю мысли. Эта идея стала достаточно распространенной в позднем христианском богословии, особенно в той его части, которая направлена на апологетику, то есть отстаивание истин церкви от внешнего мира. В XX веке она обрела четкую структуру, в которой оформился концепт «антицеркви», некоей единой линии преемства от гностиков к современным новым религиям. Обычно авторы, использующие концепцию антицеркви, основываются на двух нерефлексируемых ими посылках: 1) весь эзотеризм порожден прямым контактом человека со злыми силами; 2) эзотеризм представляет собой образование, имеющее долгую историю и «древовидную» структуру. Такие авторы описывают начало эзотеризма в альтернативном пути жизни, который предложил змей праотцам в Раю – «и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 5). Эту идею быть богом без Бога и олицетворяет в себе весь эзотеризм. Причем поскольку в его начале лежал прямой контакт человека с сатаной, то и все последующие проявления базируются на возобновлении этого контакта. Возобновление закрепляется в цепи тайных обществ, черпающих свои основания еще в дохристианскую эру, но продолжающих легитимное существование через гностицизм, ереси Средних веков, розенкрейцеров, масонов, теософию, антропософию и так далее вплоть до современных представителей нью-эйдж. Таким образом, в современной христианской апологетической литературе идея теневой по отношению к церкви традиции тайных обществ является почти нормативной. Эта идея, по видимости, оказала влияние на возникновение небогословских теорий, в которых также был поставлен вопрос об эзотерической традиции.

Одним из первых такую теорию оформил К.Г. Юнг, в течение многих лет исследовавший различные аспекты западного эзотеризма. Эти исследования шли в прямой связи с его теорией коллективного бессознательного. Напомним, что Юнг понимал коллективность бессознательного не в форме общего поля, единого для всех, по аналогии с духовным миром, а скорее как систему неких изначально данных всем людям формобразов, которые и выражали себя в архетипах. И именно наличие этих

образов у всех людей не только делает их коллективными, но проявляется в виде снов и заставляет человека выражать их в мифологической форме. То есть сон и миф разделяют некий общий паттерн, лежащий внутри человека, именно этот паттерн и является содержанием коллективного бессознательного. В концепции Фрейда Юнга оттолкнул ее крайний редукционистский рационализм, вычеркивающий из сферы серьезного исследования философию, религию и все то, что Фрейд не мог объяснить, все то, что и работает в первую очередь с мифологическими образами. В пику Фрейду Юнг хотел, чтобы психология стала фундаментом для объединения всей системы человеческого знания и преодолела фрагментарность и разрозненность. Западный эзотеризм для Юнга представлял собой очень важную часть развития человечества, и главная проблема с ней состояла именно в том, что из века в век умы Нового времени неустанно ее игнорировали.

Юнг выстраивает целую философию истории, совмещенную с его психологической теорией. В этой историософии христианству было отведено место сознания, а эзотеризму – бессознательного. Если вспомнить схему психологического исцеления по Фрейду – «где было Оно, должно стать Я», – то будет очевидно, что для выздоровления культуры она должна осознать свой бессознательный маргинализированный багаж. Юнг выстраивает линию преемства от неоплатоников и гностиков первых веков н.э. через алхимию к современным ему спиритическим, месмерическим и неогностическим течениям. Вот как он сам характеризует обозначенную ситуацию: «С 1918 и по 1926 год я серьезно интересовался гностиками, которые тоже соприкоснулись с миром бессознательного, обращаясь к его сути, явно проистекавшей из природы инстинктов. Каким образом им удалось прийти к этому – сказать сложно, сохранившиеся свидетельства крайне скупы, к тому же исходят большей частью из противоположного лагеря – от отцов церкви. Сомневаюсь, чтобы у гностиков могли сложиться какие-либо психологические концепции. В своих установках они были слишком далеки от меня, чтобы можно было обнаружить какую-либо мою связь с ними. Традиция, идущая от гностиков, казалась мне прерванной, мне долгое время не удавалось навести хоть какой-нибудь мостик, соединяющий гностиков или неоплатоников с современностью. Лишь приступив к изучению алхимии, я обнаружил, что она исторически связана с гностицизмом, что именно благодаря ей возникла определенная преемственность между прошлым и настоящим. Уходящая корнями в натурфилософию средневековая алхимия и послужила тем мостом, который, с одной стороны, был обращен в прошлое – к гностикам, с другой же – в будущее, к современной психологии бессознательного»[1]. Из приведенного отрывка видно, что сама психология Юнга должна была провести в своих рамках процедуру исцеления человечества посредством интеграции бессознательного (гнозиса) в сознательное (христианство). Стоит заметить, что эзотерическая традиция

[1] *Юнг К.Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. Киев: СИНТО, 1994. С. 173.

играет важнейшую роль в его психологической теории. По существу, она является бессознательным человечества, вытесненным в ходе исторического процесса и вылившимся в невроз просвещенного рационализма, который в итоге привел к чреде катаклизмов в истории XX века. Такое видение цельной эзотерической традиции оказало немалое влияние на сформированный с подачи Юнга круг Эранос, в который, в частности, входили М. Элиаде, Г. Шолем и А. Корбен. Его участники во многом и воспринимали свою деятельность как форму продолжения дела древних гностиков, недаром А. Корбен даже предложил для них лозунг – «гностики всех стран, соединяйтесь»[1].

Изучение эзотеризма после Эранос шло различными путями, но в последние десятилетия XX века большинство исследователей пришли к мнению, что о единой непрерывающейся традиции в западном эзотеризме говорить нельзя, поскольку сам феномен эзотеризма противоречив, неоднороден и может рассматриваться как возникший в историографии конструкт. При этом далеко не все современные исследователи были согласны отказаться от идеи традиции. Так, американский автор Артур Верслуис разработал оригинальную концепцию преемства через текст.

Для Верслуиса вся западная эзотерическая традиция имеет две базовые составляющие: «1. Гнозис или гностическое понимание (*insight*), то есть знание о скрытых или невидимых мирах или аспектах существования (включая космологической и метафизических гнозис); 2. Эзотеризм, означающий, что эти скрытые знания либо четко предписаны для относительно небольшой группы людей, или неявно самостоятельно ограничены в силу своей сложности и тонкости»[2]. Если со второй составляющей все на определенном уровне понятно – эзотеризм является уделом закрытых групп посвященных и тем самым противопоставляется религиям, открытым для всех в равной степени, – то первая составляющая – гнозис – требует пояснения. Для Верслуиса именно эта характеристика определяет эзотеризм как явление.

Гнозис рассматривается здесь в первоначальном значении термина: не как знание, полученное в результате обучения или исследования какого-либо внешнего объекта, не как набор данных, но как опыт духовного приобщения к иной высшей реальности. Знание, таким образом, понимается как опытное переживание того, что познается. Переживание и дает знание, а знание является переживанием. Гнозис сам по себе неоднороден, он разделяется на два типа: космологический и метафизический.

Метафизический гнозис определяется Верслуисом как «проникновение в Божественное» (*insight into the divine*)[3] и в свою очередь делится на

[1] *Wasserstrom S.* Religion After Religion: Gershom Scholem, Mircea Eliade, and Henry Corbin at Eranos. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 31.

[2] *Versluis A.* Magic and Mysticism: An Introduction to Western Esotericism. Lanham: Rowman Littlefield, 2007. P. 2.

[3] *Versluis A.* Restoring Paradise: Western Esotericism, Literature, and Consciousness. New York: New York University Press, 2004. P. 27.

два пути: визионерский (соотносящийся с *viapositive* Дионисия Ареопагита) и соединяющий (соотносящийся с *vianegativa*). «*Viapositive*, или визионерский подход, идет через изображения и поле воображения; *vianegative*, или соединительный (*unitive*) подход, напротив, избегает всех изображений»[1]. Следовательно, визионерский гнозис порождает многообразие поэтических и художественных репрезентаций внутреннего опыта визионера, источником которых служит мир воображения. В этих репрезентациях сообщается то уникальное знание о Божественном, которое получает в своем гнозисе визионер. Космологический гнозис по самому своему положению призван нести определенные знания об основах мироздания и определяется Верслуисом как «познание скрытых закономерностей космоса» («insight into the hidden patterns in the cosmos»)[2]. Он раскрывает на опыте истинные глубинные основания мира испытывающим его и находит свое отражение в таких учениях, как алхимия, астрология, хиро- и геомантия и им подобных. Верслуис подчеркивает, что предложенное разделение гнозиса в известной степени условно, и все его разнообразие сводится к одному принципу опытного познания Высшего.

Таким образом, Верслуис на самом деле говорит о существовании «эзотерической традиции», он постулирует гнозис как реально существующий опыт познания человеком некоей Высшей реальности, следовательно, определяет эту Высшую Реальность как существующую. Верслуис утверждает, что знает о современных тенденциях, недвусмысленно говорящих об отсутствии каких-либо связей различных учений и групп внутри западного эзотеризма. Аргументы, показывающие, почему такие связи невозможны, он полностью принимает, но считает, что именно по причине отказа от понимания эзотеризма в первую очередь как особого типа духовного переживания предыдущие ученые не смогли предположить иной формы существования «Aurea catena»[3] (золотой цепи) посвященных. Эту форму Верслуис именует «внеисторическое преемство» (*ahistorical continuity*)[4], существование которого возможно благодаря инициации через текст. Верслуис отмечает, что «если термин инициация берется в смысле пробуждения высших уровней сознания, тогда письменное слово вполне может служить для этой функции <…> кажется очевидным, что поэзия предназначена не только для описания, но также для *пробуждения* тех видов сознания, которые она выражает. Такое пробуждение я и считаю инициацией»[5].

Верслуис считает, что базовым для понимания значения текста в «западной эзотерической традиции» является сюжет из Апокалипсиса

[1] *Versluis A.* Restoring Paradise: Western Esotericism, Literature, and Consciousness. New York: New York University Press, 2004. P. 27.

[2] Ibid.

[3] Ibid. P. 58.

[4] Ibid. P. 142.

[5] Ibid. P. 141.

Иоанна Богослова, где автор, прежде чем начать описывать видения последних времен, съедает книгу, которая была «горька во чреве <…> но в устах <…> сладка, как мед» (Откр. 10: 9). Съедание книги апостолом Иоанном Верслуис интерпретирует как получение внутреннего опыта, в его терминологии «гнозиса» именно получение этого опыта дает возможность понять послание Откровения уже его читателям. Иными словами, Апокалипсис, по Верслуису, содержит в себе возможность инициатического опыта, отрывающего читающему суть книги по аналогии с тем, как она была открыта Евангелисту. Точно так же распространяется гнозис и во всей «западной эзотерической традиции», создавая тем самым эту традицию. Инициация, по нему, это не обряд перехода, а обретение некоего внутреннего опыта через чтение литературы, порожденной авторами-гностиками, заложившими в книгу возможность такого опыта для читающего.

Одно из любимых сравнений американского автора – параллель между коаном (буддийской загадкой) и инициацией через текст. По форме коан представляет собой завершенное формализованное по правилам языка высказывание, которое должно привести размышляющего над ним к конкретному духовному опыту буддийского просветления. Верслуис подчеркивает, что коан далеко не обязательно носит противологическую природу. Напротив, в коане сопряжены два пласта: обыденная реальность человеческого мира (выраженная посредством языка) и реальность иного мира (схватываемая в опыте размышляющего над коаном). На Западе в условиях отсутствия реальных посвятительных традиций в литературе, как и в коане, сплетались два пласта бытия: обыденный и возвышенный. Читающий такого рода тексты через обыденный пласт восходил к возвышенному и тем самым становился частью золотой цепи знания, доступного лишь посвященным, или гнозиса.

Но над феноменом единства эзотеризма среди современных исследователей задумывался не только Верслуис. Ион Петру Кулиану, преемник Элиаде на Чикагской кафедре изучения религии, также выдвинул свою теорию единства западного эзотеризма, однако путь к этому единству он предлагает прокладывать не извне (от форм организации общества или форм получения информации), а изнутри человека. Толчком к разработке теории стал интерес Кулиану к истории дуалистических учений на Западе. В своей работе 1992 года «Древо гнозиса» он решил дать ей полный и, к сожалению, из-за его трагической кончины, финальный анализ. В рамках этой работы Кулиану разработал особую морфодинамическую теорию религии, ее главным пунктом вновь стала история гнозиса как ключевого учения для понимания динамики истории религии на Западе.

Идею определения гнозиса как системы инвариантов с опорой на структурализм Леви-Стросса в свое время предложил учитель Кулиану Уго Бьянки, считавший одной из базовых основ гнозиса антикосмический дуализм и сформировавший в итоге целую теорию дуалистических течений от гностицизма до катаризма, разделяющих идеи антикосмизма, антисоматизма, реинкарнации, энкратизма и докетизма.

Но Кулиану не был согласен с теорией Бьянки полностью, поскольку детальное исследование гностицизма приводит к обнаружению множества тонкостей, в том числе показывающих, что «некоторые гностические доктрины, не важно определяем мы их как дуалистические или нет, не являются “антикосмическими”, они ограничивают себя приписыванием низшим силам и властям создание человеческой экосистемы...»[1].

Главная проблема для исследователей всех направлений заключается в объяснении того факта, что в гностицизме мы находим множество мифологических вероучительных параллелей с иудаизмом, христианством, платонизмом и иными религиозными и философскими системами, ему современными. Предыдущие исследователи склонялись к идее культурного диффузионизма, согласно которой все отдельные культурные влияния формируются вследствие взаимопроникновения идей и сюжетов разных культур друг в друга. Иная версия этого подхода более прямолинейна и говорит о заимствовании традиции от одной системы в другую, в некоторых вариантах предполагая наличие некоей цепи преемства. Кулиану не удовлетворяют оба объяснения. Искать параллели можно бесконечно, и обнаружить их кропотливому исследователю совсем несложно, но наличие таких параллелей не свидетельствует в пользу реальной связи этих культур и их взаимовлияния. Для Кулиану ключ схожести разных учений между собой лежит в самом человеке. Человек как биологический вид един, едина система его мышления, едины ее механизмы, следовательно, культурные и религиозные традиции, порожденные им, также могут иметь схожие черты, при этом никак исторически не пересекаясь. Любопытной иллюстрацией системности развития религиозных идей, по Кулиану, является история христологических споров, которая представляет собой путь выбора решения на основании двух альтернативных логических оппозиций: Божество и человечество. Их соотношение, комбинирование, сведение и разведение дало все многообразие христологических учений, оформивших жизни современных и древних церквей. По Кулиану, здесь можно обойтись без всякого трансцендентного, лишь ресурсами разума человека, логическое мышление которого всегда склонно выбирать из представленных альтернатив. При этом можно и не выбирать, а «догматизировать парадокс»[2], путь, по которому и пошла неразделенная православная церковь. Такой путь человеческий разум может пройти в любой момент: обсуждения истории христологии со студентами в Чикаго привели Кулиану к тому, что участники семинаров сами, без глубокого знакомства с историей, воспроизводили те или иные взгляды на соотношения Божества и человечества во Христе и заново открыли почти полный спектр христологических учений лишь

[1] *Couliano I.P.* The Tree of Gnosis: The Untold Story of Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism. San Francisco: Harper, 1992. P. 56.

[2] Кулиану отмечает, что «гностики были умственно более творческими, чем их христианские оппоненты, которые в конце концов, в особенности когда получили достаточную власть, решили канонизировать нерешенный парадокс своей веры» (Ibid. P. 242).

на основании ресурсов собственного разума[1]. Сходная история происходила и с гностицизмом, да и со всеми религиями вообще, если следовать мысли Кулиану.

Произошла она и с западным эзотеризмом. Для Кулиану в западной мысли гностицизм был неким праучением, меняющим маски и формы и прошедшим через всю историю западной культуры. По Кулиану, история религии – арена непрестанной морфодинамики, на которой разнообразные исходные элементы мифов и представлений человека о себе и мире смешиваются в различных комбинациях, давая многообразие религиозных учений. Гностицизм был одним из первых таких смешений в истории западной культуры. Кулиану замечает, что «гностицизм не является монолитной доктриной, это лишь набор трансформаций многомерной системы переменных, системы, имеющей ресурс бесконечного числа вариаций. Эта система основана на различных унаследованных допущениях, стабильных, но подверженных интерпретации, допущениях, из которых миф книги Бытия представляется наиболее распространенным <…> Но гностики не основывают реальной традиции, базирующейся на герменевтической преемственности, в какой-то мере они могут быть определены как “инварианты”»[2]. Однако можем ли мы говорить о гностицизме как о едином феномене? Согласно Кулиану, да, можем. Вернее, мы не можем сущностно определить гностицизм как нечто целое, но можем выделить те революционные идеи, которые он привнес в культуру первых веков н.э., тем самым отделив себя от других религиозных и философских течений эпохи. По Кулиану, такими идеями являются отвержение двух фундаментальных принципов: «Первый – критерий экосистемного устройства в той степени, в которой возникновение вселенной, населяемой нами, можно приписать разумному интеллекту и благой воле. Второй – антропный принцип, утверждение соизмеримости и взаимной связи между человеком и вселенной»[3]. К этим чертам можно добавить и единый метод интерпретации библейских сюжетов, использующийся всеми направлениями гностицизма, этот метод исследователь называет «перевернутым экзегезисом» (*Inverse exsegesis*)[4]. В таком типе истолкования все, что в Библии носит положительный характер, выворачивается наизнанку и в гностицизме несет отрицательное значение, и, наоборот, то, что в Библии порицается, в гностицизме превозносится.

При этом существующие в истории Запада дуалистические учения не следуют полностью этим первогностическим принципам, являясь их инвариантами. Манихейство, например, разделяло с гностицизмом почти все основные черты, но расходилось в идее экосистемного принципа. Богомилы же вообще никогда не были дуалистами. Согласно их учению, первоэлементы, из которых возникли одушевленные животные, созданы

[1] См.: *Couliano I.P.* The Tree of Gnosis… P. 244.

[2] Ibid. P. XIV.

[3] Ibid. P. XV.

[4] Ibid. P. 121.

Богом, а не дьяволом, наша материальная Вселенная не является плодом злого начала, следовательно, в богомильской теологии нет двух начал, равных по чести и сосуществующих друг с другом в форме непрестанной борьбы. Такой взгляд присущ манихеям, многим гностическим учениям, павликианам, но не богомилам. Произведя колоритный миф, элементы которого сильно напоминают гностические, последние не создали строгой дуалистической теологии, а значит, по сути, не были дуалистами и не продолжали линию преемства от гностицизма. Сходная история имела место и с катарами, которые не являются ни продолжением богомильства, ни формой гностицизма. По Кулиану, больше всего катарское богословие напоминает мысль Оригена, причем порой столь совпадая с последней, что чикагский религиовед даже говорит о «возрождении оригенизма в радикальном катаризме»[1]. Катары также не были дуалистами, поскольку дела дьявола в этом мире происходят с позволения Бога, а следовательно, ни о какой оппозиции двух начал не может быть и речи.

Вся эта картина со множеством инвариантов указывает на то, что для Кулиану деятельность человека – религиозная, научная, культурная – функционирует по принципам шахматной игры, в которой постоянно необходимо делать выбор из множества возможных вариантов, при этом теоретически игра может длиться бесконечно, но в жизни всегда вмешивается один очень важный фактор – фактор власти. Именно он прерывает партию, когда те или иные ходы начинают менять строй жизни. Так те или иные идеи становятся еретическими и на них объявляются гонения, проливается кровь, и Кулиану удивляет, что на самом деле «так много крови было пролито за столь малое время. Все эти древние еретики, не похожие на нас, жили и умирали за истину, бывшую лишь одним из множества вариантов выбора <…> единственным их грехом было *мышление* <…> проигравшие в истории проиграли не в игре разума, а в игре власти»[2].

Таким образом, в теории морфодинамики мы встречаем бескомпромиссную редукционистскую модель, с одной стороны, полностью отвергающую близкие Юнгу и Верслуису теории духовной инспирации, связи с иными реальностями, особых состояний сознания, единого вневременного гнозиса. Для Кулиану все, что есть – это человеческий мозг, функционирующий по принципам компьютера, в который загружена шахматная программа с максимально возможным числом вариантов, и внешний фактор машины принуждения, которая прерывает игру в тот момент, когда игроки слишком сильно в нее погружаются. С другой стороны, с помощью этой теории Кулиану объясняет причину того, почему представители как этической, так и эмической точек зрения считали существование традиции преемства тайного знания возможной. Гарантом осознания такого единства стало единство человеческого разума и условия его функционирования.

[1] *Couliano I.P.* The Tree of Gnosis… P. 229.

[2] Ibid. P. 240.

Представляется, что экскурс в историю этического понимания наличия единой традиции в западном эзотеризме можно было бы продолжать и далее, но нашей задачей было лишь очертить ее основные вехи в истории исследования религии XX века. Представляется, что этот обзор можно подытожить следующим образом. Единого мнения о сущности и функционировании эзотерической традиции на данный момент не существует, хотя большинство современных ученых отрицает ее в смысле непрерывающейся линии тайных обществ и инициированных в них посвященных. При этом в культуре уже давно закрепилась идея этой традиции, преставление о ней стало плодородной почвой, на которой появлялось много произведений массового и элитарного искусства. Поэтому, с точки зрения истории культуры, не столь важно, есть ли единая золотая цепь преемства тайных учений, важно, что ее образ во многом определил историю западной культуры.

Юрий Родиченков

Мир видимого и невидимого: искусство, образ, воображение в философии Парацельса

Вряд ли можно найти фигуру столь прославленную и таинственную, вызывающую по сей день множество вопросов и являющуюся предметом нескончаемых споров, как Парацельс. Под этим прозвищем мы знаем швейцарского врача, алхимика и философа, которого на самом деле звали Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм (1493–1541). Прозвищ, полученных при жизни, у него было немало. Ауреол (от лат. *aureolus* – золотой) – то ли за цвет волос, то ли за занятия алхимией; Лютер медицины – за стремление в корне реформировать искусство врачевания; и даже Какофраст – за резкие, не всегда приемлемые в обществе слова и несдержанность в дискуссиях.

Природный талант, громадный практический опыт, общение с самыми разными людьми, многочисленные путешествия – все это послужило основой феномена личности Парацельса.

Многие авторы сообщают о путешествиях Парацельса в различные страны, среди которых упоминаются Ирландия, Англия, Испания, Литва, Россия, Пруссия, Польша, Венгрия, Хорватия и другие. Вызывает большое сомнение, что он в действительности посетил все эти страны, скорее всего, в некоторых он и в самом деле побывал, но количество их в «послужном списке» Парацельса явно преувеличено. В одной из своих книг он приводит список: «Я узнавал о медицине не только из лекций, рукописей и книг, но пытался расширить свои познания во время странствий. Мне пришлось побывать в Гранаде, Лиссабоне, Испании, Англии, Бранденбурге, Пруссии, Литве, Польше, Венгрии, Валахии, Словении, на Карпатах и в других землях[1],

[1] В оригинале у П. Майера представлен несколько иной список стран, который соответствует словам самого Парацельса: «… mich nit alein derselbigen leren und gschriften, büchern ergeben wöllen, sonder weiter gwandert den Granaten, gen Lizabon, durch Hispanien, durch Engeland, durch den Mark, durch Prüschsen, durch Litau, durch Poland, Ungern, Walachi, Sibenbürgen, Crabaten, Windish mark, auch sonst andere lendr nit not zu erzölen…» (*Hohenheim T. von.* Sämtliche Werke. 1. Abteilung: Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften / Hrsg. K. Sudhoff. 14 Bd. Berlin, 1922–1933. Bd. 10. S. 19–20. См.: *Meier P.* Arzt und Prophet. Annäherungen an Theophrastus von Hohenheim. Zurich: Ammann Verlag, 1993. S. 141.

которые не стоит и называть»[1]. Правда, в другой книге перечень стран уже немного отличается. Кроме того, документальных подтверждений столь масштабных странствий нет.

Широта кругозора и диапазон интересов Парацельса поражают. В своих трудах наряду с медициной – искусством исцеления – он затрагивает самые разные отрасли знания, его интересуют: философия, этика, астрология, теология, алхимия и многое другое. Наверное, меньше всего Парацельса интересовала теория искусства, хотя об искусствах он пишет довольно много, но не теоретические рассуждения интересуют его. Каждое из его высказываний, касающихся искусства, воображения, истоков творчества, так или иначе направлено на практику, которая вряд ли будет успешной без осмысления истины. Он стремился к познанию мира – в его целостности и во всех его проявлениях. Современный автор Пирмин Майер (род. в 1947) писал о Парацельсе так: «В течение своей жизни он самозабвенно служил его величеству знанию, которое содержит в себе природа»[2]. Природа и человек, материя и сознание, окружающий мир и его образ, естественное и искусственное – все эти аспекты бытия привлекали внимание швейцарского мыслителя. Духовные аспекты человеческого бытия чрезвычайно интересовали Парацельса, при том что идеи его по этому поводу были далеко не однозначными, зачастую противоречивыми. Карл Густав Юнг, выступая 5 октября 1941 года с докладом, посвященным 400-летию со дня смерти Парацельса, отмечал: «Нелегко схватить духовный феномен Парацельса целиком и изобразить его действительно всеобъемлющим образом. Слишком он для этого противоречив или хаотически многосторонен – при всей своей недвусмысленной односторонности в иных отношениях»[3].

При таком подходе обойти искусство в своих рассуждениях и философских построениях Парацельс просто не мог. А без философии он не мыслил медицины, и потому все его философствование не было пустым звуком; философствуя, Парацельс возводил себе твердую основу для профессиональной деятельности, ставшей смыслом его жизни.

Понятно, что далеко не всегда, когда Парацельс употребляет слово «искусство», это слово используется с тем же значением, с которым мы воспринимаем его в наше время. Часто речь идет о том, что в античности именовалось «технэ» (греч. τέχνη), то есть кроме собственно искусства (музыка, живопись и т.д.) имеются в виду также ремесленные практики и, что для Парацельса является принципиальным, – врачевание. Кроме того, много веков искусством (великим, королевским, герметическим) именовалась алхимия, хотя с равным успехом этот вид деятельности называли также «философией», «учением» и «наукой».

[1] *Майер П.* Парацельс – врач и провидец. Размышления о Теофрасте фон Гогенгейме. М: Новый Акрополь, 2014. С. 270.

[2] Там же. С. 370.

[3] *Юнг К.Г.* Парацельс как духовное явление // *Юнг К.Г.* Дух Меркурий. М.: Канон, 1996. С. 73.

Что же вообще Парацельс подразумевает под искусствами? В одном из своих трактатов, говоря о значимости искусств как даров Божьих, Парацельс конкретизирует объем понятия. Он утверждает: «Все искусства на Земле божественны, они идут от Бога, и ничего от какого-нибудь другого основания. Дух Святой является воспламенителем света природы, по этой причине никто не должен осуждать ни астрономию, ни алхимию, ни медицину, ни философию, ни теологию, ни свободные искусства, ни поэзию, ни музыку, ни геомантию, ни авгурию, ни какое-то из всех остальных»[1].

По мнению Парацельса, любое из искусств – и ремесленная практика, и музицирование, и врачевание – это дар Божий. О себе и о дарованном ему искусстве исцеления он писал так: «Не небеса сделали меня врачом: Бог сделал меня таким. Небеса не творят врачей. Это искусство, которое идет от Бога, а не с небес»[2]. Следует отметить, что отношение скандального доктора к религии было весьма своеобразным. Он не только не хотел проявлять формального уважения к авторитетам, но с равным успехом не желал принимать формальную церковную обрядовость. В трактате «О причинах невидимых болезней» Парацельс пишет: «Отсюда следует, что [есть] те, кого пост и молитва могут довести до беды. Это вовсе не означает, что пост и молитва дурны: дурно то, что сопровождает их. <…> Я имею в виду то, что мы не нуждаемся в каких-либо церемониях»[3]. Мало того, он практически первым описал такое явление, как религиозная истерия. Ненужная, по мнению Парацельса, обрядовость, церемонии могут превратить добродетель веры в ее противоположность – фарисейство – и даже привести к психическим недугам, которые он называл «невидимыми болезнями». Фарисейская ложь и неискренность противоречат истине богосотворенного мира. Парацельс в трактате «Параграну́м» писал: «Поскольку Бог создал искусства и даровал их людям, это то, что никто не может отрицать, искусство должно жить только в истине, в подлинной уверенности в истине, в настоящей уверенности, а не в отчаянии от искусства. Бог хочет, чтобы человек пребывал в правде; а не был сомневающимся или лгуном»[4].

Исключительность и сверхценность проистекающего от Господа, в понимании Парацельса, освобождает от уважения к авторитетным древним предшественникам, таким как Авиценна и Гален, так как их искусство не соответствует истинности сотворенного Богом мира. Парацельс с некоторой иронией отмечает, что получить все то, что нужно, из трудов Галена и Авиценны можно с тем же успехом, с каким крестьянин может получить что-то полезное из трактата просвещенного агронома. Показательно, что

[1] *Paracelsus.* Paragranum // Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541). Essential Theoretical Writings / Ed. and transl. by A. Weeks. Leiden; Boston: Brill, 2008. P. 269.

[2] Ibid. P. 91.

[3] *Paracelsus.* On the invisible diseases // *Paracelsus* (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541). Essential Theoretical Writings. P. 919.

[4] *Paracelsus.* Paragranum. Op. cit. P. 265.

при этом в качестве примера Парацельс обращается к известным его современникам произведениям искусства. Все с той же иронией он пишет: «Это подобно тому, что кто-то хотел бы стать musicus[1] и при этом полагается на Тангейзера и фрау фон Вайссенбург»[2]. Парацельс имеет в виду средневековую легенду о Тангейзере, которая была напечатана в популярном издании 1515 года, а также легенду и песню о фрау фон Вайссенбург. Песня стала известной из рукописи 1524–1525 годов. Если вспомнить, что трактат «Параграну́м» был написан Парацельсом в 1530–1531 годах, то напрашивается вывод, что прославленный медик и алхимик интересовался как произведениями народного творчества, так и новинками поэзии. Хотя стоит отметить, что во втором примере Парацельс мог иметь в виду не песню, а средневековую байку, которая, конечно, была доступна значительно раньше.

Большую роль в философии Парацельса играют идеи, касающиеся понятий видимого и невидимого. Во многих своих работах он рассуждает о видимом и невидимом мирах, о видимых и невидимых сущностях, о видимых и невидимых болезнях и, наконец, о видимых и невидимых частях человеческого тела. По мнению Парацельса, «то, что видимо, является внешним, а то, что невидимо, – сущностным»[3].

Можно также вести речь о видимых и невидимых образах. Парацельс объясняет это так: «[Возьмем] кусок дерева, который лежит перед нами. Из него может создать образ искусный мастер, который обретает то, что из куска дерева само собой не возникает. Нужно сказать, что в [куске] дерева содержится образ, который изначально не проявлен»[4]. Такое создание образа Парацельс сравнивает с Божьим творением. Бога при этом он именует «Высшим Искуснейшим Мастером», который творит все, включая и человека – в нужных пропорциях, размерах и качествах.

Об источниках искусства Парацельс размышляет в разных трактатах. Например, в книге «Парамирум» он пишет: «[Возьмем] стекольщика или стеклодува – от кого он обретает свое искусство? Не от себя самого: свое собственное основание ни в коем случае не может помочь прийти к этому. Но когда он берет предметы своего искусства и помещает их в огонь, свет природы показывает ему стекло. В этом вместилище заключено искусство. То же самое и у врача. Отсюда следует другой пример. Плотник строит дом: он может придумать его сам, исходя из своей мудрости, если у него есть дерево и топор». Далее Парацельс рассуждает об искусстве врача, который хотя и располагает медициной, у него есть пациент, но у него нет необходимых познаний. Он заканчивает свои рассуждения выводом о том, что искусство обретается в процессе самого процесса

[1] Парацельс использует латинское слово «musicus», которое можно перевести и как «музыкант», и как «поэт».

[2] *Paracelsus*. Paragranum. P. 179.

[3] Ibid. P. 171.

[4] *Paracelsus*. Paramirum // Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541). Essential Theoretical Writings. P. 387–389.

творения. «Таким образом, – пишет он, – стеклодув [получил] свое искусство стеклоделия от огня, поскольку он не знает заранее, что он делает, [в процессе делания] он сохраняет свое искусство, так огонь учит мудрости и искусству медицины, что является испытанием для врача»[1]. Исходя из утверждений Парацельса, можно сделать вывод, что без таланта, данного свыше, никто не сможет добиться успехов в каком-либо искусстве (спектр искусств у Парацельса весьма широк), но только Божьего дара еще не достаточно, нужно также пройти определенный путь к успеху, обретя нужные познания и овладев нужными навыками, которые должны прийти к обладателю Божьего дара в процессе делания. В другом трактате он подчеркивает: «Искусство проявляется в вещах. Оно не таится»[2].

Говоря о процессе создания чего-либо, Парацельс неоднократно отмечает важность сочетания видимого и невидимого в процессе творения. Он пишет: «Мне придется сказать больше о невидимом, для чего, прежде всего, понадобится следующий пример. Видимое тело воздействует на все вещи, и все его движения и действия видны человеку. Но все это лишь половина выполняемых действий, лишь то, что мы видим. Вторую половину не видит никто. Она представлена невидимым телом. Представим, что плотник должен построить дом с помощью [того, что мы называем] двумя телами. Невидимым телом он строит дом в образе, что же касается видимого тела, то он строит в том, что явлено зримо»[3]. Далее, опуская пространные рассуждения, отметим, что Парацельс утверждает, что в процессе строительства, искусного творения или возведения чего-либо участвуют как видимое, так и невидимое тела – каждое в соответствии со своей природой и предназначением. Образ, создаваемый невидимым телом, влияет на работу тела видимого, ответственного за творение вполне материального и осязаемого. Что же Парацельс понимает под образом? Интересно, что поясняя это понятие, он дает практически современное с точки зрения гносеологии определение термина «представление». «Ваши глаза видят дом, и даже когда дома перед вами больше нет, вы все еще видите его»[4]. Современный философ мог бы определить – представление как образ объекта, возникающий вне непосредственного воздействия последнего на органы чувств.

Тела видимое и невидимое действуют в отведенных им сферах. Невидимое – творит образы на основе воображение, а видимое – в материальном мире, на земном, даже приземленном основании. Парацельс пишет: «Художник, который хочет что-то изобразить [на стене], должен иметь земную стену. Каменщик, который хочет что-то построить, должен иметь земной фундамент. У кузнеца, который желает что-то сделать, должна

[1] *Paracelsus.* Paramirum. Op. cit. P. 309.

[2] *Paracelsus.* On the matrix // Paracelsus (Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541). Essential Theoretical Writings. P. 707.

[3] *Paracelsus.* On the invisible diseases. Op. cit. P. 797–799.

[4] Ibid. P. 799.

быть земная наковальня. Словом, все это означает: что бы человек ни делал, он должен делать это на чем-то»[1].

Большую роль, по мнению Парацельса, в процессе создания чего-либо играет воображение. Рассуждая об участии видимого и невидимого тел в творческой деятельности, он напрямую соотносит воздействие на физические тела и действие воображения, связывающего образ с материальными, земными объектами.

В видимом и невидимом мирах действуют свойственные этим мирам инструменты и операции. Об этом Парацельс пишет так: «Все виды искусства были дарованы Богом вместе со средствами их выражения. <…> Воображение – это мастер, творящий самого себя и в себе, оно обладает искусностью и всем необходимым оснащением для осуществления своих замыслов. Это встречается везде – будь ли то в бондарном деле, живописи, работе по металлу, ткачестве и т.д. Воображение обладает умением и подготовлено ко всем этим делам. Нужно ли ему еще что-нибудь? Ничего, кроме той области, в которой оно действует, то есть той самой стены, на которой оно изображает то, что пожелает. Оно ни в чем не нуждается. Оно настолько искусно и могущественно, что способно скопировать все, что видят глаза, и действительно может сделать то, что не может видимое тело»[2].

Рассуждая о категориях воображения и впечатления, Парацельс соотносит их с понятиями высшего и низшего, соответственно, макрокосма и микрокосма, возвышением и движением вниз, что вполне отвечает принципам герметизма. Он пишет: «Что взбирается на небо – это воображение, а то, что нисходит вниз, – это впечатление, рожденное воображением»[3]. «Впечатление» – в понимании Парацельса, не просто формирование некоего образа в сознании, это скорее влияние, отпечаток небесных, макрокосмических воздействий на микрокосм, человека.

Идеи Парацельса о воображении, о том, что оно соединяет видимый и невидимый миры и является источником воздействия на материальные объекты, повлияли на многих алхимических философов. Один из последователей Парацельса, Мартин Руланд (1569–1611) в своем известном «Славаре алхимии» пишет: «Воображение – это звезда в человеке, небесное или наднебесное тело»[4]. В другой словарной статье он поясняет и то, что понимается под телами наднебесными (лат. corpora supercoelestia): «Тела наднебесные – это те, которые познаются разумом только посредством воображения, а не телесным зрением. Они являются предметом чудесных спагирических операций»[5].

[1] *Paracelsus*. On the invisible diseases. P. 799–801.

[2] Ibid. P. 801.

[3] Цит. по: *Schott H.* «Invisible diseases» – imagination and magnetism // Paracelsus: the Man and his Reputation, his Ideas and their Transformations / Ed. by O.P. Grell. Leiden: Brill, 1998. P. 315.

[4] *Rulandus M.* Lexicon Alchemiae, sive Dictionarium Alchemisticum. Francofurti: apud Johannem Andream & Wolfgangi, 1612. P. 264.

[5] Ibid. P. 175.

Считают, что именно Парацельс наряду со многими революционными нововведениями ввел и термин «спагирия», которая, подобно алхимии, также именовалось искусством. По поводу значения этого слова мнения авторов расходятся.

Многие алхимики и исследователи алхимии не видят разницы между словами «спагирия» и «алхимия». Другие же различают эти понятия. Например, итальянский алхимик, аптекарь и врач Анджело Сала (1576–1612) писал так: «Спагирическое искусство составляет ту часть химии, предмет которой – природные тела: растительные, минеральные, а те, кто с ними работает, использует это для целей медицины»[1].

Не сомневаясь, что дар искусства исходит от Бога, Парацельс, вероятно, сталкивавшийся с обвинениями в ереси и колдовстве, в трактате «О причинах невидимых болезней» поднимает острую проблему, которая сводится к следующему. Если все искусства от Бога, то как же обстоит дело с такими сомнительными с точки зрения христианства видами искусства, как прорицание, гадание, алхимия и т.п.? И как вообще должен обладатель дара взирать на то, что реализуя полученное искусство, но помогая при этом людям, ему приходится нарушать предписания, в том числе даже библейские заповеди? Парацельс с присущими ему остроумием и выразительностью дает однозначный ответ. Он пишет: «Давайте предположим, что исключительно сам дьявол ответственен за то, что искусство приходит ко мне. Но при мне также и возможность помогать. Тогда [искусство] больше не принадлежит дьяволу. Оно мое. <…> По этой причине я могу должным образом показать, что именно называют “волшебством” и представляют в ложном свете под другими именами того же рода. Было бы это неправильным, если бы дьявол стоял передо мной, а я сказал бы ему: “Иди и вместо меня помоги вытащить лошадь из ямы” и он бы сделал это? <…> Это соответствовало бы истинной вере, если бы я приказал дьяволу или духу сделать это. <…> Было бы приемлемо, если бы дьявол был послушен тому, кто обладает верой»[2].

[1] Angeli Salae Opera medica-chymica. Francofurti: apud Hermannum à Sande, 1682. P. 221.

[2] Paracelsus. On the invisible diseases. P. 903.

Ованес Акопян

Марсилио Фичино, неоплатонизм/герметизм и иконология: к вопросу о сложившихся стереотипах

Культура эпохи Возрождения по-прежнему окутана многочисленными мифами. С одной стороны, этому способствует стандартизированное представление о Ренессансе как времени победы разума, науки и искусств над суевериями. С другой стороны, приходится слышать, что Ренессанс будто бы не создал ничего принципиально нового, а все его достижения можно с легкостью обнаружить в средневековой культуре. И если второе следует считать попыткой – несколько наивной – повысить интерес к Средневековью, то первая точка зрения уже глубоко укоренена в общественном сознании. Эта статья будет посвящена одному из таких мифов о ренессансной культуре, жертвой которого оказался Марсилио Фичино (1433–1499).

Первый переводчик Платона и Плотина на латинский язык и крупнейший мыслитель второй половины XV века, Фичино, несомненно, занимал исключительное положение в ренессансной философии, что не могло не сказаться на многообразии последующих интерпретаций его наследия и, как мне видится, заметном его искажении[1]. В последние годы было сделано многое для того, чтобы вернуться к «подлинному» Фичино, не отягощенному грузом многочисленных комментариев, которые нередко

[1] Биографию и общий обзор творчества Фичино см. в: *Marcel R.* Marsile Ficin (1433–1499). Paris: Les belles lettres, 1958. О судьбе текстов и наследия Фичино: *Kristeller P.O.* Marsilio Ficino and his Work after Five Hundred Years // Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti. 2 vols / A cura di G.C. Garfagnini. Firenze: Olschki, 1986. Vol. 1. P. 15–196. На русском языке см. прежде всего книгу О.Ф. Кудрявцева, которая может служить хорошим введением в проблематику ренессансной мысли второй половины XV века: *Кудрявцев О.Ф.* Флорентийская Платоновская Академия. Очерк истории духовной жизни ренессансной Италии. М.: Наука, 2008.

затуманивают его собственную мысль[1]; но давно сложившиеся стереотипы кажутся трудноискоренимыми. Отдельная сложность связана с тем, что в исследовательской литературе многие явления интеллектуальной культуры Ренессанса традиционно – и часто ошибочно – возводят к Фичино; ссылка на его сочинения становится своего рода признаком хорошего тона, благо широта интересов Фичино, внушительная *Opera omnia* и качественные и доступные современные издания многих его сочинений располагают к поискам нужной цитаты[2]. Правда, нетрудно заметить, что такие отсылки обычно служат для того, чтобы придать дополнительный вес аргументам того или иного исследователя, но полностью оторваны от самой мысли Фичино и сложнейшего контекста флорентийской интеллектуальной культуры второй половины XV века. Автор этих строк неоднократно сталкивался с примерами такого поверхностного интереса к трудам Фичино[3]. Пожалуй, хрестоматийным следует считать популярное и широко тиражируемое представление о «достоинстве человека», которое в действительности никогда не было центральной темой философии Фичино и его младшего современника Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494), однако хорошо ложится на современные воззрения о так называемом «ренессансном гуманизме»[4].

[1] Важную роль в этом сыграло несколько сборников, опубликованных в последние 15 лет: Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy / Ed. M.J.B. Allen and V. Rees, M. Davies. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002; Marsilio Ficino: fonti, testi, fortuna / A cura di S. Toussaint e S. Gentile. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2006; Laus Platonici Philosophi. Marsilio Ficino and his Influence / Ed. S. Clucas, P.J. Forshaw and V. Rees. Leiden; Boston: Brill, 2011. Кроме того, на ежегодной конференции Ренессансного общества Америки на протяжении многих последних лет Валери Рис организовывает сессии, посвященные творчеству Фичино. Она же в данный момент готовит к печати «Companion to Marsilio Ficino», который будет опубликован в издательстве «Brill».

[2] *Ficino M.* Marsilii Ficini florentini, insignis philosophi platonici, medici atque theologi clarissimi opera, in duos tomos digesta. Basileae: ex officina Henricpetrina, 1576. Из последних современных изданий сочинений Фичино см.: *Idem*. Platonic Theology. 6 vols / Trans. M.J.B. Allen, J. Warden. Latin text ed. J. Hankins, W. Bowen. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2001–2006; *idem*. Commentaries on Plato. Vol. 1. Phaedrus and Ion / Ed. M.J.B. Allen. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2008; *idem*. Teologia platonica / A cura di E. Vitale. Milano: Bompiani, 2011; *idem*. Commentaries on Plato. Vol. 2. Parmenides. 2 vols / Ed. M. Vanhaelen. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2012.

[3] Такие примеры многочисленны. Показательны следующие работы: *Ямпольский М.Б.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: НЛО, 2007; *Марков А.В.* Исихастское искусство толкования и ренессансный филолог Кристофоро Ландино // Правда. Память. Примирение. XV международные Успенские чтения. Киев: Дух і Літера, 2017. С. 201–213.

[4] Об этом: *Copenhaver B.* Secret of Pico's *Oration*: Cabala and Renaissance Philosophy // Midwest Studies in Philosophy. 26. 2002. P. 56–81; *Акопян О.Л.* Что такое «гуманизм»? От Ренессанса к современности // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. 45. 2014. С. 117–130; *Он же*. Ренессансная магия как духовное явление (на примере текстов конца XV– начала XVI вв.) // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. 57. 2016. С. 76–92.

В этой статье мы остановимся на трех других вопросах. Прежде всего, речь пойдет о якобы существовавшей во Флоренции Платоновской академии, во главе которой стоял Фичино. Кроме того, мы рассмотрим чрезвычайно влиятельную точку зрения Ф.А. Йейтс о доминанте герметической философии в трудах целого ряда ренессансных мыслителей, от Фичино до Джордано Бруно. Наконец, мы коснемся того особого, но противоречивого места в истории ренессансного искусства и эстетики, которое традиционно отводится Фичино с первой половины – середины XX века. Как будет показано ниже, к становлению этих историографических казусов приложили руку представители школы Аби Варбурга и сотрудники Института Варбурга, либо исследователи, работавшие с ними в тесном научном контакте. Можно допустить, что долговечность этих стереотипов обусловлена влиятельностью тех, кто стоял у истоков их возникновения. Тем не менее пришла пора покончить с этими мифами. Как кажется, это позволит не только взглянуть на ренессансную культуру второй половины XV века свежим взглядом, но и будет способствовать некоторой реабилитации самого Марсилио Фичино – фигуры куда более интересной, чем мы обыкновенно думаем.

Отвечая на первый вопрос – о Флорентийской Платоновской академии, – можно смело сказать, что в действительности ее никогда не существовало. В знаменитом введении к своему переводу «Эннеад» Плотина Фичино замечает, что Георгий Гемист Плифон, прибыв в составе византийской делегации на Ферраро-Флорентийский Собор, произвел неизгладимое впечатление на европейских гуманистов и будто бы сподвиг Козимо Медичи возродить Платоновскую Академию[1]. С этого момента начинаются бесконечные споры о том, как следует понимать эти слова Фичино[2]. Согласно весьма распространенному мнению, вокруг Фичино образовалась целая группа мыслителей, объединенная любовью к философии Платона. В нее будто бы входили Кристофоро Ландино, Анджело Полициано, Джованни Пико делла Мирандола и многие другие видные фигуры в интеллектуальной жизни Флоренции второй половины XV века. Но последние исследования убедительно показывают, что никакого круга единомышленников Фичино не было. Двое его младших и, пожалуй, самых знаменитых современника – Анджело Полициано и Джованни Пико

[1] Marsilii Ficini florentini in Plotini epitomae // Marsilii Ficini opera. P. 1537.

[2] Две точки зрения по этому вопросу: *Hankins J.* The Myth of the Platonic Academy of Florence // Renaissance Quarterly. 44. 3. 1991. P. 429–475; *Idem.* Cosimo de' Medici and the 'Platonic Academy' // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 53. 1990. P. 144–162; *Field A.* The Platonic Academy of Florence // Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy. P. 359–376. О возрождении Платона см. также: *Hankins J.* La riscoperta di Platone nel Rinascimento italiano. Pisa: Edizioni della Normale, 2009 (первое, двухтомное издание на английском языке – 1990 года); *Акопян О.Л.* Платон и Ренессанс: «древняя теология» и примирение с Аристотелем // Платоновский сборник (Приложение к Вестнику Русской христианской гуманитарной академии). 2 тома / Под ред. И.А. Протопоповой и др. М.; СПб.: РГГУ – РХГА, 2013. Т. 2. С. 320–340.

делла Мирандола – неоднократно открыто критиковали Фичино[1]. Более того, точка зрения, будто все флорентийские мыслители испытывали пиетет перед авторитетом Платона, вызывает серьезные сомнения. Так, хотя в своем первом полноценном философском сочинении «Комментарии к “Канцоне о любви” Джироламо Бенивьени» Джованни Пико делла Мирандола, несомненно, ориентируется на неоплатоническую традицию[2], впоследствии он избирает другой путь: своей задачей, особенно на раннем этапе творчества, он видит соединение всех философских и теологических учений под эгидой христианства[3]. В этом контексте Платон и неоплатоники становятся важным, но лишь одним из источников. В более поздних сочинениях Пико Платон постепенно отходит на второй план: если в трактате «О Сущем и Едином» Пико еще касается того, как последователи Платона искажали его мысль[4], то уже в «Рассуждениях против прорицательной астрологии» Платону, в отличие, например, от Аристотеля, не уделено никакого специального внимания[5]. Поэтому клеймо убежденного «ренессансного неоплатоника» к Джованни Пико неприменимо – он никогда им не был.

Расхожее мнение о том, что члены Академии собирались на регулярные симпозиумы для обсуждения насущных философских проблем, также

[1] *De Pace A*. La scepsi, il sapere e l’anima. Dissonanze nella cerchia laurenziana. Milano: LED, 2002.

[2] *Пико делла Мирандола Дж*. Комментарий к «Канцоне о любви» Дж. Бенивьени / Пер. Л.М. Брагиной // Эстетика Ренессанса / Под ред. В.П. Шестакова. Т. 1. М.: Искусство, 1981. С. 266–299; *Aasdalen U*.I. The First Pico-Ficino Controversy // Laus Platonici Philosophi. Marsilio Ficino and His Influence. P. 67–88; *Allen M.J.B*. The Birth Day of Venus: Pico as Platonic Exegete in the *Commento* and the *Heptaplus* // Pico della Mirandola: New Essays / Ed. M.V. Dougherty. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 81–113.

[3] Это нашло отражение в главном труде раннего этапа творчества Пико – «900 Тезисах»: *Farmer S*.A. Syncretism in the West: Pico’s *900 Theses* (1486): the Evolution of Traditional Religious and Philosophical System. Tempe, AZ: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998.

[4] Два лучших издания этого труда: *Toussaint S*. L’esprit du Quattrocento. Le *De Ente et Uno* de Pic de la Mirandole. Paris: Champion, 1995; *Pico della Mirandola G*. Dell’Ente e dell’Uno / A cura di R. Ebgi con la collaborazione di F. Bacchelli. Milano: Bompiani, 2010. Существует также русский перевод: *Пико делла Мирандола Дж*. О Сущем и Едином. К Анджело Полициано / Пер. О.Ф. Кудрявцева // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век) / Под ред. Л.М. Брагиной. М.: МГУ, 1985. С. 263–280. «О Сущем и Едином» содержал критические выпады в адрес Марсилио Фичино. Последний не остался в стороне и решил ответить своему младшему товарищу в комментарии на «Парменида» Платона. Об этом: *Vanhaelen M*. The Pico – Ficino Controversy: New Evidence in Ficino’s Commentary on Plato’s Parmenides // Rinascimento. 49. 2009. P. 1–39.

[5] Об этом подробно: Back to Aristotle? Light, Matter, and Celestial Spheres in Giovanni Pico della Mirandola’s *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* // Anti-Astrology in Early Modern Europe: between Philosophy, Theology, and Science / Ed. O. Akopyan and C. Burnett. London; New York: Routledge, 2018 (*в печати*). См. также: *Акопян О.Л.* Споры об астрологии в ренессансной мысли второй половины XV – начала XVI века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М.: МГУ, 2014, особенно с. 271–312.

не подтверждено источниками. Из писем самого Фичино нам известно о двух таких возможных встречах, которые пришлись на осень 1468 года. И если первую из них, в доме Франческо Бандини во Флоренции, Фичино описывает как разговор с тремя своими учениками-«академиками», то своих товарищей, собравшихся на вилле Кареджи, уподобляет участникам платоновского «Пира»[1]. Эта ремарка имела серьезные историографические последствия: на ее основе было выдвинуто предположение, что «Комментарий на “Пир” Платона» (1469) Фичино был вдохновлен действительно состоявшимся пиром. Несмотря на очевидную привлекательность такой интерпретации, вероятнее всего, слова Фичино – лишь художественный прием, никоим образом не отражающий историческую реальность[2]. Разумеется, Фичино мог обсуждать платоновскую философию частным образом с кем-то из своего окружения, например с Лоренцо де’ Медичи, и даже некоторое время преподавал ее[3] – но это не отменяет того факта, что общих собраний Платоновская академия никогда не проводила. Наконец, не выдерживает никакой критики распространенная легенда о том, что Фичино будто бы зажигал лампадку перед бюстом Платона, тем самым воздавая должное величию древнегреческого философа[4].

Наконец, сам миф о том, что во Флоренции существовала Платоновская академия, имел ярко выраженную политическую окраску. Сперва Козимо Медичи, а в первой половине XVI века вернувшиеся обратно во Флоренцию его потомки путем прославления города стремились поднять собственный престиж – звание культурной столицы итальянского и европейского Возрождения было вполне достойной заявкой[5]. Сам же

[1] *Фичино М.* Комментарий на «Пир» Платона, о Любви / Пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 144; *Hankins J.* The Myth of the Platonic Academy of Florence. P. 446.

[2] *Gentile S.* Per la storia del testo del *Commentarium in Convivium* di Marsilio Ficino // Rinascimento. 21. 1981. P. 3–27 (особенно p. 10–11).

[3] *Davies J.* Marsilio Ficino: Lecturer at the Studio fiorentino // Renaissance Quarterly. 45. 4. 1992. P. 785–790.

[4] К возникновению мифа о лампаде приложили руку сторонники Джироламо Савонаролы, который резко осуждал языческие увлечения флорентийских интеллектуалов второй половины XV века. Таким образом, эта легенда отражает не столько действительный исторический факт, сколько перипетии политической и идеологической борьбы, развернувшейся во Флоренции после 1492 года: *Della Torre A.* Storia dell’Accademia platonica di Firenze. Firenze: Carnesecchi, 1902. P. 640; *Marcel R.* Marsile Ficin (1433–1499). P. 293–294. Весь спектр наиболее распространенных мифов о Фичино и флорентийском неоплатонизме можно найти в: *Горфункель А.Х.* Философия эпохи Возрождения. М.: Высшая школа, 1980. С. 77–81. Потом они неоднократно повторялись в других книгах, статьях и учебных пособиях.

[5] *Hankins J.* The Invention of the Platonic Academy of Florence // *Idem.* Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. 2 vols. Vol. II. Platonism. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2004. P. 350–395 (особенно p. 368–371); *Idem.* The Platonic Academy of Florence and Renaissance Historiography // Forme del neoplatonismo. Dall’ eredità ficiniana ai platonici di Cambridge / A cura di L. Simonutti. Firenze: Olschki, 2007. P. 75–96 (особенно p. 78–81).

Фичино, говоря об «академии», настаивал на том, что Флоренция – пусть и важное, но всего лишь звено в сохранении наследия Платона, а он, будучи ответственен за перенос оригинального Платона на западноевропейскую почву, продолжает дело своих предшественников, в первую очередь, Плифона, чьи труды были хорошо известны Фичино[1]. Таким образом, «академию» Фичино следует понимать не как сложившуюся институцию или «клуб ученых», но лишь как метафору платонической философии.

Тем не менее образ Академии унифицировал интеллектуальную жизнь ренессансной Флоренции и, следовательно, оказался чрезвычайно удобным и живучим как в учебной, так и в исследовательской литературе. Впервые высказанный еще «старорежимным» итальянским историком Арнальдо делла Торре[2], миф об Академии нашел поддержку в Италии и за ее пределами. В Италии по настойчивой просьбе фашистского куратора гуманитарных наук Эрнесто Грасси Эудженио Гарэн и его коллеги должны были сперва воссоздавать языческий миф итальянского государства, а затем, после падения режима Муссолини, эти же историки переоделись в коммунистические одежды и обратились к «ренессансному гуманизму», понимаемому в соответствии с новыми идеологическими установками[3].

Академия нашла сторонников вне Италии – руку к этому приложили сперва Эрнст Кассирер, близкий к кругу Аби Варбурга, а затем Эрвин Панофский и Андре Шастель. Конструируемое ими единообразие во флорентийской мысли второй половины XV века было вплетено в другие стереотипы об эпохе Возрождения. Так, «Индивид и космос» Кассирера стал важнейшим этапом в становлении представления о достоинстве ренессансного человека[4]. Этот труд, столь ярко отражающий гуманистические устремления германского интеллектуала послевоенного периода,

[1] В Библиотеке Риккардиана находится рукопись сочинений Плифона, которую Фичино внимательным образом изучал: *Tambrun B.* Marsile Ficin et le Commentaire de Pléthon sur les “Oracles Chaldaïques” // Accademia (Revue de la Société Marsile Ficin). 1. 1999. P. 14. *Kristeller P.O.* Marsilio Ficino and his Work after Five Hundred Years. P. 97–98. В целом, о влиянии Плифона на Фичино: *Klutstein I.* Marsile Ficin et la théologie ancienne. Oracles Chaldaïques, Hymnes Orphiques, Hymnes de Proclus. Firenze: Olschki, 1987; Marsilio Ficino e il ritorno di Platone / A cura di S. Gentile, P. Viti et al. Firenze: Le Lettere, 1984. P. 25–27; *Tambrun B.* Ficin, Pléthon et les mages disciples de Zoroastre // Marsile Ficin: les platonismes à la Renaissance / Éd. P. Magnard. Paris: Vrin, 2001. P. 169–180; *Idem.* Pléthon. Le retour de Platon. Paris: Vrin, 2006. P. 241–259.

[2] См. выше сноску 4 на с. 115.

[3] *Акопян О.Л.* Что такое «гуманизм»? От Ренессанса к современности. С. 119–120. О разных подходах к интерпретации ренессансного гуманизма см.: *Hankins J.* Two Twentieth-Century Interpreters of Renaissance Humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller // *Idem.* Humanism and Platonism in the Italian Renaissance. 2 vols. Vol. I. Humanism. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2003. P. 573–590; *Fubini R.* L’umanesimo italiano. Problemi e studi di ieri e di oggi // Studi francesi. 51. 3. 2007. P. 504–515; *Toussaint S.* Humanismes / Antihumanismes. De Ficin à Heidegger. T. 1. Paris: Les belles lettres, 2008.

[4] *Кассирер Э.* Индивид и космос в философии Возрождения. М.: Университетская книга, 2000 (немецкое издание 1927 года).

не подразумевал самой возможности того, что ренессансная мысль этого периода разрозненна и противоречива. Триада Николай Кузанский – Марсилио Фичино – Джованни Пико делла Мирандола оказывается у Кассирера носителем новых взглядов о месте человека в мире – даром что последние двое, вероятнее всего, не знали творчества первого[1]. Вписанный в споры о сущности «гуманизма» второй половины XIX и первой половины XX века, «Инвидид и космос» остается важнейшим памятником своей эпохи – но его ценность для исследователей Ренессанса может быть поставлена под сомнение.

Эрвин Панофский пошел несколько иным путем. В вышедшей в 1924 году и ставшей классической работе «Idea. К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма» Панофский пришел к выводу, что Фичино оставался чистым теоретиком искусства[2]. Разграничивая идеальную красоту и собственно «искусства», Панофский заключает, что Фичино, верный последователь Платона и Плотина, никогда не интересовался вторыми, то есть собственно искусствами – *artes*. По мнению Панофского, Фичино не мог пройти мимо известной максимы Платона о том, что художнику нет места в идеальном государстве. В концепции Панофского, Фичино – проповедник нового для эпохи Возрождения идеала красоты и сторонник представления о проекции всесильного и прекраснейшего Единого в этом, нашем мире, но одновременно противник «техне», практического искусства. Говоря о теоретической ограниченности мысли Фичино, Панофский противопоставляет ему Альберти, пришедшего к своему идеалу красоты не только благодаря философским штудиям, но также через практическое знание – математику и прикладные искусства[3]. Тем не менее Панофский заключает, что эстетика Фичино, изложенная преимущественно в его «Комментарии на “Пир” Платона, о Любви», нашла многочисленных продолжателей и отразилась в целом ряде произведений изобразительного искусства второй половины XV–XVI века.

Это неоплатонизирующее прочтение *ars* у Фичино было быстро подхвачено другими исследователями: достаточно вспомнить, сколько работ посвящено влиянию неоплатонической философии Фичино, в частности его теории любви, на культуру и искусство эпохи Возрождения.

[1] Несмотря на то, что Фичино испытывал интерес к ряду текстов, некогда занимавших Кузанца, в частности, к трудам Прокла и Псевдо-Дионисия Ареопагита, он никогда, ни в одном своем сочинении не ссылался на Николая. Предположительное сходство отдельных пассажей в сочинениях Кузанца и Фичино – всего лишь гипотеза ряда исследователей, не подкрепленная никакими данными. Ни одного упоминания Кузанца также нет в трудах Джованни Пико делла Мирандола. Кроме того, судя по сохранившемуся инвентарю, книг Кузанца по всей видимости не было и в личной библиотеке Пико.

[2] *Панофски Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от Античности до классицизма / Пер. Ю.Н. Попова. СПб.: Андрей Наследников, 2002.

[3] Там же. С. 50–58. О критике подхода Панофского и двух взглядах на *ars* у Фичино см. также: *Toussaint S.* L’*ars* de Marsile Ficin, entre esthétique et magie // L’art de la Renaissance: entre science et magie / Éd.P. Morel. Paris: Somogy, 2006. P. 453–467.

Сам Панофский продолжил разрабатывать эти темы, что отразилось в его последующих публикациях, например в «Этюдах об иконологии» (1939)[1]. В анализе мысли Фичино Панофский, несомненно, опирался на исследования своего знакомого Пауля Оскара Кристеллера. Некоторая нестыковка в хронологии не должна вводить в заблуждение: хотя «Философия Марсилио Фичино» Кристеллера была опубликована только в 1943 году, ее первая рукопись на немецком языке была готова уже к 1937 году, но в силу понятных причин немецкий еврей Кристеллер, бежавший из Германии после прихода Гитлера, не мог издать свою книгу и потому в 1938 году подготовил ее итальянский вариант; однако после того, как в 1939 году начались преследования евреев в Италии, Кристеллер спешно переехал в Америку, где наконец нашел возможность опубликовать свое фундаментальное исследование[2]. В отличие от своего коллеги, который показал большое влияние схоластики и Фомы Аквинского на мысль Фичино, Панофский не счел средневековые черты наследия Фичино достойными особенного внимания: в «Этюдах об иконологии» акцент по-прежнему сделан на платоновском, а вернее даже плотиновском элементе и теоретическом характере *ars*.

В противовес «умеренному» варбургианцу Панофскому вторая интерпретация «искусства» у Фичино предлагает радикальным образом пересмотреть вопрос о «техне» и отказаться от образа Фичино – теоретика неоплатонической красоты. У ее истоков стояла целая группа ученых, судьбы которых переплелись с Институтом Варбурга в Лондоне. Их подход был бы мил сердцу основателя Института: согласно их точке зрения, *ars* Фичино связана с натуральной магией и нужна для того, чтобы усмирить и поглотить демоническое начало и тем самым преобразовать первоначальный хаос в космос. В отличие от Панофского и его последователей, которые центральным текстом эстетической программы Фичино избирают «Комментарии на “Пир” Платона, о Любви», противоположная им группа варбургианцев базирует свое прочтение *ars* на хорошо известных пассажах из трактата Фичино «О жизни», в особенности из третьей его книги «О стяжании жизни с небес», опубликованной в 1489 году. В частности, в своей знаменитой книге о герметической традиции и Джордано Бруно особое внимание этому трактату уделила Ф.А. Йейтс[3].

[1] *Панофский Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб.: Азбука, 2009.

[2] Последнее переиздание этой работы: *Kristeller P.O.* Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino. Firenze: Le Lettere, 2005. О сложном пути Кристеллера: *Monfasani J.* Paul Oskar Kristeller, 22 May 1905–7 June 1999 // Proceedings of the American Philosophical Society. 145. 2. 2001. P. 208–211; *Kristeller P.O., King M.L.* Iter Kristellerianum: The European Journey (1905–1939) // Renaissance Quarterly. 47. 4. 1994. P. 907–929.

[3] *Yates F.A.* Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London: Routledge, 1964. Руссий перевод этой знаменитой книги: *Йейтс Ф.*А. Джордано Бруно и герметическая традиция / Пер. Г.М. Дашевского. М.: НЛО, 2000.

Ars Фичино получает техническое измерение из-за того, что невозможна без производства тех самых «устройств», через которые осуществляется стяжание жизни, то есть талисманов. Другим применением искусства для привлечения позитивных небесных влияний оказывается музыка[1]; в последнем случае Фичино, несомненно, наследует орфической традиции: нам хорошо известно, что некоторые сочинения, приписывавшиеся легендарному «древнему теологу» Орфею, Фичино переводил, но по разным причинам не решился опубликовать[2]. Вторым важным источником музыкальных интересов Фичино стал «Тимей» Платона, к которому флорентиец написал обширный комментарий. В нем Фичино особо акцентировал целительное воздействие музыки на человеческую душу и связь музыкальной структуры с устройством мироздания[3]. Существует легенда, что в особенно трудные и важные мгновения Фичино сам начинал играть на музыкальных инструментах, прежде всего на лире, в надежде склонить небесные влияния в нужную сторону. С талисманами дело обстоит сходным образом, хотя в данном случае Фичино вряд ли предстает новатором, ведь опирается на богатую средневековую традицию[4]. Фичино объясняет причину, по которой художник берется за создание своего произведения, – это *artifex interior*, внутренний импульс, соотносящийся с божественным началом и творящий через и извне художника[5]. С помощью этого причудливого образа Фичино удается, с одной стороны, объяснить сущность творческого процесса, с другой – раскрыть

[1] О магической музыке Фичино: *Walker D.P.* Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000, особенно p. 3–29; *Toussaint S.* Quasi lyra: corde e magia. Nota sulla lira nel Rinascimento // Il teatro del cielo. Giovanni Bardi e il neoplatonismo tra Firenze e Parigi (Cahiers d'Accademia. IV) / A cura di A. Magini e S. Toussaint. Lucca: San Marco Litotipo, 2001; P. 117–132. *Voss A.* Orpheus redivivus: the Musical Magic of Marsilio Ficino // Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy. P. 227–241; *Prins J.* Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory. Leiden: Brill, 2015.

[2] В 1462 году Фичино решил перевести «Орфические гимны», но свой перевод он так и не издал. Считается, что причиной тому стала критика орфической магии, направленная Георгием Трапезундским в адрес Плифона в «Сопоставлении философов Платона и Аристотеля». Кажется вероятным, что еще молодой Фичино, зная об этом, не хотел оказаться в оппозиции к более влиятельному мыслителю: *Walker D.P.* Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 16. 1–2. 1953. P. 100–120 (особенно p. 107–109).

[3] Критического издания комментария Фичино к «Тимею» Платона все еще нет. Насколько мне известно, в рамках проекта по изданию наиболее значимых текстов итальянского Возрождения «I Tatti Renaissance Library» первую современную публикацию трактата Фичино готовит Якомин Принс. Вероятнее всего, двухтомное издание будет готово в 2018 году.

[4] *Weill-Parot N.* Les "images astrologiques" au Moyen Age et à la Renaissance. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XII–XV siècles). Paris: Champion, 2002.

[5] Теоретическое обоснование этому дано в: *Ficino M.* Platonic Theology. Vol. 4. XIII. 3. P. 168–182. См. также: *Toussaint S.* L'*ars* de Marsile Ficin, entre esthétique et magie. P. 457–460.

художественное «техне» через создание талисманов и орфическую музыку. Натуральная магия Фичино, изложенная в трактате «О жизни», стала темой исследований не только Йейтс, но и других ученых, например ее коллеги по Институту Варбурга Д.П. Уокера; и хотя в последние годы концепцию Йейтс – Уокера нередко критиковали, она по-прежнему остается популярной.

Таким образом, в зависимости от академических предпочтений *ars* у Фичино может пониматься двояко: это либо неоплатоническая интерпретация прекрасного, о которой говорит более рациональный Панофский, либо магическое искусство, связанное с герметической философией и стяжанием жизни с небес.

Проблема заключается в том, что обе эти точки зрения, столь распространенные в историографии, можно поставить под сомнение. Кроме того, что тезис Панофского об исключительно теоретической трактовке *ars* и неприятии «техне» у Фичино опровергается источниками – Фичино в самом деле считал искусства полезными для души и призывал посвящать свое время художественным практикам, прежде всего музыке, – он касается важной методологической проблемы, о которой исследователи нередко забывают. В большинстве случаев у нас нет никаких подтвержденных данных, что художники эпохи Возрождения действительно читали «Комментарий на “Пир” Платона, о Любви» Фичино и каким-либо образом опирались в своих иконографических решениях на это сочинение. Сам метод, основывающийся на поиске аналогий между текстом трактата Фичино и художественными произведениями конца XV–XVI веков, ретроспективен и построен на попытке найти ответ на уже решенную задачу.

Необходимо также не забывать о трех существенных факторах бытования трактата Фичино. Во-первых, он представляет собой сложное философское сочинение, не слишком доступное неподготовленному читателю: даже несмотря на сделанный самим Фичино итальянский перевод «Комментария», ввиду сложной фактуры текста число его читателей все равно было ограничено. Во-вторых, хотя в конце XV – начале XVI века в среде европейских интеллектуалов «Комментарий» был хорошо известен, ему приходилось конкурировать с другими сочинениями сходного жанра и содержания, например с популярнейшими «Диалогами о любви» Леоне Эбрео, в течение XVI века переиздававшимися 25 раз и переведенными на основные европейские языки[1]. Наконец, как будет показано ниже, неоплатоническая теория любви не была главной темой «Комментария» Фичино – и его современники это осознавали.

Таким образом, тезис Панофского, очевидно, нуждается в пересмотре. Не менее уязвима для критики интерпретация, согласно которой в основе *ars* и «техне» Фичино лежат магия и герметическая традиция. Сложно

[1] *Canone E.* Introduzione // *Ebreo L.* Dialoghi d’amore / A cura di D. Giovannozzi. Roma; Bari: Laterza, 2008. P. XVIII–XIX; *Сират К.* История средневековой еврейской философии / Пер. Т. Баскаковой. М.: Мосты культуры, 2003. С. 595.

найти книгу столь выдающуюся, сколь и, одновременно, противоречивую, как работа Ф.А. Йейтс о Джордано Бруно и герметической традиции. Кажется, что в ней все давно пересмотрено, включая главный тезис – о преимущественно герметическом характере философии великого Ноланца и влиянии герметизма на историю науки[1]; тем не менее она по-прежнему остается одной из самых востребованных книг по истории ренессансной магии, а отдельные пассажи из нее все так же служат обоснованием для тех или иных выводов о месте астрологии, алхимии, герметизма и прочих оккультных наук в эпоху Возрождения. Мы не будем останавливаться на многочисленных шероховатостях книги Йейтс и всего лишь отошлем интересующегося читателя к работам, специально рассматривающим магико-герметические «перегибы» в интерпретации, например, творчества Джованни Пико делла Мирандола[2] и Корнелия Агриппы[3]; правда, без краткого анализа того, как Йейтс понимает натуральную магию Фичино, нам не обойтись. В главе, специально посвященной магии Фичино и его трактату «О жизни», Йейтс выражает уверенность, что герметическая традиция была центральным элементом мысли Фичино; более того, по словам Йейтс, сама последовательность переводов Фичино – сперва Герметический корпус, а затем Платон, Плотин и другие неоплатоники – говорит о том, что для флорентийца в иерархии «древних теологов» Гермес был не просто древнейшей, но важнейшей фигурой[4].

[1] Некоторые примеры: *Westman R.* Magical Reform and Astronomical Reform: the Yates Thesis Reconsidered // Hermeticism and the Scientific Revolution / Ed.R. Westman and J.E. McGuire. Los Angeles: University of California Press, 1977. P. 2–91; *Copenhaver B.* Natural Magic, Hermetism, and Occultism in Early Modern Science // Reappraisals of the Scientific Revolution / Ed. D.C. Lindberg and R.S. Westman. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 261–301. О космологии Бруно, никак специально не связанной с герметизмом, см., в частности: *Westman R.S.* The Copernican Question. Prognostication, Skepticism, and Celestial Order. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2011; *Tessicini D.* Giordano Bruno on Copernican Harmony, Circular Uniformity and Spiral Motions // Unifying Heaven and Earth. Essays in the History of Early Modern Cosmology / Ed. M.A. Granada, P.J. Boner and D. Tessicini. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2016. P. 117–157.

[2] *Farmer S.*A. Syncretism in the West: Pico's *900 Theses* (1486). P. 115–132.

[3] В своей книге Йейтс называет Агриппу автором «банального трактата, не являющегося основательным философским трудом» (*Йейтс Ф.*А. Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 125). Тем не менее последние исследования доказывают, что творчество Агриппы не столь банально, как это может показаться. В частности, Агриппа стоял у истоков возрождения скептической традиции, что, вероятнее всего, отразилось и в его трактате «Об оккультной философии». Поэтому пренебрежительное отношение к Агриппе, столь свойственное Йейтс, попросту неуместно: *Agrippa von Nettesheim H.*C. Dell'incertitudine e della vanità delle scienze / A cura di T. Provvidera. Torino: Aragno, 2004; *Zambelli P.* White Magic, Black Magic in the European Renaissance. Leiden; Boston: Brill, 2007. P. 115–182; *Perrone Compagni V. Tutius ignorare quam scire*: Cornelius Agrippa and Scepticism // Renaissance Scepticisms / Ed.G. Paganini and J.R. Maia Neto. Dordrecht: Springer, 2009. P. 91–110.

[4] *Йейтс Ф.*А. Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 56–59.

Йейтс отбрасывает в сторону не вписывающиеся в ее систему факты, что Фичино первым «древним теологом» поставил Зороастра, а до перевода Гермеса работал над многими другими магическими, неоплатоническими и теургическими текстами[1]. Но, главное, она и сторонники магического *ars* у Фичино почему-то упускают из виду, что между выходом в свет перевода Герметического свода и трактатом «О жизни» прошло 25 лет. В течение четверти века Фичино, отличавшийся невероятной работоспособностью, не отдыхал: за эти годы он подготовил к печати весь Платоновский корпус (1484), в рекордные сроки – всего за 22 месяца[2] – перевел «Эннеады», написал целый ряд собственных сочинений, в том числе фундаментальные трактаты – «О христианской религии» (закончен в 1474) и «Платоновское богословие о бессмертии душ» (первый вариант закончен в 1474 году, окончательная версия опубликована в 1482 году). Никаких значимых следов герметизма в этих трудах нет. Эпизодические отсылки к наследию Гермеса не должны вводить нас в заблуждение: Фичино действительно считал Гермеса, наряду с Зороастром, Орфеем и Пифагором, одним из «древних теологов», предшествовавших христианскому богословию, но никак специально не выделял его из числа этих полумифических фигур.

Более того, предполагалось, что трактат «О жизни», законченный в 1489 году, станет комментарием к одному из фрагментов «Эннеад» Плотина, над переводом которых Фичино в тот момент работал[3]. Одновременно он переводил другой влиятельнейший неоплатонический трактат, «О египетских мистериях» Ямвлиха. Несмотря на то, что публикации «Египетских мистерий» пришлось ждать долгих восемь лет, сам перевод был готов уже к началу 1489 года[4]. Обширный комментарий Фичино

[1] Вкратце о последовательности переводов «древних теологов» и самой концепции *prisca theologia* см. в: *Акопян О.Л.* Платон и Ренессанс: «древняя теология» и примирение с Аристотелем. С. 324–329.

[2] *Toussaint S.* Introduction // Plotini Opera omnia. Cum latina Marsilii Ficini interpretatione et commentatione. Fac-similé de l'édition de Bâle, Pietro Perna, 1580 / Éd S. Toussaint. Villiers-sur-Marne: Phénix, 2005. P. I–II.

[3] Хотя перевод «Эннеад» был готов уже к 1486 году, на протяжении последующих шести лет Фичино продолжал улучшать свой текст. Поэтому первый латинский перевод Плотина увидел свет только в 1492 году. Об истории работы Фичино над «Эннеадами» см.: *Saffrey H.D.* Florence, 1492: The Reappearance of Plotinus // Renaissance Quarterly. 49. 3. 1996. P. 488–508; *Förstel C.* Marsilio Ficino e il Parigino greco 1816 di Plotino // Marsilio Ficino: fonti, testi, fortuna. P. 65–88; *Wolters A.M.* The First Draft of Ficino's Translation of Plotinus // Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Vol. 1. P. 305–329.

[4] *Kristeller P.O.* Supplementum Ficinianum. 2 vols. Firenze: Olschki, 1937. Vol. 1. P. CXXXII–CXXXIV. Общий анализ текста: *Giglioni G.* Theurgy and Philosophy in Marsilio Ficino's Paraphrase of Iamblichus's *De Mysteriis Aegyptiorum* // Rinascimento. 52. 2012 [2014]. P. 3–36. Сам текст опубликован в: *Iamblichus*. De Mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum, Assyriorum Marsilio Ficino interprete // Giamblico. I misteri egiziani / A cura di A.R. Sodano. Milano: Bompiani, 2013. P. 539–634.

к этому трактату представляет собой сильно христианизированный текст, весьма далекий от теургического и пропитанного магией оригинала. Как убедительно показал Брайан Копенхейвер, наряду с Плотином именно Ямвлих, а не Гермес, послужил одним из двух новых источников магических спекуляций в трактате «О жизни»[1]; третьим же источником стала средневековая медико-астрологическая традиция, уделявшая особое внимание производству талисманов: блестящая 900-страничная работа Никола Вейль-Паро прекрасно раскрывает средневековые истоки талисманной магии Фичино, о которой современные комментаторы нередко предпочитают забыть[2].

Из всего этого нетрудно сделать вывод, что за *artifex interior* Фичино стоит не только и не столько герметическая философия. Для того же чтобы понять, каковы основания эстетики Фичино, нам следует вернуться к «Комментарию на “Пир” Платона, о Любви», а точнее – к ключевому пассажу из третьей главы первой книги этого трактата.

Здесь он говорит: «Возникающий огонь мы называем возрастанием любви, приближение – порывом любви, оформление – ее совершенством. Совокупность всех форм и идей мы называем по-латински *mundus*, а по-гречески космос, то есть упорядоченный мир. Прелесть этого мира и порядка – красота, к которой народившаяся любовь склоняла и увлекала ум; ум, раньше бесформенный, – к этому же самому, но уже прекрасному уму. Поэтому свойство любви заключается в том, что она влечет к красоте и соединяет прекрасное с безобразным». За управление этим миром ответственны три *substantiae*, преобразовывающие хаос в порядок: «Три, стало быть, существует мира, и хаоса – три. Любовь во всех них сопровождает хаос, предшествует миру, недвижимое приводит в движение, освещает тьму, оживляет мертвое, дает форму бесформенному, несовершенному – совершенность»[3]. Не так сложно догадаться,

[1] *Copenhaver B*. Iamblichus, Synesius and the Chaldaean Oracles in Marsilio Ficino’s *De vita libri tres*: Hermetic Magic or Neoplatonic Magic? // Supplementum Festivum. Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller / Ed. J. Hankins, J. Monfasani and F. Purnell, Jr. Binghamton. New York: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1987. P. 441–455; *Idem*. Renaissance Magic and Neoplatonic Philosophy: ‘Ennead’ 4.3–5 in Ficino’s ‘De vita coelitus comparanda’ // Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Vol. 2. P. 351–369.

[2] См. выше сноску 4 на с. 119.

[3] «Incendium sequens, amoris dicimus incrementum. Appropinquationem, amoris impetum. Formationem, amoris perfectionem. Formarum omnium idearumque complexionem, mundum Latine, Grece κόσμον, id est, ornamentum vocamus. Huius mundi et ornamenti gratia pulchritudo est, ad quam amor ille statim natus traxit mentem atque perduxit, mentem ante deformem ad mentem eandem deinde formosam. Ideo amoris conditio est, ut ad pulchritudinem rapiat ac deformem formoso coniungat… Tres igitur mundi, tria et chaos. In omnibus denique amor chaos comitatur, precedit mundum, torpentia suscitat, obscura illuminat, vivificat mortua, format informia, perficit imperfecta» (*Ficin M*. Commentaire sur le *Banquet* de Platon, *de l’amour*. Commentarium in *Convivium* Platonis, *de amore* / Éd.P. Laurens. Paris: Les belles lettres, 2012. I. 3. P. 13–15). Весьма яркий пример того, как Фичино

что Фичино понимает под традиционным термином латинского богословия *substantia* (по-гречески «ипостась») – речь, разумеется, идет не о платонической любви. Этот короткий, но важнейший фрагмент предельно ясно показывает, что «Комментарий на “Пир” Платона, о Любви» не имеет ничего общего с любовью, Эротом и другими образами, которые с такой охотой в нем ищут; это в действительности текст о второй ипостаси – Христе. Точно так же дело обстоит с двумя другими хорошо известными трактатами Фичино – «О Солнце» и «О свете» (1492): хотя их традиционно связывают с астрологической символикой и неоплатонической теорией света, в их центре находится Свет – тот же Христос[1]. Кроме того, как остроумно заметил Дилвин Нокс, в «Комментарии» Фичино оформляет свою мысль очень изящно: в третьей главе первой книги, то есть в 1.3, Фичино говорит о Трех в Одном, делая тем самым отсылку к богословию Троицы[2]. Нетрудно сделать следующий вывод: поскольку в основе всего дискурса Фичино о прекрасном лежат две важнейшие категории – любовь и свет, – которые всецело ассоциируются со второй ипостасью, Христом, все последующие рассуждения об *ars*, «техне» и эстетике у Фичино должны исходить из его христологического тезиса. Недаром «Комментарий» был одним из всего лишь двух трактатов, которые Фичино лично перевел на итальянский язык. Вторым, как

соединяет христианское богословие Троицы с неоплатоническими мотивами: «Tres apud eos mundi sunt, tria itidem chaos erunt. Primum omnium est deus, universorum auctor, quod ipsum bonum dicimus. Hic mentem primo creat angelicam, deinde mundi huius animam, ut Plato vult, postremo mundi corpus. Summum illum deum, non mundum dicimus, quia mundus ornamentum significat ex multis compositum. Ille vero penitus simplex esse debet, sed mundorum omnium principium atque finem ipsum asserimus. Mens angelica primus mundus est a deo factus. Secundus universi corporis anima. Tertius, tota hec quam cernimus machina. In his utique mundis tribus, tria et chaos considerantur. Principio deus mentis illius creat substantiam, quam etiam essentiam nominamus» (Ibid. P. 11). Характерно, что сам термин *substantia* применяется исключительно ко второй ипостаси, то есть Христу; слово же *principio*, первое слово Книги Бытия, и пассаж о «бесформенной и темной сущности» («hec in primo illo creationis sue momento informis est et obscura», ср. с Вульгатой: «terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi et spiritus Dei ferebatur super aquas») служат прямой отсылкой к истории сотворения мира триединым Богом. Русский перевод (*Фичино М.* Комментарий на «Пир» Платона, о Любви. С. 146–147) всецело ориентируется на неоплатоническое прочтение теории любви. Свидетельством этому служит хотя бы то, что слово *amor* практически везде передается как «Эрот», тем самым искажая первоначальный смысл слов самого Фичино.

[1] Трактат «О Солнце» доступен в русском переводе: *Фичино М.* Книга о Солнце к великодушному Пьеро де’ Медичи / Пер. О.Л. Акопяна // Платоновские исследования. 1. 2014. С. 455–485.

[2] Я благодарен профессору Ноксу за то, что он указал мне на эту интересную деталь, и за то, что вместе с Валери Рис и Майклом Алленом ввел меня в увлекательный мир теологии Фичино. В данный момент профессор Нокс готовит к печати новое двуязычное издание «Комментария к “Пиру” Платона» для «I Tatti Renaissance Library».

это ни странно, стал трактат «О христианской религии»[1]. Наконец, нам известно, что современники Фичино считывали теологические смыслы «Комментария на “Пир” Платона»: об этом свидетельствуют, например, «Три книги о Любви» поклонника творчества Фичино Франческо Каттани да Дьяччето, где в соответствующей главе 1.3 повторяются рассуждения о светоносной ипостаси[2].

В заключение мне приходится сказать, что Фичино стал жертвой устремления создавать большие и громоздкие конструкты, искусствоведческие, философские, исторические. Желание вписать Фичино в ту или иную будто бы целостную картину неизбежно наталкивается на сопротивление. Не стоит ли наконец отказаться от подобных обобщений и вернуться к нему самому, к меланхоличному затворнику дома в Кареджи?

[1] Фичино подготовил два варианта трактата – на латыни и в собственном итальянском переводе. Итальянская версия была опубликована раньше, в 1475 году; латинский текст появился годом спустя: *Vasoli C. Quasi sit deus*. Studi su Marsilio Ficino. Lecce: Conte, 1999. P. 120. О трактате см. прежде всего: *Edelheit A*. Ficino, Pico, and Savonarola: The Evolution of Humanist Theology. 1461/2–1498. Leiden, Boston: Brill, 2008.P. 205–277. В данный момент я готовлю издание этого трактата и его перевод на русский язык.

[2] *Cattani da Diacceto F*. I tre libri d’amore. Venezia: Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1561. I. 3. P. 20–24.

Анна Корндорф

Hermit vs Hermetism. Отшельники и герметическая традиция в европейском искусстве XVII–XVIII веков

Ханна. Отшельник Сидли-парка… Его словно поместили в пейзаж. Как фарфоровую статуэтку. Гномика. Так он и прожил всю жизнь – элементом декора. Одной из красот сада.
Бернард. Он чем-нибудь занимался?
Ханна. Даже очень. После его смерти из эрмитажа выгребли множество бумаг. Весь домик был завален бумагами – сотни, тысячи листов. Павлини пишет: все ждали гениальных откровений. Выяснилось, разумеется, что он был чокнутый. Все до последней странички было испещрено каббалистическими закорючками с доказательством скорого конца света. Само совершенство, правда? Идеальный символ.

Том Стоппард. Аркадия

Традиционно считается, что история увлечения садовыми эрмитажами берет начало во второй четверти XVIII века и связана с культом английских принципов садоводства, а затем идей естественной жизни в гармонии с природой Жан-Жака Руссо. Однако обнаружение целого комплекса подобных памятников более раннего времени, также носивших имя «эрмитаж» и, главное, несомненная общность их художественной программы, заставляют усомниться в правомерности общепринятого взгляда. Кажется, что существует какая-то другая, быть может, не столь очевидная линия в формировании общественного интереса к этой теме, которую мы и попытаемся распутать.

Стоит сразу оговориться, что потребность в «убежище», позволявшем его владельцу, не отказываясь от радостей мирской жизни, уединиться или остаться в желанном узком кругу, предаться философским размышлениям, ученым или творческим занятиям, наконец «бежать» от городской суеты к слиянию с природой, была реализована задолго до

появления первых садовых эрмитажей. Римские, а затем ренессансные виллы и барочные загородные усадьбы, по сути, были воплощением этих идей. С другой стороны, домовые церкви, молельни и парковые часовни всегда казались достаточным прибежищем для уединенной молитвы и удовлетворения личных религиозных чувств. И все же эрмитажи, как кажется, появились на стыке этих интересов, причем не просто появились, а стали одной из самых модных садовых затей эпохи Просвещения.

Рискну предположить, что их изначальная функция не совпадала или во всяком случае не исчерпывалась ни местом аскетического религиозного опыта подлинных христианских анахоретов, ни традицией светского интеллектуального и эстетического эскапизма. Но в чем именно заключалась эта функция, понять не так просто. Ведь эрмитажи XVIII века не похожи друг на друга ни внешне, ни по своему предназначению. Одни из них пустовали, ожидая пока их сиятельными владельцами или их гостями не завладеет меланхолия и желание созерцательного затворничества. В других находили приют наемные отшельники и монахи, всегда готовые к появлению зрителей, превращающих их уединенное бытие в спектакль повседневной аскезы[1]. В третьих посетителей встречали восковые, механические или скульптурные фигуры отшельников, поражающие неожиданными эффектами.

Пожалуй, единственное, что объединяет все эти естественные и искусственные парковые пещеры, соломенные и березовые хижины, храмовидные павильоны и небольшие уютные дворцы – это неизменно подразумеваемая фигура отшельника, будь то примеривающий его роль хозяин, реальный монах или тематическая скульптурная композиция.

И здесь, в надежде понять причины столь внезапного появления в европейских садах эрмитажей, уместно ненадолго отвлечься от парковой архитектуры и пристально всмотреться в то, что представлял собой этот условный, но обязательный обитатель усадебных скитов.

«Отвергнутое знание» и культ отшельников

На первый взгляд кажется, что фигура отшельника в искусстве XVII столетия едва ли отличается от более ранних образцов христианской

[1] Практика привлечения отшельников «по найму» была широко распространена в протестантских странах XVIII столетия и, прежде всего, в Британии и германских княжествах. В обязанности такого «декоративного» отшельника вменялось проживание в эрмитаже с полным соблюдением «правил игры»: рубище, сон на ложе из сена, целибат, постная диета, ежедневное чтение духовной и философской литературы и обязательная проповедь для гостей владельца усадьбы. Такая работа, как правило, хорошо оплачивалась, что было редкостью в это время, поэтому найти желающих для исполнения роли «отшельника» не представляло особой сложности. В частности, в Англии в 1730–1770-е годы объявления о найме отшельников для жизни в саду публиковали в газетах. Результатом подобной практики нередко становилось взаимное разочарование владельцев эрмитажей и их обитателей. К примеру, известны случаи увольнения «отшельников» за пьянство и развратное поведение.

иконографии. Старый арсенал агиографических сюжетов из жизни святых пустынников первых веков христианства и Средневековья остается неизменным. Более того, следствием Реформации становится практически полное исчезновение института религиозного отшельничества и киновитства в протестантских странах[1], а католическая реакция и религиозные войны, в свою очередь, приводят к XVII веку к неодобрению индивидуальной отшельнической практики вне признанных монашеских орденов со стороны папского престола.

И тем не менее вместо ожидаемого ослабления интереса к теме отшельничества, ее актуальность на протяжении столетия очевидно возрастает, охватывая весьма примечательный европейский ареал: Флоренцию и Неаполь, Англию, германские княжества, Богемию и пограничные территории, скандинавские королевства.

Вообще напряженные контакты различных очагов интеллектуальной мысли Европы в начале XVII века были чрезвычайно тесны. Непрекращающиеся перекрестные итало-англо-германские влияния идей Джордано Бруно, Джона Ди, Томмазо Кампанеллы, Иоганна Андреа, Роберта Фладда, Михаэля Майера, а также их современников и последователей многократно исследованы и описаны[2], поэтому нет смысла здесь лишний раз на них останавливаться. Нас гораздо больше интересует другое, – что происходит с наследием герметической (в широком смысле) философии в середине столетия, когда остывает полемический накал «казобоновой критики», стихают мощные волны «охоты на ведьм» первых десятилетий

[1] Протестантизм, в принципе, не знает монашества и духовенства, которое было бы, как в католицизме, наделено особой благодатью для посредничества между Богом и прихожанами. Монашеские общины или коммуны в небольшом числе есть у лютеран и англикан, однако в них главный упор делается не на уединении, а на бескорыстном, общественно полезном труде.

[2] Начиная с классических трудов Э. Гарена и Ф. Йейтс (*Garin E.* Ermetismo del rinascimento. Roma, 1988; *Йейтс Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000; Розенкрейцерское Просвещение. М.; СПб., 1999. *Yates F.* The occult philosophy in the Elizabethan age. London; Boston, 1979), а затем обширных исследований их последователей и критиков: *Vickers B.* Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance. Cambridge, 1984; Religion Science and Worldview: Essays in Honor of Richard S. Westfall // Ed. by M.J. Osler, P.L. Farber. Cambridge, 1985; *Dickson D.R.* The Tessera of Antilia: Utopian Brotherhoods & Secret Societies in the Early Seventeenth Century. Brill, 1998. *Faivre A.* Theosophy, Imagination, Tradition. New York, 2000; *Lehmann H., Trepp A.-Ch.* Antike Weisheit und kulturelle Praxis: Hermetismus in der Frühen Neuzeit. Göttingen, 2001; *Hanegraaff W.J. et al.* Dictionary of Gnosis and Western Esotericism. Leiden; Boston, 2006; *Ханеграафф В.* Западный эзотеризм. Путеводитель для запутавшихся. М., 2016; *Jardine L., Brotton J.* Global Interests: Renaissance Art Between East And West. Chicago, 2005; From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition / Ed. by R. Broek, C. Heertum. Amsterdam. 2000; *McIntosh Ch.* The Rose Cross and the Age of Reason Eighteenth-Century Rosicrucianism in Central Europe and its Relationship to the Enlightenment. New York, 2012. *Neugebauer-Wölk M.* Aufklärung und Esoterik: Rezeption – Integration – Konfrontation (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, Band 37) Berlin, 2009; etc.

XVII века, и после заключения Вестфальского мира наконец наступает долгожданное политическое и религиозное успокоение[1].

Едва ли случайность, что первая волна повсеместного увлечения темой отшельничества приходится как раз на то время, когда эзотерическая традиция окончательно утрачивает господствующее положение в умственной жизни Европы. Подкошенная передатировкой герметических текстов, крушением надежд на Протестантскую Унию германских князей и наступлением адептов «рациональной науки», упорно ведущих борьбу с магическими и анимистическими аспектами ренессансной философии, она навсегда спускается с высот, которые занимала в трудах современников Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы.

Те репрессивные меры, на которые еще была в это время способна святая инквизиция, могли только раздражать, но не подавлять. Даже процесс над Галилеем 1633 года был относительно мягок и позволил ему сохранить свое положение придворного математика и философа флорентийского двора. Война теперь шла не между мыслью и догмой, а между разными научными методами, причем доктрина западного эзотеризма очевидно сдавала свои позиции. То, что раньше казалось мировоззрением, во многом определявшим господствующее движение мысли, теперь стало занятием тайных обществ и узких кружков. Многочисленные и разнообразные христианские секты и братства по всей Европе в какой-то форме продолжают герметико-кабалистическую и алхимическую традицию Возрождения, тесно связанную с религиозными идеями. Но и они, при всей своей влиятельности и мистическом обаянии, к концу столетия постепенно сходят с магистрального пути, ведущего к новому миропониманию – к картезианской механистической философии и немагическим способам обращения с силами природы.

Ренессансный герметизм, вытесненный господствующим течением мысли, прячется «в недрах оккультизма», растворяясь в алхимических и христианских мистических идеях всякого рода[2]. Фигура ренессансного мага во многом сливается с образом алхимика, розенкрейцера, философа-отшельника, в сокровенном уединении и добровольном изгнании предающегося своим раздумьям и ученым занятиям.

Мы не будем подробно касаться импульсов, загнавших герметическую традицию в подполье, в рамки эзотерических обществ, но внимательно остановимся на том, как этот неуклонный процесс отразился в своего рода культе отшельников в современном «ученом» искусстве.

[1] По итогам Тридцатилетней войны оказалось, что бесконечные войны сект, а затем государств за последние сто лет практически не изменили религиозной карты Европы. Римская Церковь сохранила все обширные владения, казавшиеся уже почти потерянными ею в середине предыдущего столетия. Протестантской осталась только та часть Европы, которая была таковой при жизни людей, слышавших проповедь самого Лютера.

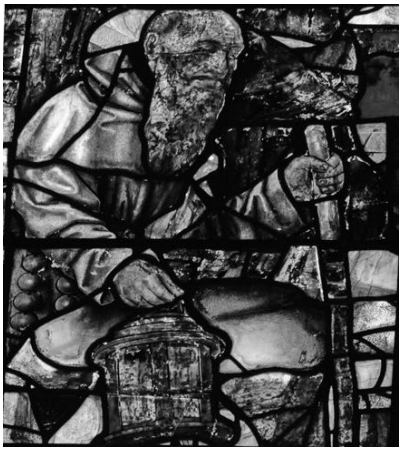
[2] *Garen E.* La cultura filosófica del Rinascimento italiano Firenze. Firenze: Editore Sansoni, 1961. P. 144.

Святые, маги, натурфилософы

Маттео Перес де Алесио
Святой Христофор
1584. Фреска
Кафедральный собор, Севилья

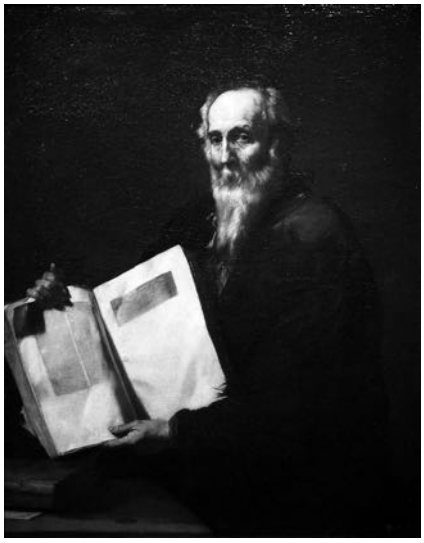
Уже во второй трети XVII века к традиционному списку великих христианских анахоретов прибавляются местночтимые святые, а затем в живописи и литературе прочно утверждается фигура анонимного отшельника. Конечно, и прежде рыцарские романы во множестве населяли безымянные отшельники, встречавшиеся на пути героев, чтобы приютить и наставить в момент душевного кризиса, вдохновить на поход против неверных, врачевать раны, давать советы, знакомить с рыцарским кодексом чести или предвещать династическому герою ожидающую его самого и его потомков славу. Да и традиционной христианской иконографии образ анонимного отшельника был вполне знаком. К примеру, согласно сведениям, почерпнутым из «Золотой Легенды» Якоба Ворагинского, святого Христофора, переносящего на своих плечах младенца Иисуса через бурный поток, всегда сопровождал неизвестный отшельник, освещающий ему путь фонарем. Поэтому неудивительно, что в десятках анонимных отшельников, появляющихся со второй четверти XVII столетия на полотнах Хусепы Риберы, Сальватора Розы, Алессандро Маньяско, Франсиско Сурбарана etc, никто не усматривал ничего необычного. Куда более показательно выглядит сближение образов христианских святых отшельников и античных философов – к примеру, св. Иеронима и Пифагора у Риберы или «Отшельника» с «Демокритом в медитации», и даже с еще более загадочным персонажем, занятым магическими

Питер Пауль Рубенс
Святой Христофор.
1612. Холст, масло
Старая пинакотека, Мюнхен



Отшельник с фонарем и палкой
Около 1550
Фрагмент витража, посвященного св. Христофору
Кафедральный собор, Анже

Хусепе Рибера
Демокрит. 1630
Холст, масло
Музей Прадо, Мадрид

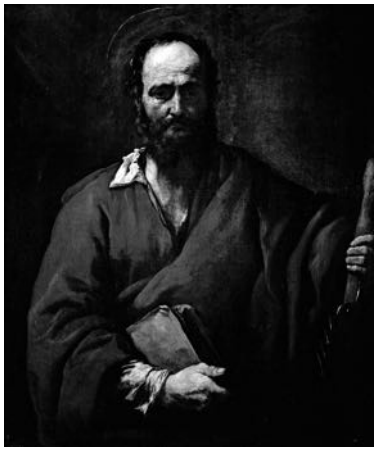


Хусепе Рибера
Пифагор. Около 1630
Холст, масло
Музей изящных искусств, Валенсия

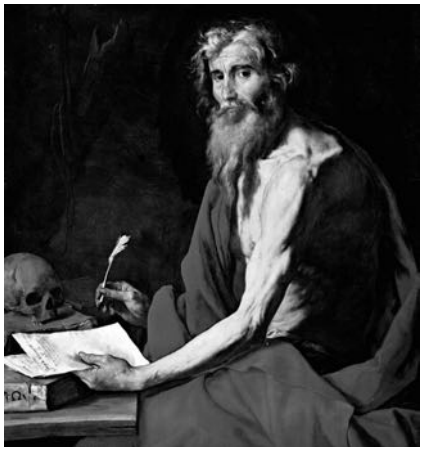
процедурами у Розы. Особенно примечателен последний образ, носящий в литературе старое владельческое название «Ведьма» и традиционно связываемый с циклом работ художника, посвященных сценам шабаша и дьяволопоклонничества. В последнее время исследователи гораздо осторожнее оценивают содержание этой композиции, высказывая гипотезу, что в ней, скорее, изображен носитель ренессансной герметической традиции, «отшельник-натурфилософ, маг и каббалист»[1].

Действительно, изучение интеллектуальной среды, в которой создавались эти произведения дает немало поводов для подобных сближений. Неаполь, где работал Рибера, в первой половине XVII века

[1] *Ebert-Schifferer S.* Una strega // Salvator Rosa. Tra mito e magia. (Cat. Mostra: Napoli, Museo di Capodimonte). Napoli, 2008. P. 178



Хусепе Рибера
Апостол Симон. 1630
Холст, масло
Музей Прадо,
Мадрид.



Хусепе Рибера
Святой Иероним
1651
Холст, масло
Музей Каподимонте,
Неаполь

оставался одним из центров старой ренессансной культуры. И художник, много трудившийся по заказам вице-короля, местной знати и духовенства, близко общался с Николой Антонио Стильолой, философом, географом и врачом, пылким сторонником концепции Коперника и пифагорейской космологии, натуральной магии и герметических идей. Вообще, как показало недавнее исследование «Рибера и неаполитанское сомнение»[1], художник был в курсе движения современной неаполитанской науки, представленной фигурами и трудами Джованни Баттиста делла Порта, Томмазо Кампанеллы и Ферранте Импарато, и даже разрабатывал собственную эпистемологическую систему, основанную на идее ущербности сенсорного и визуального восприятия.

Сальватор Роза
Отшельник, созерцающий череп
Около 1640–1649
Холст, масло
Колледж «Christ Church», Оксфорд

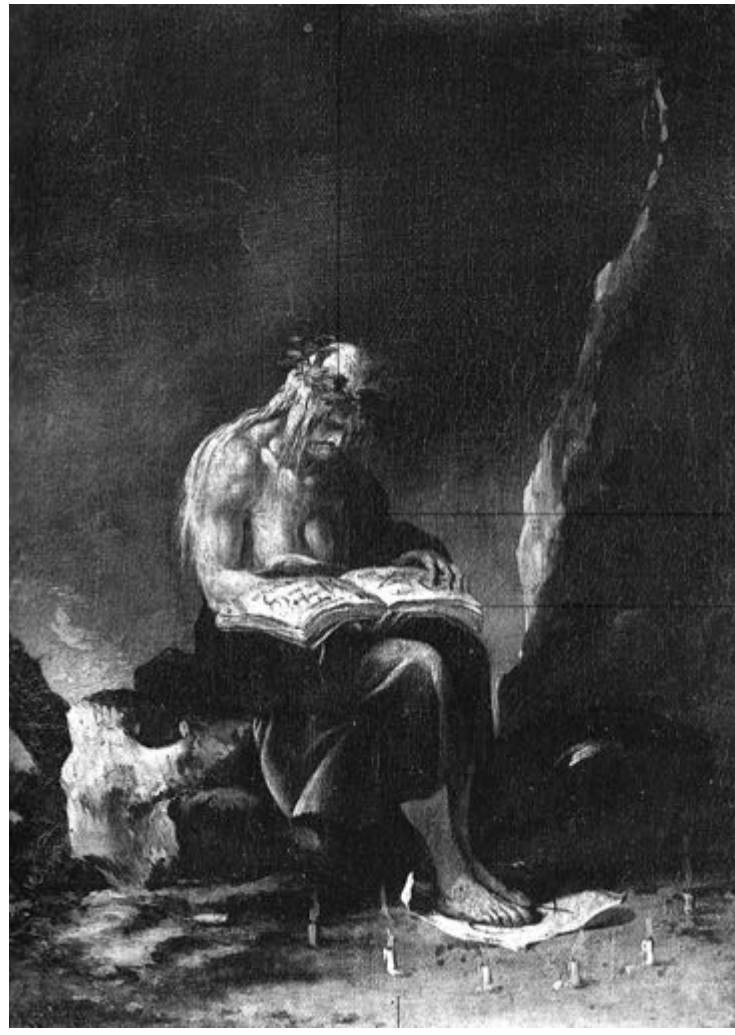
Неослабевающее на протяжении всей жизни влечение Сальватора Розы к философской проблематике и ученым занятиям также во многом было сформировано его сферой общения. Кружки флорентийских, а затем римских эрудитов, к которым принадлежал сам художник, его друзья и заказчики, последовательно определяли направление его интеллектуальных привязанностей – от юношеского увлечения идеями киников и стоиков до более позднего преклонения перед досократиками, натурфилософами и магами, «отыскивающими секреты природы»[2].

Сальватор Роза
Демокрит в размышлении
1662
Офорт, сухая игла

Приехав во Флоренцию в качестве придворного художника кардинала Джанкарло Медичи, Роза столкнулся с ее остроумными и фривольными литературными академиями, с «учеными» программами придворных заказов и дворцовых росписей, еще связанных с наследием неоплатонических кружков предшествующего столетия. Дядя Джанкарло кардинал Карло Медичи в это время был страстным алхимиком,

[1] *Sapir I.* Ribera and the Neapolitan Doubt // The Renaissance Society of America Annual Meeting Program and Abstract Book. New York, 2014. P. 689

[2] *Langdon H.* The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa // URL: kunsttexte.de, Nr. 2, 2011. P. 12.



Сальватор Роза
Ведьма. 1646
Холст, масло
Капитолийские
музеи, Рим

пользовался славой «мага»[1] и обитал над своим знаменитым кабинетом-лабораторией в «Казино ди Сан Марко»[2], а в его библиотеке к услугам приближенных был полный корпус свежих алхимических и розенкрейцерских немецких изданий. Известно, что с некоторыми из них был знаком его племянник, а возможно, и весь штат придворных художников Медичи, разрабатывавших для герцога и кардиналов сложные аллегорические программы торжеств.

[1] *Chiarini M.* La fucina dell'alchimista // Salvator Rosa. Tra mito e magia. (Cat. Mostra: Napoli, Museo di Capodimonte). Napoli, 2008. P. 256.

[2] Подробнее об увлечении герцогов Медичи алхимией и лаборатории в «Казино» см.: *Beretta M.* Material and Temporal Powers at the Casino di San Marco (1574–1621) // Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century. Dordrecht, 2014. P. 150–156.

Цезарь ван Эвердинген
Диоген ищет Человека. 1652
Холст, масло
Музей Маурицхёйс, Гаага

Как бы то ни было, очевидно, именно созвучные самоощущению современников главные добродетели отшельнической жизни – уединение, сосредоточенность и созерцательный покой, помноженные на идею владения тайным знанием, позволили сделать героями нового культа старых авторитетов герметической традиции. Прежде всего, Агриппу, говорившего о необходимости одинокой и спокойной жизни для религиозного опыта на примере откровения Моисею в пустыне, а также об уединенном восхождении к созерцанию умопостигаемой сущности. Затем – Рамона Луллия, которого Бруно называл «всеведущий и почти божественный отшельник врач»[1]. И наконец, Парацельса, слава об отшельничестве которого, во многом созданная им самим, была связана с местом его рождения, швейцарским городком Айнзидельн (от нем Einsiedelei – эрмитаж или пустынь), когда-то выросшим вокруг скита св. Майнрада и превратившегося со временем во влиятельное бенедиктинское аббатство.

Однако одновременно с ними в пантеон отшельников попали киники и стоики, и в первую очередь – Диоген Синопский. В частности, для Розы богатым источником иконографических тем и мотивов оказались произведения иезуита Даниелло Бартоли и морального философа Паганино Гауденцио, увлеченных изучением жизни Диогена и его последователя

[1] (the omniscient and almost divine hermit doctor) *McIntyre J.L.* Giordano Bruno. New York, 1903. P. 54

Карло Дольчи
Диоген. Середина XVII века
Холст, масло
Галерея Палатина, палаццо Питти, Флоренция

Кратета[1]. Дискуссия в их кругу строилась вокруг краеугольного вопроса: может ли мудрец и философ жить в достатке при дворе, сохраняя независимость мышления и беспристрастно предаваясь интеллектуальным штудиям, или он должен, как завещали киники и стоики, развивать мудрость в полном аскетическом уединении. И соответственно, можно ли видеть в решительных жестах отрешения от всех мирских благ Диогена и Кратета пример давно утраченного героизма «Золотого века» или лишь эксцентричную, но бессмысленную выходку.

Под влиянием подобных бесед и трудов, издание одного из которых Бартоли даже посвятил Розе[2], художник создал диптих[3], где изобразил переломный в жизни каждого из упомянутых философов момент. Диоген отбрасывает прочь свою чашу как последний ненужный объект обладания, жестом призывая своих спутников следовать примеру юноши, пьющего воду прямо из ручья. А Кратет, один из главных учеников и последователей Диогена, фиванский философ, проповедующий добродетель бедности, самодостаточности и единения

[1] *Langdon H.* The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa. P. 2

[2] Речь идет о флорентийском издании трактата «Uomo di Lettere» Бартоли, вышедшем в свет в 1645 году с посвящением Сальватору Розе. Известно, что этот трактат имел широкое хождение в Европе и Шведская королева Христина (основательница и глава одного из женских тайных обществ) специально заказывала копию для своей библиотеки. См.: *Langdon H.* The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa. P. 2

[3] Картина «Кратет, бросающий свое состояние в море», хранящаяся ныне в частной британской коллекции в Броутон Холле (Broughton Hall, Yorkshire), была заказана Розе в 1640–1641 годах маркизом Карло Джерини и задумывалась как парная к еще одной композиции – «Лес философов» (сейчас в Палаццо Питти, Флоренция).

Якоб Йорданс
Диоген, ищущий честного человека
1641–1642
Холст, масло
Картинная галерея старых мастеров, Дрезден

с природой, обратив все свое состояние в золотые монеты, бросает их с берега в море, избавляясь разом от мирского богатства, власти и успеха и открывая себе путь к добродетели и свободе.

Эффектом живописной композиции Роза не удовлетворился и принялся за сочинение собственного сатирического диалога в стиле Лукиана «О презрении к богатству»[1], в котором оправдывал обвиняемого в глупости Кратета множеством преимуществ простой, независящей от мирского богатства и славы жизни.

Еще более популярен в искусстве 1740-х годов стал образ Диогена, укрывающегося от тщеты суетного мира в бочке или ищущего с фонарем

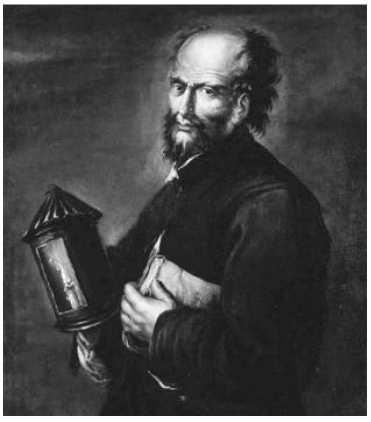
[1] По сведениям, приводимым Катериной Вольпи (*Volpi C.* Salvator Rosa (1615–1673) «pittore famoso». Roma, 2014. P. 435), предназначенный для декламации диалог Розы «Dialogo del disprezzo delle ricchezze» сегодня хранится в Библиотеке археологии и истории искусства в палаццо Венеция в Риме и опубликован в книге Одзолы (*Ozzola L.* Vita e opera di Salvator Rosa, pittore, incisore, con poesie e documenti inediti. Strasbourg, 1908. P. 232.)

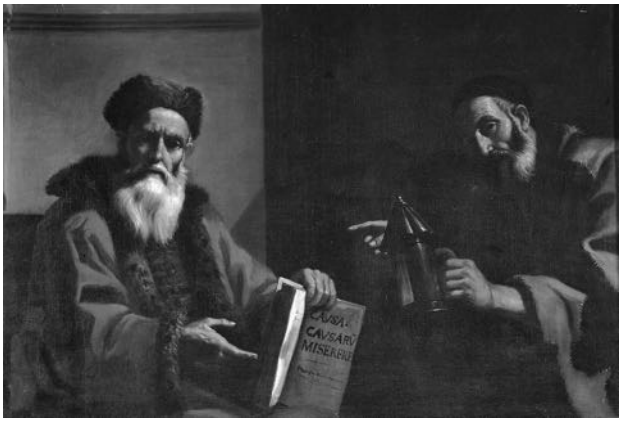
Хусепе Рибера
Диоген. 1630-е
Холст, масло
Частное собрание, Европа

Пьетро Белотти
Диоген с лампой
Середина XVII века
Холст, масло
Частное собрание, Европа

Хусепе Рибера
Диоген. 1637
Холст, масло
Картинная галерея старых мастеров, Дрезден

Школа Питера Пауля Рубенса
Диоген ищет человека. 1740-е
Холст, масло
Штеделевский художественный институт, Франкфурт-на-Майне





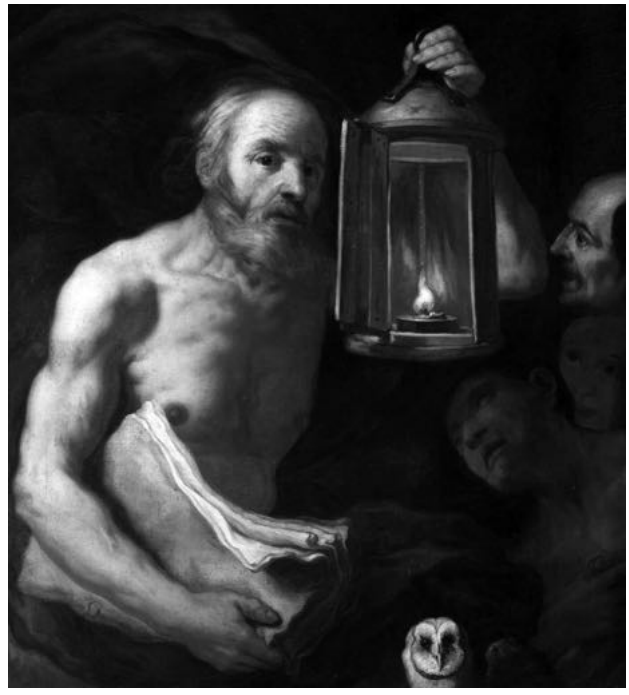
Круг Сальватора Розы. Диоген XVII век Холст, масло Частное собрание, Европа

Маттиа Прети Диоген и Платон. 1649 Холст, масло Капитолийские музеи, Рим

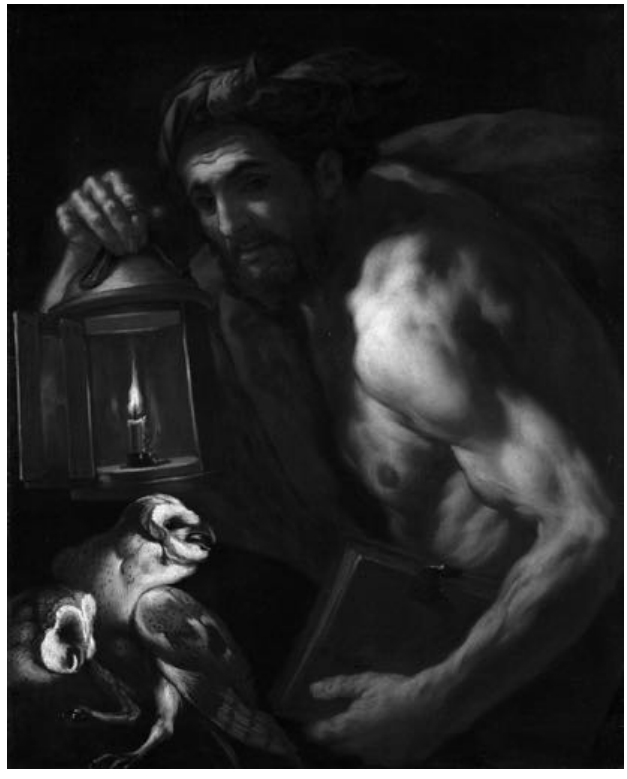
человека. Не только Роза, Рибера и мастера, принадлежащие к неаполитанской и флорентийской школам, но и Беллотти, Пуссен, Йорданс, Эвердинген, художники круга Рубенса и множество других современных им мастеров буквально за два десятилетия создали обширную галерею портретов философа со светильником в руке.

Можно предположить, что выбор из богатой на эффектные жесты биографии Диогена эпизода блуждания с фонарем не случаен. Во-первых, он как нельзя лучше апплицировался на старую иконографию христианского отшельника, освещающего путь св. Христофору. Во-вторых, именно он позволял трактовать образ синопского киника в духе эзотерической традиции. Не случайно многие изображения Диогена, взыскующего с фонарем в руках найти подлинного человека, кажутся буквальной парафразой одной из самых знаменитых эмблем из сборника Михаэля Майера «Убегающая Аталанта» (1618). Гравюра, помещенная в книге под номером XLII изображает сцену, в которой философ, держа в руке фонарь, тщательно изучает следы, оставленные Природой. Изображение

Эмблема 42 из книги Михаэля Майера «Убегающая Аталанта». 1617 (Michael Maier. Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova de Secretis Naturae Chymica, Accommodata partim oculis et intellectui, figuris cupro incisis, adjectisquesententiis, Epigrammatis et notis, partim auribus… 1617)



Антонио Дзанки
Диоген с фонарем и совой. Вторая половина XVII века
Холст, масло
Частное собрание, Европа



Иоганн Карл Лот
Диоген с фонарем
XVII век
Холст, масло
Институт искусств, Миннеаполис

сопровождается философским комментарием: «Для сведущего в Химии, пусть Природа, Разум, Опыт, и Чтение станут его Проводником, посохом, очками и светильником»[1] на пути следования за Природой[2].

Если рассматривать изображение Диогена как продолжение именно майеровской традиции интерпретации образа философа, то особенно интересными окажутся работы Иоганна Карла Лота и Антонио Дзанки, представляющие ночную сторону того же мифа. Их Диоген, окруженный совами и сжимающий книгу в руках, имеет куда больше общего с блуждающим впотьмах персонажем «Убегающей Аталанты», чем с античным философом, возглашавшим среди бела дня на людных площадях свою знаменитую фразу «Ищу Человека».

Геррит Блекер
Диоген с фонарем и посохом. 1637
Холст, масло
Музей «Королевские Лазенки», Варшава

В этом контексте кажется весьма любопытным и превращение в отшельника с фонарем Аристотеля в пятой книге «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, выпущенной после смерти автора с добавлением большей части глав[3]. Эти поздние главы, подвергавшиеся переделкам в изданиях первой трети XVII века, включают сюжет о королевстве Квинт-Эссенции, где, по общему мнению комментаторов, анонимный автор изображает «алхимиков, астрологов и эмпириков <…> осмеивает взгляд Аристотеля на “Энтелехию”, а также многие другие пустые и призрачные науки»[4]. Покинув королеву Квинт-Эссенции, эскадра Пантагрюэля попадает в ковровую «страну ложных представлений», где первым же, кого встречают герои на пути, оказывается «Аристотель с фонарем в руке, – в такой позе, в какой изображают пустынника около св. Христофора[5]. Философ занят пристальным наблюдением за всем происходящим вокруг и занесением этого в свои записи.

[1] В русском издании приводится следующий перевод эпиграммы XLII:

Природу сделай своим проводником,
В искусстве следуй ей, иначе ошибешься.
Пусть посохом твой разум будет; а глазам
Даст силу опыт, и ты далекое увидишь.
Читай: ведь чтенья свет рассеивает тьму,
И одолеть поможет сонм вещей и мыслей.

Майер М. Убегающая Аталанта, или Новые Химические Эмблемы, открывающие Тайны Естества. / Пер. Г. Бутузова. М.: Энигма, 2004. С. 235

[2] Эта сцена перекликается с предисловием к работе Джордано Бруно «De specierum scrutinio’», написанным в 1588 году, когда философ посетил Прагу, и содержащим посвящение Рудольфу II. В предисловии Бруно обращается к своей излюбленной теме и призывает изучать «отпечатки стоп Природы», избегая религиозных раздоров и вместо этого обращая свой слух к Природе, «которая вопиет повсюду – имеющий уши да слышит».

[3] Подробнее об этом см.: *Huchon M.* Rabelais grammairien. De l’histoire du texte aux problèmes d’authenticité // Etudes Rabelaisiennes. T. XVI. Genève: Droz, 1981.

[4] *Энгельгард А.* О комментариях к эпопее Рабле/ *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. Первый русский перевод А.Н. Энгельгард. С иллюстрациями Дорэ. СПб.: Издание редакции «Нового журнала Иностранной литературы», 1901. С. 13.

[5] Там же. С. 587.

«Отшельник» магической колоды

Не менее примечателен и еще один сюжет, некоторым образом связанный с кругом затрагиваемых нами проблем. Речь идет о метаморфозе, которая происходит в XVII веке в символике Девятой карты старшего аркана Таро.

Оставим в стороне споры о том, какой из версий происхождения карт следует отдать предпочтение[1] и можно ли видеть их изначальное

[1] На сегодняшний день наиболее убедительными представляются две из них. Первая теория возводит общий источник для всех раннеренессансных карт к триумфальным парадам того времени и вдохновенной поэме Петрарки «Триумфы» («I trionphi») и соответственно видит принцип последовательной нумерации эмблематических персонификаций в изображения «триумфа» каждого следующего персонажа над предыдущим. Вторая гипотеза связывает изображения таро с герметическим искусством памяти и модой при дворах Феррари и Милана XV столетия на карты с мифологическими и аллегорическими рисунками, которые применялись в игре, но в то же время были наполнены глубоким герметическим символизмом, использовавшимся в магическом искусстве запоминания.
Интересно сравнить структуру карт Мантенья с «театром памяти» Камилло, описанным Джузеппе Барбьери, чтобы увидеть их поразительное сходство (См. статью: *Барьери Дж.* В театре памяти: неоднозначность как исследовательский принцип // Память как объект и инструмент искусствознания. Сб. статей. М.: ГИИ, 2016. С. 80–85). Они содержат символическое представление о герметической вселенной, а также являются магическим инструментом, с помощью которого можно управлять миром, используя оккультное искусство запоминания. Возможно, что Петрарке принадлежит идея использовать изображения триумфальных парадов как средство для искусства запоминания, а более поздние художники лишь использовали эту идею для изображений на ранних картах Таро. Подробнее об этом см.: *Clark K.* The Angelo Parrasio Hypothesis // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 62, No. 360 (Mar., 1933). 142–143.

Карты Таро
Время (1)
Колода Висконти – Сфорца. Около 1440
Сатурн (2)
Таро Мантеньи. Около 1480
Старик (3)
Колода Джузеппе Мителли, Болонья. 1665
Отшельник (4)
Парижская колода. Начало XVII века
Отшельник (5)
Колода Жана Нобле. Около 1650
Отшельник (6)
Колода Жака Вьевиля. 1650
Отшельник (7)
Колода Жана Додала. 1701
Отшельник (8)
Колода Никола Боде. Начало XVIII века

предназначение в магическом искусстве памяти или в оккультных процедурах.

Нам важнее иконографический аспект. Все известные исследователям колоды Таро XV–XVI веков начиная с карт миланского герцога Филиппо Мария Висконти представляли один из важнейших образов старшего аркана в виде аллегории времени, иногда предстающей в образе Сатурна-Кроноса, иногда «Старика-горбуна» («El Gobbo», «Il Vecchio») с песочными часами в руках. Однако к XVII веку этот персонаж обретает вполне устойчивые иконографические черты, ассоциирующиеся с описанным выше типом отшельника. Он идет по дороге с палкой и фонарем в руках, а начиная с Парижской колоды первой половины XVII века внизу карты в картуше появляется и соответствующая подпись «L'Ermite», отныне навсегда закрепившаяся за этой картой.

Думаю, приведенных примеров вполне достаточно, чтобы понять, что к XVIII столетию набор узнаваемых атрибутов отшельника становится «общим местом» иконографии философа, будь то Диоген, Джон Ди или философически настроенный английский аристократ.

Философский кабинет

Разумеется, за культом отшельника, носителя герметической традиции, и возрождением секретными обществами XVII столетия мифа о пифагорейцах как о закрытом братстве, построенном на принципах ученичества и инициации, неизбежно последовала волна возведения эрмитажей, пригодных для реализации этих практик. Сперва умозрительного, как в письмах знаменитого английского алхимика, сторонника розенкрейцерского братства и масона Элиаса Эшмола 1648 года, где он рассуждает о том, что наконец обрел «приятный эрмитаж» (pleasant Hermitage)[1] в поместье своей невесты Леди Мейнуоринг в Брэдфилде и может предаться излюбленным занятиям натуральной магией. Или в написанном все в тех же 1640-х годах стихотворении Мильтона «Il Penseroso», где поэт мечтает оказаться на старости лет в «мирном эрмитаже» (And ay at last my weary age / Find out the peaceful hermitage)[2], чтобы в одиночестве:

И дух Платона возвращать
В наш мир с заоблачных высот,
Где он с бессмертными живет,
Иль тщусь, идя за Трисмегистом
Путем познания тернистым,

[1] *Churton T.* The Magus of Freemasonry: The Mysterious Life of Elias Ashmole – Scientist, Alchemist, and Founder of the Royal Society. Rochester: Inner Traditions, 2006. Ch. 6. P. 147.

[2] В русских переводах стихотворений Мильтона термин «эрмитаж» не встречается. Его традиционно переводят в буквальном смысле как «скит» или «монастырь».

Заставить слушаться меня
Тех демонов воды, огня,
Земли и воздуха, чья сила
Стихии движет и светила[1].

Алхимик-каббалист
Гравюра из книги «Амфитеатр Вечной Мудрости»

Примечательно, что образчиком для первых подобных строений на равных основаниях стали и сохранившиеся как места паломничества пещеры древних анахоретов, и многочисленные гравюры с изображением убежищ алхимиков, и герметические садовые затеи Ренессанса.

К примеру, современные исследователи традиционно расценивают «приятный эрмитаж» Элиаса Эшмола исключительно как литературную метафору, обозначающую уединенную обитель ученого[2]. На самом же деле за поэтическим оборотом скрывается вполне конкретная топонимическая достоверность. В пяти милях от Брэдфилда, где нашел приют английский натурфилософ и естествоиспытатель, располагалась деревня со старым скитом, носившая имя Эрмитаж (Hermitage)[3] и послужившая источником вдохновения Эшмола.

Алхимик в пещере
Гравюра из книги Т. Швайгхардта «Зерцало Мудрости Розо-Крестовой». 1618

Эмблема 9 из книги Михаэля Майера «Убегающая Аталанта». 1617

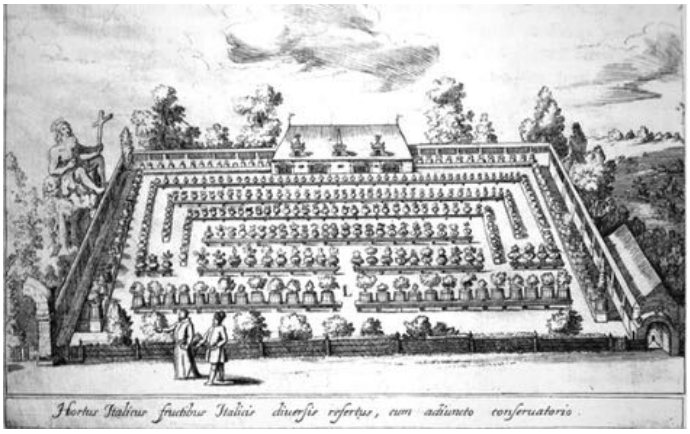
[1] *Мильтон Дж.* Il Penseroso / Перевод Ю. Корнеева // Антология новой английской поэзии / Сост. М. Гутнер. М.: Захаров, 2002. С. 34.

[2] *Churton T.* The Magus of Freemasonry: The Mysterious Life of Elias Ashmole… P. 147.

[3] Первое упоминание о селе Эрмитаж относится к 1641 году, когда среди обширных владений графства Беркшир перечисляются «некоторые земли в пустоши Эрмитаж». До сих пор не существует единого мнения о происхождении этого названия, но местные легенды однозначно связывают его с обитавшим поблизости средневековым отшельником, славившимся своим искусством врачевания и магическими свойствами (http://hermitagevillage.apps-1and1.net/about-hermitage/hermitage-history).

Однако первым эрмитажем, действительно возведенным в XVII веке для ученых занятий своего владельца, стал итальянский сад знаменитого венгерского философа, алхимика и общественного деятеля – архиепископа Эстеромского Георга Липпая, созданный в 1650-х годах. Сам сад, реконструированный столетие спустя по английской пейзажной моде, не сохранился. Но благодаря пяти его подробным изображениям, награвированным Маурицем Рангом в 1663 году, а также изданному сразу по окончании работ описанию всех построек усадьбы[1] можно составить представление об устройстве и функциях так называемого *Ermitorium'a* архиепископа.

Благодаря дошедшему до нас общему плану усадьбы в Братиславе[2] очевидно, что ее прототипом стал сад виллы Медичи в Пратолино, который Липпай посетил во время своего пребывания в Тоскане. Как и флорентийский герцог Франческо I, хозяин виллы Пратолино, архиепископ Эстергомский был большим поклонником алхимии, гордился собранной им коллекцией природных «редкостей» и диковинных растений и любил проводить время в уединении садов и гротов. Не случайно, помимо своего знаменитого опус магнум – обширного сочинения по прикладной и философской алхимии «Mons Magnesiae Ex Quo Obscurum sed Verum Subjectum Philosophorum effonditur et Expresse denominatur», – Липпай написал и три трактата по садоводству на венгерском языке[3]. Причем в основу всех этих трудов положен единый алхимический принцип: главным в преобразовательной работе должна стать субстанция, «которая содержит в себе четыре стихии: землю, воду, воздух, огонь, три элемента – соль, серу, ртуть, двуединое мужское и женское начало <…> и, наконец, солнечную материю»[4].



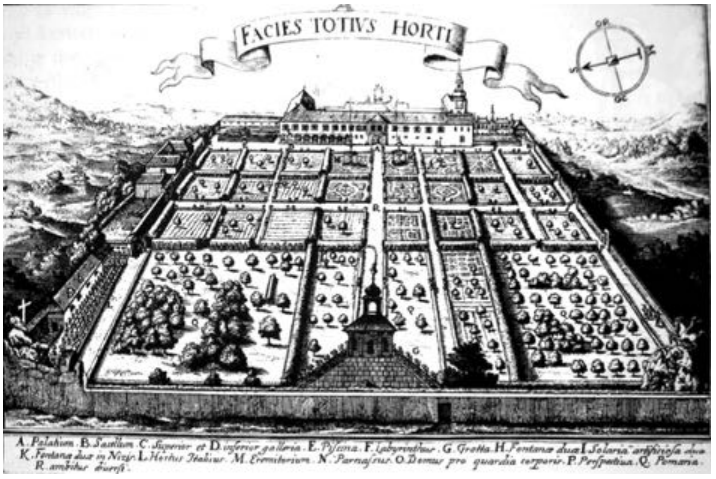
Мауриц Ланг
Итальянский сад во дворце архиепископа Эстергомского. 1663
Гравюра

[1] Johann Jakob (Joachim) Müller (1658). См.: *Nagy G.H.* Rusztikus Épípmények a Magyar Kertművészetben. Romok, Grották, Remeteségek. Budapest: Budapesti Corvinus Egyetem, 2011. P. 142.

[2] Мауриц Ланг. Дворец архиепископа Эстергомского. Резцовая гравюра. 1663.

[3] См.: *Nagy G.H.* Rusztikus Épípmények a Magyar Kertművészetben. Romok, Grották, Remeteségek. P. 142–144.

[4] Ibid.



Маурец Ланг
Дворец архиепископа Эстергомского. 1663
Гравюра

Следуя этому принципу последовательного «преобразования первоначального хаоса первоматерии», архиепископский парк отличался от своего тосканского прототипа нарочитой регулярностью плана, подчиненного продуманной системе возникающих эффектов. Преобладающими мотивами этого природного театра были искусственные горы, гроты, нимфеи, менажерея для птиц и водные затеи, то есть все то, что должно было символизировать природу четырех стихий.

Одним из таких символических садовых кунштюков должен был стать и расположенный на плане в левом нижнем углу *Ermitorium* или Итальянский сад. Здесь, следуя примеру тосканского герцога, Липпай установил колоссальную скульптуру. Однако «хтонической» фигуре Аппенин Джанболоньи архиепископ предпочел гигантскую статую св. Иеронима, представляющую отшельника, сидящего на скале с распятием в руке. Вокруг него были расположены искусственные пещеры, покрытые мхом гроты и статуи четырех отшельников поменьше: св. Антония, св. Павла, св. Альберта и св. Сворада, а также фигура императора Леопольда I в образе молящегося Соломона, рядом с золотой короной которого находился череп. Любопытно, что именно Леопольду, страстно заинтересованному в получении алхимического золота, Липпай посвятил и свой алхимический трактат.

Скульптурные композиции гротов своей разнообразной и замысловатой иконографией призваны были прославлять добродетель христианского отшельничества мистического толка, включенного в природное течение жизни и предопределенного божественной волей, явленной посредством расположения планет. В иконографии сада преобладали мифологические и аллегорические мотивы, персонификации природных стихий и циклов, почерпнутые из алхимических, астрологических и магических концепций. Согласно изданному в 1658 году путеводителю, каждый, входящий под темные своды грота эрмиториума, благодаря возникающему световому эффекту видел статуи святых «словно живыми», «оживающими» и тем самым наглядно иллюстрирующими

преемственность их создателя по отношению к герметической традиции и, прежде всего, той ее части, которая, по классификации Т. Кампанеллы, связана с «истинной искусственной магией» (magia artificiale reale)[1]. Гротические сооружения итальянского сада в то же время отсылали к «сатурническому» темпераменту, столь важному для маньеризма и барокко, и характеризующему умудренного ученостью, опытом и интуицией гения. Не случайно в *Ermitorium* Липпай разместил свой научный кабинет, наполненный последними новинками технического инструментария и служивший ему как для ученых штудий, так и для эзотерической ритуальной практики, а также – подготовки заговора против императора[2].

Два следующих известных нам эрмитажа также появляются в Священной римской империи, но уже после смерти архиепископа. Их строительство начинается в 1695–1697 годах в Богемских усадьбах графа Франтишека Антонина Шпорка по возвращении графа из Нидерландов почетным членом тайного христианского братства *Amici crucis* (Друзья Креста) – общества побелогорских чешских эмигрантов[3].

Граф Шпорк был персоной незаурядной. Страстный игрок, завзятый театрал и опероман, член христианского тайного братства, янсенист, философ, эзотерик, филантроп и свободолюбивый вельможа, он предстает на страницах своих биографий как одна из самых заметных фигур культурной и интеллектуальной жизни в Центральной Европе рубежа XVII–XVIII веков. Нередко историки называют его основателем ложи «У трех

[1] «La magia artificiale reale produce effetti reali.Così Architetta fabbricò una colomba volante da legno, e recentemente a Norimberga, secondo il Botero, furono fabbricate un'aquila e una mosca. Dedalo fabbricò statue che si muovevano per l'azione di pesi o del mercurio. <…> L'arte non può produrre effetti stupefacenti, se non per mezzo di moti meccanici, pesi, e tranzioni, o impiegando il vuoto, come si fa negli apparecchi pneumatici ed idraulici, o applicando le forze alle materie». *Yates F.* Magia e scienza nel rinascimentoto // Magia e scienza nella civiltà umanisticaca / A cura di Cesare Vasoli. Bologna, 1976. P. 215–237.

[2] После заключения Варшавского мира в 1664 году архиепископ Эстергомский, недовольный протурецкой политикой верховной власти, вместе с палатином Венгерского королевства графом Ференцом Вешшеленьи присоединился к заговорщикам против императора, но умер до того, как заговор был обнаружен.

[3] Последствия Белогорской битвы и падение Фридриха Пфальцского, главы евангелической Унии и чешского «зимнего короля», с именем которого связан период «розенкрейцерского просвещения», оказались катастрофическими для чешской культуры. Положившая начало Тридцатилетней войне битва стала последней точкой чешского восстания и началом «эпохи тьмы» (как называли период 1620–1770-х годов). Последующие за ней габсбургские религиозные репрессии и связанная с ними массовая волна дворянской эмиграции, в свою очередь, отозвались огромным всплеском мистических течений и появлением всякого рода пророков. И если программа радикального крыла чешских побелогорских эмигрантов («чешских братьев») была связана с идейным наследием последнего епископа общины Яна Амоса Коменского, то интересы более умеренной части движения концентрировались на распространении теософии Якоба Бёме, развитии идей хилиазма и создании тайных христианских братств.

звезд», однако его причастность к созданию богемской ветви масонства – не более чем легенда. И тем не менее деятельность Шпорка была чрезвычайно разнообразна и во многом действительно направлена на распространение веры, просвещение и помощь нуждающимся. Живя как «масон без фартука», Шпорк не утруждал себя соблюдением строгих духовных обетов, рьяно изучал геомантию и энергетические потоки природы, любил сочинять криптограммы и символы. Он подписывал свои письма анаграммой «Fagus», составленной из первых букв его имени – Франтишек Антонин Граф фон Шпорк (Franz Anton Graf von Sporck, ведь в это время на письме «U» писалось как «V») и означающей на латыни бук, священную породу кельтских деревьев, деревьев мудрецов и друидов, символизирующих мудрость.

Унаследовав состояние и имения после смерти отца, граф Шпорк первым делом решил выстроить одноэтажную часовню «Бельведер» в своем владении Малешице на холме селения Высока (Vysoká). По сведениям, приводимым Гриммом, строительство закончилось в 1697 и год спустя часовня была освящена в честь св. Иоанна Крестителя[1]. Ее архитектором почти наверняка был итальянец Джованни Баттиста Аллипранди, работавший в это же время над другими заказами Шпорка[2]. Предназначение здания, объединяющего в себе противоречивые функции увеселительного садового павильона, часовни, эрмитажа и места барочных торжеств, сегодня не до конца ясно. Известно лишь, что первоначально «Бельведер» предназначался для трех пожилых монахов-августинцев, специально прибывших из аббатства, располагавшегося в соседнем городке Лыса-над-Лабем[3]. Липовая аллея связывала бельведер с графским замком в Розтеже, от которого открывался прекрасный вид на Высоку и ее постройки: люстхауз, фазаний павильон и «эрмитаж св. Иоанна Крестителя». В 1699 году граф продал это имение, но августинцы-монахи оставались в эрмитаже вплоть до середины XVIII века, и на гравюре 1715 года, исполненной по заказу Шпорка, можно видеть стоящий на холме бельведер и его окрестности.

Параллельно с небольшим эрмитажем в Высока граф трудился над гораздо более масштабным аналогичным проектом в своем имении Кукс под Прагой. Благодаря открытому там целебному источнику Шпорк решил устроить курорт с собственным замком на одном берегу Эльбы и госпиталем для военных ветеранов – на другом. В 1710 году было закончено строительство курортного дома и госпиталя, доминирующим элементом которого стал костел Пресвятой Троицы, спроектированный все тем же Аллипранди, и Шпорк задумался над символической программой

[1] *Grimm F.* Vysoká, vrch a zřícenina u Kutné Hory (Vysoká, a Hill and Ruins near Kutná Hora), Kutná Hora; Prague: Státni tiskárna, 1937. Č. 2. (Offprint from the Magazine of the Society of Friends of the Antiquities of Czechoslovakia).

[2] *Flekalová M., Kulišťáková L.* Landscape of Franz Anton von Sporck in Roztěž Surroundings // Acta Universitatis Agriculturae et Silviculturae Mendelianae Brunensis. Vol. 62. № 3. 2014. P. 453.

[3] Ibid.

Малещице. Эрмитаж графа Антонина Шпорка. 1695–1697 Гравюра из описания усадьбы 1715 года

садового декоративного убранства. Он заказал Маттиасу Брауну цикл религиозных композиций, и в том числе аллегорические скульптуры двенадцати добродетелей и двенадцати пороков, установленные на террасе госпиталя.

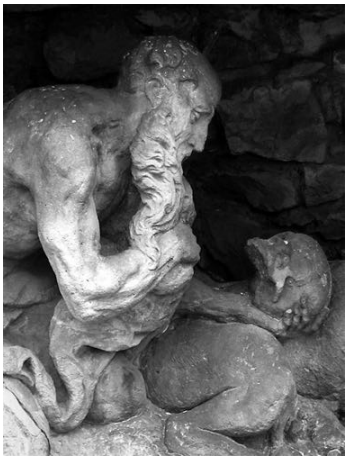
Одновременно граф завел на территории усадьбы пять небольших эрмитажей, посвятив каждый из них особому небесному покровителю – святым отшельникам Павлу, Антонию, Франциску, Эгидию и Бруно – и поселил в них реальных отшельников, членов своего братства, вместе с которыми занимался типографской деятельностью. Изображения этих небольших скитов приводятся в биографии Шпорка, опубликованной в 1720 году[1], и представляют скромные деревянные здания в национальном стиле. При помощи своих «милосердных братьев» Шпорк на протяжении нескольких лет нелегально издавал янсенистскую литературу, а также запрещенные папской цензурой трактаты мистиков и алхимиков. В его гравировальной мастерской работали лучшие резчики королевства – Ренц и Монталегре, и за десять лет в маленькой усадебной типографии увидели свет «около 150 книг философского и религиозного содержания»[2].

Подобная деятельность графа едва ли нравилась Святой инквизиции. И на рубеже 1720 года трое его отшельников были для острастки обвинены в пропаганде ереси и преданы церковному суду[3]. Другие, если в этот момент и находились в Куксе, покинули своего покровителя. Однако Шпорк сделал вид, что «не понял намека». Он заменил живых отшельников каменными скульптурными группами, причем практически без ущерба для своей символической концепции, и продолжил работу. Так возникло самое интересное произведение Матиаса Брауна в Куксе – «Вифлеем», цикл рельефов и скульптурных групп из местного песчаника, покрытых полихромной росписью и разыгрывающих барочный «спектакль» из жизни отшельников прямо в лесу вокруг усадьбы.

[1] *Stillenau G.C.* Das Leben eines herrlichen Bildes. Amsterdam, 1720; См.: *Campbell G.* The Hermit in the Garden. From Imperial Rome to Ornamental Gnome. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 9–10.

[2] *Thacker Chr.* The History of Gardens. University of California Press, 1985. P. 171–172.

[3] *Campbell G.* The Hermit in the Garden… P. 9



Фигуры отшельников в Эрмитаже в Куксе. 1710-е

Название комплекса возникло позднее благодаря композициям двойного рельефа одной из пещер, представляющим сцены «Рождества» и «Поклонения волхвов». Неподалеку от «вифлеемского вертепа» располагалась скульптурная группа «Видение св. Хуберта в лесу» – склоненная фигура Марии Магдалены, гигантская статуя анахорета Онуфрия Великого, медитирующего с черепом в руках, изображение Иоанна Крестителя в пустыне и весьма экспрессивная композиция «Отшельник Хуан Гарин покидает свою пещеру». Не исключено, что источником вдохновения для создания этого парка скульптур послужил цикл гравюр Жака Калло «Les pénitents et pénitentes», посвященный кающимся грешникам, отшельникам и анахоретам. Во всяком случае круг избранных графом святых почти полностью совпадает с героями досок посмертно изданной сюиты великого лотарингца[1], а образ Хуана Гарина, грешного отшельника,

[1] Одна из поздних серий Калло «Кающиеся» («Les pénitents et pénitentes») включает пять сюжетных офортов, награвированных самим мастером в 1632 году, и фронтиспис, исполненный его учеником Абрахамом Боссом (Abraham Bosse, 1604–1676). Листы Калло содержат изображения четырех христианских святых – святого Франциска Ассизского, младенца Иоанна Крестителя, кающейся Марии Магдалины, святого Иеронима с черепом в руках, а также святой Магдалины на смертном одре. Исследователи не раз отмечали, что название цикла «Кающиеся грешники и грешницы» не точно соответствует его содержанию и, по-видимому, свидетельствует о незаконченности этой серии, опубликованной уже после смерти Калло. По всей вероятности, серию собрал и подготовил к публикации ее издатель Израэль Анрие (Israël Henriet, 1590–1661), печатавший гравюры Калло начиная с 1630 года. Помимо листов, посвященных бывшим грешникам, – например Марии Магдалине и Франциску Ассизскому, раскаявшимся и посвятившим себя Богу, в сюиту могли быть включены и изображения исключительно праведных отшельников и анахоретов.

совращенного искушением плоти с истинного пути, прекрасно дополняет этот ряд.

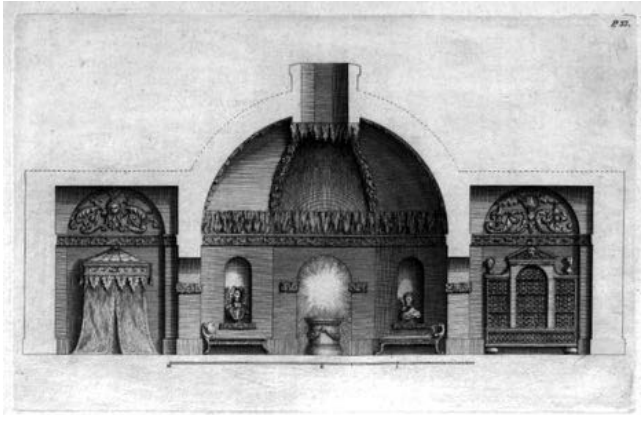
Закончив с созданием галереи отшельников, подстерегающих прогуливающихся в графском лесу, Шпорк превращает один из пустующих там эрмитажей в собственный «философский дом», где хранит изданные им книги, а также «самые невиданные предметы, различные произведения искусств, созданные наиболее известными мастерами, удивительные приборы и оборудование, о которых ходили слухи невероятные»[1]. Таким образом, значение эрмитажа как локуса мистического, герметического знания вновь выходит на первый план. При этом Шпорк ведет открытую жизнь, постоянно приглашая в Кукс императорских сановников, придворных интеллектуалов, литераторов и музыкантов, предлагая им в качестве благородных увеселений охоту, театральные постановки собственной труппы, инструментальные концерты и, наконец, «искусство словесное, собранное в многочисленных книгах, находящихся в распоряжении гостей и заставляющих их задуматься о важных вопросах человеческой жизни»[2]. В 1725 году Шпорк даже посылает в Вену на апробацию проект по организации крестного пути, ведущего из иезуитской резиденции в соседнем городке Жиреч к его лесному эрмитажу, окруженному скульптурами отшельников, но получает отказ. А несколько лет спустя и самого графа обвиняют в ереси. В 1729 году император присылает в Кукс специальный военный отряд, который предъявляет Шпорку декрет о конфискации всех его книг, хранящихся в «философском доме», и домашнем аресте. Перед великосветским затворником встает угроза конфискации имущества, сожжения библиотеки, штрафа размером в 100000 злотых и пожизненного заключения. Само судебное дело началось лишь в 1733 году, и через несколько недель графа помиловали, приговорив лишь к штрафу размером в 25 тысяч злотых и оплате судебных издержек. Но его бурная деятельность «друга Креста» и история садовых эрмитажей Кукса на этом закончилась.

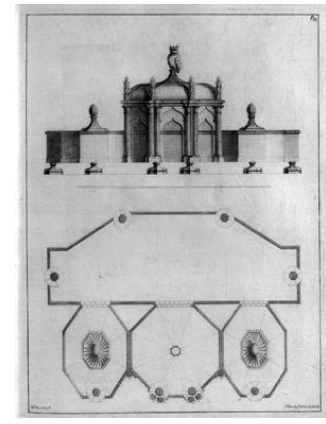
Уильям Кент
Эрмитаж королевы Каролины в Ричмонде
Бумага, тушь, акварель
Музей Соана, Лондон

Практически одновременно на рубеже XVII и XVIII веков появляется знаменитый эрмитаж Королевы Каролины (Caroline of Ansbach) в Ричмонд Лодж и дворец-эрмитаж маркграфа Георга Вильгельма в Байройте, где он устраивает собрания собственного тайного ордена и проводит инициастические процедуры меж хижин придворных отшельников в парковой роще, где нет троп и испытуемая душа должна, блуждая в «сумрачном лесу», самостоятельно

[1] *Halík T.* Hrabě František Antonín Sporck a Kuks za jeho doby. Dvůr Králové nad Labem: Karel Trohoř, 1905. S. 9–10.

[2] Ibid.





отыскать путь к свету истины. Причем если маркграф байройтский отдавал предпочтение механической движущейся статуе отшельника, читающего трактат Парацельса, то в эрмитаже английской королевы стояли традиционные бюсты натурфилософов и естествоиспытателей Ньютона, Бойля и Локка.

Я не буду останавливаться на других примерах садовых эрмитажей, количество которых с началом XVIII века год от года множится. Скажу лишь, что гипотеза о связи эрмитажей и первых светских эремитов с герметической традицией позволят теперь совершенно в ином ключе посмотреть на превращение реального отшельника в механический кунштюк и автомат, история которых едва ли возможна вне магии и герметической традиции.

План и интерьер эрмитажа Уильяма Кента из книги «Some designs of Mr. Inigo Jones and Mr. Wm. Kent», 1744

Интерьер эрмитажа Уильяма Кента из книги «Some designs of Mr. Inigo Jones and Mr. Wm. Kent», 1744

Ольга Клещевич

Алхимический «образ мира» в аллегорической программе Петергофского садово-паркового ансамбля

В связи с моими научными интересами, включающими изучение семантики культурных кодов алхимической традиции, я предприняла исследование иероглифики садово-паркового ансамбля Петергофа, заложенного в эпоху барокко, дух которой был пропитан герметической философией и идеями розенкрейцеровского служения, отражавшимися в том числе и в осуществлении архитектурных и ландшафтных проектов. На мой взгляд, нетривиальный подход к интерпретации садово-паркового ансамбля Петергофа, опирающийся на герметический фон культуры эпохи барокко, дает значительно более широкий обзор культурных горизонтов начала Нового времени в России, чем это принято. Благодаря такому подходу ансамбль как целое приобретает устойчивую систему координат (вертикаль и горизонталь) и полифоничность звучания.

Углубляя и расширяя информацию об увлечении алхимической традицией царя Петра Алексеевича Романова и его окружения, изложенную в статье английского исследователя Роберта Коллиса «Интерес к алхимии при Петровском дворе»[1], а также самостоятельно установив параллели между действиями и чаяниями Петра и духом розенкрейцеровских документов, я пришла к выводу, что не только и столько целями прославления русского оружия и вводом в оборот нового аллегорического языка был озабочен будущий император при проектировании и закладке главной парадной резиденции, когда развернул в 1714–1715 годах полномасштабные строительные работы. К началу XVIII века в Западной Европе установилась традиция: просвещенный правитель, сочувствующий или движимый идеями герметизма, стремился расположить свои монументы, храмы, города и сады «таким образом, чтобы “высшая сила” смогла найти в них проявление», а сами «постройки стали “имитацией реальности”,

[1] *Collis R*. Alchemical Interest at the Petrine Court // Esoterica. Vol. VII (2005) On-line peer-reviewed journal hosted by Michigan State University. URL: www.esoteric.msu.edu.

“образом небосвода” или “копией вечности”»[1]. В результате такого подхода к проектированию и строительству Петергоф как совокупность местности, природы и архитектурных объектов незаметно превращает прогулку по старинному парку в сокровенное путешествие внутрь себя, погружает в иную реальность, указывает на возможность некоего «иного мира». Вероятно, разделяя мысли Цицерона, Петр I стремился «иметь в своем распоряжении большое число хороших мест, хорошо освященных, расположенных в строгом порядке на некотором расстоянии друг от друга, а также изображения – действенные, яркие, волнующие, такие, что способны выйти навстречу душе и проникнуть в нее»[2]. И действительно, он, а затем и его последователи, создали ансамбль, после посещения которого человек ощущает, что его восприятие мира стало более интенсивным, ярким и легким, и в то же время – собранным.

Если проявить немного внимания и настроиться на созерцание происходящего внутри Петергофского садово-паркового ансамбля, то можно ощутить, переступая порог этого необычного места, некое подобие иного измерения, безличное пространство, дающее свободу от мирских проблем и приглашающее заглянуть внутрь себя. Попавший туда человек начинает припоминать свою неиспользуемую в повседневной жизни способность осознавать окружающее целиком, без лакун, промежутков, неясностей и неведения. Человек учится видеть всем своим существом, всем телом. Трансформация происходит очень мягко и незаметно, без шума и суеты, просто с продвижением в глубь пространства сада, когда буквально через несколько шагов оказывается, что все посторонние звуки, даже звуки проходящей неподалеку напряженной автотрассы, существуют где-то в другом измерении. Постепенно, шаг за шагом, наступает та уравновешенность восприятия, которая со временем созреет и сделается самостоятельной силой. Она как бы предписывает посетителю «читать книгу Природы», учась герметической мудрости, различая в пределах ее потаенного видения, как божественные гармонии проникают во Вселенную, пронзая сферы небес и погружаясь в предметы окружающего нас мира, совершая Действо, заметное только тем, кто обладает «правильным зрением». В этом и состоит посыл Петергофского сада, преподносящего посетителю видение скрытого за аллегорическими намеками, упакованными в раму переработанной на барочный лад природы Знания. Знания очищенной природы возвращенного человечеству Рая, уподобляемого в эпоху барокко наиболее совершенным образчикам регулярного сада, с его, по словам известного исследователя садов Макинтоша, «великой визуальной риторикой и драматически щедрыми перспективами»[3]. В постижении этого Знания в саду Петергофа, в отличии от многих других садов мира, присутствует совершенно

[1] *Хэнкок. Г., Бьювэл Р.* Власть Талисмана. М.: Эксмо, 2006. С. 260.

[2] *Цицерон Марк Тулий*. Об ораторе, 2, 87 // Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука. 1972.

[3] *McIntosh C.* Gardens of the Gods: Myth, Magic and Meaning. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2005. P. 76

явственно очерченный инициатический путь, приближающийся к некоему абсолютному, скрытому за герметической завесой смыслу. Именно поэтому так ощутим здесь особый, ни на что не похожий петровский стиль[1], насыщенный духом времени, витавшим в начале XVIII столетия над Россией.

Следуя барочной моде своего времени, Петр уподобил сад сложному визуальному тексту, разработанному для передачи сообщений на разных уровнях. Ведь стиль барокко тяготел к смешению таких разноплановых тенденций, как: 1) теоцентричность (человек – марионетка в руках Бога); 2) стоицизм (сочетающий религиозное восприятие с предоставлением большей самостоятельности и ответственности человеку; пример – философия Юста Липсия)[2]; 3) сатирико-пикарескная позиция[3], характерная в том числе и для творцов алхимических трактатов.

Отечественные исследователи, такие как А.В. Ананьева и А.Ю. Веселова, отмечают, что «на уровне *семантики* сад и текст могут служить друг другу источником и поводом для возникновения как целого объекта – произведения садово-паркового искусства или литературы, так и отдельного фрагмента, детали или мотива сада в тексте и текста в пространстве сада. Материальное присутствие текста в саду возможно в виде цитаты, например, садовой надписи или воспроизведенной в пространстве сада сцены из литературного произведения»[4]. В случае с Петергофом – на возможность уподобления сада алхимическому трактату наводит не только увлечение царя Петра и его соратников идеями Великого Делания, но и становление в культуре Нового времени «герменевтического поля», как «пересечения двух осей. По горизонтальной оси противопоставляются субъект как удаленный от центра, бестелесный наблюдатель и мир как собрание чисто материальных объектов, включая человеческое тело. Вертикальная же ось обозначает акт толкования мира, в ходе которого субъект проницает поверхность мира с целью извлечь его глубинные смыслы – знание и истину»[5]. Барочный сад просто создан для воплощения подобных идей, поскольку в нем «на первый план выступает сложность смыслового оформления»[6], проистекающая из герметической концепции толкования точки пересечения этих двух осей как теургического акта[7].

[1] *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб.: Логос, 2008. С. 131.

[2] Липсий Юст (1547–1608) – нидерландский философ, издатель, исследователь сочинений Сенеки, один из основоположников неостоицизма.

[3] *Фархутдинова С.Г.* Диалогическая природа культуры барокко. Томск: ТМЛ-Пресс, 2009. С. 34–35.

[4] *Ананьева А.В., Веселова А.Ю.* Сады и тексты. (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России) // Новое литературное обозрение. 2005. № 75/5. С. 351.

[5] *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 40.

[6] *Лихачев Д.С.* Русское искусство от древности до авангарда. СПб.: Искусство-СПб, 2009. С. 318.

[7] Подробней об этом см.: *Клещевич О.В.* Алхимия: выход из спагирического лабиринта. СПб.: Издательство РХГА, 2014.

В сущности, идеи о «многоярусном дне» символики Петергофского ансамбля носятся в воздухе. Известные советские исследователи Н.И. Архипов и А.Г. Раскин отмечали, не останавливаясь на подробностях, что в Большом петергофском каскаде «каждая статуя, каждый барельеф имели определенный аллегорический смысл, а все вместе они составляли развернутое иносказательное повествование»[1]. В XXI веке недавно ушедший от нас В.С. Турчин писал: «В резиденции (в Петергофе. – *О.К.*) имелось несколько семантических слоев символических “текстов”, наложенных друг друга, один – “истинный”, ясный лишь владельцам, а другой “покрывающий”, рассчитанный на гостей и публику. Петр I, замысливший на пустынном берегу залива свой Петергоф, незадолго до смерти составил наказ-программу, как и что нужно, “уже без него, но как бы и с ним”, здесь делать дальше. В ней была заложена, как, впрочем, и в том, что им осуществлено при жизни, концепция “двойного” прочтения всех устроений в парках и дворцах: для посвященных и непосвященных»[2]. Документальных следов такой программы пока никто не нашел, однако недаром Ф. Прокопович, ученый клирик, разделявший «алхимические интересы» царя, писал, что есть два рода вымысла, второй из которых существует «для того, чтобы указать на некую тайну, божественную силу, помощь, гнев, кару, откровение о будущем»[3]. Будучи увлеченным герметической философией, Петр I, используя при строительстве Петергофа уже имеющиеся ландшафтные и другие природные ресурсы, вполне мог заложить в него идею отражения алхимического процесса на местности, «стремясь как можно интенсивнее населить “значимыми” объектами, придать садам учебный характер»[4].

Наследники идеи Петра «воплощали им задуманное, усилив на время “покрывающую” внешнюю и нарядную символику, создав некий декор для внутренней»[5]. К тому же наличие аллюзий и аллегорий в тексте, в том числе и в «тексте сада», становится в начале Нового времени показателем обращения к избранному кругу читателей, разделяющих взгляды автора произведения или понимающих, о чем идет речь.

Одним и на первых порах главным указанием на возможные алхимические аллюзии, присутствующие внутри Петергофского садово-паркового ансамбля, является тот факт, что его план очерчивает собой алхимическую реторту. Это, в свою очередь, показывает, что идея Алхимического Сосуда (первоначально, в петровское время, – в виде «чаши» Нижнего сада, которая при Анне Иоанновне в 1738 году с присоединением к общей композиции сада Верхнего стала трансформироваться в «реторту»)

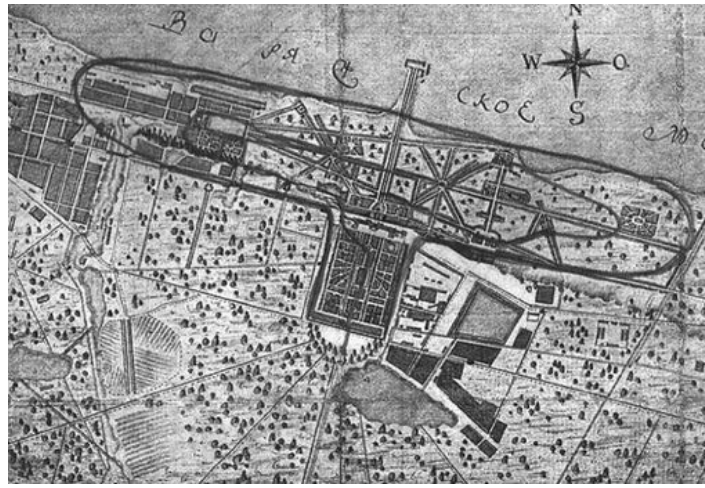
[1] *Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Петродворец. Л.; М., Искусство, 1961. С. 54.

[2] *Турчин В.С.* Петергоф: символы, эмблематы, эстетика воды // Наше наследие. № 66, 2003. С. 216–217.

[3] *Прокопович Ф.* О поэтическом искусстве / Пер. Г. А. Стратановского // Феофан Прокопович. Сочинения. М.; Л.: Издательство Академии наук, 1961. С. 403.

[4] *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. С.121.

[5] *Турчин В.С.* Петергоф… С. 217.



План Нижнего парка и Верхнего сада
Чертеж. 1760-е
Жирный контур очерчивает эмблематическое присутствие алхимической реторты в плане парка

была заложена уже на стадии проектирования ансамбля как его эмблема и основа, на которой проходило все дальнейшее строительство и ландшафтное устройство. Вместе с тем это говорит о том, что одним из семантических слоев Петергофа вполне может быть алхимический, основанный на жанровых принципах алхимического трактата. Генеральный план парка в виде алхимической эмблемы выступает в этом случае титульным листом сада-трактата и в то же время содержит аллюзию на алхимическую лабораторию власти, в которой царь Петр производил трансмутацию вещества, предмета Великого Делания – «вульгарной Ртути» – отсталой Традиционной Руси в «золото» – в передовую страну Европы. Сама же реторта традиционно является аллегорией алхимии. Известно, что алхимики называли свой алхимический сосуд матерью[1], ибо в нем, как в матке, происходит Великое Делание и создается Философский Камень.

Итак, перед нами план Петергофского парка в виде эмблемы Великого Делания – реторты – сосуда «*с длинным горлышком*»[2]. Длинное горлышко здесь представляет собой Верхний сад, а широкое тулово – сад Нижний.

В Петергофе очевидно стремление его создателей к дидактическому изложению материала, основанному на приемах «герметической кабалы» (алхимического «языка птиц»), предлагающей посетителю двигаться по инициатическому маршруту, проложенному в помощь ищущим познания духовной жизни. Он проложен здесь по пути следования от ее внешних выражений (в нашем случае – символики фонтанов и их места внутри сада), через работу по раскрытию их аллегорий и аллюзий к переживанию внутреннего духовного смысла собственной жизни. Фулканелли писал, что «все алхимики обязаны совершить паломничество. Хотя бы

[1] *Гельмонт Ван Ф.М.* 157 Алхимических Канонов // *Клещевич О.В.* Алхимия: выход из спагирического лабиринта. С. 243.

[2] *Фулканелли*. Тайна соборов и эзотерическое толкование герметических смыслов Великого Делания. М.: Энигма, 2008. С. 214.

Изображение реторты из алхимического трактата «Mutus Liber». 1677

в переносном смысле, потому что это *путешествие символическое*, и тот, кто хочет извлечь из него пользу, ни на секунду не покинет лабораторию. Он беспрерывно следит за сосудом, веществом и огнем»[1]. Точно так же и путешествие по Петергофскому садово-парковому ансамблю предполагает символическое путешествие внутрь реторты – внутрь лаборатории человеческой души, «исходного состояния своего вещества как *образа мира*»[2], олицетворенного пространством алхимического сада.

Сам факт присутствия в Плане сада изображения алхимической Реторты служит указанием на то, что садово-парковый ансамбль Петергофа следует рассматривать не только как Алхимическую реторту, в которой происходит процесс Великого Делания, но в то же время как Алхимический

[1] *Фулканелли.* Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания. М.: Энигма, 2003. С. 282–283.

[2] Там же. С. 164.

трактат – описание алхимического процесса, ибо «старые парки нужно стремиться “читать” как книги – переворачивая одну страницу-период за другой, представляя сам процесс длительного становления ансамбля, разглядывая в нем следы событий, авторский “почерк” создателей, борьбу разных художественных направлений, поэтические отзвуки времени, подлинные свидетельства ушедшей эпохи. <…> При этом надо помнить, что сад и парк всегда были не только произведениями искусства, но и своеобразным выражением философских взглядов эпохи, отношения человека к природе»[1].

Интерес к саду-трактату, саду-книге возник на рубеже XVI–XVII веков во многих странах Европы. Квинтэссенцией такого сада стал парк, который в 1620 году курфюрст Фридрих V[2] и его супруга Елизавета Стюарт, дочь английского короля Якова I, начали создавать в своей резиденции в Гейдельберге, столице южнонемецкого Пфальца. Сад, расположенный на обрывистом берегу реки Неккар, был разделен на несколько террас, каждая из которых имела свой геометрический план. Хортус Палатинус («Палатинский сад» – так, по-латыни, была названа резиденция) имел все элементы ренессансного сада – фонтаны, гроты, лабиринт. Однако главным элементом сада была его программа. Она включала в себя образ мира, космологическое устройство Вселенной, по которой символически путешествовал посетитель[3]. Этот сад придал определенный «вектор инициативности» барочным садам, ведь в эту эпоху никто не видел «ничего предосудительного в подражании хорошим авторам, если не имитировать их манеру абсолютно»[4]. Петергофский садово-парковый ансамбль-медитация представляет собой описание путешествия адепта, которое собственно и есть описание Великого Делания, великого Пути. Его должен пройти человек, решивший измениться под воздействием трансмутирующих элементов алхимического процесса.

В процессе исследования, взяв за основу четыре раздела выделенной мной[5] композиционной схемы, способствующей интерпретации содержания алхимического трактата, а именно:

I. Постижение предмета Великого Делания: О Ртути.

II. Постижение Агента Великого Делания; обучение тому «Как происходит Великое Делание» и прохождение «Стадий Великого Делания».

III. Постижение Цели Великого Делания – Философского камня.

[1] *Вергунов А.П., Горохов В.А.* Русские сады и парки. М.: Наука, 1987. С. 6–8.

[2] Государь, первым пытавшийся воплотить в жизнь алхимические розенкрейцерские мечты. См.: *Йейтс Ф.* Розенкрейцерское Просвещение / Пер. А. Кавтаскина под ред. Т. Баскаковой. М.: Алетейа, Энигма, 1999.

[3] *Соколов Б.М.* Северный маньеризм – Барокко – Классицизм. URL: http://www.gardenhistory.ru

[4] *Пахсарьян Н.Т.* XVII век: классицизм и барокко // Европейская поэтика от античности до Просвещения. Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 184.

[5] Подробней об этом см.: *Клещевич О.В.* Алхимия: выход из спагирического лабиринта. С. 75–88.

IV. Получение инструкций относительно Приемов Великого Делания и советы Мастера,

я наложила ее на план парка, а затем виртуально, и множество раз – реально, проследовала проложенным на основании этого наложения маршрутом внутри сада-реторты, находя объяснение символам встречающихся на пути алхимических фонтанных композиций-указателей в сочинениях алхимических авторов.

В результате моя гипотеза об Алхимическом Петергофе обрела наглядное воплощение. Так, «горлышко реторты» – Верхний сад – предстал как Введение или Преамбула сада-трактата.

Все три первых раздела композиционной схемы («О Ртути», «Об Агенте Великого Делания» и «О Философском Камне») укладываются в следующие садово-парковые комплексы Петергофа: западная сторона парка, включая «Марли»; его центр – фонтаны «Ева» и «Адам» – как отражение «Химической свадьбы»; Монплезир и его сад – привал путника, а также – фонтан «Солнце».

Четвертому разделу («Приемы Великого Делания и Советы Мастера») принадлежит оставшаяся часть восточной стороны Нижнего парка – фонтаны: «Сад Фортуны» (Лабиринт), «Пирамида», каскад «Шахматная гора», фонтан «Оранжерейный», а затем – ядро композиции сада-трактата – «Большой каскад». Рассмотрим все части Петергофского «алхимического комплекса» по порядку.

Горлышко реторты – Преамбула

Верхний сад Петергофского садово-паркового ансамбля представляет собой «символическую интродукцию» сада-трактата, решенную в классическом стиле барочного садового партера[1]. Здесь посетителю вкратце сообщается тема предстоящего инициатического путешествия и предлагается, прежде всего, принять на себя роль неофита, то есть «вульгарной ртути» алхимиков, отождествившись с нулевым арканом таро – «Дурак» у первого фонтана под названием «Межеумный», что в старину означало – «глупец», «дурак», «тупец»[2]. Следующие по ходу движения от ворот ко Дворцу фонтаны, особенно фонтан «Нептун», дают достаточно пищи для размышления, чтобы проникнуться алхимической символикой и в конце концов без колебаний решить, в какую сторону парка после «горлышка реторты» следует двигаться дальше. Ибо в конце Верхнего сада вступает в свои права сакральный и в то же время – игровой момент барочного сада: Лабиринт, который, по словам Р. Генона, «открывает или запрещает, в зависимости от случая, доступ к определенному месту, куда

[1] *Соколов М. Н.* Принцип Рая: главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 436.

[2] *Александрова З. Е.* Словарь синонимов русского языка: практический справочник. М.: Рус. яз., 1989. С. 177.

не должны проникать все без разбора, ибо только “квалифицированные” смогут пройти его до конца, тогда как другие встретят препятствия или заблудятся на пути»[1]. Более того, он отмечал, что смысл лабиринта «может принадлежать равным образом входам во всякое место инициации, во всякое святилище, предназначенное для “таинств”, а не для публичных ритуалов»[2], чем неоспоримо обладает «горлышко реторты» в качестве прохода к основному месту действия Магистерия, в Нижний парк. Именно здесь путешественник ставится перед выбором правильного направления, который подтвердит или нет уровень его «герметической подготовки». Не вдаваясь за неимением места в подробности аргументации этого выбора, отметим, что двигаться следует в западном направлении, куда указывает женская статуя фонтанов «Квадратных прудов», дабы подтвердить свое понимание пассивного, женского, принимающего принципа Великого Делания как ступени на пути движения от состояния «Ртути вульгарной» к состоянию «несовершенной», а затем и «совершенной Ртути» алхимиков.

Тулово реторты

Западная сторона парка

I. «Песочный пруд». В старину в центре пруда находился фонтан «Китовый», представлявший собой большого резного расписного деревянного «рыбу-кита», символизирующего у алхимиков «маточное вещество» и содержащего аллюзию на приключения Ионы внутри утробы Кита. Это была подготовительная процедура к дальнейшей трансмутации, заключавшаяся в подробном ознакомлении неофита с собственным несовершенством. Именно поэтому его можно отнести к первому разделу композиционной схемы алхимических трактатов – «Постижение предмета Великого Делания. О Ртути».

II. «Львиный каскад». Каскад представляет собой «Храм воды». В центре его расположена скульптура нимфы Аганиппы, покровительницы горы Геликон и ее «источника изобильных струй», аллегорического воплощения вдохновения и силы алхимика – Света – Огня – Духа, так называемого Неба Философов, которое имеет две ипостаси – огненную и водную. Каскад олицетворяет постижение водной ипостаси агента Великого Делания и таким образом относится ко второму разделу композиционной схемы алхимических трактатов – Постижение Агента Великого Делания.

III. Далее идет третий раздел композиционной схемы алхимических трактатов – Стадии Великого Делания.

1. Первая алхимическая стадия – это стадия «нигредо», представленная в Петергофе садово-парковым комплексом «Марли», композиция и убранство которого содержит аллюзии на Девкалионов потоп. Это

[1] *Генон Р.* Символы священной науки. М.: Беловодье, 2004. С. 222.

[2] Там же. С. 225

четыре фонтана «Тритон-колокол», возвещающие четырьмя ударами в колокол «близкий конец четвертой эпохи, завершающий мировой цикл»[1], и парные «Менажерные фонтаны», в прошлом – с золотыми шарами на верхушках водометов, аллегорически воплощающие «Земной шар, находящийся во власти *воды* и *огня*. Шар этот держится в волнах разбушевавшегося моря»[2], а также – каскад «Золотая гора», в самом верху золотой лестницы которого в числе других богов греческого пантеона, излюбленных символов алхимических авторов, таких как Нептун и Вакх, находится Тритон, трубящий в морскую раковину, подавая сигнал к отступлению вод Девкалионова потопа. Если внизу, в образе четырех мальчиков Тритонов с колоколами, Тритон четырежды возвещал Конец Света, наступающий вместе со стадией «нигредо», то здесь, трубя в свой рог-раковину, он творит звук, дающий надежду на окончательное завершение тягот и испытаний Великого Делания.

Центральная часть парка

2. Вторая алхимическая стадия – «Альбедо»

Фонтан «Ева» олицетворяет собой алхимическую женщину, пассивный принцип, и в то же время указывает на наступление стадии «альбедо», которая символизируется Луной, серебром.

Фонтан «Адам» олицетворяет алхимического мужчину, активный принцип Делания.

Сочетание фонтанов «Адам» и «Ева» содержит аллюзию на «Химическую свадьбу» – соединение пассивного и активного принципов в процессе Великого Делания, которое виделось алхимикам как теургическая процедура сочетания «божественного огня» – его лучей и света – и души человека. Эта энергия привлекалась алхимиками для выполнения определенной работы, которая состояла в очищении предмета Делания от того, что алхимики называли «шлаком», и в сохранении того, что они называли «чистым». «Химическая свадьба» приводила к появлению андрогина, который со временем, в результате продолжения Магистерия, превращался в алхимическое Лекарство и Философский камень.

В то же время архитектурный комплекс, включающий в себя парные скульптуры фонтанов «Ева» и «Адам», подчеркивает барочную риторическую антитезу западной и восточной сторон парка. В данном случае: запад – как описание «нигредо» и пассивного принципа Делания; восток – как надежда на будущее в связи с обретением активного принципа Делания.

Монплезир – место отдохновения Путника. Дворец и сад при нем исполнены алхимических символов. Так, например, фонтан «Сноп» воплощает идею не только «алхимии как “небесного земледелия”»,

[1] *Канселье Э.* Предисловие к третьему изданию // *Фулканелли.* Философские обители и связь герметической символики с сакральным искусством и эзотерикой Великого Делания. С. 39.

[2] *Фулканелли.* Философские обители. Указ. соч. С. 516.

но и зерна – «анимической Серы» – семени трансмутации. Алхимические аллюзии содержат и росписи плафона центрального зала Монплезира, повторяя по сторонам света семантику расположения риторических мифологических фигур всего Петергофского сада-трактата, не говоря уже о фресках, помещенных в фонарях боковых павильонов галерей главного корпуса. Они изображают «мереллы» – алхимические раковины, служившие кокардами на шляпах паломников к Якову Компостельскому, покровителю алхимиков.

Фонтан «Солнце» олицетворяет постижение алхимического Солнца-Золота как огненной ипостаси действующего агента Делания восточной стороны парка, в антитезе к водной ипостаси «Львиного каскада», «Храма воды» – в стороне западной.

Восточная сторона

После фонтана «Солнце» сад-трактат обращается к последнему этапу инициатического путешествия и к четвертому разделу композиционной схемы алхимических трактатов:

IV. Получение инструкций относительно Приемов Великого Делания и советов Мастера. К нему относятся:

1. «Сад Фортуны» (так называемый «Лабиринт»). Наша концепция парка-реторты, в котором заключен инициатический маршрут, подтверждает выводы археолога В.А. Коренцвита о том, что этот плантаж не имеет с лабиринтом, как таковым, ничего общего. Колесо со спицами, вписанное в его план – это своего рода Уроборос, отправляющий Путника на новый виток пути, к ядру Делания, и в то же время – аллюзия бесконечного воспроизведения главной операции Великого Делания, теургического праксиса.

2. Фонтан «Пирамида» представляет собой триумфальный монумент: «Виват Великому Деланию!» Формой фонтан напоминает «иероглиф огня», и в то же время пирамида – это «не что иное, как *атанор* или алхимическая *философская печь*, где совершается Великое Делание»[1]. В целом фонтан сочетает в себе идею памятника, «Мемории» в честь великой, неутомимой, творческой силы герметического Огня-Логоса и «Храма Невидимого и Верховного Божества»[2].

3. Каскад «Шахматная гора». Шахматная доска, поле которой установлено на сливах каскада, являет собой воплощение алхимического грифона – гермафродита, андрогина, существа, сочетающего в себе человеческое (черные клетки) и божественное (клетки белые) начала после обжига в «философской огненной печи». Наверху, у грота, расположились три крылатых дракона, три стадии совершенства Ртути: «вульгарная», «несовершенная» и «совершенная», наглядно демонстрируя

[1] *Фулканелли.* Философские обители. Указ. соч. С. 394.

[2] *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии / Пер. С. Целищева. М.: Эксмо, СПб.: Миргард, 2007. С. 145.

процесс, в котором «Дракон, пожирающий свой хвост и сбрасывающий старую кожу, согласно легенде, обретает юность с новой кожей»[1], по алхимической максиме: «Надо уметь умереть, чтобы ожить и стать бессмертным»[2]. Каскад включает сопроводительный нарратив, скрытый в расстановке статуй по сторонам шахматной доски, добавляя таким образом к своей семантике полифонию алхимических символов. Он предстает как прекрасный образчик «вставной дидактической истории», характерной для барочного стиля изложения алхимических трактатов, попутно объясняя наличие наверху каскада трех, а не традиционных двух алхимических драконов.

4. Фонтан «Тритон» Оранжерейного комплекса представляет собой описание предварительных итогов путешествия неофита, шаг за шагом превращающегося в адепта, приближающегося к достижению цели Великого Делания – Философского Камня. Воздав должное алхимическому Огню и самому Деланию в образе водяной «Пирамиды» и познав многосущностную природу алхимического Дракона, с одной стороны, в ипостаси чудовищ каскада «Шахматная гора», а с другой – в ипостаси хранителя сокровища Райского сада, который олицетворяет Оранжерейный комплекс, путешественник по Петергофской реторте предстает здесь в облике бога Тритона, сына Нептуна. Именно он, как мы помним, протрубил сигнал к отступлению вод Девкалионова потопа, а значит, персонифицирует здесь конец алхимических испытаний. Побеждая Дракона, Ртуть, превращенную из «вульгарной» в «несовершенную», он подтверждает и фиксирует свое искусство совершенствования предмета Делания в «драгоценный металл», завершая таким образом алхимическую стадию «альбедо», начатую при сочетании в «Химической свадьбе» алхимических «пассивного» и «активного» принципов.

5. И наконец, семантическое ядро всего Петергофского садово-паркового комплекса – «Большой каскад», своего рода «трактат в трактате» – большая заключительная кода всей алхимической оратории фонтанного искусства, апофеоз Петергофской садово-парковой истории, где многочисленные элементы декорации задействованы в традиционной для стиля барокко полифонии. В конце XVIII века каскад уподобили храму с тремя престолами в розенкрейцеровском духе, где скульптуры каскадной лестницы описывают земную жизнь героя повествования; «Нижний грот» и площадка перед ним – символизирует его преображение под воздействием алхимических практик; и наконец, в семантическом центре каскада мы видим триумфальное Завершение всего Великого Делания. В схватке с герметическим львом, олицетворяющим уже обработанную алхимическим искусством материю философов, Самсон-Геракл вырывает

[1] *Маейр М.* Убегающая Аталанта, или Новые Химические Эмблемы, открывающие тайны естества / Пер. Г. А. Бутузова. М.: Энигма, 2004. С. 113.

[2] *Папюс*. Генезис и развитие Масонских символов: История ритуалов. Происхождение степеней. Посвящения. Легенда и Хираме. (То, что должен знать Мастер) / Пер. В. В. В. М.: Энигма, 2006. С. 84.

из его пасти «влагу Солнца и *слюну Луны*»[1] – символ Универсального Лекарства, способного «воздействовать на три царства природы, в смысле преодоления несовершенства, болезней и “недостатков”»[2]. Так победоносно, на алхимической стадии «рубедо» заканчивается инициатическая эпопея главного героя Петергофского алхимического сада-трактата, начавшаяся у ворот Верхнего сада, в самом верху виртуальной алхимической реторты.

Анализ алхимического слоя в интерпретации всего парка в целом и Большого петергофского каскада, в частности, показал, что в комплексе нет ни одного «неговорящего, проходного элемента». Статуи, вазы, барельефы, гроты и входящие в комплекс фонтаны – все в логической последовательности развертывания алхимического нарратива повествует о превращении «вульгарной Ртути» в Камень Философов, получение которого олицетворено в центральной скульптурной группе «Самсон, раздирающий пасть льва». Эта концепция противостоит традиционной точке зрения, которая гласит, что в Петергофе, «в отличие от западного и северного прообразов (Версаля во Франции и Дроттнингхольма в Швеции – *О.К.)*, изначально прославляется не личность Государя, а победа, одержанная Российским Императором над Шведским королевством. Перефразируя приписываемое Королю-Солнцу выражение – “Государство – это я”, можно сказать, что в Петергофе не персона Императора отождествляется с Государством, а Государство – с личностью Петра Великого»[3]. Однако на протяжении своего исследования я все больше и больше убеждалась в том, что это только верхний, политизированный и достаточно поздний слой полифонической ткани семантики ансамбля. Петергофский садово-парковый ансамбль представляет собой содержательный и подробный рассказ о неофите, который, пройдя сложный путь совершенствования, стал мастером и теперь сам способен возвысить «вульгарную ртуть» до своего уровня. Рассказ этот оформлен как алхимический трактат, аранжированный подробностями специфики проведения и утверждения преобразований в российской истории конца XVII – начала XVIII века, воспринимаемых как алхимическая трансмутация целого государства под воздействием могучей воли посвященного монарха, оснащенного Божьей благодатью – алхимической «Vertu» – «силой», «добродетелью», «способностью трансмутировать несовершенные Металлы в Золото и Серебро»[4]. Приверженность новым идеям, их силе и неотвратимости, тяжкий труд и испытания, поджидающие на пути воплощения этих идей в жизнь – вот что было главной темой замысла царя, а отнюдь не прославление его личности или русского оружия. Это косвенно подтверждается, в частности,

[1] *Пернети Дом А.-Ж.* Мифы Древнего Египта и Древней Греции. К.: «Пор-Рояль», 2006. С. 423.

[2] *Эвола Ю.* Герметическая традиция. М.; Воронеж: TERRA FOLIATA, 2010. С. 272.

[3] *Летин В.А.* Царство северного Аполлона: Аллегорические программы Дроттнингхольма (Швеция) и Петергофа (Россия) // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. № 6, 2006. С. 138.

[4] *Бернар, граф Тревизанской марки*. Покинутое слово // *д’Иже К.* Новое Собрание химических Философов. М., 2010. С. 241.

отсутствием во всем ансамбле изображений бога войны Марса, что было бы логично в воинском мемориале и в стиле эмблематики того времени.

В результате на первый взгляд разрозненный и несвязный материал ландшафтно-архитектурного искусства Петергофского садово-паркового ансамбля при интерпретации его в рамках символики и культурных кодов алхимической традиции, широко используемых в текстовом оформлении садов и парков эпохи Возрождения и раннего Нового времени, дает возможность охватить его целиком в хорошо читаемой логической последовательности. Это, свою очередь, приводит к более глубокому и осмысленному восприятию и других символических слоев, традиционно излагаемых при описании этого замечательного памятника эпохи русского барокко. Наделив парковые сооружения Петергофа алхимической символикой, царь Петр оставил нам послание о необходимости духовной работы через погружение в размышления и общение с духовными силами как виртуально, так и практически, сочетая в неделимое Единство два внешне разрозненных «образа мира» – «своего собственного вещества» и «космологического устройства вселенной» – микрокосма и макрокосма алхимиков. В помощь тем, кто захочет прочесть это послание, им самим, а затем его последователями – продолжателями алхимической идеи сада (в их числе Б.К. Растрелли, М. Земцов, его ученики – И. Бланк И. Давыдов, Н. Бенуа, А. Штакеншнейдер, члены комиссии Академии художеств, принимавшие решение об изменении декора Большого каскада в конце XVIII века и другими) были оставлены подсказки в определенной, вполне читаемой в жанре алхимического трактата последовательности, описывающей необходимые ступени на пути приближения неофита к герметической Истине. Причем насыщенность и польза подобных раздумий и поисков определяются в Петергофском парке не только степенью подготовленности к этому восприятия посетителя, но и интуитивно или осознанно избранным им маршрутом путешествия по эмблематической реторте сада-трактата, согласующимся с логикой этапов алхимических превращений и целью трансмутации, что, несомненно, происходит под руководством самого духа и очарования этого волшебного места, оставленного нам Петром.

Мария Демидова

Трактат Гораполлона «Иероглифика» и его возможное влияние на воплощение сюжета «Поклонение волхвов» во Флоренции XV века

Иконологические исследования предшествующего столетия наглядно доказали, что ренессансное искусство не только подчинялось принципу *imitatio*, но было наполнено символическими аллюзиями. Конечно, по сравнению со Средневековьем изменился и сам характер аллегорического языка, и источники, на которые ориентировались художники и создатели программ.

Важным фактором изменения природы символики было распространение неоплатонической философии. Ее становление во Флоренции принято связывать с гуманистами, чья деятельность пришлась в основном на вторую половину века: Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Кристофоро Ландино. Однако начало интереса к учению Платона и его позднейших последователей пустило корни во Флоренции еще на рубеже XIV–XV веков. За несколько десятилетий до рождения Фичино, в 1397 году во Флорентийском университете стараниями Никколо Никколи и Палла Строцци была образована кафедра греческого языка, во главе которой встал известный Мануил Хрисолор, посланный в Италию с дипломатической миссией византийским императором. Таким образом стало возможным изучение не только греческого языка, но и греческой литературы и философии. В частности, находившиеся уже тогда во Флоренции манускрипты с сочинениями Платона могли быть прочтены и проанализированы. Стараниями Козимо Медичи, Никколо Никколи и Поджо Браччолини во Флоренцию прибывали все новые древние рукописи, средневековые копии сочинений великих писателей античного мира. Проведение во Флоренции церковного собора в 1439 году становится очередной вехой в углублении знания о неоплатоническом учении. Просвещенные жители города и в их числе сам Козимо Медичи, находившийся в этот период в статусе гонфалоньера справедливости, принимали участие в беседах с архиепископом Виссарионом и признанным

знатоком Платона Гемистом Плетоном. Как считается, именно личный интерес Козимо к неоплатоническому учению впоследствии превратил Марсилио Фичино в переводчика и комментатора сочинений Платона и позднеантичных неоплатоников.

Хотя гуманисты понимали, что религиозно-философские учения античности не обладали полнотой христианского учения, в их представлении они содержали в себе его предчувствие, а также забытые последующими поколениями тайны мироздания. Идея «pax phylosophica», отражавшая взаимодействие христианского учения и античной философии, была очень распространена и продолжала развиваться на протяжении всей эпохи Возрождения. Известно, что Пико делла Мирандола, составляя свой комментарий на Книгу Бытия – «Гептапл» (1489), активно обращался к сочинениям Платона[1]. Одновременно с началом развития неоплатонизма в Италии проявился активный интерес к древнеегипетской культуре, которую многие гуманисты считали источником мудрости греков и римлян[2].

В этой атмосфере интереса к неоплатоническому учению и к египетской культуре во Флоренции появляется рукопись, содержавшая три древних сочинения. Одним из них была «Иероглифика» Гораполлона, древнеегипетского жреца, чей труд был переведен на греческий язык неким Филиппом[3]. В 1419 году манускрипт был приобретен флорентийским купцом Кристофоро дель Буондельмонти на острове Андрос. В 1422–1423 годах рукопись попала во Флоренцию и вызвала пристальный интерес[4]. Тогда же с трактата Гораполлона было сделано несколько копий. Документально известно, что одна из них предназначалась Никколо Никколи, другу юности Козимо Медичи и человеку, обладавшему непреложным авторитетом знатока античности. Со временем сама рукопись оказалась в библиотеке Медичи.

Первоначально манускрипт, где содержалось описание и толкование знаков древнеегипетской письменности (без всяких иллюстраций),

[1] *Chastel A.* Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien. Paris, 1959. P. 85.

[2] *Dannenfeldt K.H.* Egypt and Egiptian Antiquities in the Renaissance // Studies in Renaissance. Vol. 6. 1959. P. 7–27.

[3] Этот манускрипт хранится в Лауренциане под шифром Plut. 69 cod. 27. Кроме сочинения Гораполлона он включает «Начала физики» Прокла и «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата Старшего.

[4] *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance (*Giehlow K.* Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. 1915) / Transl. with an Introduction & Notes by R. Raybould // Brill's Studies in Intellectual History. Leiden; Boston, 2015. P. 38–47; *Iversen E.* Hyeroglyphic Studies of the Renaissance // Burlington magazine. Vol. 658. Jan. 1958. P.16; *Wittkover R.* Hieroglyphics in the Early Renaissance // Allegory and the Migration of Symbols. New York, 1987. P. 116. Первое издание в сборнике: Development in the Early Renaissance. New York, 1972.

пытались использовать для расшифровки надписей на обелисках[1]. Известно также, что Франческо Филельфо апеллировал к «Иероглифике» как к серьезному историческому источнику, в частности, при ответе на вопрос, кому – иудеям или египтянам – принадлежит заслуга изобретения солнечных часов. Знаменательным фактом, свидетельствующим о непрекращающемся интересе к сочинению Гораполлона, является запись в учетной книге библиотеки Медичи от 20 апреля 1486 года о том, что копия кодекса с инициалами Филельфо была возвращена неким Деметриусом Калкодиласом, афинянином, к которому флорентийцы обращались с просьбой прояснить некоторые непонятные места текста[2]. Карл Гиелов считает, что именно невозможность до конца уяснить смысл загадочного произведения была сдерживающим фактором в деле издания «Иероглифики» в XV столетии.

Впоследствии гуманисты Кватроченто использовали большой спектр античных произведений в деле изучения древних египетских культов – это было сочинение Евсевия Кесарийского «Евангельское приготовление», пять первых книг «Исторической библиотеки» Диодора Сицилийского, трактат Геродота, сочинения Ямвлиха, Плотина (их изучением занимался Марсилио Фичино) и Плутарха. Но по сравнению со всеми перечисленными источниками именно трактат Гораполлона обладал определенностью и конкретностью, делавшими его похожим на учебник по «символической грамматике». Сочинения античных писателей (Геродот, Плотин, Плутарх, Диодор Сицилийский, Апулей, Макробий, Порфирий, Прокл, Тацит и др.) позволяли сделать вывод о том, что каждый знак египетской письменности был пиктограммой, наделенной философской семантикой. А «Иероглифика» позволяла уяснить его смысл. Это как нельзя лучше совпадало с общим настроем гуманистов-неоплатоников, считавших, что «созерцая видимую вещь мы можем проникнуть в мир невидимый»[3].

Из «Иероглифики», например, следовало, что коршун олицетворяет собой женское начало и мать, так как особей мужского пола среди этих птиц, как считали древние египтяне, не было; слон обозначает царя, обладающего даром провидения; павиан – луну, Вселенную, письмена, жреца, гнев или плавание; змея, пожирающая свой хвост, – небо и бесконечность; число 1095 – немоту (потому что ребенок обычно начинает говорить в возрасте трех лет); ибис – сердце и Гермеса; образ послушного правителю народа воплощали пчелы. Современники восприняли трактат

[1] Такие попытки предпринимал Никколо Никколи, пытавшийся до этого расшифровать египетскую письменность при помощи сочинений Аммиана Марцелина. В 1424 году Никколо Никколи сопровождал Козимо Медичи во время его поездки в Рим, где старался применить к надписям на римских обелисках недавно обретенное знание.

[2] *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. P. 51.

[3] Эти слова Пико делла Мирандола пересказаны в статье Э. Гомбриха: *Gombrich E.H.* Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 11. 1948. P. 168.

Гораполлона как бесценный сборник, в котором в зашифрованном виде содержалось полнейшее знание древних относительно устройства Универсума и его тайн.

В эпоху Возрождения считали, что «Иероглифика», как и сочинения Гермеса Трисмегиста, была написана в глубокой древности. Последующие исследования показали, что сочинение относится, скорее всего, к концу IV–V веку н.э. Как было доказано, «Иероглифика» являет собой в некотором роде побочный продукт деятельности жреческой касты, попытку формулирования неких эксклюзивных знаний[1]. Важно отметить, что этот вторичный продукт иероглифической письменности почти не соответствовал настоящему древнеегипетскому иероглифическому письму. Именно поэтому все попытки вплоть до Шампольона расшифровать с ее помощью надписи на стенах древних гробниц и на папирусах терпели крах[2]. Но, учитывая тенденцию к поиску новых визуальных символов, «Иероглифика» должна была стать альтернативой средневековым бестиариям[3]. В представлении людей XV века иероглиф превратился в магический знак, чудесным образом заключавший в себе мудрость древнего мира. Отзвуки пристального интереса к иероглифической письменности можно найти в сочинениях Леона Баттисты Альберти и Филарете[4].

Впервые трактат «Иероглифика» издан на греческом языке Альдо Мануцием в 1505 году. До конца XVI века сочинение Гораполлона было множество раз переведено, претерпело не менее пятнадцати изданий, многие из которых были проиллюстрированы ренессансными художниками. Одним из первых латинских переводов стал рукописный перевод Виллибальда Пиркгеймера, выполненный в начале чинквеченто, содержание которого, правда, было неполным и временами ошибочным. Немецкий историк искусства Карл Гиелов обнаружил его в Венской библиотеке (Cod 3255). Рукопись снабжена изображениями, которые были сделаны по рисункам Альбрехта Дюрера[5]. Изучая творчество Дюрера[6], Гиелов, в частности, занимался историей создания гигантской гравюры (ок. 3 × 3,5 м; составлена из 36 листов) с изображением триумфальной

[1] *Sbordone F.* Introduzione // Hori Apollinis hieroglyphica. Naples. 1940. P. XVIII–XIX, XXXI–XXXII.

[2] Ibid. P. X.

[3] Знаменательно, что «Физиолог», основной источник средневековых бестиариев, также, по-видимому, был создан в Александрии, но несколько раньше – во II–III веках н.э.

[4] *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве / Пер. В.П. Зубова. М., 1935. Т. I. Кн. VIII. Гл. 4. С. 275; *Филарете А.* Трактат об архитектуре / Пер., прим. В.Л. Глазычева. М., 1999. Кн. XII. С. 201.

[5] Österreichisches Nationalbibliothek, Vienna, MS Cod. 3255; *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. P. 20–21. Гиелов пишет, что только два рисунка (не называет какие) из рукописи, возможно, принадлежат Дюреру, остальные, видимо, – его ученику.

[6] Карл Гиелов, пришедший к изучению истории искусства только в 32 года (1895), за несколько лет стал крупным специалистом по творчеству Альбрехта Дюрера; его ценил и Аби Варбург. См.: *Raybould R.* Introduction // *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. P. 15.

Альбрехт Дюрер
Иероглифическое изображение императора Максимилиана. 1515
Ксилография

арки, посвященной Максимилиану I, исполнение которой происходило под руководством знаменитого немецкого художника в 1512–1517 годах. Создание программы этого сооружения, предназначавшегося для существования только в графическом виде, принадлежит гуманисту Иоганнесу Стабиусу, астроному, поэту и историографу императора. В найденном венском манускрипте также содержался переведенный на латынь комментарий Стабиуса к известному изображению императора, которое должно было венчать упомянутую триумфальную арку. Гиелов одновременно привлек к анализу несколько подлинных рисунков Дюрера, напоминавших изображения в манускрипте, на оборотах которых также были надписи, сделанные рукой Пиркгеймера. Проанализировав все источники, немецкий ученый убедился в том, что в основе программы венчающей части арки Максимилиана I лежал трактат Гораполлона. Это также объясняло заявление Стабиуса о том, что декор арки связан с египетским культом Осириса[1].

Жанр произведений, создаваемых для прославления правителей, всегда отличает повышенная патетика и акцентированная риторика. Но в гравюре с Максимилианом I эти качества как будто перерождаются и превращают изображение в удивительную фантасмагорию. Образ столь далек от современного представления о величии, что зрителю XXI века может показаться, будто на гравюре представлен какой-то сказочный персонаж, например «лесной царь», но никак не великий правитель, вершащий судьбы Европы. В данной гравюре представлены многие образы из трактата Гораполлона, хотя зачастую они были подвергнуты существенным корректировкам и моделировались под необходимый современникам смысл[2]: земная сфера в левой руке императора с сидящим на ней соколом означает блестящего победителя; скипетр, обвитый змеей, в правой руке – это символ властелина большей части мира; нисходящие на императора лучи – это на самом деле роса, символизирующая одаренность; папирус – символ древности рода; собака со столой – образ превосходнейшего князя; журавль – символ бдительности; протома льва – символ силы; отдельно изображены обнаженные ноги, касающиеся воды, – это символ невозможного (в данном случае означающий, что император разрушил козни своего главного врага – французского

[1] Знаменательно, что эти слова уже в конце XVI столетия вызвали насмешку у немецкого поэта Иоганна Фишарта, считавшего, что декор арки ничего не значил, но являлся лишь фантазией.

[2] Эрвин Панофский считал, что все использованные символы, за исключением имперских орлов и галльского петуха, были заимствованы из «Иероглифики». См.: *Panofsky E.* Albrecht Dürer // Dürer's activity for Maximilian I; the «decorative style», 1512/1513–1518/1519. New York, 1945 (Third ed.). P. 177.

короля). Гравюра Дюрера может считаться первым документально подтвержденным примером использования образов «Иероглифики» в искусстве.

Однако несомненно, что столь известный источник как трактат Гораполлона не мог пролежать втуне почти сто лет и остаться незамеченным ренессансными художниками более раннего периода, а потом найти отражение в немецком искусстве начала XVI века. Большое количество исследователей, так или иначе касавшихся изучения трактата, даже настаивали на том, что «Иероглифика» активно использовалась в изобразительном искусстве Кватроченто. В работе, посвященной Альбрехту Дюреру, Эрвин Панофский писал: «Задолго до того как Андреа Альчато и толпа его последователей опубликовали свои эмблематические трактаты и даже до того как оригинальный текст “Иероглифики” был отпечатан в 1505 году, вымысел Гораполлона оставил свой след на итальянских медалях и погребальных памятниках, на гравюрах Франческо Колонна в “Гипнэротомахии Полифила”, на картинах и рисунках Мантеньи, Пинтуриккио, Джованни Беллини и Леонардо да Винчи»[1]. В недавней монографии, посвященной новой символике животного мира в эпоху Возрождения, Симона Коэн отметила: «Хотя “Иероглифика” и была впервые опубликована Альдо Мануцием в 1505 году, она использовалась в качестве нового источника по символике во Флоренции, Венеции и Германии начиная с середины XV века»[2]. К сожалению, автор не приводит ни одного конкретного примера.

Альбрехт Дюрер
Лист с рисунками к переводу В. Пиркгеймера
Собрание Адальберта Е.В. Ланны

Между тем сюжет «Поклонения волхвов» был весьма подходящим смысловым полем для использования символов из сочинения Гораполлона. Во-первых, тематика подобных композиций была связана с образами древних мудрецов; во-вторых, «Иероглифика» предоставляла огромный арсенал новых толкований для представителей животного и пернатого мира, которые обычно сопровождали процессию волхвов.

[1] *Panofsky E.* Albrecht Dürer. P. 173. И хотя Э. Панофский не ссылается на какой-либо конкретный источник, все названные примеры заимствованы им из сочинения Карла Гиелова. Несомненно, что использование уробороса на реверсах медалей связано именно с трактатом «Иероглифика», на это сочинение ссылается и Марсилио Фичино, объясняя этот знак. Однако в отношении автора «Гипнэротомахии Полифила» не так давно было высказано мнение, что он вообще не был знаком или сознательно игнорировал символическую систему Гораполлона. См.: *Alciato A.* Il Libro degli Emblemi / Introd., trad. e commento di M. Gabriele. Milano, 2009. P. LXI. Бернардино Пинтуриккио, скорее всего, ориентировался на фальсифицированные под древнеегипетские труды Нанни ди Витербо – см.: *Wittkover R.* Hieroglyphics in the Early Renaissance. P. 121–122. Что касается Леонардо, то он создал свой собственный бестиарий, основываясь скорее на средневековых итальянских источниках: «Fiore di Virtu» (XIV век) и «Acerba di Cecco d’Ascoli» (1269–1327).

[2] *Cohen S.* Animals as disguised symbols in Renaissance Art. Leiden; Boston, 2008. P. 68.

Гипотеза о влиянии «Иероглифики» на иконографию сюжета «Поклонение волхвов» во Флоренции эпохи Кватроченто будет проанализирована на основе трех знаменитых произведений: алтарной картины Джентиле да Фабриано (1423; Галерея Уффици, Флоренция); тондо Доменико Венециано (ок. 1440; Картинная галерея, Берлин); фрескового цикла Беноццо Гоццоли в капелле палаццо Медичи (1459–1460)[1]. Предположение об использовании в этих произведениях символики из «Иероглифики» не имеет документальных свидетельств. Правда, нужно признать, что письменных свидетельств о формировании их программы вообще почти нет. Сохранились лишь несколько писем, касающихся второго и третьего произведений. Таким образом, в своем рассуждении мы можем опереться только на косвенные доказательства и факты. В самом начале хотелось бы отметить два существенных момента. Во-первых, применение толкований, взятых из «Иероглифики», поможет объяснить некоторые особенности названных произведений; во-вторых, вряд ли император Максимилиан I рискнул бы использовать столь экстравагантный литературный источник для своей триумфальной арки, если бы тому не было прецедентов[2].

[1] В этой связи хотелось бы указать тот принцип обращения к тексту «Иероглифики», которым мы будем руководствоваться. На сегодняшний день существует несколько переводов текстов «Иероглифики». Главным ориентиром для всех специалистов служит комментированное издание на греческом языке Ф. Сбордоне: *Sbordone F.* Hori Apollinis hieroglyphica. Naples, 1940. Через десять лет был издан английский перевод Джорджа Боаса: The hieroglyphics of Horapollo / Transl. by G. Boas. New York: Pantheon Books, 1950. За основу этого перевода были взяты латинские переложения греческого источника, сделанные в XVI – начале XVIII века. Поскольку в нашей статье речь идет о произведениях эпохи кватроченто, то логичным представляется ориентироваться на греческий вариант текста, с которым имели дело сами гуманисты XV века, часто оказываясь в затруднительном положении относительно перевода того или иного термина. Поэтому мы в основном будем использовать французский перевод греческого текста, признанный специалистами по античности: Hieroglyphica d'Horappolon / Trad. par B. van de Walle & J. Vergote // Chronique d'Égypte. 18 (1943). P. 39–89; 199–239; Agenda ibid. 22 (1947). P. 251–259. Цит.по электронной версии текста: URL: http://asklepios.chez.com/horapollo/horapollon.htm. Также существует русская версия перевода, принадлежащая А.Г. Алексаняну: URL: http://www.egyptology.ru/antiq/Horapollo1.pdf. Ссылки даются на французский перевод Б. ван Валле и Ж. Вергота (далее – Van de Walle & Vergote); на издание Ф. Сбордоне (далее – Sbordone) и английский перевод Дж. Боас: The Hieroglyphics of Horapollo / Transl. and introd. by G. Boas. Princenton: Princenton University Press. 1993 (далее – Boas).

[2] Имперский триумф остался на бумаге – арка из 36 ксилографий; сама процессия – в виде акварельных рисунков и гравюр, изданных братом императора Карла V эрцгерцогом Фердинандом в 1526 году. Но даже в таком виде – это был повод для гордости. Программа триумфа не была воспринята в Европе как экстравагантная выходка. Напротив, известно, что впоследствии французские гуманисты имели склонность ориентироваться на замысловатые программы прославлений германских императоров, начало которым положил именно император Максимилиан.

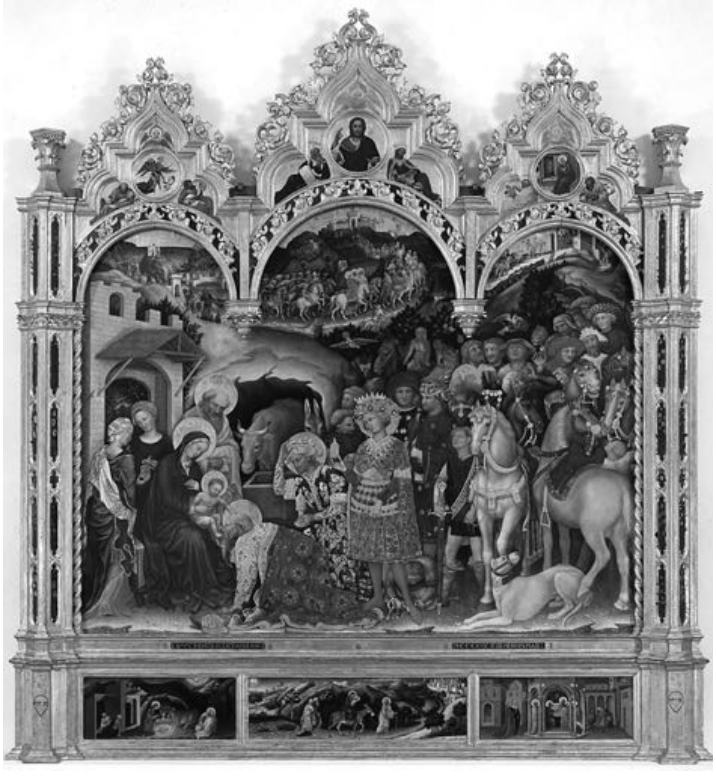
В эпоху Кватроченто, как нам кажется, трактат Гораполлона использовался иначе, чем при дворе императора Максимилиана I, где ставилась задача возвестить о своей просвещенности всю Европу. К тому же, как отметил Э. Панофский, соединять изображение с объяснением было свойственно именно «пропагандистскому духу» немецкой культуры: «Более того, это является свидетельством некоторого затруднения в развитии гуманистического движения, которое никогда не могло опереться ни на те ресурсы, которыми обладали такие космополитические центры, как Рим и Венеция, ни на защиту аристократии, оказывавшей безграничную поддержку в лице эрудированных и любящих искусство князей и кардиналов»[1]. Отсутствие прямых свидетельств об использовании «Иероглифики» в искусстве Италии XV столетия может быть объяснено еще несколькими факторами. С одной стороны, открытое использование этого источника могло породить необходимость его полного истолкования перед лицом просвещенной флорентийской публики, что, как указывалось выше, было сделать сложно. С другой стороны, заказчики произведений могли обращаться к содержанию этого трактата как к секретному символическому языку, доступному узкому кругу избранных, наподобие того, как это делали и сами египетские жрецы. Недаром краткое послание прелата Джентили Бекки в отношении замысла Капеллы Волхвов в палаццо Медичи, о которой также пойдет речь в данной статье, завершается восклицанием и предостережением: «Да не ступит сюда нога несведущей толпы»[2].

Считается, что непосредственное влияние на сложение живописных произведений «Поклонение волхвов» оказала торжественная церемония, происходившая во Флоренции в праздник Богоявления. Братство Волхвов, игравшее столь важную роль в жизни Флоренции XV века, скорее всего было образовано еще в предшествующем столетии, во всяком случае первое свидетельство с описанием праздника Поклонения волхвов относится к 1390 году. Рэб Хетфилд, проведший полномасштабное исследование документов, касающихся Компания деи Маджи, отметил двойственность ее характера[3]. С одной стороны, находясь около шестидесяти лет под покровительством семейства Медичи, оно было инструментом создания политического имиджа для семейства, де факто правившего Флоренцией. С другой стороны, деятельность организации имела ярко выраженный мистический характер. Это отражают и фрагменты проповедей, составленных членами

[1] *Panofsky E.* Albrecht Dürer. P. 175.

[2] *Acidini Luchinat C.* The chapel of the Magi // The Chapel of the Magi. Benozzo Gozzoli's frescoes in the Palazzo Medici-Ricardi Florence. New York. 1994. P. 12–13. Поэтическую часть послания Джентиле Бекки можно перевести следующим образом: «Дары волхвов, мольбы небожителей, сознание Девы [Mens Virginis] – вот святые составляющие капеллы. Да не ступит сюда нога несведущей толпы».

[3] *Hatfield R.* The Compagnia de' Magi // Journal of Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 33 (1970). P. 107–161.



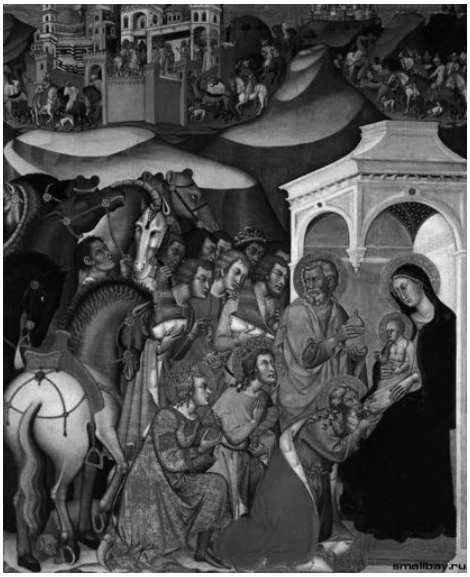
Джентиле да Фабриано
Поклонение волхвов
1423
Галерея Уффици, Флоренция

братства, приведенные Хетфилдом[1]; и описание предметов из ризницы Капеллы Волхвов палаццо Медичи, среди которых таинственные шары из яшмы, связанные, по мнению Дарелла Девиссона, с культом Асклепия[2]. На одежде волхвов с алтарной картины Джентиле да Фабриано и на фресках Беноццо Гоццоли были найдены куфические письмена[3]. Магия камней и магия слов играли большую роль в мировосприятии флорентийского общества XV века, что впоследствии было сформулировано Марсилио Фичино. Глава флорентийских неоплатоников провозгласил себя «естественным магом» наподобие древних волхвов. Ему принадлежат следующие строки: «И почему же у нас такой страх перед именем магов? В Евангелии это имя служит не для обозначения зловредного колдуна, но человека мудрого и священного. Чем, как не магией, занимался тот, кто первый поклонился Христу? <…> Это, если хочешь, те же земледельцы, которые, чтобы накормить народ, заботятся о ниве соответственно климату, так же, как тот, кто познает и священнодействует для здоровья людей, кто связывает вещи низкие с более возвышенными и кто лелеет свой небесный жар, чтобы отдать

[1] *Hatfield R.* The Compagnia de' Magi. P. 128–135.

[2] *Davisson D.* Magian *Ars Medica*, Liturgical devices and eastern influences in the Medici Palace Chapel // Studies in Iconography. 22 (2001). P. 135–146.

[3] Ibid. P. 122–123.



Бартоло ди Фреди
Поклонение волхвов
1385–1388
Национальная пинакотека, Сиена

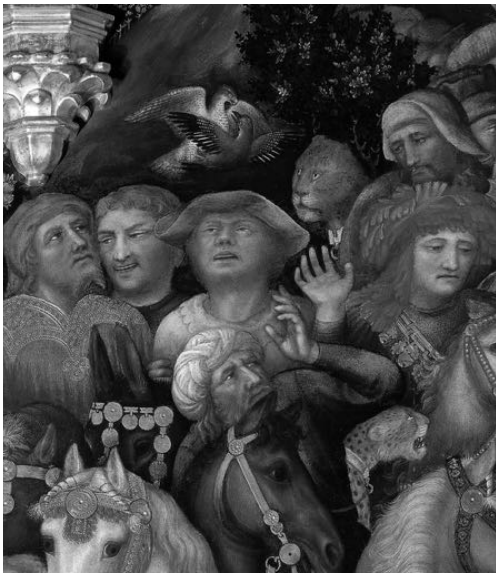
земле. То же делает и Сам Бог: Он побуждает к тому, чтобы самые низкие вещи порождали высокое и тем самым бы продвигались»[1]. Конечно же, эти слова были написаны только в 1489 году, но их можно рассматривать как итог достаточно долгого существования неоплатонической традиции во Флоренции.

Заказчиком алтарной картины «Поклонение волхвов» для церкви Санта Тринита был знаменитый гуманист Палла Строцци. Друг Никколо Никколи, философ и писатель, знавший латынь и греческий, основавший первую публичную библиотеку во Флоренции, несомненно, был знаком с появившимся в городе трактатом Гораполлона. Можно предположить, что заказывая алтарный образ для фамильной капеллы в исполнении Джентиле да Фабриано, одного из ведущих художников того времени, Палла Строцци также не проигнорировал возможность усложнить иконографическую программу при помощи названного сочинения. Считается, что на композицию Джентиле да Фабриано оказало влияние произведение Бартоло ди Фреди, которое художник мог видеть во время своего пребывания в Сиене[2]. Та же длинная кавалькада, сопровождающая восточных мудрецов, движется к вертепу с Божественным Младенцем, петляя между горными вершинами, проезжая сквозь укрепленные города. Большинство участников процессии едут на лошадях, верблюды везут поклажу, на которой размещены обезьянки; рядом со всадниками бегут собаки.

На алтарных картинах и фресках изображения животных часто сопровождали процессии волхвов; сложился даже определенный набор тех зверей, которые традиционно попадали в сцены этого рода: лошади, верблюды, собаки, обезьяны и леопарды. Одна часть животных соответствовала прямой необходимости путешествующих, другая – указывала на их восточное происхождение. Как известно, и сами праздники, посвященные шествию волхвов, также происходили в сопровождении различных животных, в том числе и экзотических. Однако вряд ли стоит сводить их изображение всего

[1] Это фрагмент трактата «О жизни» (1489). Цит. по: *Мальцева С.А., Антисери Д., Реале Дж.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3: От Возрождения до Канта. СПб., 2010. С. 49.

[2] *Sterling Ch.* Fighting Animals in the Adoration of the Magi // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Vol. 61. № 10 (Dec. 1974). P. 353.



Джентиле да Фабриано
Поклонение волхвов
Фрагмент

лишь к желанию показать многообразие окружающего мира. Симона Коэн предостерегает от того, чтобы трактовать появление зверей и птиц в ренессансных произведениях лишь как дань натуралистической традиции: «…складывается впечатление, что между исследователями Ренессанса существует молчаливое допущение, что ренессансные художники обращались к изображению животных только с целью изучения и воспроизведения природы и полностью отвергали символизм и дидактическую функцию, переданные им посредством тысячелетней христианской традиции»[1].

В отношении сцен «Поклонения волхвов» Шарль Стерлинг, например, увидел символический аспект в том, что в изображениях часто встречаются сражающиеся или агрессивные животные. С точки зрения ученого, они составляют контраст по отношению к человечеству, пришедшему к миру и согласию для того, чтобы поклониться Истинному Царю. По существующему народному преданию, сами волхвы находились во вражде друг с другом, пока их не объединил свет звезды, приведший к Спасителю мира[2]. Однако символическое содержание темы в разные периоды и при разных обстоятельствах могло иметь и другие аспекты.

В сравнении с Бартоло ди Фреди алтарный образ Джетиле да Фабриано имеет несколько отличий, на которые мы хотели бы обратить внимание. В произведении появляется изображение птиц, на которых как на таинственные знамения смотрят члены кавалькады. Прямо по центральной оси композиции изображен парящий сокол, справа – сокол сражающийся и побивающий другую птицу. В бестиариях пересказывалось суждение Исидора Севильского о соколе, как «о хищной птице, более вооруженной твердостью духа, чем когтями»; его также сравнивали с ветхим человеком, с которого ветер сдувает старое оперение[3]. Но настоящий панегирик этой птице можно найти именно в «Иероглифике» Гораполлона. Первая живая тварь, которая описывается в трактате, представляется в нем как абсолютный властелин земли и неба: «Желая изобразить бога, или высоту, или низ, или превосходство, или кровь, или победу <…> рисуют сокола»[4]. В произведении Джентили да Фабриано центральное положение одного сокола, пристальное внимание к другому позволяют предположить, что это изображение имеет символический характер, связанный с образом пришедшего на землю Христа.

[1] *Cohen S.* Introduction // Animals as Diguised Symbols in Renaissance Art. P. XXXIII.

[2] *Sterling Ch.* Fighting Animals in the Adoration of the Magi. P. 356.

[3] Средневековый Бестиарий / Автор статьи и комментариев К.М. Муратова. М., 1984. С. 148–149.

[4] Van de Walle & Vergote. I. № 6; Sbordone. I, № 6. P. 12–14; Boas. I. № 6. P. 45–46.

Доменико Венециано
Поклонение волхвов
Около 1440
Картинная галерея, Берлин

Второе важное отличие связано с изменением в изображении собаки. Это животное присутствует и на алтаре Бартоло ди Фреди, однако у Джентиле да Фабриано ее фигура становится гораздо более заметной. Собака занимает почти весь правый нижний угол композиции, а сама поза животного, как ни странно, перекликается с фигурой коленопреклоненного старшего волхва. Промежуток между этими двумя фигурами заполнен сценой бытового характера: слуга снимает шпоры с ног молодого волхва – этот акцент также фиксирует наше внимание на нижнем регистре композиции. Согласно бестиарию, собаки были символом преданности и бдительности, что, как известно, даже дало название доминиканскому ордену. Однако символика бестиария носила морализаторский характер, где образы зверей были метафорически истолкованы с точки зрения христианской догматики. Как уже говорилось, новая гуманистическая наука тяготела к более широким горизонтам и «объективным» свидетельствам, которые как раз могла предложить «Иероглифика». В этом трактате есть несколько интерпретаций изображения собаки, среди прочих – это знаток иероглифов и пророк[1], что хорошо согласуется с образом волхва как древнего мудреца, посвященного в тайное знание. Из небольшой, натуралистического характера детали на картине Бартоло ди Фреди – пес, пристроившийся в ногах коня и взирающий оттуда на происходящее, – во флорентийском произведении собака превратилась в хорошо заметного персонажа и, вероятно, стала знаком, который соотносился с образом волхвов. Символическая насыщенность произведения Джентиле да Фабриано соответствует главной идее неоплатонического учения о пронизанности всего материального мира Божественной Премудростью. Впоследствии в комментариях на «Эннеады» Плотина Марсилио Фичино так сформулировал эту особенность древних выражать мысли, особенность, которой хотели подражать и современники Фичино: «Египетские жрецы не использовали отдельно взятых букв, чтобы обозначить мистерии, но использовали изображения растений, деревьев или животных, потому что Бог обладает знанием вещей не через посредничество

[1] Van de Walle & Vergote. I. № 39; Sbordone. I. № 39. P. 86–90. Boas. I. № 39. P. 63. В переводе Дж. Боаса, который соотносится с позднейшими гуманистическими переводами, обращает на себя внимание параграф № 22 из II книги «Иероглифики»: «Повернувшиеся волк или собака означают спасение» (Boas. II, 22. P. 76). На картине Джентиле да Фабриано изображена именно обернувшаяся собака. Однако даже если допустить, что составители программы произведения обращались и к этому фрагменту «Иероглифики», невозможно узнать, как именно в это время они истолковали греческий термин ἀποστροφή (отвращение; средство к спасению; бегство). У А.Г. Алексаняна это слово переведено как «поворот». Ф. Сбордоне отмечает, что Гораполлон, скорее всего, слишком прямолинейно понимал это условное для египетского мировоззрения обозначение (Sbordone. P. 149)

множественных мыслительных процессов, но скорее через простую и твердую форму вещей»[1].

Второе произведение, о котором пойдет речь, – тондо Доменико Венециано. Оно, как считается, было выполнено в качестве образца с целью получения большого заказа от Козимо Медичи[2]. Нарядная цепочка кортежа волхвов наподобие драгоценного ремешка перерезает произведение Венециано почти посредине. За пределами этой вереницы уже не условная полоса пространства, но настоящее «окно в мир»: бездонное небо, горы, протяженная долина с пасущимися стадами, на склонах холмов распаханные пашни, вдали – залив и стоящая рядом крепость. Пейзаж носит универсальный характер. Напротив, нижний, меньший полукруг – это всего лишь кусок лужайки, его отрезанность от зоны «высокого действия» подчеркивает узкая дорожка, вдоль которой расположились волхвы и их свита. Старший волхв, как и в произведении Джентиле да Фабриано, почти распростерся ниц и целует ножку Божественного Младенца. В этой работе находим аналогичное произведению Джентиле да Фабриано изображение собак на том же плане, где изображены главные персонажи – волхвы. Положение животных вновь как будто является повторением позы старшего волхва, поэтому можно предположить, что их изображение продиктовано значением, закрепленным за этим животным в «Иероглифике», где собака символизирует мудреца и пророка. Так же, как и в произведении Джентиле да Фабриано, на тондо Доменико Венециано представлен сокол, причем целых четыре раза. В приведенном выше отрывке из «Иероглифики» указывалось, что сокол не только изображает «бога» и «превосходство», но также отождествляется с категориями «высоты» и «низа». В трактате

Беноццо Гоццоли
Поклонение волхвов
1459–1460
Процессия молодого волхва
Восточная стена капеллы в палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция

[1] Цит. по: *Giehlow K.* The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance. P. 49.

[2] *Chastel A.* Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280–1580. P. 73–74.

Беноццо Гоццоли
Поклонение волхвов
1459–1460
Процессия старого волхва
Западная стена капеллы в палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция

даны объяснения этим ассоциациям. Они связаны с особенностями полета сокола, могущего по вертикальной траектории набирать высоту и так же стремительно падать вниз. В композиции Венециано явственно подчеркнуто наличие верха и низа, а сокол может рассматриваться как образ, объединяющий небесную и земную сферу. Вероятно, он опять символически представляет Христа, воплотившегося, то есть принявшего на себя тяготы плотского обличия, чтобы открыть для человечества путь в Царство Небесное. В то же время связь между земным и небесным миром осуществляли и волхвы, пророчествующие о Промысле через толкования явлений природы.

Через изображение сокола, указывает текст «Иероглифики», может быть также показана человеческая душа[1]. Охотничий сокол с красным колпачком на голове сидит на руке одного из слуг из процессии (это четвертое изображение птицы). Возможно, он символизирует человеческую душу, еще до конца не прозревшую. В этом отношении показательно изображение сороки, летящей к кипарису и пролетающей почти над соколом. Кипарис традиционно служил символом и Девы Марии, и Христа, и Церкви[2]. Сорока считалась способной исцелить от слепоты и в средневековых бестиариях трактовалась как образ Спасителя, дарующего истинный свет человеку, ослепленному дьяволом[3]. В алтарном образе, выполненном для

[1] Van de Walle & Vergote. I. № 7; Sbordone. I, № 7. P. 14–17; Boas. I. № 7. P. 46–47.

[2] *Impelluso L.* La natura e i suoi simboli. Milano. 2003. P. 69.

[3] Ibid. P. 321.

семейства Медичи, органично сплетались традиционная символика и новое знание. Причем если наше предположение верно, то именно благодаря образу сокола возможно придать сюжету отсвет неоплатонической философии, согласно которой человеческая душа занимала срединное положение между духовной сферой и материальным миром.

Композиция Доменико Венециано датируется следующим годом после прохождения церковного собора во Флоренции, но ее замысел, вероятно, возник несколько раньше. Козимо любил ассоциировать себя с волхвами, приносящими Христу дары и наделенными способностью высшего знания. Так, в композиции Доменико Венециано слуга, держащий корону старшего волхва, имеет весьма интересную деталь костюма, на которую впервые обратил внимание Андре Шастель: на нижней черной кайме красного кафтана – узор из повторяющейся золотой ветки и семи золотых «palle»[1]. События 1439 года дали дополнительный повод для того, чтобы правители Флоренции могли уподобить себя волхвам. Медичи хотели в аллегорической форме запечатлеть ту роль, которую их семья сыграла в деле примирения двух ветвей христианства. Аллюзия на это событие присутствует, в частности, и во фреске Фра Анджелико, размещенной в келье № 39 монастыря Сан Марко, которая являлась личной молельней Козимо и его супруги[2]. В этом варианте «Поклонения волхвов» нет никаких животных, что может быть объяснено строгим уставом монастыря – изображение не должно было развлекать созерцающих его. Однако в свите волхвов, где присутствуют представители самых разных национальностей[3], есть персонаж с армиллярной сферой в руке. Он находится в самом центре композиции и, как считается, наделен портретными чертами Козимо. Инструмент для астрономических исследований в его руке мог указывать и на характер его занятий как астронома и предсказателя, и на астрологическое предзнаменование, согласно которому ему, Козимо Веккио, или всему городу Флоренции в целом суждено способствовать объединению церквей[4].

Но, пожалуй, самым знаменитым памятником, прославляющим род Медичи как «новых волхвов», явился ансамбль росписей, выполненный Беноццо Гоццоли в палаццо Медичи. Эрнст Гомбрих в 1960 году высказался против господствующей версии о связи иконографической программы росписей с двадцатилетием заключения Флорентийской унии. Однако Роджер Крам в статье 1996 года представил убедительные контраргументы, подтверждающие, что заключение Флорентийской унии все еще было существенным политическим аргументом для семейства Медичи в 1459 году, и это в значительной степени оказало воздействие

[1] *Chastel A.* Chronique de la peinture italienne à la Renaissance 1280–1580. P. 74.

[2] *Gebron C.* Fra Angelico, les Medici, les Mages et le concile de Florence. Une histoire de temps entrecroisée // Artibus et Historiae. Vol. 33. № 66 (2012). P. 35–41.

[3] Известно, что для участия в соборе Козимо были приглашены представители армянской, коптской, эфиопской и индийской церквей.

[4] *Gebron C.* Fra Angelico, les Medici, les Mages et le concile de Florence. P. 41.

Беноццо Гоццоли
Пастухи. 1459–1460
Правый северный простенок капеллы в палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция

на формирование иконографической программы дворцовой капеллы[1]. Программа капеллы была столь сложна и многопланова, что даже в замощении пола предполагаются неоплатонические аллюзии и связь со Священным Писанием[2].

Как и в предшествующих работах, во фресках Беноццо Гоццоли мы можем усмотреть наличие символики, заимствованной из «Иероглифики». Впрочем, конечно же, не беремся объяснить значение всех изображенных животных, исходя из данного трактата. Важно напомнить, что создание ансамбля фресок (июль 1459 – январь 1460) происходило в тот момент, когда по предложению папы Пия II итальянские князья пытались организовать

[1] *Crum R.J.* Roberto Martelli, The Council of Florence and the Medici Palace Chapel // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 59 Bd. H. 43 (1996). P. 403–417.

[2] *Bartoli M.T.* A Neoplatonic pavement // The Chapel of the Magi. P. 26–27. Теория неоплатонических аллюзий весьма сложна в изложении. Что же касается связи со Священным Писанием, то исследователи обратили внимание, что число 14 повторяется в узорных лентах, обрамляющих большой квадрат. Из этого был сделан вывод о том, что это аллюзия на Евангелие от Матфея, где как раз описано путешествие волхвов; оно начинается с родословной Христа – поколения до Воплощения Бога Слова разделены на три группы по четырнадцать родов (От Авраама до Давида – 14 родов; от Давида до переселения в Вавилон – 14 родов; от переселения в Вавилон до Христа – 14 родов).

крестовый поход против турок. Этому был посвящен съезд, состоявшийся в Мантуе в июне 1459 года, после чего папа и Франческо Сфорца, один из ярых сторонников похода, посетили Флоренцию и были приняты в палаццо Медичи, в капелле которого кипела работа по выполнению цикла фресок, посвященных волхвам. Медичи, здраво оценивавшие возможности крестового похода, при создании этого ансамбля ставили перед собой скорее внутриполитические задачи – им было важно подчеркнуть свою значимость и преданность общеитальянским и общехристианским интересам[1].

Аллюзии на предполагаемый крестовый поход латентно присутствуют в достаточно ярко выраженной (по сравнению с другими работами на этот сюжет) охотничьей тематике, которая в живописи тех лет традиционно увязывалась с прообразом войны[2]. В процессии молодого волхва непосредственно над фигурой самого Гаспара, который считается аллегорическим изображением Лоренцо Медичи, изображена сцена охоты: всадник на белом скакуне с копьем гонится за животным – его называют то ланью, то газелью, то оленем. Однако олени, лани и газели изображались художниками поздней готики и Кватроченто более изящными и грациозными. Изображенное Беноццо Гоццоли парнокопытное имеет приземистые пропорции, достаточно большие уши и хвост, что делает его похожим на антилопу (орикса). Согласно «Иероглифике», антилопа считалась нечистым животным, имеющим «некую вражду с богиней»[3]; ее сущность понималась как «порочная и вредоносная»[4]. Таким образом, эпизод с охотником над головой молодого волхва может иметь значение битвы с враждебной богоборческой силой, под которой надо подразумевать надвигавшуюся на Европу мусульманскую угрозу.

Совершенно особенный перечень животных присутствует на западной стене капеллы с изображением старого волхва и его кортежа[5]. Именно на этой фреске присутствуют леопарды, обезьяна верхом на муле, орел, терзающий зайца, и водоплавающие птицы. Изображение леопардов и обезьян достаточно традиционно для сюжета «Поклонения волхвов», но почему они появляются только на этой фреске? В средневековых бестиариях леопарда (пантеру) характеризуют как кроткого и прекрасного животного, обладающего благовонным дыханием. Звери, изображенные Беноццо Гоццоли, имеют достаточно агрессивный вид, не совпадающий с характеристикой бестиария. Интересно, что число изображенных леопардов совпадает с количеством пальцев, поднятых одним из членов

[1] *Grotte A.* A hitherto unpublished letter on Benozzo Gozzoli's frescoes in the palazzo Medici-Riccardi // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 27 (1964). P. 321–322.

[2] *Lecoq A.M.* L'iconographie de la Salle de Bal à Fontainebleau: une hypothèse de lecture // Henri II et les arts. Actes du colloques international. Paris. 2003. P. 387.

[3] Имеется ввиду богиня луны.

[4] Van de Walle & Vergote. I. № 49; Sbordone. I. № 49. P. 102–107; Boas. I. № 49. P. 65–66.

[5] Фреска на южной стене с изображением среднего волхва – Балтазара – сильно повреждена, и многие детали росписи, особенно что касается животного мира, принадлежат последующим векам. См.: *Acidini Luchinat C.* The Procession of the Magi. P. 119.

Беноццо Гоццоли Ангельское поклонение Младенцу. 1459–1460 Западная стена алтарной зоны капеллы в палаццо Медичи-Риккарди, Флоренция

кортежа, – их четыре. Если бы экзотические хищники были только указанием на восточное происхождение мудрецов или же связывались с охотничьей тематикой, то, вероятно, логично было бы распределить изображения леопардов по всем трем стенам. Однако художник этого не сделал.

В отличие от традиционных толкований «Иероглифика» интерпретирует образ леопарда (пантеры) совершенно противоположно – им обозначается человек, скрывающий свой порок; он подобен леопарду, который «охотится на животных тайно, не давая распространяться исходящему от него запаху»[1]. Не менее настораживающий символ – сидящая на земле хищная птица с убитым зайцем в когтях. К. Ацидини Лучинат интерпретирует это изображение как сокола и связывает его с геральдическим символом Пьеро Медичи – сокол с кольцом в лапе[2]. Однако здесь пернатое существо в большей степени напоминает мощного орла. Согласно «Иероглифике», изображением орла обозначают «царя, живущего одиноко и не имеющего снисхождения к ошибкам»[3]. Возможно, этот символ относится к старому волхву, который действительно показан в некотором удалении от своего кортежа (от основной его части Мельхиора отделяет небольшой ручей).

Мельхиор хотя физиогномически и не похож на константинопольского патриарха, но считается его олицетворением. Таким образом, и орел может быть аллюзией на это историческое лицо. Патриарх умер во Флоренции через восемь дней после своего письменного одобрения Филиокве на внутреннем заседании византийской делегации. После кончины в его покоях было найдено письмо, якобы написанное им собственноручно, в котором он сообщал о посетившем его откровении, касающемся истинности догматов католической церкви и главенства папы. Впоследствии

[1] Van de Walle & Vergote. II. № 90; Sbordone. II. № 90. P. 196–197; Boas. II. № 90. P. 91.

[2] *Acidini Luchinat C.* The Procession of the Magi. P. 179.

[3] Van de Walle & Vergote. II. № 56; Sbordone. II. № 56. P. 170; Boas. II. № 56. P. 82.

документ был признан подложным, однако этот факт принимался не всеми, так что у представителей католицизма не было претензий к патриарху: он, скорее, рассматривался как праведник среди коварных советчиков – изображенные на фреске леопарды могут интерпретироваться как аллюзия на них. Кстати, именно четверо митрополитов, входивших в делегацию, отказались от подписания унии[1].

Конечно, такая определенность смыслов может смущать, когда речь идет о столь торжественном и праздничном фресковом цикле, в котором предполагается и мистическая составляющая. Но, вероятно, осмысление фрески должно охватывать несколько уровней. После падения Константинополя критика в отношении византийской делегации могла быть выражена хотя бы в таком завуалированном виде. Не секрет, что многие в Италии считали крушение Византии возмездием за отказ от унии. Отметим, что курировал исполнение фресок Роберто ди Николло Мартелли, то есть именно тот советник Козимо Старшего, который инициировал переведение Феррарского церковного собора во Флоренцию; этот человек был хорошо осведомлен о всех событиях, произошедших в 1439 году. Считается, что именно он представлен в образе человека, ведущего под уздцы лошадь Козимо Старшего на фреске с молодым волхвом[2].

Конечно, далеко не все представители пернатого и животного мира имели какое-либо символическое значение[3]. Складывается впечатление, что изображение сокола во фресках капеллы не столь значимо по сравнению с более ранними произведениями[4]. Но явно выделено изображение другой птицы – утки: и во фреске со старым волхвом, и в алтарной капелле в сцене «Ангельского поклонения Младенцу». Во фреске с Мельхиором утка изображена в ручье на фоне отражения пажа с дароносицей в руках, что, видимо, задает некий символический ракурс. Если на этой фреске, чуть ниже утки видна голова еще одного водоплавающего – гуся, то в сцене «Ангельского поклонения» утка изображена в одиночестве, плавающей в центре небольшого водоема, вокруг которого

[1] В связи с этим стоит также обратить внимание на человека в правой части фрески, показывающего четыре пальца. Этой детали пока не найдено удовлетворительного объяснения.

[2] *Crum R.J.* Roberto Martelli, The Council of Florence and the Medici Palace Chapel. P. 417.

[3] Хотелось бы сказать несколько слов об изображении обезьян. Конечно же, и они имели символическое значение, причем одинаковое – как в бестиарии, так и в «Иероглифике». В последнем трактате оно сформулировано наиболее четко: через обезьяну «изображают человека, которому наследует ненавистное [ему] чадо». И у Джентиле да Фабриано, и во фреске со старым волхвом Беноццо Гоццоли изображение обезьяны является достаточно заметным. В первом случае – это мог быть намек на Ирода; во втором – намек на то, что после смерти Иоанна VIII Палеолога (1448) ему наследовал его брат, с самого начала являвшийся противником унии и поддержавший некоторых митрополитов, ее отвергнувших. Однако это толкование все же кажется определенной натяжкой. Возможно, обезьяны были просто наиболее традиционными животными, сопровождавшими театрализованное шествие волхвов.

[4] Некоторыми исследователями отмечено, что образ сокола скорее всего заимствован с тондо Доменико Венециано. См.: *Acidini Luchinat C.* The Procession of the Magi. P. 179.

расположились другие представителями пернатого мира. Никогда прежде живописцы не придавали столь важного значения этой, казалось бы, весьма заурядной птице. Трудно точно определить значение этого фрагмента с западной стены алтаря, однако можно почти с уверенностью сказать, что вряд ли его введение было связано лишь с желанием «“заполнить” нижний левый угол (там, где нет ангелов) неким декоративным разнообразием»[1]. В первой книге «Иероглифики» есть параграф, который говорит об одной водоплавающей птице, о гусе, как о символе «сына» и «самопожертвования»[2]. Однако переводы этого фрагмента разнятся[3] и поэтому мы не будем проводить здесь какие-либо аналогии.

Фресковый цикл из капеллы Медичи, несмотря на свою натуралистическую красочность и, казалось бы, открытость смыслов, скорее всего, был зашифрованным произведением. Например, весьма неожиданным является изображение пастухов в узких простенках на северной стене: они представлены как «не знающие о рождении Спасителя, а лишь созерцающие окружающую спокойную долину»[4]. Действительно, в противоположность существующей традиции, они не принимают участия в прославлении Рождества. Вероятно, лишь некоторой части посвященных, таких же умудренных, как и сами волхвы, должен быть ясен истинный смысл изображенного.

Допущение высказанного нами предположения об использовании «Иероглифики» заставляет иначе оценить характер представленных произведений и увидеть в них не только продолжение традиции интернациональной готики с ее стремлением к отражению природного многообразия. Если составители программ названных произведений действительно использовали «Иероглифику» как иконографический источник, то мы сталкиваемся здесь с довольно парадоксальной историко-культурной ситуацией. Созданный в конце IV–V веках нашей эры новый «иероглифический компендиум» появился в результате почти полного забвения жреческой кастой древней «иероглифической системы». Последняя, однако, продолжала быть востребованной для создания сакральных надписей. Гуманисты Кватроченто, находившиеся в заблуждении и относительно времени происхождения, и относительно характера содержания трактата, наделили его мистическим значением. Таким образом, за сокровенное знание была принята фальсификация, превратившаяся по воле гуманистов в новый «криптоязык», впоследствии ставший образцом и отправной точкой в создании эмблематических трактатов эпохи Возрождения.

[1] *Acidini Luchinat C.* The Choirs of Angels // The Chapel of the Magi. P. 270.

[2] Van de Walle & Vergote. I, № 53; Sbordone. I, № 53, P. 111–112; Boas. I. № 53. P. 66–67. Перевод этого параграфа таков: «Когда они хотят написать сына, они изображают гуся. Потому что это животное выказывает необыкновенную любовь к своему потомству; и если кто-то преследует птицу, чтобы схватить ее вместе с выводком, отец и мать внезапно отдаются охотникам, чтобы спасти малышей. Поэтому египтяне преклоняются перед этим животным».

[3] B. van de Walle & J.Vergote: «гусь»; Boas: «вульпан [Chepololex]»; Алексанян: утка-пеганка.

[4] *Acidini Luchinat C.* The Procession of the Magi. P. 253.

Василий Успенский

Scherzi di Fantasia Джованни Баттиста Тьеполо: отвергая знание

Змеи и совы, истлевшие черепа и ожившие статуи, старинные алтари и ветхие гробницы, пухлые фолианты и горящие факелы, жезлы Асклепия и древние письмена; и среди всего этого – таинственные восточные старцы, то ли маги, то ли раввины, в сопровождении пышной свиты. В творчестве Тьеполо, вообще любившего все загадочное, экзотическое и манящее, нет другого произведения, которое бы так же интриговало, как серия из 24 офортов, известная под названием «Scherzi di Fantasia» (дословно: «Шутки фантазии», далее – «Скерци»). Исследователи видели в ней отражение венецианских магических практик или теологических дебатов, зашифрованное послание для избранных и чуть ли не пропаганду язычества[1], но внятной, подробной, последовательной интерпретации так создано и не было. Другие склонялись к тому, что перед нами свободная игра фантазии и сюжеты листов выбраны произвольно, исключительно ради их красочности. Однако «Скерци» – в отличие от другой, вероятно, более ранней его серии «Капричи» – не набор разрозненных набросков, но полноценная серия из 24 листов (против 10 в «Капричи») довольно большого формата, объединенных общей темой, мотивами, стилистикой и манерой исполнения, что предполагает некое высказывание.

Вместо подробного разбора и интерпретации каждого мотива я обращусь лишь к одному, но, на мой взгляд, ключевому для понимания серии – а именно неоднократно встречающимся в «Скерци» изображениям надписей. Текст – краеугольный камень любого знания, в том числе и особенного эзотерического, и потому его трактовка особенно важна.

Во всех 11 случаях[2] изображенный текст представляет собой нечитаемый набор символов, хотя и в нем современные исследователи пытались

[1] О толкованиях «Скерци» см.: *Rizzi A*. The Etchings of the Tiepolos. London, 1971. P. 11–14.

[2] Листы 2, 4, 5, 6, 7, 11, 14, 18, 19, 20, 21.

отыскать смысл[1]. Один случай особенно показателен. На листе № 5 «Сидящий маг, мальчик и четыре фигуры»[2] высеченный на изображенном в самом центре композиции алтаре квазитекст завершается вполне ясно читаемой (хотя и не бросающейся в глаза) подписью художника. Эта деталь тем значимей, что на том же листе есть еще одна, крупная подпись, расположенная, как и в других гравюрах серии, у нижнего края листа. Тьеполо сам привлекает внимание к нечитаемой надписи, буквально подписывается под ней, что еще раз подтверждает важность этого мотива, осознанность и намеренность такой его трактовки.

Джованни Баттиста Тьеполо
Шесть персонажей, смотрящих на змею
1740-е
Лист № 12 из серии «Скерци»
Офорт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Подписываясь под околесицей, Тьеполо, с одной стороны, интригует зрителя, словно бы подталкивает к дальнейшим попыткам расшифровки, побуждает к игре. Вместе с тем Тьеполо явно иронизирует над тайным знанием, превращая его в бессмыслицу. Вся серия провоцирует зрителя на поиск скрытого смысла, но так и не дает ответа. Герои гравюр тоже все время что-то ищут, но так ничего и не находят. Быть может, совсем неслучайно серия после смерти автора получила название «Scherzi» – «Шутки», а в число персонажей, наряду с длиннобородыми и чрезвычайно серьезными старцами, введен пародийный персонаж Пульчинелла, и вся серия представляет собой насмешку над любителями тайного знания.

В серии «Скерци» есть еще один, даже более красноречивый пример обращения с текстом – это ее титульный лист. При жизни Тьеполо изображенная на нем гигантская каменная плита всегда оставалась пустой. Титул появился лишь после смерти художника – в 1775 году, когда «Скерци» вместе с другими гравюрами Тьеполо были переизданы его сыном Доменико. Собственно о смерти автора и сообщается на титульном листе: «Scherzi di Fantasia no.24 del celebre Sig. Gio. Batta Tiepolo Veneto Pitore morto in Madrid al Serviggio di S.M.C.»

На этом основании (а кроме того, из-за мнимой незаконченности листа № 20, «Философ») серия считалась незавершенной. Однако значительное количество дошедших до нас экземпляров титульного листа без надписи (в Эрмитаже, Британском музее, Музее Метрополитен, Дрездене и других музеях), а также тот факт, что именно в таком виде титульный лист находился в коллекциях ближайших друзей и покровителей Тьеполо – Антона Марии Дзанетти, Пьера-Жана Мариэтта, консула Джозефа Смита[3],

[1] Ibid. P. 42. Рицци разглядел в надписи на листе № 5 искаженную дату «1737».

[2] Названия листов условные, по каталогу Рицци.

[3] См.: *Borean L.* Stampe e disegni di Giambattista Tiepolo nel collezionismo europeo tra Settecento e Ottocento // Giambattista Tiepolo tra scherzo e capriccio. Disegni e incisioni di spiritoso e saporitissimo gusto. Milano. 2010. P. 20–25.

Джованни Баттиста Тьеполо
Сидящий маг, мальчик и четыре фигуры. 1740-е
Лист № 5 из серии «Скерци»
Офорт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Джованни Баттиста Тьеполо
Титульный лист серии «Скерци»
1740-е
Офорт
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

знатоков и ценителей графики, которые и были главными адресатами серии – свидетельствует об обратном: серия, изначально не предназначавшаяся для широкого распространения, была сознательно напечатана с пустым титулом.

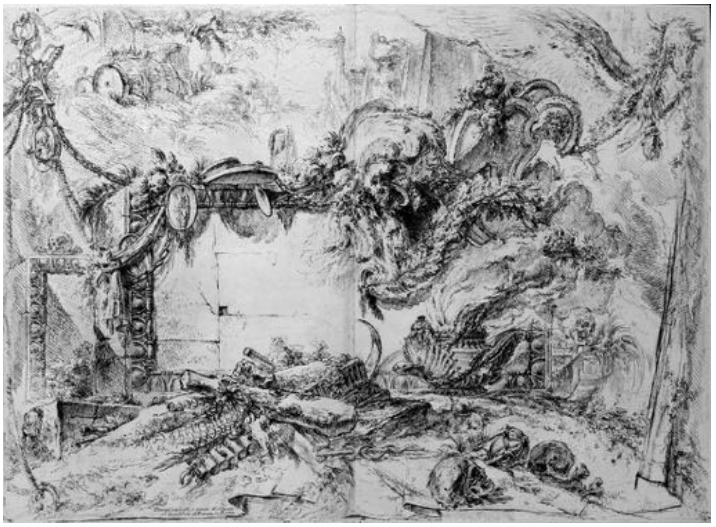
Смысл этого жеста можно, пользуясь терминологией Ю.М. Лотмана, определить как «значимый нуль»[1]. Любая надпись неизбежно сузила бы и конкретизировала область возможных интерпретаций серии. Ее отсутствие, напротив, увеличивает игровую неопределенность, загадочность «Скерци», заставляя зрителя догадываться о причине исчезновения названия, а также предоставляя ему возможность домыслить отсутствующий текст – и даже буквально вписать его. Иными словами, титульный лист тоже намекает на бесцельность, или, точнее, неразрешимость поисков ее героев.

Тьеполо мог себе позволить свободу отказаться от внятного сюжета лишь в графике – в станковой живописи и монументальных росписях он должен был следовать пожеланиям заказчиков, которые редко были настолько просвещенны, чтобы позволить художнику полную свободу самовыражения.

Многие мотивы и образы «Скерци» встречаются и в живописи Тьеполо, в частности, в самом знаменитом его творении – росписи плафона в епископском дворце в Вюрцбурге. Среди сотен фигур и предметов, помещенных на этой грандиозной фреске, есть и изображение загадочной надписи – но трактовано оно совершенно иначе. В аллегории Азии у подножия обелиска восседает седовласый старец с факелом в руке, а перед ним – гигантский каменный блок, на внешней стене которого начертаны

[1] *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 506.

Джованни Баттиста Тьеполо
Азия
Фрагмент
Роспись плафона лестницы епископской резиденции в Вюрцбурге
1752–1753
Фреска



Джованни Баттиста Тьеполо
Большая плита
1747–1749
Лист из серии «Гротески»
Офорт, резец, сухая игла
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

43 таинственных символа. Эта сцена акцентируется самим художником и прочитывается как ключевая. К ней притягивает внимание и необыкновенно высокий обелиск, и даже свет из окон, особенно ярко освещающий эту часть фрески. Наконец, именно под таинственной надписью, как и в «Скерци», стоит подпись Тьеполо – единственная на всех 600 квадратных метрах росписи.

Из множества интерпретаций наиболее правдоподобной представляется та, что трактует буквы на стеле как несколько видоизмененный древний армянский алфавит, а старца – как его создателя, Месропа Маштоца, просветителя Азии. Неслучайно тут же изображена поверженная статуя многогрудой Дианы Эфесской, олицетворяющая побежденное язычество. За кажущейся таинственностью надписи открывается

Франсиско Гойя
«Чего не сделает портной!»
Лист из серии «Капричос». 1799
Офорт, акватинта
Рейксмузеум, Амстердам

ясный смысл – просвещенческая ода разуму и учености. В «Скерци» схожая идея реализуется с помощью минус-приема.

Впрочем, в обоих случаях Тьеполо остается далек от прямой дидактики, и главной для него остается игра со зрителем – одна из ключевых идей искусства Тьеполо (как и искусства рококо вообще).

О том, что такая игра была понята и принята современниками, может свидетельствовать произведение, созданное под прямым влиянием Тьеполо – серия «Гротески» Джованни Баттиста Пиранези: четыре гравюры изображающие причудливые нагромождения из руин, черепов, фигур, раковин, дымящихся курильниц и таинственных символов – то ли аллегории, то ли натюрморты, то ли ребусы. Как и «Скерци», они не поддаются ясному толкованию и по сей день интригуют исследователей[1]. В одном из листов серии встречается мотив загадочной надписи – обрывок фразы, составленный из неразборчиво написанных итальянских слов, перемежающихся со словами вовсе несуществующими[2], начертан на стеле, возле которой словно туманное видение, возникает изображение руки, льющей вино. Ниже изображена дымящаяся курильница и некое подобие алтаря, в контексте которых надпись – как и у Тьеполо – кажется неким магическим заклинанием. Упомянутый алтарь изображен строго фронтально, его поверхность, помещенная в самый центр, – пуста. Вся композиция напоминает титульный лист, сознательно лишенный текста (настоящий титул в серии также отсутствует). Оба рассмотренных выше мотива Тьеполо – пустого титула и загадочной надписи – соединены здесь в одном листе, и как и в «Скерци», привлекают, интригуют, завораживают зрителя, предоставляя ему пищу для фантазии и подчеркивая игровой характер изображения.

В свою очередь дидактический, позитивистский оттенок «шуток» Тьеполо нашел прямое продолжение в другой, куда более серьезной и менее игровой серии – «Капричос» Франсиско Гойи. В ней тьеполовские маги и мудрецы превращаются в ведьм, гоблинов и монахов, за которыми просматриваются злободневные прототипы. Одной из главных тем «Капричос» является высмеивание суеверия и обскурантизма – что, как мы пытались показать, вполне созвучно «Скерци». Однако легкая ирония Тьеполо сменяется у Гойи едким и болезненным обличением и «Scherzi di fantasia» – шутки фантазии – превращаются в чудовищ, рожденных сном разума.

[1] Подробнее о серии «Гротески» см.: Дворцы, руины и темницы. Джованни Баттиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века. Каталог выставки / Сост.: А.В. Ипполитов, М.Ф. Коршунова, В.М. Успенский. СПб., 2011. С. 25–28, 54–57, 140–156.

[2] «Otto qatrin foglie a i che stens [или s'tens] allegramente».

Николай Молок

Автоматы: от магии к науке и обратно

Забавный способ за две минуты вернуть к жизни утопленную муху:
Этот чудесный эксперимент, как и многие другие, очень прост. Возьмите муху, положите ее в стакан или чашку с водой и накройте чем-то, чтобы не проходил воздух. Когда вы поймете, что муха перестала двигаться, выньте ее, положите на солнечное место и посыпьте солью. Через две минуты она оживет и улетит.

Джузеппе Пинетти.
Физические забавы и развлекательные эксперименты. 1784[1].

Два главных злодея современности – монстр доктора Виктора Франкенштейна и первый вампир лорд Ратвен – родились в один день: в июне 1816 года. На вилле Диодати на Женевском озере собралась компания – лорд Байрон и его друзья. Погода была плохая[2], и чтобы себя занять, компания читала «Фантасмагориану» – сборник рассказов о духах и привидениях, в ответ на который и возникла идея написать собственные «страшные» истории. Одной из них стал «Франкенштейн, или Современный Прометей» Мери Шелли (издан в 1818 году), другой – «Вампир» Джона Полидори (1819). Главные герои этих книг буквально воскресали из небытия. Но если воскрешение (точнее, говоря языком Брема Стокера, «не-смерть») лорда Ратвена, как и всех последующих вампиров, было обусловлено сверхъестественными причинами – магией, – то монстр Франкенштейна был творением ученого, врача, философа, инженера.

[1] *Pinetti G.* Physical Amusements and Diverting Experiments. London, 1784. P. 11.

[2] Летом 1816 года в Швейцарии регулярно шел снег. Похолодание было связано с извержением в апреле 1815 года вулкана Тамбора в Индонезии, повлекшее за собой изменение климата, в том числе и в Европе.

Мери Шелли, устами профессора Вальдмана (учителя Франкенштейна) восхваляет ученых, которые «возятся в грязи и корпят над микроскопом и тигелем», но «совершают истинные чудеса»: «Они прослеживают природу в ее сокровенных тайниках. Они подымаются в небеса; они узнали, как обращается в нашем теле кровь и из чего состоит воздух, которым мы дышим. Они приобрели новую и почти безграничную власть; они повелевают небесным громом, могут воспроизвести землетрясение и даже бросают вызов невидимому миру» (Франкенштейн, Глава III)[1].

Впрочем, сам Франкенштейн ощущал себя не только ученым, но и демиургом, наделенным божественной властью: «Ценою многих дней и ночей нечеловеческого труда и усилий мне удалось постичь тайну зарождения жизни; более того – я узнал, как самому оживлять безжизненную материю… [Я] получил в свои руки безмерную власть» (Франкенштейн, Глава IV).

Созданный на «фабрике генной инженерии Франкенштейна»[2], монстр был не просто человекоподобным, но – киборгом, человеком-машиной. И, как у машины, у него не было имени – он был лишь «монстром Франкенштейна», он принадлежал своему создателю и господину, как «рабочий Форда»[3].

С одной стороны, в образе монстра Франкенштейна отражается интерес романтиков к ужасному, к «техно-готике»[4], к психологии человеческой души. Но с другой – он является своеобразным итогом экспериментов по оживлению людей, по созданию искусственного человека, которым посвятил себя весь XVIII век.

Фантасмагория

Восемнадцативековые истоки монстра Франкенштейна проследить достаточно легко.

Первый из них подсказывает само название книги, которую читали на вилле Диодатти, – «Фантасмагориана» (*Fantasmagoriana*)[5]. Название сбор-

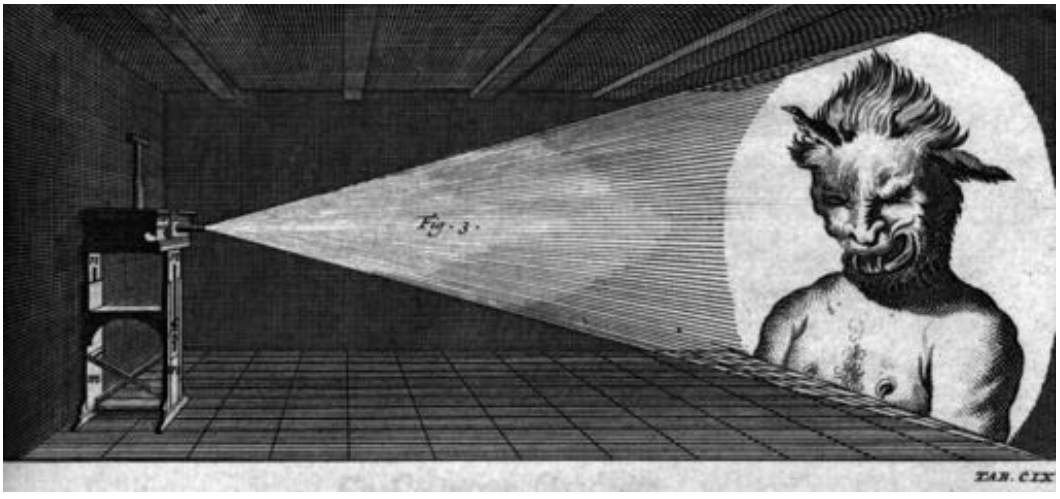
[1] Здесь и далее цитаты из «Франкенштейна» даны в переводе З. Александровой.

[2] По выражению Барбары Стаффорд, см.: *Stafford B.M.* Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine (1991). Cambridge (MA). London: The MIT Press, 1994. P. 66.

[3] О монстре Франкенштейна и вампире как продуктах *modernity*, в которых метафорически выражался страх перед буржуазной цивилизацией, см. постфордистскую интерпретацию романов Шелли и Стокера, предложенную Ф.Моретти: *Moretti F.* The Dialectic of Fear // New Left Review. 1982. No. 136. P. 67–85. Имя у монстра, созданного ученым, появится лишь в конце XIX века – мистер Хайд (1886); примерно тогда же (в 1897 году) в пантеоне злодеев лорда Ратвена сменит граф Дракула.

[4] Термин Марджин Пьюринтон, см.: *Purinton M.D.* Science Fiction and Techno-Gothic Drama: Romantic Playwrights Joanna Baillie and Jane Scott // Romanticism on the Net. 2001. № 21. URL: http://www.erudit.org/revue/ron/2001/v/n21/005968ar.html.

[5] Fantasmagoriana, ou Recueil d'histoires d'apparitions des spectres, revenans, famtômes, etc. Paris, 1812. Это подготовленный Жан-Батистом Бенуа Эйрие французский перевод немецкой «Gespensterbuch» («Книги призраков»), составленной Иоганном Августом Апелем и Фридрихом Лауном, первые тома которой вышли в 1811 году.



Волшебный фонарь
Гравюра из книги: *Willem Jacob Gravesande.* Physices elementa mathematica. T. 1. Leiden, 1725

ника отсылает к одному из самых популярных шоу XVIII века – «фантасмагории» («собрание призраков»). В фантасмагориях картины «оживали» при помощи «волшебного фонаря» (*laterna magica*, или *lucerna magica* по Кирхеру).

«Волшебный фонарь» (его называли также «фонарем страха») пугал по двум причинам. Во-первых, принцип его действия был непонятен зрителям, а потому оно воспринималось как результат (черной) магии. Во-вторых, страх вызывал сам набор изображений: поскольку в XVI и XVII веках «волшебные фонари» использовались как инструмент иезуитской доктрины «распространения веры» (*propagatio fidei*), то «оживляли» они дьявола, и подобные сцены должны были побудить зрителей к праведной жизни. Как магический инструмент устрашения «волшебный фонарь» получил и словарное определение: это – «маленькая оптическая машина, с помощью которой в темноте на белой стене можно видеть различных призраков и страшных монстров, так что тот, кто не знает секрета, думает, что это делается посредством магии»[1].

Вместе с тем изобретатели и исследователи «волшебного фонаря» – К. Гюйгенс, Т.Р. Вальгенштейн, Атанасиус Кирхер, Г. Шотт и др. – рассматривали его в контексте не черной магии, но «оптической магии», или шире – «математической магии»[2]. Для них он был «философским инструментом», таким же, как микроскоп или телескоп.

Позже, в просветительских энциклопедиях, от магии «волшебного фонаря» осталось лишь название. У Чемберса это «оптическая машина, с помощью которой маленькие раскрашенные картины <…> можно увеличить

[1] *Furetière A.* Essais d'un dictionnaire universel. [Paris], 1684. «L». P. 2 (Lanterne magique).

[2] О Кирхере и «оптической магии» в XVI и XVII веках см.: *Clark S.* Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture. New York: Oxford University Press, 2007. Chapter 3: Prestiges. Illusions in Magic and Art. P. 78–122. См. также: *Grafton A.* Magic and Technology in Early Modern Europe. Washington: Smithsonian Institution Libraries, 2005.

до любого размера для удовольствия»[1]. У Дидро и д'Аламбера это «машина <…> благодаря которой на белой стене могут появляться большие фигуры, нарисованные прозрачными красками на маленьких тонких кусочках стекла»[2].

Таким образом, к середине XVIII века «волшебный фонарь» больше не пугал. Он стал «научной забавой», пополнив репертуар физических и математических развлечений[3], а в качестве «курьеза» вошел в народную культуру – как один из жанров «уличного искусства» (*le arti per via*): сурков савояры поменяли на «волшебные фонари».

Но фантасмагоры вернули «волшебный фонарь» в сферу ужасного: принцип его работы снова был не ясен (в отличие от савояров, они не демонстрировали фонарь публике – зрители видели лишь проекцию), а «ожившие» картины снова изображали дьявола.

Неудивительно в этом смысле, что фантасмагория возникла в контексте масонства с его интересом к таинствам, квазинаучным экспериментам и световым эффектам. В 1760-е годы в Лейпциге Иоганн-Георг Шрепфер, оккультист и иллюзионист, превратил свой кофейный магазин в масонскую ложу и одновременно в зал для показов – его световые шоу дополнялись звуковыми эффектами, дымом, запахами и электрическими разрядами; комната была декорирована черепами и другими аллегорическими изображениями Смерти. Сам Шрепфер здесь вызывал духов.

«Явление духов по Шрепферу» «Schröpferische Geister Erscheinungen» – так первоначально (1790) называлось шоу Пауля Филидора, которое он показывал в Берлине и Вене. Немецкий физик усовершенствовал технику: он стал использовать более яркую по сравнению со свечами и масляными лампами Аргандову лампу; кроме того, он поставил «волшебный фонарь» на колеса, что позволяло увеличивать или уменьшать изображение, тем самым создавая иллюзию движения. Благодаря этому «живые» картины можно было показывать на больших экранах, в больших помещениях, для большего количества публики.

[1] *Chambers E.* Cyclodaedia. Vol. 2, London, 1728. P. 481 (Magic Lanthorn).

[2] Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome 9. Paris, 1765. P. 276 (Lanterne magique).

[3] Французский физик и изобретатель Эдм-Жиль Гийо включил в свою книгу «Новые физические и математические развлечения» (1769–1770) несколько опытов с волшебным фонарем, линзами и зеркалами, в которых явно предвосхитил манипуляции фантасмагоров, с помощью которых они вызывали духов. Так, о вогнутых зеркалах он писал: «С помощью этих зеркал можно показать любые предметы, нарисованные или объемные, например, отсутствующего человека по его портрету, или фигуры призраков, которые способны напугать…» Специальная глава («49-е развлечение») была посвящена тому, как «заставить появиться призрак на подиуме, помещенном в центре стола». Писал Гийо и о проекциях на дыме: «зрители не видят причины, которая ее производит, не знает, с чем связано внезапное появление призрака, чья голова словно выходила из дыма и который так же внезапно исчезал, если потянуть за шнур». См.: *Guyot E.G.* Nouvelles récréations physiques et mathématiques. T. 3. Paris, 1770. P. 158, 186–188.

Проекция призрака на дыме
Гравюра из книги: *Johann Samuel Halle*. Magie, oder, Die Zauberkräfte der Natur. Berlin, 1784

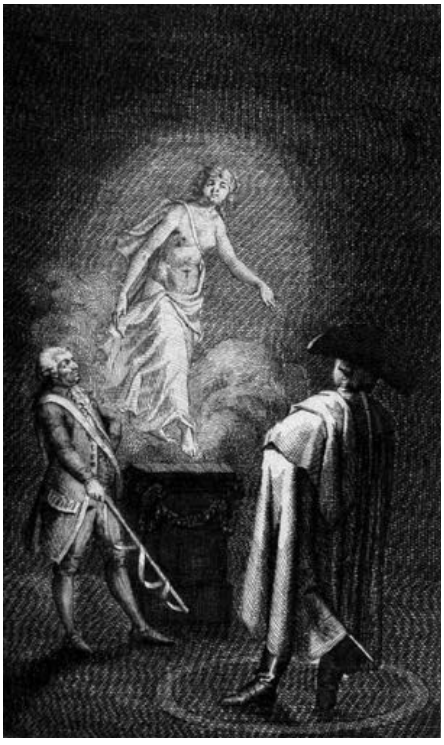
Фантасмагории, во время которых происходило «явление духов», вскоре стали широко распространены, особенно в Германии, и превратились в самостоятельный жанр не только масонской, но и массовой культуры, – в «новый жанр выставок», как позже скажет Э.-Г. Робертсон[1]. В 1790 году Карл фон Эккартсхаузен – масон, ученый и разоблачитель магии (автор трактата «Объяснение магии») – предложил идею «карманного волшебного фонаря» (со встроенной системой охлаждения – чтобы у «мага» не загорелась одежда), с помощью которого можно пугать «ничего не подозревающего спутника во время вечерней прогулки»[2]. В 1796 году в Пруссии был издан специальный закон, предусматривавший тюремное заключение (от шести месяцев до двух лет) за «мошенничество с использованием мнимой или ложной магии»[3].

В 1792–1793 годах шоу Филидора демонстрировалось в Париже, уже под названием «фантасмагория» (*phantasmagoria*); здесь его увидел бельгийский физик и будущий аэронавт (вспомним у Шелли про ученых: «они подымаются в небеса») Этьен-Гаспар Робертсон. Позаимствовав у Филидора как технику фантасмагории, так и ее репертуар (в частности Робертсон, как и Филидор, всегда завершал свои показы изображением дьявола или черепа), он в 1798 году открыл в Париже собственное шоу, ставшее одним из самых знаменитых в истории. Он показывал его на протяжении

[1] *Robertson E.G.* Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute. T. I. Paris, 1831. P. 206.

[2] Цит. по: *Andriopoulos S.* Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media. New York: Zone Books, 2013. P. 36.

[3] Ibid. P. 33.



Явление призрака
Гравюра из книги: *Karl von Eckartshausen*. Aufschlüsse zur Magie. München, 1790

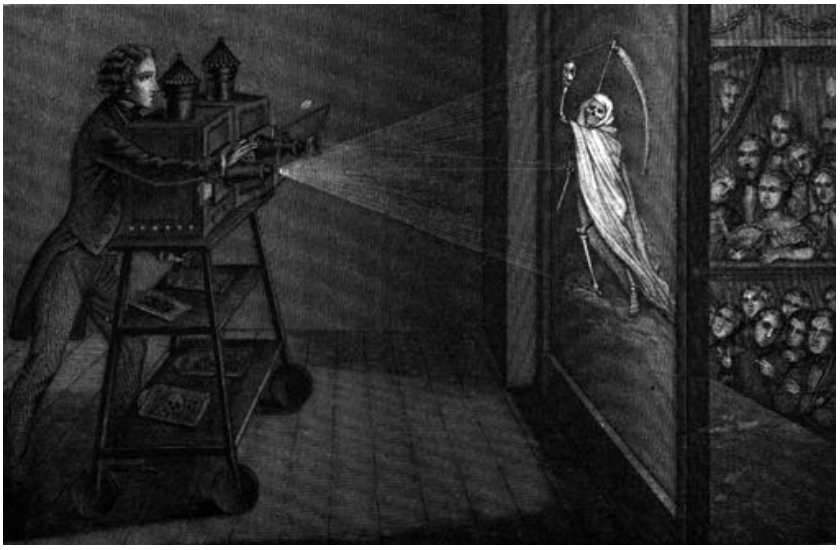
шести лет, а затем объездил всю Европу, вплоть до Москвы и Петербурга[1]. Чтобы избежать обвинений в плагиате (и, конечно, чтобы соответствовать патриотическому духу времени!), он скорректировал латинизированное название шоу на французский манер – *fantasmagorie*. Именно в таком написании термин «фантасмагория» вошел в словарь неологизмов Л.-С. Мерсье (1801): «Оптическая игра, представляющая нашему взору сражения света и тени и развенчивающая в то же время старые проделки священников. Эти созданные по воле мастера фантомы, эти иллюзии развлекут невежду и заставят задуматься философа»[2].

Фантасмагория Робертсона была в своем роде совершенна[3]. Он продумал все, начиная со входа. Сеансы проходили в заброшенном капуцинском монастыре, которому Робертсон придал «готический» вид, явно списанный с капуцинского монастыря из «Монаха» Льюса (романа, чрезвычайно популярного в ту эпоху не только в Англии, но и во Франции, где в 1797 году вышел его французский перевод). Зрители сначала проходили через кладбище, затем попадали в коридор с египетскими иероглифами и «могильным» освещением, который «анонсировал вход в мистерии Исиды», затем наблюдали различные физические эксперименты, в частности в области гидравлики и гальванизма (*sic!*), и разговаривали с «невидимой женщиной» (голос исходил из стеклянного шара, подвешенного к потолку), и только в конце этого пути – своего рода пути инициации – оказывались в зале, где им предстояло увидеть фантасмагорию. В кромешной темноте (все стены зала были задрапированы черной тканью) вдруг вспыхивали лучи света, источник которого был невидим зрителям. «Фантаскоп» (так Робертсон назвал свой модифицированный «волшебный фонарь»), луч которого проходил через клубы дыма, проецировал изображение на батистовый занавес, но и его зрители не видели, а потому им казалось, что призраки являлись из тьмы. Фантаскоп ездил, изображение двигалось, а нередко Робертсон использовал одновременно

[1] Путешествию Робертсона в Россию посвящен второй том его «Мемуаров»: *Robertson E.G.* Mémoires. Op.cit. T. II. Paris, 1833. См. об этом: *Смолярова Т.И.* Взлет как взгляд, или Бельгиец в русском небе // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/smo11.html.

[2] *Mercier L.-S.* Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux. Paris, 1801. P. 259 (Fantasmagorie). Перевод по: *Смолярова Т.И.* Взлет как взгляд, указ. соч.

[3] Описание фантасмагории, ее помещений и ее устройства, а также перечень «фантасмагорического репертуара» Робертсон дает в своих «Мемуарах», см.: *Robertson E.G.* Mémoires. Op. cit. T. I. P. 272ff.



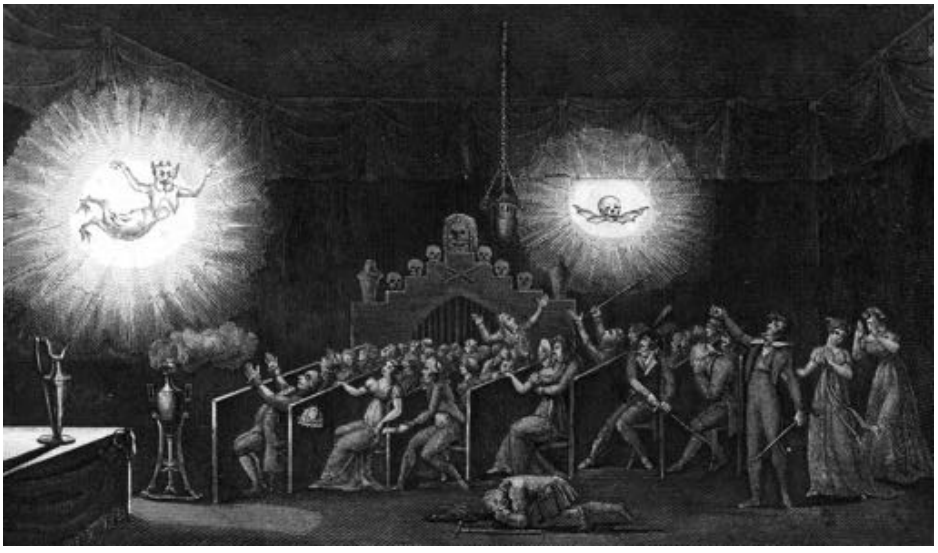
Фантаскоп на колесах
Иллюстрация из книги: *Adolphe Ganot*. Cours de physique. Paris, 1859

несколько фонарей, благодаря чему образы множились. Шоу сопровождались звуковыми (раскаты грома) и музыкальными (бой колоколов, стеклянная гармоника Франклина) эффектами.

Перед началом спектакля к публике обращался сам Робертсон: «Цель фантасмагории – познакомить вас с необыкновенными вещами; я дал вам призраков, а сейчас вызову духов людей, которых вы знали». И действительно, помимо трех граций, превращавшихся в скелеты, макбетовских ведьм, вертящей глазами головы медузы Горгоны, сцен искушения св. Антония или Окровавленной монахини (опять же отсылка к «Монаху» Льюиса), зрители могли увидеть казненных деятелей Французской революции: фигура Робеспьера вырастала из гроба и, от удара молнии, превращалась в прах…

Полная темнота, пугающая музыка, дым, световая проекция, источник которой был невидим, – все это создавало ситуацию, в которой можно было контролировать и фокусировать восприятие зрителя. Фантасмагории были настолько правдоподобными, что зрители в ужасе вскакивали, думая, что перед ними настоящие привидения. Об этом можно судить не только по гравюрам того времени (в частности, по фронтиспису к «Мемуарам» Робертсона), которые отчасти носили, конечно, рекламный характер, но и по воспоминаниям просвещенных очевидцев. Так, физик (изобретатель калейдоскопа!) сэр Дэвид Брюстер, в 1802 году побывавший на шоу Филипсталя в Лондоне, описал увиденное: «Зрители были не просто удивлены, но потрясены, многим казалось, что они могут дотронуться до призраков»[1]. И конечно, рожденные фантасмагорией духи стали объектами любовного желания: в новелле Шиллера «Духовидец

[1] *Brewster D.* Letters on Natural Magic, addressed to Sir Walter Scott (1832). London: 5th edition, 1842. P. 82.



Фантасмагория Робертсона в Капуцинском монастыре в 1797 году
Фронтиспис из книги: Etienne-Gaspard Robertson. Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute. Tome I. Paris, 1831

(Из воспоминаний графа фон О***)» (1787–1789) главный герой, принц Александр, насмотревшись фантасмагорий (во время сеанса его ударило электрическим разрядом, что в своих шоу практиковал Филидор, а позже использовал и доктор Франкенштейн), влюбился в «образ» – в картину, явившуюся затем призраком, а позже превратившуюся в прекрасную незнакомку.

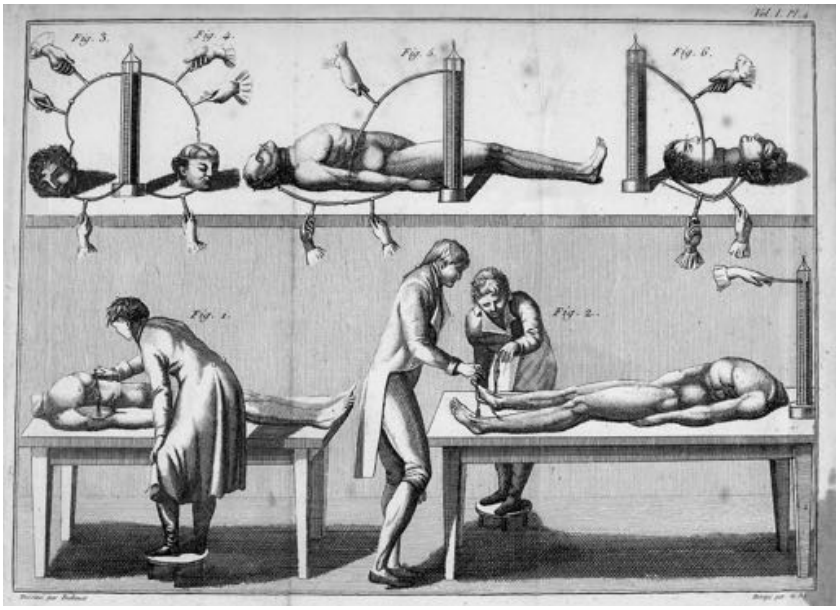
Самая скандальная демонстрация Робертсона прошла 28 марта 1798 года – знаменитый «спиритический сеанс», во время которого «маг» вызывал духов тех людей, имена которых называли зрители[1]. Один из гостей попросил вызвать дух своей умершей возлюбленной и показал Робертсону ее портретную миниатюру, а когда девушка появилась в лучах фантаскопа, другой гость неожиданно воскликнул: «Небеса! Это моя жена!» Некий швейцарский патриот захотел «встретиться» с Вильгельмом Теллем, а аббат Делиль, поэт, – с Вергилием. В самом конце француз-роялист попросил «вернуть» Людовика XVI, однако Робертсон, испугавшись репрессий, ответил отказом.

Тем не менее секретная полиция, решив, что Робертсон на самом деле способен воскресить (*sic!*) Людовика XVI, на время закрыла шоу.

Гальванизм

Опасения полиции были ни такими уж необоснованными: одновременно с явлениями призраков в XVIII веке проходили эксперименты по оживлению людей.

[1] Отчет об этом спиритическом сеансе см. в «Мемуарах» Робертсона: *Robertson E.G.* Mémoire. Op. cit. T. I. P. 215–221.



Гальванизм. Гравюра из книги: *Giovanni Aldini,* Essai théorique et expérimental sur le galvanisme. T. 1. Paris, 1804

Медики и физики изучали нервную систему человека, через которую, по Декарту, душа (или мозг) управляет «человеком-машиной». А раз человеком можно управлять, следовательно – им можно управлять и извне. На нервы можно воздействовать. Но если животный магнетизм Ф. Месмера был вскоре объявлен лженаукой, шарлатанством, то использование электричества – с научной точки зрения – приводило к более убедительным (но не менее удивительным) результатам.

Луиджи Гальвани использовал батарею из меди и цинка и кислоту – лапки мертвых лягушек под воздействием электрического тока начинали двигаться. В 1791 году результаты своих экспериментов он опубликовал в «Трактате о силах электричества при мышечном движении». А в следующем году Алессандро Вольта выступил с серией лекций о «животном электричестве», на которых также говорил о возможности стимулировать мышцы при помощи электричества.

Племянник Гальвани, Джованни Альдини, проводил опыты не только на животных, но и на людях (по специальному разрешению Наполеона). Для своих экспериментов он использовал трупы, присоединяя электроды к различным частям тела. Эти опыты доказывали, что воздействие на нервы активирует мускулы. В 1802 году в Болонье он подверг гальваническому шоку черепа двух обезглавленных преступников – результатом чего стали страшные гримасы[1]. Сам Альдини в своем

[1] Об этих гримасах можно судить по более поздним фотографиям, сделанным во время электрофизиологических опытов доктора Гийома Дюшена, который, правда, исследовал мышечные сокращения и выражения эмоций у живых людей. См.: *Duchenne G.-B.* Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions. Paris, 1862.

трактате о гальванизме рассказывает, как стоял у эшафота «под топором закона», чтобы «получить из рук палача тела, пока из них не вытекла кровь»[1]. Прежде, когда врачи использовали трупы, считалось, что их клетки уже мертвы. Альдини же заявлял, что в них еще сохранились жизненные силы.

18 января 1803 года Альдини поставил, вероятно, свой самый знаменитый гальванистический «спектакль»: в Лондоне он решил «оживить» убийцу Джорджа Фостера, чей только что повешенный труп был им куплен и перевезен из Ньюгейтской тюрьмы в анатомический театр. Когда он подсоединил провода к лицу Фостера, «челюсти задрожали, прилегающие мышцы ужасно исказились, а левый глаз на самом деле открылся… некоторым показалось, что несчастный вот-вот возродится», – сообщал «Календарь Ньюгейтской тюрьмы»[2].

Гальванизм, хотя изначально и был сугубо научной практикой, отвечал вкусу XVIII века к макабризму, к ужасному, а потому, как и фантасмагория, вскоре превратился в «новый жанр выставок». Гальванистические шоу отчасти заменили «театр террора», как Мишель Фуко назвал публичные казни[3]: во время открытых лекций и демонстраций Альдини, Робертсона или Жака Гарнерена (аэронавта и первого парашютиста) зрители были столь же потрясены, а иногда и смертельно напуганы[4].

На одном из шоу Гарнерена, посвященного электричеству, аэростатике, газам и фанстасмагории, 28 декабря 1814 года (за два года до поездки на Женевское озеро), побывала Мери Шелли[5]. А в предисловии к 3-му изданию «Франкенштейна» (1831) она написала о рождении романа: «Однажды они [Байрон и Перси Шелли] обсуждали различные философские вопросы, в том числе секрет зарождения жизни и возможность

[1] *Aldini G.* Essai théorique et expérimental sur le galvanisme. Tome I. Paris, 1804. P. 122.

[2] См.: *The Newgate Calendar* от 18 января 1803 года. URL: http://www.exclassics.com/newgate/ng464.htm. См. также: *Porter R.* Bodies Politic. Desease, Death and Doctors in Britain, 1650–1900. London: Cornell University Press, 2001. P. 217–219; *Marshall T.* Murdering to Dissect: Grave-Robbing, Frankestein and the Anatomy Literature. Manchester University Press, 1995.

[3] См. *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы (1975). М.: Ad Marqinem, 1999. С. 74. Фуко отмечает, что когда появились гильотины, народ жаловался, что не на что смотреть, и требовал: «Верните нам виселицы!» (Там же. С. 87). См. также: *Ямпольский М.В.* Жест палача, оратора, актера // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М., 1994. С. 21–70.

[4] Тот же «Календарь Ньюгейтской тюрьмы» рассказывает, что после опыта Альдини с трупом Фостера мистер Пасс, официальный представитель Общества хирургов, «был столь потрясен, что вскоре после возвращения домой, умер от страха».

[5] Об этом она записала в своем «Журнале». Шоу Гарнерена в Лондоне называлось «Театром больших философских развлечений» «Theatre of Grand Philosophical Recreations». Любопытно, что в рекламе следующего шоу Гарнерена, 19 января 1815 года, стандартный набор «научных забав» был дополнен «экспериментом по воскрешению Джоанны Сауткотт», знаменитой в то время прорицательницы, умершей за три недели до этого.

когда-нибудь открыть его и воспроизвести. Они говорили об опытах доктора Дарвина[1] <…> Быть может, удастся оживить труп; явление гальванизма, казалось, позволяло на это надеяться; быть может, ученые научатся создавать отдельные органы, соединять их и вдыхать в них жизнь».

Действительно, в отличие от Гальвани, Альдини или Гарнерена, доктор Франкенштейн не просто оживлял мертвую материю, он буквально собирал своего монстра по частям: «Я собирал кости в склепах; я кощунственной рукой вторгался в сокровеннейшие уголки человеческого тела <…> Бойня и анатомический театр поставляли мне большую часть моих материалов» (Франкенштейн, Глава IV). Эти части, самореферентные, не связанные друг с другом фрагменты как живой, так и неживой материи монтировались в целое с помощью «техники шока»[2] и были оживлены электричеством (опять же – шоком).

Движущаяся анатомия

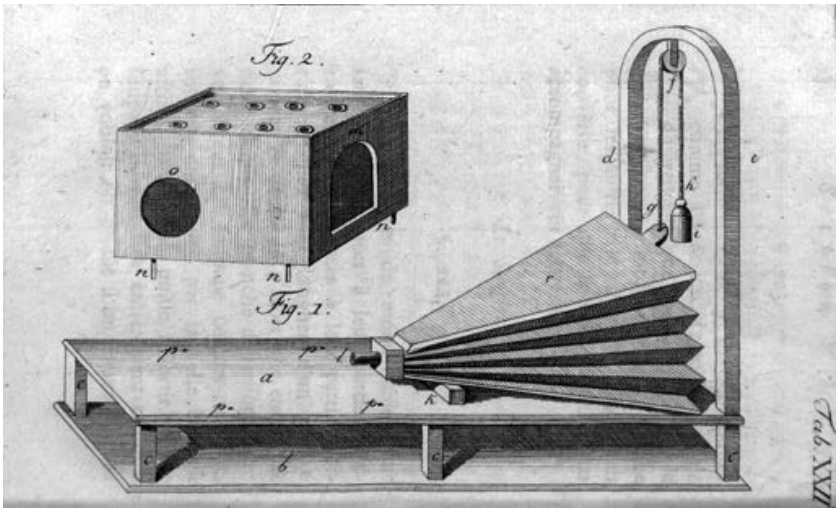
Метод сборки монстра Франкенштейна из отдельных частей отсылает к другой сфере науки XVIII века – к анатомическим моделям, в которых нередко использовались механические приспособления.

Появление таких анатомических автоматов отражало другой, наряду с гальванизмом, аспект общего интереса эпохи к устройству человеческого тела: является ли действие организма человека (или животного) по сути своей механическим? «Я не ошибусь, – писал Ламетри в своем трактате “Человек-машина” (1748), – утверждая, что человеческое тело представляет собой часовой механизм, но огромных размеров…» Все провода, цепи, пружины и т.д., которые приводили в движение анатомические автоматы, соответствовали органам человеческого тела – мускулам, сосудам и т.д. Анатомические автоматы должны были показывать, исследовать, симулировать работу организма.

С этой точки зрения, особенно интересна утка-автомат (в натуральную величину) Жака де Вокансона (1730-е). Она могла крякать и двигаться, пила воду, клевала зерно, переваривала его и испражнялась. В ее медном корпусе были сделаны специальные отверстия, чтобы зрители могли

[1] Доктор Эразм Дарвин, автор трактата «Зоономия, или Законы органической жизни» (1794), посвященного, в частности, патологиям и анатомии, а также создатель «говорящей головы» (см. ниже) проводил и гальванистические опыты.

[2] Термин Манфредо Тафури. См.: *Tafuri M.* Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development (1973). Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1979; *Idem.* The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s (1980). Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1987. P. 98, 143. Тафури использовал этот термин по отношению к Пиранези, Пикассо, Маринетти, Швиттерсу. Пиранези с помощью «техники бриколажа» или «техники шока» не только реконструировал античные вазы, но и «монтировал» фасады, планы и интерьеры своих воображаемых построек, в частности, «Тюрем».



Говорящая машина
Гравюра из книги: *Wolfgang von Kempelen* Le Mécanisme de la parole, suivi de la description d'une machine parlante. Vienne, 1791

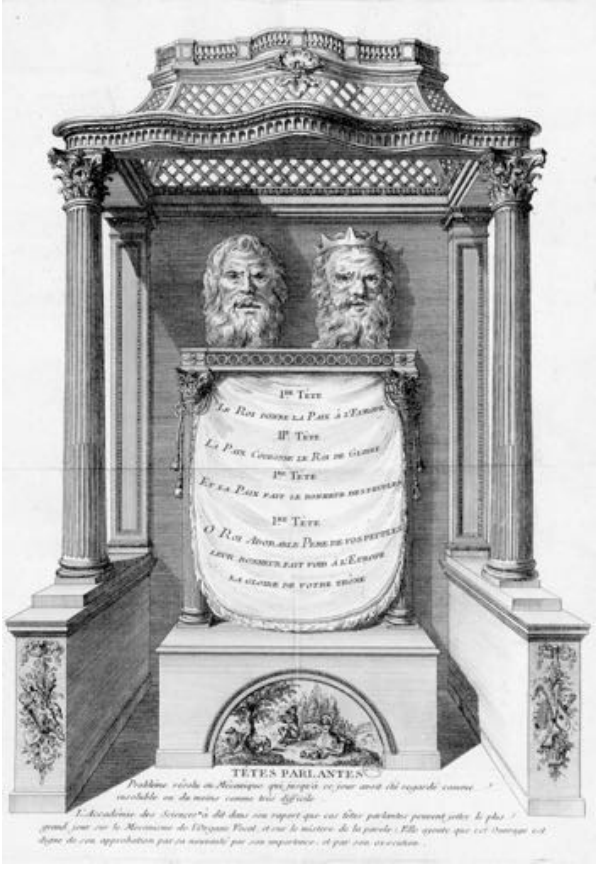
наблюдать за всеми «физиологическими» процессами[1]. В планах Вокансона было и создание автомата, который бы показывал кровообращение и дыхание. Свои автоматы, или, как он их называл, «движущиеся анатомии» (*anatomie mouvante*), он предлагал использовать в качестве медицинских пособий («Осмотр машины даст более подробные знания о природе, чем анатомические объяснения»[2]). А для того чтобы они были более наглядными и жизнеподобными, Вокансон хотел использовать новый для того времени материал – каучук.

«Движущимися анатомиями» интересовались не только механики, но и врачи, в частности хирурги Франсуа Кене и Клод-Никола Лека, которые для демонстрации человеческих функций – дыхание, кровообращение, пищеварение, нервная система – предлагали использовать как механические приспособления, так и жидкости. Подобным образом часовщики Жаке-Дро в своих автоматах и протезах[3] применяли жизнеподобные материалы – кожу, пробку, папье-маше. А мадам дю Кудре делала свои акушерские «машины» (точнее все же манекены, но назывались они именно «машинами» – *La Machine de Madame Du Coudray*) из ткани

[1] Правда, утка Вокансона была мистификацией: она, конечно, не могла переварить зерна – «результаты» ее физиологической деятельности были заранее подложены в специальный, закрытый от взгляда зрителей, отсек ее корпуса. Подробнее см.: *Riskin J.* The Defecating Duck, or The Ambiguous Origins of Artificial Life // Critical Inquiry, 2003. Vol. 29. № 4. P. 599–633. Уже в наши дни мечту Вокансона реализовал бельгийский художник Вим Дельвуа в своей «Клоаке» – машине, наглядно показывающей процесс пищеварения (2000).

[2] *Vaucanson J. de.* Le mécanisme du flûteur automate. Paris, 1738. P. 20.

[3] После успеха своих андроидов (о них см. ниже) семья Жаке-Дро занялась протезированием и произвела революцию в ортопедии: в отличие от металлических конструкций, изобретенных еще в XVI веке парижским хирургом Амбруазом Паре, их протезы были не только жизнеподобными, но и легкими; кроме того, ими можно было управлять с помощью веревок.



«Говорящие головы» аббата Микаля. 1784
Офорт

и кожи, «зашивая» внутрь деревянные детали, губки и настоящие тазовые кости.

Для большего жизнеподобия Эразм Дарвин обтянул деревянную «говорящую машину» (*speaking figure*) кожей – в итоге она хоть и говорила лишь несколько слов («мама», «папа»), но выглядела как «настоящая»[1]. Напротив, Вольфганг фон Кемпелен – автор четырех «говорящих машин» (1778–1791) – не стремился к жизнеподобию, его интересовал исключительно механизм человеческой речи. «Говорящие машины» (*Sprachmaschine)* Кемпелена могли детским голосом произносить слова «мама» и «папа», а также небольшие фразы вроде «вы – мой друг», «я вас люблю всем сердцем» и «поехали со мной в Париж». Впрочем, их речь была не всегда внятной: по словам Гёте, машина Кемпелена «не очень красноречива, но некоторые детские слова произносит весьма мило»[2].

[1] Устройство своей машины Дарвин описал в кн.: *Darwin E.* The Temple of Nature; or, The Origin of Society. London, 1803. Additional Notes. P. 119–120.

[2] Письмо Гёте герцогу Карлу Августа, 12 июня 1797. URL: http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1797.

Наиболее совершенными в этом смысле были «говорящие головы» (*têtes parlantes*) аббата Микаля, представленные парижской Академии наук в 1783 году. Они были сделаны из меди, папье-маше, пергамента, кожи, пробки, и не просто могли говорить, но вели диалог, при этом активно артикулируя.

1-я голова: «Король даровал мир Европе».

2-я голова: «Мир увенчал короля славой».

1-я голова: «И мир принес счастье людям. О, обожаемый король, отец народов, их счастье показывает Европе величие твоего трона».

Это восхваление Людовика XVI – один из ранних примеров использования «математической магии» для пропагандистских целей.

В новелле Гофмана «Автомат» (1814) «говорящая голова» (Гофман называет ее «турком», что явно отсылает к шахматисту Кемпелена, о котором ниже) выступает в роли оракула: «...спрашивающий задавал свой вопрос шепотом, наклонившись к правому уху фигуры, в ответ на что фигура начинала вращать глазами, поворачивала голову к спрашивающему – можно было даже ощутить дыхание (*sic!*), исходящее из уст фигуры, – и тут из глубины фигуры действительно доносился тихий ответ».

Если говорить о жизнеподобии «движущихся анатомий», то особенно интересны восковые анатомии, которые были не только учебными пособиями в медицинских школах, но и «курьезами» для просвещенной публики (так, в Кабинете физики и естественной истории «Ла Спекола» во Флоренции наряду с ботанической и минеральной коллекциями были представлены и анатомические модели). Как и предшествующие им деревянные анатомии, восковые анатомии состояли из различных фрагментов, собранных воедино, и могли раскрываться (как бы двигаться), позволяя зрителю увидеть то, что находится внутри. Нередко для восковых анатомий использовались реальные фрагменты человеческого тела – кости, кровеносные сосуды (в них заливалась смола) и др., которые должны были подтвердить подлинность фигуры. Но главное преимущество таких моделей давал собственно воск: он в большей степени, чем дерево, позволял передать оттенки и фактуру человеческой кожи; кроме того, воск можно было легко раскрашивать, и краски сохраняли свои насыщенные цвета[1].

Эти насыщенные цвета придают восковым моделям неожиданную витальность. Столь, вроде бы, неуместный в данном случае эффект усиливается еще больше благодаря театральным позам и жестам фигур (например «Венерина» Клементе Сузини, 1780–1782, или «Сидящая

[1] Раскрашенные восковые анатомии возникли одновременно с цветными иллюстрациями в анатомических трактатах – их изобретателем считается анатом и художник Жак-Фабьен Готье-Даготи. Франческо Альгаротти в своем «Эссе о живописи» советовал в анатомических атласах, как в географических картах, разные мышцы раскрашивать разными цветами, чтобы художники, изучающие анатомию, их не путали (см.: *Algarotti F.* Essai sur la peinture // Œuvres du Comte Algarotti. Vol. II. Berlin, 1772. P. 137).

женщина» Андре-Пьера Пенсона, 1790-е). Словно перед нами не анатомические модели, а застывшие, но как бы живые, актрисы.

Скульптура Андре-Пьера Пенсона «Женщина со слезой» (1784) – это раздвижная анатомическая модель в натуральную величину; ее можно разобрать, мозг можно вынуть. Но почему ее лицо изображает (или даже выражает!) страдание? И почему она плачет? Очевидно, что это уже не только учебное пособие по анатомии. Для Пенсона, несколько раз подававшего заявку на участие в парижском Салоне, но неизменно получавшего отказ (академия не считала восковые фигуры произведениями высокого искусства), слеза, вероятно, играла особую роль: отсылая к различным сценам оплакивания или даже конкретно к слезам Прозерпины в знаменитой скульптуре Бернини, она должна была легитимизировать восковую анатомию как вид скульптуры. Но метафорически она, конечно, плачет потому, что она – «живая»![1]

Андре-Пьер Пенсон
Женщина со слезой
1784
Воск, стекло
Музей человека, Париж

А раз восковая фигура «живая», то она, как и фантасмагорический призрак у Шиллера, также может стать объектом страсти: в новелле Шанфлери хранитель коллекции восковых фигур Диар влюбился в один из своих экспонатов – Жюли – и сам стал превращаться в восковую персону[2].

Анатомия, симуляция голоса, физиологических процессов и человеческих органов, механика автоматов, жизнеподобие – отсюда прямой путь к идее искусственного человека, киборга. Какового, собственно, и собирал доктор Виктор Франкенштейн.

[1] Французский писатель и кинокритик Луи Сеген в своей книге «Почему она плачет?», посвященной скульптуре Пенсона, отвечает на этот вопрос совершенно в духе Шпенглера («Закат Европы») или Зедльмайра («Утрата середины»): «Женщина Пенсона не только “обозначает” духовное поражение христианства… Она со слезами говорит о смерти Бога» (см.: *Seguin L.* Pourquoi pleure-t-elle? Villeurbanne: Edité par Urdla, 2001).

[2] См. новеллу Шанфлери «Человек с восковыми фигурами» (“L’homme aux figures de cire”), включенную в его сборник «Эксцентрики» (1852). Одежда на Диаре «висела» – как на восковой фигуре, у него был стеклянный взгляд (глаза восковых статуй, в том числе «Женщины со слезой», делались из стекла или фарфора), а кожа на лице имела желтоватый, восковой, оттенок. В конце новеллы, жена Диара рассказывает, что нашла мужа в постели с Жюли, после чего Диар исчез вместе со своей восковой возлюбленной.

Андроид

Четвертый и, вероятно, самый важный источник монстра Франкенштейна – это андроиды, то есть человекоподобные автоматы.

Андроиды возникли[1] в контексте той же доктрины «распространения веры», что и «волшебные фонари». Впервые изображения как андроида, так и «волшебного фонаря», появились в одном и том же манускрипте – кодексе венецианского инженера и «мага» (как он сам себя называл) Джованни Фонтана «Bellicorum instrumentorum liber cum figuris», 1420. Баварская государственная библиотека). Кодекс Фонтана посвящен, в основном, военной технике, в частности, осадным орудиям, но среди его иллюстраций есть и несколько прикладных изобретений. Если «волшебный фонарь» Фонтана должен был проецировать на стену изображение дьявола, то «андроид» сам был подобен дьяволу (вероятно, его следовало бы назвать «дьяболоидом»).

Первые дошедшие до нас андроиды относятся к XVI веку. Это – небольшие (около 40 см в высоту) фигуры монахов, сделанные из дерева и металла, с часовым механизмом внутри; монахи могли ходить, двигать глазами, шевелить губами словно в молитве, поворачивать голову, целовать крест. Быть может, именно такие «маленькие автоматы, которые двигаются сами собой» мастерил Гаргантюа в дождливую погоду («Гаргантюа и Пантагрюэль», I, Глава 24; 1533). (Как позже из-за плохой погоды кампания Байрона села сочинять страшные истории.)

[1] Имеется в виду появление андроидов в реальной художественной и культурной практике. Но первые – легендарные – андроиды были известны еще в античности, их историческими изобретателями считаются философ и математик Архит Тарентский (V–IV века до н.э.), сделавший деревянного голубя, который мог летать (Авл Гелий, Аттические ночи, X 12, 8); математик и механик Ктесибий (III век до н.э.), который не только строил гидравлические машины – фонтаны-автоматы, но и делал «поющих дроздов, акробатов, поющие и движущиеся фигурки и прочие забавы, услаждающие чувства зрения и слуха» (*Витрувий*. Десять книг об архитектуре, IX, VIII, 4; X, VII, 4); а также Герон Александрийский (I век н.э.), автор автоматов, в частности, автомата для продажи («священной») воды и театра марионеток, известный не только по упоминаниям античных авторов, но и по своим трактатам о гидравлике, пневматике, механике, оптике; переведенные, начиная с XVI века, на латынь, эти книги получили широкую известность в ученой среде Нового времени. Известны и средневековые легендарные изобретатели автоматов: математик и астроном Герберт Орильякский (папа Сильвестр II, X–XI века), изготовивший «говорящую голову», которая стала его советником; теолог и ученый Альберт Великий (XIII век), автор «говорящей головы» или, по другой версии, «железного человека», который служил у него привратником и был разбит Фомой Аквинским, учеником Альберта, так как его постоянная «болтовня» мешала работать; философ и физик Роджер Бэкон (XIII век), создавший бронзовую «говорящую голову», по совету которой он хотел построить вокруг Англии бронзовую стену, чтобы защитить страну от нападений с моря; и астролог Региомонтан (Иоганн Мюллер, XV век), запускавший деревянного орла и железную муху. Был у автоматов и мифологический изобретатель – Дедал, о котором речь пойдет ниже.

Тамбуринист, утка и флейтист
Фронтиспис из книги: *Jacques de Vaucanson.* Le mécanisme du flûteur automate. Paris, 1738

Но к XVIII веку андроиды, как и «волшебные фонари», утратили свою магическую силу, переместившись в сферу науки и искусства, они стали частью культуры развлечения («обучение через развлечение»), «научной забавой». Согласно «Энциклопедии» Чемберса, андроид – это «автомат, в форме человеческой фигуры, который благодаря пружинам и т.д., надлежащим образом придуманным, может ходить, говорить и т.д.»[1].

[1] См.: *Chambers E.* Cyclodaedia. Vol. 1. London, 1728. P. 87 (Androides). Определение Чемберса было почти полностью повторено в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера: андроид – это «автомат в форме человека, который с помощью пружин и т.п., хорошо расположенных, ходит и выполняет другие функции, внешне похожие на человеческие». См.: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome 1. Paris, 1751. P. 448–451 (Androide).

На протяжении XVIII века было создано как минимум десять андроидов, многие из которых по своим размерам действительно соответствовали фигуре человека[1]. Самые знаменитые из них: флейтист и тамбуринист механика Жака де Вокансона (1730-е), пишущий и рисующий мальчик и музицирующая девушка («Девушка за клавикордами») часовщиков Пьера и Анри Луи Жаке-Дро (1774), «Девушка за цимбалами» («Мария Антуанетта») мебельщика Давида Рентгена и часовщика Петера Кинцинга (1785), «Трубач» механика Фридриха Кауфмана (1810) и др. И, конечно, квазиандроид механика Вольфганга фон Кемпелена – шахматист «Турок» (1769) – самый знаменитый автомат XVIII века. Впрочем, его медийный успех был связан, в первую очередь, с его скандальным разоблачением – как выяснилось, «Турок» оказался «подделкой»: под столом прятался реальный человек – профессиональный шахматист[2]. Характерно, что Кемпелена обвинили не только в шарлатанстве, но и в магнетизме, а также в связи с дьяволом[3].

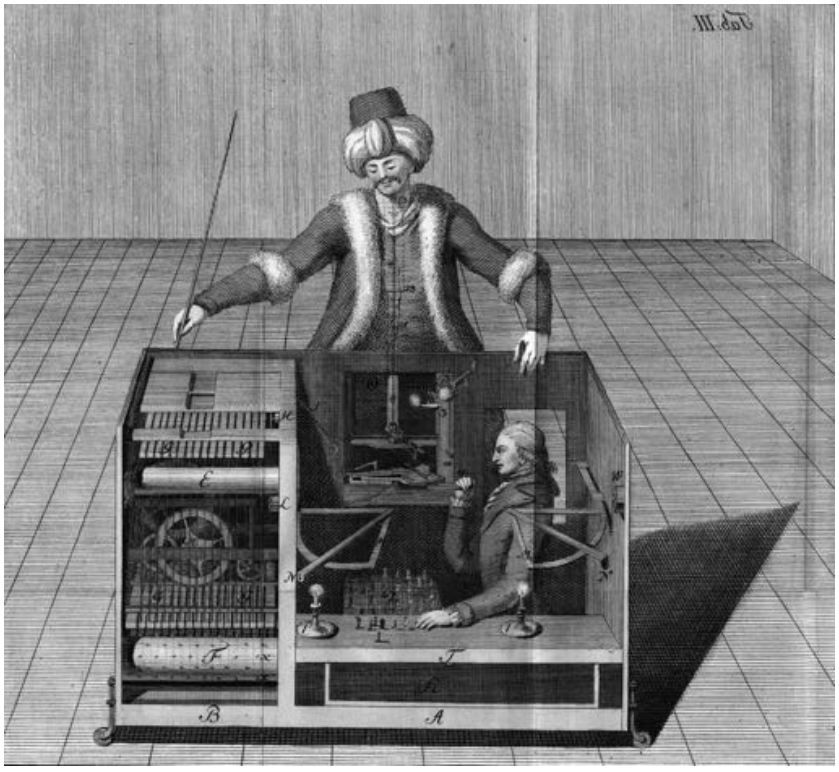
Хотя андроиды также принадлежали к «новым жанрам выставок», их популярность была не столь велика, как у фантасмагорий, гальванистических демонстраций или, тем более, у шоу воздушных шаров. («Марию Антуанетту», например, вообще не показывали широкой публике, она демонстрировалась лишь при дворе, а также членам Академии наук, куда ее передала сама королева.) Тем не менее они были хорошо известны просвещенной публике. Практически все существовавшие на тот момент андроиды (а также фиктивные, например «жевательная машина») описаны в новелле Жан Поля «Человек-машина и его имущество» (1789; опубликована в его книге сатир «Избранные места из бумаг дьявола»), посвященной коллекционеру автоматов. Так же едва ли не всех андроидов XVIII века увидели герои новеллы «Автомат» Гофмана (1814, вошла во второй том «Серапионовых братьев», 1819) в доме профессора Х.

Наиболее массовыми были показы Жаке-Дро. Во время первой демонстрации в Ла-Шо-де-Фоне (1774), по воспоминаниям очевидцев, улица, ведущая к дому часовщиков, была, несмотря на дождь, полна карет

[1] «Рост» флейтиста Вокансона – 165 см, трубача Кауфмана – 170 см, а «Девушки за клавикордами» Жаке-Дро – 137 см.

[2] Разоблачению «Турка» было посвящено множество трактатов и памфлетов – от книги барона фон Ракница «О шахматисте господина Кемпелена и его подделке» (1789) до рассказа-расследования Эдгара По «“Шахматист” Мельцеля» (1836). Подробнее об истории разоблачения «Турка» см.: *Sussman M.* Performing the Intelligent Machine: Deception and Enchantment in the Life of the Automaton Chess Player // Puppets, Masks, and Performing Objects / Ed. by J. Bell. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 2001. P. 71–86.

[3] Ср. в новелле Ф.-А. Доппе курьер, который переправляет через границу фамильные ценности бежавших роялистов, однажды должен перевести девушку-автомат в человеческий рост: пограничники сначала приняли ее за настоящую роялистку, а потом – за жену дьявола, а самого курьера – за воплощение дьявола (см.: *Doppet F.A.* Le Commissionnaire de la ligue d’Outre-Rhin, ou Le messager nocturne. Paris, 1792).



Шахматист («Турок») Вольфганга фон Кемпелена
Гравюра из книги: *Joseph Friedrich zu Racknitz.* Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung. Leipzig und Dresden, 1789

и повозок; выставка работала с шести утра до семи-восьми вечера[1]. Помимо трех андроидов, она включала «Грот», наполненный движущимися, музицирующими и танцующими пастухами и пастушками, статуями и фонтанами, а также животными: лающая собака, корова с мычащим теленком, карабкающиеся на скалу козы и др. Под названием «Spectacle mécanique» выставка переехала в Париж, а в 1775 году – в Лондон, и гастролировала по Европе вплоть до 1780-х годов.

Из всех андроидов Жаке-Дро, «изумивших весь Париж» и оставивших парижских художников «в отчаянии»[2], самым знаменитым стала «Девушка за клавикордами» – девочка 10–12 лет, которая могла двигать плечами, руками, ладонями, пальцами, головой, глазами, играла несколько мелодий, а в конце (завода часового механизма хватало на полтора часа) делала изящный поклон. Зрителей восхищало не только то, что машина может играть на клавикордах, но и то, как девушка покачивалась в такт музыке, как водила глазами и как вздымалась ее грудь, словно она дышала: «Она явно была возбуждена, взволнована и робка, как нечасто бывает в реальной жизни», – писал позже

[1] См.: *Voskuhl A.* Androids in the Enlightenment. Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013. P. 64ff.

[2] *Bachaumont L. P. de.* Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours, ou, Journal d'un observateur. T. 7. London, 1780. P. 273, 284.

Пьер Жаке-Дро Девушка за клавикордами. 1774 Музей искусства и истории, Невшатель

неравнодушный наблюдатель о «Девушке за фортепиано», созданной Анри Майарде, учеником Жаке-Дро, по мотивам «Девушки за клавикордами»[1]. Во время своего выступления девушка Жаке-Дро бросала томный взгляд сначала на руки, затем на клавикорды, а потом на зрителей, – следуя стереотипам матримониальной добродетели того времени.

Другими словами, андроиды поражали не только потому, что могли симулировать движения человеческого тела, но и потому, что выражали чувства и аффекты, симулировали гендерные и социальные практики, которые были приняты в обществе[2].

[1] The New Monthly Magazine and Literary Journal, 1821. Vol. 1. P. 531. Отсюда, конечно, путь к «женщине-машине» – к электромагнетической «небесной кровати» в Храме здоровья и Гименея доктора Джеймса Грэма (1780-е), к механической порнографии маркиза де Сада (автомат князя Франкавиллы – «уникальный механизм», который приводится в движение с помощью рычагов и пружин – «Жюльета», 1797) и, в конечном счете, к агалматофилии, популярной в литературе XIX века. Так, в романе «Будущая Ева» Огюста де Вилье де Лиль-Адана (опубликован в 1886 году) изобретатель Томас Эдисон по просьбе своего друга, подавленного безразличием к нему его невесты, делает андроида – идеальную возлюбленную (см. *Вайнштейн О.* Руки андроида // Теория моды. 2013. № 27. URL: http://www.nlobooks.ru/node/3295).

[2] Об андроидах в контексте «культурных сценариев» XVIII века см., например: *Voskuhl A.* Androids in the Enlightenment. Op. cit.

Бальтазар Антон Дункер
«Механический спектакль»
Жаке-Дро. 1775
Офорт

Если андроиды симулировали поведение «членов общества», то – в перспективе – они и сами должны были стать «членами общества». У инженеров были на них футурологические виды: в контексте нового политэкономического дискурса они рассматривали андроидов как идеальную рабочую силу («рабочие Форда»!). Так, Вокансон после успеха своих андроидов стал проектировать механические станки для швейной фабрики в Лионе, которые должны были заменить рабочих (проект, однако, не удался, в том числе, из-за бунта рабочих), а Джереми Бентам предложил использовать автоматы на Королевских верфях.

Параллельно андроиды, как и восковые фигуры, стали идеальными объектами страсти. В новелле Жан Поля «Простая, но благонамеренная биография новой, исключительно приятной женщины, сделанной из чистого дерева, которую я изобрел и на которой женился» (1789; опубликована в его книге сатир «Избранные места из бумаг дьявола») рассказывается о постепенном оживлении женщины – это гендерная сатира, намекающая на женскую немоту (читай – бесправие) и, наоборот, болтливость (а значит – власть) «говорящих машин» Кемпелена. В «Песочном человеке» Гофмана (1816) события приобретают трагический оборот. Олимпия, «дочь» профессора Спаланцани, была настолько жизнеподобна, что в нее влюбился Натанаэль. Но он сошел с ума, увидев Олимпию разбитой. А Спаланцани «был принужден уехать, дабы избежать судебного следствия по делу “об обманном введении в общество (sic!) людей-автоматов”».

Как и другие научные изобретения XVIII века, андроиды символизировали победу Разума над силами Природы, они были знаками (прото)индустриальной *modernity*. Вместе с тем само их существование

Давид Рентген и Петер Кинцинг
Девушка за цимбалами (Мария Антуанетта)
Около 1782–1784
Музей искусств и ремесел, Париж

Фридрих Кауфман
Трубач. 1810
Немецкий музей, Мюнхен

«Чудесная самопишущая машина»
Гравюра из книги: *Friedrich von Knauss.* Selbstschreibende Wundermaschinen, auch mehr andere Kunst- und Meisterstücke. Wien, 1780

в культуре и восприятие в качестве «научных забав» – ошеломляющих или пугающих – возвращало андроиды в контекст магии[1] и мифологии. Не случайно Жака де Вокансона, автора первых андроидов, «изобретателя машин» (Дидро, «Сон Даламбера», 1769), просветители сравнивали с Прометеем: «соперником Прометея» называл его Вольтер («Речи о человеке», Речь 6-я, 1737), «новым Прометеем» – Ламетри («Человек-машина», 1748).

Прометей упоминается и на страницах автоматической сказки Франсуа-Феликса Ногаре «Зеркало текущих событий, или Красавица за лучшее предложение» (1790), в которой инженер-самоучка, создатель автомата-флейтиста, сам никогда не слышавший музыки, был наделен чудесным магическим даром: ему «мог бы позавидовать Олимп, как когда-то Прометею»[2]. Звали этого изобретателя *Wak-wik-vauk-on-son-frankénsteïn*, или просто – *Frankénsteïn*. Имя – говорящее. Оно отсылает и к Вокансону (*vauk-on-son*), и к Иоганну Конраду Диппелю из замка Франкештейн,

[1] Не будем, конечно, забывать, что в XVIII веке произошла девальвация самого понятия «магия». Магия, сухо писал Чемберс, – это «наука, которая обучает тому, как создавать прекрасные и удивительные эффекты» (см. *Chambers E.* Cyclodaedia. Vol. 2. Op. cit. P. 481 – Magic). В «Энциклопедии» Дидро и Даламбера дано более пространное определение: «магия» – «это наука или оккультное искусство, которое учит тому, как делать вещи, выходящие за рамки человеческой власти», а «маг» – это «волшебник, который осуществляет сверхъестественные действия», но также и «прорицатель». Однако – уточняют авторы «Энциклопедии», – магия была распространена в варварскую и невежественную эпоху, не знавшую философии и экспериментальной физики (см.: Encyclopédie… Tome 9. Op. cit. P. 850, 852 – Magicien, Magie). Таким образом, в XVIII веке «магия» превратилась в «науку». Вероятно, единственной территорией, оставшейся «магии», были карточные игры: согласно «Энциклопедическому словарю математических и физических забав» (1792), *magicienne* (в женском роде) – это гадалка (см.: Dictionnaire encyclopedique des amusemens des sciences mathématiques et physiques. Paris, 1792. P. 656 – Magicienne).

[2] *Nogaret F.-F.* Le Miroir des événemens actuels, ou La belle au plus offrant. Paris, 1790. P. 46. Главная героиня новеллы, 17-летняя Аглаонис, объявляет турнир: она выйдет замуж за того, кто изобретет гениальную машину. В турнире приняли участие шестеро инженеров, их изобретения были в духе времени: один показал телескоп, другой – воздушный шар, но победителями стали авторы двух автоматов. Первый автомат – бронзовый флейтист в человеческий рост, который мог играть 22 мелодии (флейтист Вокансона был сделан из дерева и играл лишь 12 мелодий!). Слушая его игру, Аглаонис падает в обморок и соглашается выйти замуж за его автора. Но тут появляется шестой претендент, его автомат – девушка, которая может ходить и делать реверансы. В момент демонстрации у нее из-под юбки вылетел купидон и выпустил стрелу, попавшую прямо в сердце Аглаонис (на наконечнике стрелы был бутон розы). После этого девушка еще и заговорила и поднесла Аглаонис рог изобилия, который был наполнен фруктами, украшенными драгоценными камнями и позолотой. В итоге, очарованная Аглаонис выбирает изобретателя этого автомата, а за автора флейтиста выходит замуж ее сестра. К слову, если судить по гравюре Эдма Бушардона (1740), таких девушек-автоматов во Франции называли словом *catin* – блудница, так сказать «девушка, гуляющая сама по себе».

алхимику, создателю «эликсира жизни». А частица *wik*, возможно, как раз и навела Мери Шелли на мысль дать своему герою, «современному Прометею», имя Виктор[1].

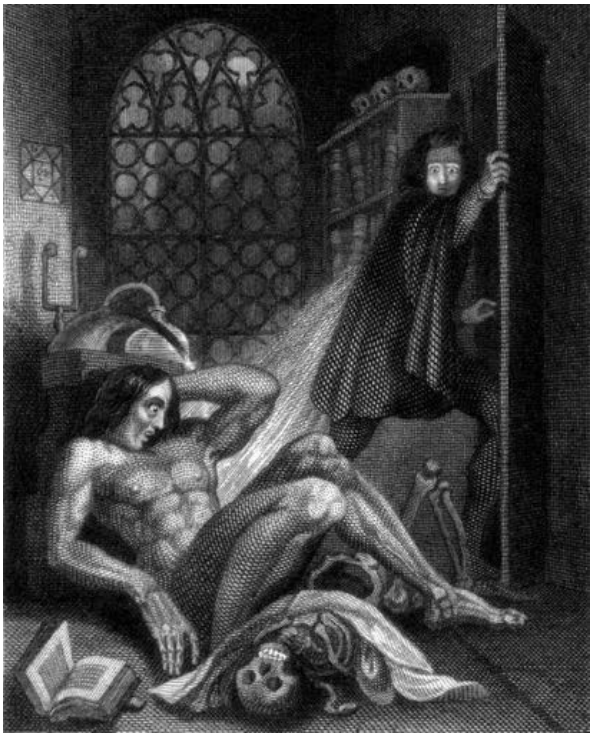
Современный Прометей

Доктору Виктору Франкенштейну можно было бы предъявить те же обвинения, что и профессору Спаланцани,– «обманное введение в общество людей-автоматов». Созданное им существо вышло из-под контроля, стало жить самостоятельной жизнью и превратилось в монстра. Впрочем, Франкештейн не хотел создавать монстра, он мечтал лишь о том, чтобы найти «способ избавить человека от болезней и сделать его неуязвимым для любой смерти» (Франкенштейн, Глава II). То есть – создать идеального человека. Но человек получился монстром[2], во-первых, потому что внешне он не был похож на человека: он был гигантского роста, бегал со скоростью «недоступной простому смертному» (Глава XXIV) и имел «уродливо непропорциональное и неуклюжее» тело (Продолжение дневника Уолтона) – ему была свойственна «немыслимая для обычного человека уродливость» (Глава VII). А во-вторых, его поведение – в отличие от поведения андроидов – не соответствовало общественным нормам, «культурным сценариям»: он стал мстителем, негодяем, убийцей; нередко в новелле он зовется «демоном» и «дьяволом». Собственно, поэтому монстр и не смог стать «членом общества», но был обречен на одиночество.

Встретившись с своим создателем, монстр рассказывает о начале своей одинокой жизни; одним из первых, произошедших с ним событий стало обретение огня: «[я] с восхищением ощутил его тепло. Я радостно протянул руку к пылающим углям, но тотчас отдернул ее с криком. Как странно, подумал я, что одна и та же причина порождает противоположные следствия! Я стал разглядывать костер и, к своей радости, обнаружил, что там горят сучья. Я тотчас набрал веток <…> Я с удовольствием обнаружил, что

[1] Неизвестно, читала ли Мери Шелли новеллу Ногаре. Вполне возможно, так как Ногаре был популярным писателем, а «Зеркало» вошло в несколько изданий его новелл и сказок. Впрочем, в «Франкенштейне» о Ногаре не упоминается. В любом случае, монстр Франкенштейна-Шелли получился полной противоположностью автомата Франкенштейна-Ногаре, как и сам жанр готического романа противоположен социальной аллегории, каковой, собственно, и была новелла Ногаре. О новелле Ногаре и «Франкенштейне» Мери Шелли см.: *Douthwaite J.V.*, *Richter D.* The Frankenstein of the French Revolution: Nogaret's Automaton Tale of 1790 // European Romantic Review, 2009. Vol. 20. № . 3. P. 381–411; *Douthwaite J.V.* The Frankenstein of 1790 and Other Lost Chapters from Revolutionary France. Chicago and London: University of Chicago Press, 2012. P. 59–97.

[2] О соотношении человеческого и монструозного в монстре Франкенштейна см.: *Maienschein J., Maccord K.* Changing Conceptions of Human Nature // Frankenstein… Annotated for Scientists, Engineers, and Creators of All Kinds / Ed. by D.H. Guston et al. Cambridge (MA), London: MIT Press, 2017. P. 215–221.



Теодор фон Хольст
Монстр Франкенштейна
Фронтиспис из книги: *Mary Shelley,* Frankenstein; Or, The Modern Prometheus. London, 1831

костер дает не одно лишь тепло, но и свет, и что огонь годится для приготовления пищи» (Глава XI).

Этот рассказ монстра неожиданным образом отсылает к фрагменту из второй книги Витрувия, в котором он говорит о «начале человечества» и о лесном пожаре, который сначала испугал людей, но потом, «когда все успокоилось, они подошли ближе и, заметив, что тепло от огня очень приятно, стали подбрасывать в огонь дрова и, таким образом поддерживая его, привлекать других и показывать им знаками, какую можно извлечь из этого пользу» (Десять книг об архитектуре, II, I, 1). Благодаря обретению огня, по Витрувию, первобытные люди стали «сходиться» (происхождение общества), «положили начало речи» (происхождение языка), а затем начали строить первые хижины (происхождение архитектуры). Таким образом, огонь обладает двойной природой (что сразу и отметил монстр Франкенштейна): он является не только деструктивной силой, но и способствует обновлению, преображению мира, позволяя вернуться к первозданной простоте и естественному человеку[1].

Если рассматривать творение Франкенштейна не как идеального, но как Первого человека, превратившегося в монстра исключительно по вине его создателя, который, монтируя киборга, вероятно, допустил ряд

[1] О тексте Витрувия в контексте истории архитектуры см.: *Медведкова О.А.* В начале был Огонь. Витрувий о происхождении города // Искусствознание. 2016. № 4. С. 50–81.

технологических ошибок, то сам доктор действительно выступает как «современный Прометей», создавший человека и давший ему огонь, а его ошибки – это Зевсовы кары из ящика Пандоры.

То, что Мери Шелли обратилась к прометеевскому символу, а просветители постоянно сравнивали с Прометеем Жака де Вокансона, конечно, не случайно. В XVIII веке произошла реактивация и переинтерпретация образа Прометея. Как показали, в частности, А. Лосев[1] и Х.-Г. Гадамер, Прометей в эпоху ранней *modernity* – это идеальный художник, скульптор-антропопласт, изваявший человека. По словам Гадамера: «В создателе людей Прометее человечество теперь узнает себя в своей собственной образотворческой силе, в области искусства. Это миф о гении, о всемогущей продуктивности искусства…»[2]

С точки зрения продуктивной силы искусства и его способности преображать мир (в чем, по Р. Барту, и состоит суть всякого волшебства, магии[3]), инженерам XVIII века ближе другой античный герой – Дедал, мифологический изобретатель автоматов, автор «живых» деревянных статуй («дедалов»), которые были столь совершенны, что «выглядели как изготовленные одушевленные существа (*sic!*)» (Диодор, Историческая библиотека, IV, 76), и коровы Пасифаи, которая была столь жизнеподобна, что «бык сошелся с ней, как с настоящей (*sic!*) коровой» (Аполлодор, Мифологическая библиотека, III 1, 4).

Дедал (a.k.a. Вокансон, a.k.a. Альдини, a.k.a. Робертсон, a.k.a. Франкенштейн) был ученым и магом одновременно – это художник-демиург, в искусстве которого сочетались платоновские понятия ремесла (*techne*) и поэзии (*poiesis*). Как демиург Дедал обладал магией, свойственной лишь богам: при виде летящих Дедала и Икара «все столбенели и их <…> за неземных принимали богов» (Овидий, Метаморфозы, VIII 217–220). Подобно богам, он способен изменять мировой порядок (метафорой этого измененного мирового порядка и был, собственно, Лабиринт), производить магические действия (например летать) или создавать чудесные объекты, например – оживающие статуи. Он был наделен не только «ловкостью рук», но и божественным даром созидания мира: он «новое нечто творит» (Овидий, Метаморфозы, VIII 189)[4].

Вспомним слова Мери Шелли об ученых: «…именно они и совершили истинные чудеса. Они прослеживают природу в ее сокровенных тайниках. Они подымаются в небеса; они узнали, как обращается в нашем теле кровь и из чего состоит воздух, которым мы дышим. Они приобрели новую и почти безграничную власть».

[1] См.: *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. Глава VII. Историческая конкретность символа. Мировой образ Прометея. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Los_PrSimv/07.php.

[2] *Гадамер Г.-Г.* Прометей и трагедия культуры (1946; пер. В. Бибихина) // *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 253–254.

[3] См. *Барт Р.* Пластмасса (1956) // *Барт Р.* Мифологии / Пер. С. Зенкина. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1996. С. 212–214.

[4] Подробнее о Дедале как демиурге см.: *Молок Н.Ю.* Летающий архитектор. Дедал и Амфион в XVIII веке // Искусствознание. 2017. № 2. С. 42–83.

Андрей Охоцимский

Эзотерическое христианство и художественный язык Александра Иванова

Большинство дореволюционных авторов воспринимали религиозную мотивацию Иванова аксиоматически, не вникая в детали и оттенки. Другие находили признаки ослабевания его юношеской веры и указывали на попытки поиска новых ориентиров. В обоих случаях к религиозности Иванова подходили упрощенно, в ключе бинарной альтернативы вера – неверие.

В.С. Зуммер первый исследовал религиозные взгляды Иванова с научных позиций. Анализируя записи Иванова, Зуммер выявил характерные черты его веры, включая своеобразную эсхатологию[1]. Основная цель Зуммера состояла в реконструкции композиционной схемы библейских эскизов, которые должны были покрывать стены воображаемого «храма Иванова». Он показал, что структура храма Иванова полностью подчинялась логике анализа евангельского материала в труде немецкого богослова Давида Штрауса «Жизнь Иисуса». Однако, расшифровав системный принцип взаимного расположения библейских эскизов, Зуммер остановился в недоумении перед загадкой источника их вдохновения. В самом деле, Штраус доказывал, что Евангелие – это миф. Каким же образом скептическое «мертвое слово Штраусовской книги претворилось в трепетную лучащуюся плоть композиций Иванова»[2]?

Возможный ответ на этот вопрос состоит в утверждении независимости веры Иванова от штраусовской «демифологизации»: Иванов заимствовал у Штрауса структуру, но не само богословие[3]. Однако, на этом пути

[1] *Зуммер В.М.* Эсхатология Ал. Иванова. Ученые записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры. Харьков, 1929. С. 387–410.

[2] *Зуммер В.М.* О вере и храме Александра Иванова. Киев: Издание журнала «Христианская мысль», 1918. С. 46.

[3] *Машковцев Н.* Творческий путь Александра Иванова // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 39; *Копировский А.М.* Система монументальных росписей Александра Иванова («Библейские эскизы») – богословие внутри религиоведения // Вестник РХГА. Т. 15, 2014. № 2. С. 65–73.

приходится приписывать художнику известную «раздвоенность» сознания, в целом не свойственную ни ему лично, ни людям его эпохи. В данной работе мы реконструируем характер христианства Иванова исходя из современных ему реалий российского духовного климата и покажем, что богословие Штрауса могло не только в него «вписаться», но и стимулировать взлет одухотворенного творчества.

Мотивация библейских эскизов Иванова представляется особенно загадочной в связи с общепринятым тезисом о «кризисе веры» Иванова после революционного 1848 года[1]. Совсем непонятно, как «кризис веры» привел его ко взрыву вдохновенного спонтанного творчества по иллюстрированию Св. Писания объемом в несколько сот листов. Кроме того, уместно поставить вопрос об идейном контексте формирования уникального художественного языка библейских эскизов. Каким образом Иванов вдруг превратился из «академического Сальери в светлого Моцарта», которого вдруг «осенил крылатый дух композиции»[2].

Основной тезис данной работы: духовная жизнь Иванова протекала в русле адогматического и внецерковного «внутреннего христианства» – течения, характерного для русской религиозной мысли начала XIX века. Мы увидим, как ее эволюция в этом русле привела к вдохновению библейских эскизов. Мы также убедимся, что «кризис веры», связанный с влиянием книги Штрауса, был не потерей веры, а изменением ее характера, причем именно в направлении, породившем новую иконопись библейских эскизов[3].

Внутреннее христианство в России начала XIX века

Русская религиозная мысль начала XIX века находилась под сильным протестантским влиянием. Богословие изучалось по лютеранским учебникам, причем языком преподавания была латынь. При изучении богословия Библия ставилась на первое место, отодвигая на задний план соборы, патристику и литургику. Церковь понималась по-протестантски как «собрание человеков во Иисуса Христа верующих»[4], а ее главой провозглашался русский Царь. Официальной идеологией был политизированный

[1] Тезис об «освежающем» влиянии революционных идей на Иванова был особенно популярен в советское время. В действительности Иванов вспоминал революцию 1848 года не иначе как с ужасом и осуждал ее принципы как «конец и разорение всякого художества» (*Тургенев И.С.* Поездка в Альбано и Фраскати // Век. 1861. № 15; цит. по: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений. Т. 11. М.: Наука, 1982. С. 75).

[2] *Машковцев Н.* Творческий путь Александра Иванова. С. 16.

[3] Об этом уже писал А.Н. Бенуа: «Научное исследование о Христе немецкого ученого пошатнуло его прежнюю, схоластическую веру <…> зато на месте прежней робкой религиозности теперь проснулась в Иванове иная вера: философски просветленная и истинно христианская…» (*Бенуа А.Н.* История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1999. С. 171).

[4] Из Катехизиса митрополита Платона Московского (*Флоровский Г.* Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009. С. 149).

экуменизм в духе Священного Союза, признававший равно-святость трех основных ветвей христианства.

Стиль личной религиозной жизни образованного общества тяготел к пиетизму. Семинаристы получали в качестве выпускного подарка книгу Арндта «Истинное христианство»[1]. Арндт призывал к уединенному «подражанию Христу» в духе Фомы Кемпийского[2] и упрекал церкви в увлечении внешностью в ущерб жизни в «храмине сердца». В этом свете православие виделось как обрядоверие, необходимое, чтобы вести простой народ к божественному через внешние формы, как бы обходной дорогой. В то же время духовная элита шла к той же цели прямым путем, черпая из чистого источника внутренней жизни. Эзотерическая невидимая «внутренняя» церковь[3] рассматривалась как высшая ступень по отношению к экзотерической, внешней. В период сугубого министерства, «религия сердца» стала государственной политикой: ее неприятие рассматривалось как противление видам правительства[4]. Фактическим кредо этого широкого движения, объединившим весь его спектр от консерваторов до вольнодумцев, была евангельская мудрость: «Царство Божие внутрь Вас есть» (Лк 17: 21). В ивановском утопическом сообществе живописцев эту фразу повторяют как мантру профессора-художники перед посвящением нового мастера[5].

В этом типе религиозности узнаются все главные аспекты духовной жизни Иванова: безусловная преданность Библии, замкнутый образ жизни, уверенность в своем избранничестве, а также покаянный настрой в сочетании со склонностью к проповедям на нравственные темы и к утопизму. Черты пиетизма легко угадываются и у его духовного друга и наставника Н.В. Гоголя[6]. Оба считали себя Божьими избранниками, предназначенными для художественно-просветительской миссии: нести народу евангельское учение средствами своего искусства. Эта высокая миссия почти пророческого уровня требовала полной самоотдачи, включая отказ от семейного счастья.

Чувство избранничества укрепилось у Иванова после посещения его студии императором в 1845 году: «Как молния блещет и видима бывает в небе от одного конца до другого, так будет явление Царя в духе Истины. Это я испытал во время посещения моей студии»[7]. Иванов верил, что второе пришествие Христа осуществится как явление христоподобного русского царя, который поведет как Россию, так и Европу в христианский золотой век. В качестве живописца он был призван своим искусством

[1] *Arndt J.* True Christianity. Boston, 1809 (издано с англ. перевода 1712 года).

[2] «Подражание Христу» Фомы Кемпийского было настольной книгой Иванова.

[3] *Лопухин И.В.* Некоторые черты о внутренней церкви. СПб.: 1806.

[4] *Флоровский Г.* Пути русского богословия. С. 177.

[5] Из неотправленного письмо К. Брюллову (*Новицкий А.* Опыт полной биографии А. А. Иванова. М., 1895. С. 62).

[6] *Флоровский Г.* Пути русского богословия. С. 331–344.

[7] *Зуммер В.М.* О вере и храме Александра Иванова. С. 8.

освещать русскому обществу путь в золотой век, а также вдохновлять и смягчать Государя в духе евангельского учения[1].

В свете сказанного нетрудно понять отношение Иванова к церкви. Принадлежность к православию для него аксиоматична. Однако он почти никогда не упоминает православные службы, таинства, причастие или исповедь и относится к духовенству с оттенком превосходства. У него проскальзывают ремарки, по которым можно понять, что он видел в православной обрядности «символы», форму, которая скрывала подлинную, духовную суть христианства. К примеру: «Мы, не достигшие вполне мысли Христовой <…> полагаем, что наши беспрестанные преступления могут выкупиться соблюдением обрядов, символически Его славящих»[2]. В качестве альтернативы обрядоверию, которое является «одной формой безо всякой внутренней силы»[3], он хотел бы просветить народ путем создания живописного эквивалента Евангелия.

В его обосновании необходимости уединения проглядывают как идеи монашеского затворничества, так и далеко не монашеское мессианство: «…прежде чем не вызрел человек и не почувствовал сам в себе окончания, не должно ему выходить к людям, которые по слабости своей природы готовы загрузить избранного…»[4]. Дух элитарного, эзотерического[5] христианства избранных сочетался в нем с романтическим идеалом героя-одиночки. Уже появившийся в Европе призрак Сверхчеловека иногда забредал и в келью-студию живописца-затворника.

В таком общем ключе развивалась духовная жизнь Иванова, и эволюционировало его понимание связи веры с искусством. Мы рассмотрим три этапа этой эволюции, временные рамки которых можно наметить лишь ориентировочно. Первый этап приблизительно соответствует работе над «Явлением Христа Магдалине» и началу работы над «Явлением Мессии», второй – основному (вдохновенному) периоду работы над «Явлением Мессии», а третий – разочарованию в «Явлении Мессии» и новому вдохновению библейских эскизов.

Этап 1. Поиски теплой веры

Иванов нашел формулу связи «душевного дела» христианского художника с его искусством в итальянском Кватроченто, «где с теплой верой выражались художники своими чувствами»[6]. «Теплая вера» – это вера сердечная, органическая. Она бытует на душевном уровне и не

[1] *Зуммер В.М.* Эсхатология Ал. Иванова. С. 400.

[2] *Собко Н.* Иванов // Словарь русских художников. СПб., 1895. С. 263–264.

[3] Письмо Н.М. Языкову, декабрь 1846 (*Зуммер В.М.* О вере и храме Александра Иванова. С. 8).

[4] *Собко Н.* Иванов. С. 69.

[5] Характеризуя христианство Иванова как «эзотерическое», мы имеем в виду общий смысл слова, а не альтернативную мистику. Впрочем, возможное влияние масонства на Иванова обсуждалось в литературе – см.: *Поликарпов В.П.* Философские предпосылки творчества А. Иванова // Советское искусствознание '74. М: Советский художник, 1975. С. 198).

[6] Письмо в Общество поощрения художников. 1837 (*Собко Н.* Иванов. С. 45).

Александр Иванов
Явление Христа народу. 1837–1857
Холст, масло
Государственная Третьяковская галерея, Москва

является мистическим состоянием. «Теплая вера» адогматична и, согласно экуменическому духу эпохи, могла вдохновлять и католических живописцев.

В ивановском понятии «теплой веры» чувствуется влияние «святого живописца» Овербека, который «не верит, чтобы без совершенной преданности религии и самой высокой набожности самого художника можно было успеть в таковых сюжетах»[1]. Очевидно и влияние шеллингианства Н.М. Рожалина, легко убедившего молодого Иванова, что источник искусства должен находиться в душе и сердце художника[2]. Однако романтический призыв к творческой свободе вылился для Иванова в новое порабощение и источник стресса: приступая к религиозным сюжетам, он должен был призывать «теплую веру», без которой был не вправе браться за кисть. «Теплая вера» приобрела почти инструментальный характер, как палитра или краски, стала необходимым приложением к художеству – его единственной полностью органичной и всепоглощающей страсти.

В концепции «теплой веры» можно уловить и сигнал тревоги. Действительно, когда о «теплой вере» рассуждают, как о чем-то постороннем,

[1] Письмо отцу (январь 1837 года) об обсуждении замысла «Явления Мессии» с Овербеком (*Собко Н.* Иванов. С. 37).

[2] *Бернштейн Б.А.* К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова // Искусство. 1957. № 2. С. 39–43; *Поликарпов В.П.* Философские предпосылки творчества А. Иванова.

не говорит ли это о ее недостатке? Не способствовали ли призывы «теплой веры» по пиетистским рецептам развитию атмосферы беспокойства, все сильнее заполнявшей холостяцкое жилище Иванова?[1]

Этап 2. Библейская документальность

Поиски рациональной основы «теплой веры» стимулировали Иванова к серьезному изучению библейского материала. Создание «Явления Мессии» проходило под знаком борьбы за достоверность. Иванов ищет в окрестностях Рима «околичности», едет за «благородными еврейскими лицами» в Ливорно. Он стремится к исторической правде в одежде и бытовых деталях. Он увлекается библейской археологией и размышляет о Библии, как историк о своем источнике. Вопрос «как это было?» распространялся на все Писание, стимулируя критический анализ и порождая вопросы о его исторической правде.

Доминирующая в то время рациональная богословская школа (Эйхгорн, Паулус) рассматривала библейское повествование как документальное свидетельство. Чудеса объяснялись как редкие, но естественные события. Их интерпретация была искусственной и чуждой смыслу текста[2]. Подлинность Библии сохранялась, но ее душа – диалог с Богом – терялась. Бог отдалялся и приобретал деистический оттенок. Божественное, чудесное и поэтическое вытравливалось из Писания. Стиль этого сухого богословствования сказался в подчеркнутом реализме и в известной «засушенности» «Явления Мессии».

Работа Иванова над эскизом «Воскресения» в 1845 году относится к середине этого периода и многим исследователям показалась отступлением от основной, реалистической, линии развития его творчества[3]. Однако это отступление было преддверием следующего этапа[4]. Работая над эскизом, Иванов начинает по-новому ощущать соотношение искусства и веры. Он записывает сложные идеи, напоминающие Ареопагитики: «Человек чувствует Божество бесконечное, самовластное и бестелесное. Но он не в силах его изобразить иначе, как приписав Ему свои человеческие высокие качества, составляя таким образом себе идеалы»[5]. В духе «внутреннего христианства» его искусство апеллирует к самому «духу благодати и истины», возвышаясь над неразрешимыми человеческими

[1] Начиная примерно с 1847 года Иванов считал, что его хотят отравить соперники. Частые желудочные боли после еды он почему-то не рассматривал как болезнь.

[2] Например, Эйхгорн интерпретировал древо познания добра и зла как ядовитое растение (*Strauss D.F.* The life of Jesus critically examined. 4th edition. London, 1902. P. 66).

[3] Бернштейн увидел в этом кратковременное влияние славянофилов (*Бернштейн Б.А.* Иванов и славянофильство // Искусство. 1959. № 3. С. 58–66).

[4] Зуммер доказал связь эскиза «Воскресения» с библейскими эскизами (*Зуммер В.М.* Проблематика художественного стиля Ал. Иванова: стиль библейских эскизов // Известия Азербайджанского государственного университета. Серия «Общественные науки». Т. 2–3, Баку, 1925. С. 84–103).

[5] Из «Мыслей при чтении Библии» (*Зуммер В.М.* Эсхатология Ал. Иванова. С. 397).

спорами о Боге. Его образ Воскресения выражал суть Небесного Учения, оставляя внизу, на земле, «споры поклонников телесному Воскресению с поклонниками духовному»[1]. Он чувствует, что пластический образ может ближе передать суть духовной реальности, чем словесное описание. Его мысли перекликаются с типичной эзотерической идеей о примате образа-символа над явным учением. Из этого нового понимания религиозного искусства и родилась новая иконопись библейских эскизов[2].

Александр Иванов
Воскресение Христово
Эскиз запрестольного образа для Храма Христа Спасителя в Москве. 1845
Бумага, гуашь, карандаш
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этап 3. Мифологическое богословие и вдохновение библейских эскизов

Иванов многократно указывал, что в «Явлении Мессии» он хотел передать смысл всего Евангелия. Действительно, появление Христа среди людей и их реакция на Него – это и есть главный смысл Евангелия. Но картина не оправдала ожиданий. В попытке передать величие одного момента ушла драма целого, потерялась трагедия Искупления[3]. Погоня за реализмом в деталях усиливала убедительность только данного эпизода и удаляла картину от первоначальной глобальной задачи. Иванову стало ясно: создать «Евангелие в живописи» можно лишь путем иллюстрирования всех основных эпизодов в форме иконостаса нового типа. Так что мотивация библейских эскизов вытекала из старых задач. Новой была их атмосфера, вдохновленная изучением книги Давида Штрауса «Жизнь Иисуса». Каким же образом скептическое «мертвое слово» Штрауса, явно разрушавшее как «теплую веру», так и библейскую документальность, могло стимулировать такой взрыв одухотворенного творчества? Попробуем разобраться.

Штраус писал свою книгу для коллег-богословов. Он полемизировал не с наивной верой простых людей, а с деизмом рационалистической школы, уже выхолостившим из Библии как «теплую веру», так и почти все собственно религиозное содержание. Штраус стремился прекратить насилие над Библией и увидеть в ней то, что она есть – свод священных текстов, выражавших современную их авторам религиозную традицию. Подход Штрауса оживлял религиозное чувство, освобождая исходную идею текста и восстанавливая целостность восприятия Библии в ее собственном свете[4]. Штраус понимал религию как утверждение истины в образной форме мифа[5]. Его книга была сухой и научной, но она превращала

[1] *Зуммер В.М.* Проблематика художественного стиля Ал. Иванова. С. 89.

[2] В письме брату от января 1846 года, Иванов называл себя «живописцем, готовящимся создать иконный род» (Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка / Под ред. М.П. Боткина. СПб, 1880. С. 214).

[3] *Стасов В.В.* 25 лет русского искусства // Вестник Европы. 1882. № 11. С. 231–239 (цит. по: *Собко Н.* Иванов. С. 227).

[4] *Strauss D.F.* The life of Jesus critically examined. P. 56, 58.

[5] Ibid. P. 80.

Библию в сакральную поэму. Открывалась дверь в красочную реальность мифа, существующую отдельно от научно-рациональной картины мира. Войти в эту дверь могли те, кто был готов построить свой храм в сердце и воображении. Опыт внутреннего христианства в сочетании с развитым образным мышлением был идеальной стартовой площадкой для восприятия идей Штрауса.

Биографы Иванова подчеркивают его мечтательность, а также склонность к утопиям и к жизни в «параллельной реальности». Теперь эти качества соединились с религиозным чувством и заработали на благо его искусства. Его воображение вырвалось на свободу[1]. Штраус объяснил Иванову, что «вначале был образ», а Библия – это лишь его словесное описание. Этот первичный образ он и стал рисовать. Новая иконопись не иллюстрировала описания чудес и видений, а изображала сами чудеса и видения в их первозданном великолепии. Она схватывала миф в его полнокровной образной жизненности до его конвертации в вербальный эквивалент. «Миф как жизнь и жизнь как миф, взаимосвязанные каждым своим элементом и взаимопроникающие каждой своей частицей, слились в неразрывное эпическое целое»[2].

Признав, что Библия – это миф, он полюбил ее за это еще больше. Из сухого трактата она превратилась в поэму, из набора знаний – в кладезь образов. Логика Штрауса придала архитектурность храма ее линейному

Александр Иванов
Библейские этюды: Благовещение. 1850-е
Бумага, акварель, итальянский карандаш
Государственная Третьяковская галерея, Москва

[1] Выражение М.В. Алпатова (*Алпатов М.В.* Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1956. Т. 2. С. 227).

[2] *Степанова С.С.* Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство-СПБ, 2011. С. 226.

Александр Иванов
Явление Христа Марии Магдалине после воскресения
1835
Холст, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

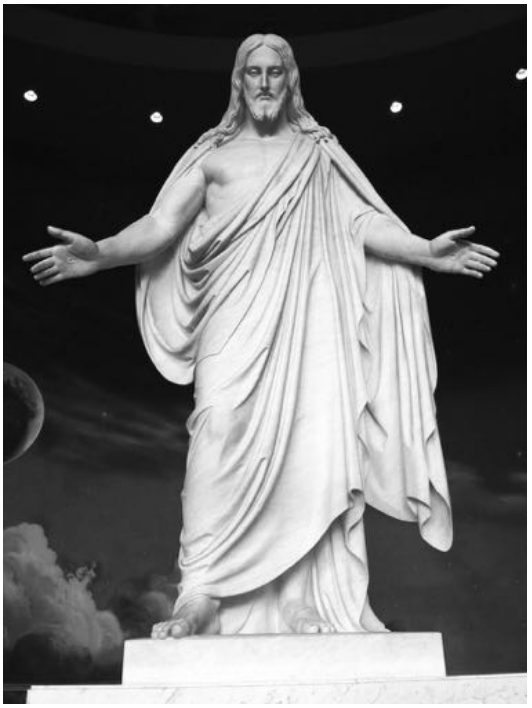
повествованию. Иванов заполнил этот храм своим воображением и покрыл его стены своими эскизами. Неосуществленная мечта о «теплой вере» превратилась в свободную веру-мечту[1]. Шеллингианское требование творчества «из себя» обрело истинный смысл и реализовалось во всей полноте. Наконец-то он рисовал веру, настоящую веру праотцев, пророков и апостолов, ту веру, которой насыщена Библия. Чтобы верно оценить природу вдохновения Иванова, достаточно сопоставить его библейские эскизы с палестинской серией В.Д. Поленова, созданной под влиянием материализма Ренана.

Изучение искусства Иванова в контексте русской религиозности его времени помогает не только понять общее направление его творчества, но и увидеть в новом свете многие интересные детали. В заключение рассмотрим два примера такого рода.

Холодный Иисус Иванова – Торвальдсена

Художник творит для современников. Образы религиозного искусства могут легко и непосредственно резонировать в сознании верующих своей эпохи, оставляя на долю последующих поколений иссушающие «иконологические» штудии. Иллюстрацией этой общей истины

[1] Этот период творчества почти не освещен в записях Иванова. Как всякая мечта, эта вера имела интимно-личный характер, и о ней нельзя было писать (*Зуммер В.М.* О вере и храме Александра Иванова. С. 5).



Бертель Торвальдсен
Иисус. 1838
Мрамор
Солт-Лейк-Сити

религиозной эстетики служит образ Иисуса в «Явлении Христа Магдалине». Ивановский Иисус был встречен восторженно. В нем видели «самое удовлетворительное изображение того, в кого мы, христиане, веруем – Богочеловека»[1]. Писали, что «Спаситель дышит небом»[2] и находили в его чертах «неземное благородство»[3]. Эти восторги стали непонятны уже во второй половине XIX века. Поздние критики видели лишь ординарный и холодный образ, что-то вроде римского трибуна, отвергающего возлюбленную[4].

Судьба скульптуры Торвальдсена, основной модели ивановского Иисуса, помогает понять как первоначальный успех, так и сменившее его равнодушие. К концу XIX века эта скульптура была признана наиболее совершенным из известных изображений Иисуса. Иисус Торвальдсена многократно копировался и стал официальной эмблемой Церкви Святых Последних Дней (мормонов). Одна из копий установлена в мормонском центре в Солт-Лейк-Сити. Иисус стоит на фоне ночного неба. Его образ исполнен спокойной силы и «космичности». Это не просто спаситель, но властелин мира, уверенно исполняющий свое предназначение.

[1] *Новицкий А.* Опыт полной биографии А.А. Иванова. С. 83.

[2] Северная пчела. № 228. С. 912 (цит. по *Собко Н.* Иванов. С. 41).

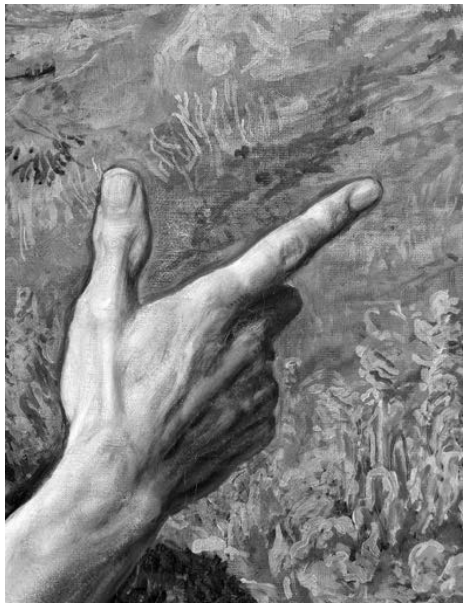
[3] Отзыв Сеньковского в «Библиотеке для чтения». Т. 18, VI. С. 57–58.

[4] *Алпатов М.В.* Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. Т. 1. С. 164.

Думается, что секрет живучести торвальдсеновского образа на Западе не только в его классичности, но и в романтической компоненте. Иисус представлен как величественный герой-одиночка, несущий груз спасения мира. В начале XIX века романтический культ силы, одиночества и благородства был общим для России и Запада. Приход Сверхчеловека брезжил как в героях Пушкина и Лермонтова, так и в персонажах Гюго и Стендаля. Эта тенденция эпохи была схвачена Торвальдсеном и, вслед за ним, Ивановым в образе, имевшем оттенки еще не рожденного литературно, но уже витавшего в воздухе Сверхчеловека. Однако русская духовность пошла другим путем. Иисус русской культуры стал народным, душевным и кротким. Образ экшн-героя вселенского масштаба перестал резонировать в русских душах. Ивановский Иисус стал чужим.

Указующая десница Иоанна Крестителя

Внутреннее христианство сочеталось у Иванова с серьезным интересом к традиционной иконописи, из которой он стремился почерпнуть духовное содержание. В этой связи отметим его интерес к общехристианским реликвиям, в особенности впечатляющий образ погребальных пелен Христа, то есть плащаницы. Не была ли таким же реликвией-символом указующая десница Иоанна, занимающая исключительное место точно в центре «Явления Мессии». Не отсылает ли нас эта столь явно выделенная деталь к реликвии десницы Иоанна Крестителя, основному палладиуму Российской империи, обретенному при императоре Павле? Конфигурация руки с двумя невидимыми загнутыми пальцами напоминает реликвию, на которой два пальца были утрачены[1].



Десница Иоанна Крестителя, указывающая на Спасителя на картине Иванова «Явление Мессии». Здесь, как и на реликвии, отсутствуют мизинец и безымянный палец. Попробуйте сложить пальцы таким образом. Это требует усилий и, очевидно, не является их естественным положением.

Если эта гипотеза справедлива, то десница Иоанна придавала «Явлению Мессии» дополнительное, чисто российское измерение. Если Иоанн на картине указывал на грядущего Мессию, то его десница, хранившаяся

[1] Фото этой реликвии, которая, несомненно, была известна Иванову, можно найти в моей статье «Душевное дело Александра Иванова», Fig. 11 (URL: https://lib.rmvoz.ru/bigzal/spiritual_Alexander_Ivanov)

во дворцовом храме императора, указывала на государя, который, по мысли Иванова, должен был стать новым Мессией, чтобы вести русский народ в его мировой миссии. Так не было ли «Явление Мессии» продолжением столь памятного для Иванова разговора с царем в 1845 году? Не мыслил ли Иванов себя уже действующим лицом в своей теократически-эстетической утопии? Если тогда царь одобрил его работу, то теперь Иванов по праву живописца-наставника десницей Иоанна показывал царю Того, за Кем он должен был следовать, чтобы вести свой народ в его мировой миссии.

Линда Хендерсон

Переосмысляя искусство, науку и оккультное знание в свете теории космического эфира: Василий Кандинский, Умберто Боччони и Казимир Малевич

На протяжении большей части XX века историки искусства и критики отказывались признать роль, которую оккультизм сыграл в становлении многих художественных теорий и направлений. Однако к настоящему моменту уже накопилось достаточное число исследований в области истории науки, истории религии и искусствоведения, которые наглядно демонстрируют, что изложенная выше позиция во многих случаях несостоятельна[1]. Несмотря на культурную маргинальность оккультизма в конце

[1] Выставка «Духовное в искусстве: абстрактная живопись 1890–1985» (Лос Анжелес, Калифорния, Музей искусств округа Лос Анжелес, 1986) стала первым событием, посвященным оккультизму в искусстве. За ней последовала выставка в Германии «Okkultismus und Avant-garde: Von Munch bis Mondrian 1900–1915», куратор Вайт Лоерс (Франкфурт: Ширн Кунстхалле, 1995). Позже, в 2012–2015 годах при поддержке британских спонсоров была проведена серия конференций «Зачарованные годы: теософия, модернизм и искусства, 1875–1960», которая способствовала значительному прогрессу исследований в этой области, так же, как и труды голландского ученого Воутера Ханеграаффа, введшие в научный оборот как легитимную тему изучение «западного эзотеризма». Данная статья, в сокращенном виде зачитанная на конференции «Отвергнутое знание» в октябре 2016 года в Москве, базируется на нескольких недавно опубликованных текстах. Ссылки, имеющиеся в работах, названных ниже, а также помещенные здесь, содержат актуальную библиографию по истории науки и религии. В числе этих работ: *Henderson L.D.* Abstraction, the Ether, and the Fourth Dimension: Kandinsky, Mondrian, and Malevich in Context // Kandinsky, Malewitsch, Mondrian: Der Weisse Abgrund Unendlichkeit / The Infinite White Abyss / Ed. by M. Ackermann and I. Malz, 37–55 (German), 233–44 (English). Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2014; *Henderson L.D.* The Forgotten Meta-Realities of Modernism: Die Uebersinnliche Welt and the International Cultures of Science and Occultism. Paris: Glass Bead, 2016. (См. также: URL: http://www.glass-bead.org/article/the-forgotten-meta-realities-of-modernism/):

XIX – начале XX века, оккультное часто было связано с последними научными достижениями той эпохи, когда эти две сферы еще не были столь четко разграничены, как позднее в XX веке.

Речь идет не о науке, построенной на теории относительности и других идеях Эйнштейна, которые получили известность только после 1919 года, когда географическая экспедиция, посланная наблюдать за солнечным затмением, подтвердила один из постулатов этой теории[1]. Напротив, это была эпоха доминирования «физики эфира». Ряд открытий, сделанных начиная с 1890-х годов, таких как рентгеновское излучение, электрон и радиоактивность, подтверждали существование невидимой «метареальности», недоступной для созерцания[2].

Для художников, чье мастерство столетиями опиралось на реальность, определяемую видимым светом, начало XX века оказалось волнующим временем. Наука конца XIX – начала XX столетия дала художникам, также как и оккультистам, новые убедительные аргументы против материализма и позитивизма. Как утверждал в 1993 году ныне покойный британский историк и критик Чарльз Харрисон, «для того, чтобы адекватно оценивать намерения и действия художников в контексте современных им исторических обстоятельств, всегда необходимо принимать во внимание то, что в их время можно было себе *вообразить*»[3]. Незримая реальность, предсказанная наукой, *а также* оккультным знанием стала значимым компонентом «вообразимого» для таких художников, как Василий Кандинский, Умберто Боччони и Казимир Малевич. История искусств, игнорирующая широкий общекультурный контекст любого периода времени, не может считаться адекватной. Кроме того, вспоминая о роли оккультизма и науки начала XX века в развитии искусства, мы восстанавливаем картину *международного* информационного фона эпохи. Тогда книги, в особенности оккультные журналы, служили своего

Henderson L.D. Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether 100 Years Later // 100 Years of Suprematism / Ed. by Ch. Lodder. Leiden: Brill Publishers, forthcoming; *Henderson L.D.* Umberto Boccioni's Elasticity, Italian Futurism, and the Ether of Space // Ether and Modernity / Ed. by J. Navarro. Oxford: Oxford University Press, готовится к публикации.

[1] О принципах и запоздалой популяризации теории относительности, Специальной (1905) и Общей (1915), см.: например, *Kragh H.* Quantum Generations: A History of Atomic Physics in the Twentieth Century. Princeton: Princeton University Press, 1999. P. 90–104.

[2] Тема эфира мною впервые была затронута в следующих сочинениях: *Henderson L.D.* Die modern Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften // Okkultismus und Avant-garde. P. 3–31; а также *Henderson L.D.* Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space // From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art and Literature. Ed. Linda Dalrymple Henderson and Bruce Clarke. Stanford: Stanford University Press, 2002. P. 126–49. Из современных немецких исследований, посвященных концепции эфира в культуре двадцатого столетия, см., например: *Kümmel-Schnur A., Schröter J.* Aether: Ein Medium der Moderne. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

[3] См.: *Harrison Ch.* Abstraction // *Harrison F.F., Perry G.* Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century. New Haven: Yale University Press, 1993. P. 226.

рода предтечей интернета, транслируя новые идеи, последние научные открытия и художнику, и обывателю вне зависимости от государственных границ. Именно этот субстрат во многом обеспечил схожесть замыслов художников, происходящих из самых разных стран, и сделал модернизм поистине международным явлением[1].

Прежде чем мы перейдем к конкретным художникам, важно очертить общую картину научных взглядов, распространенных в эпоху 1890–1910 годов, и особенности мировоззрения, которым положила конец обретенная в 1919 году Эйнштейном слава. Новая концепция реальности, подчеркивающая значение невидимых сущностей, появилась в результате серии физических открытий, широко популяризованных в 1890-х годах[2]. Излучение, открытое Рентгеном в 1895 году, сделало материю прозрачной и подняло фундаментальный вопрос об адекватности глаза как инструмента восприятия. Новые удары представлению о незыблемости материи были нанесены открытиями Беккереля в области радиоактивности в 1896 году, открытием Д. Томсоном электрона в 1897-м и особенно исследованиями Кюри и Эрнеста Резерфорда. Популяризаторы науки регулярно высказывали предположения, что вся материя может быть радиоактивной, рисуя картину окружающих вещей, непрерывно источающих потоки частиц в мировой эфир – взгляд, для распространения которого много сделал французский писатель Густав Ле Бон, чьи книги, например, «L'Evolution de la matière» (1905), пользовались большой известностью[3]. В то же время выдающийся физик сэр Оливер Лодж доказывал в своей «электрической теории вещества», что эфир может быть источником материи сам по себе, основываясь на взаимодействии электронов с эфиром. И Кандинский, и Боччони цитируют в своих главных теоретических работах постулаты «электрической теории вещества»[4].

Отсутствие анализа представлений о невидимом эфире, заполняющем всю Вселенную, остается большой лакуной исторического знания о науке и оккультизме начала XX столетия. Между тем важно понимать, что это представление стало центральным для мировоззрения конца XIX – начала XX века. «Светоносный эфир» был частью постулатов физики с 1820-х годов вместе с волновой теорией света Френеля, однако

[1] См.: *Henderson L.D.* The Forgotten Meta-Realities of Modernism. Op. cit.

[2] См, например,: *Henderson L.D.* Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science – An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century // Science in Context. 17. Winter, 2004. P. 423–66. См. также: *Keller A.* The Infancy of Atomic Physics: Hercules in His Cradle. Oxford: Clarendon Press, 1983.

[3] См.: *Le Bon G.* L'Evolution de la matière. Paris: Ernest Flammarion, 1905.

[4] См.: *Lodge Sir O.J.* Electric Theory of Matter // Harper's Monthly Magazine. 109. Aug. 1904. P. 383–89. *Kandinsky W.* On the Spiritual in Art // *Kandinsky W.* Complete Writings on Art / Ed. by K.C. Lindsay and P. Vergo. New York: Da Capo, 1994. P. 142. См. также: *Boccioni U.* Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico). Milan: Poesia, 1914. 105; *Boccioni U.* Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism) / Transl. R.Sh. Agin, M.E. Versari. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015. P. 155.

в конце XIX века эфиру стали приписывать многие новые свойства. «Электрическая теория вещества» Лоджа дополнила «вихревую теория атома» лорда Кельвина, базируясь на завихрениях эфира. Вибрации эфира, проходящие за пределами видимой зоны спектра, теперь считались источником рентгеновского излучения и герцевских радиоволн. Внимание публики, таким образом, было привлечено, главным образом, к эфиру[1]. Ощущение безграничных возможностей, которое давала новая теория эфира, было хорошо выражено Уильямом Круксом в его обращении 1888 года к Британской Ассоциации поддержки науки: «Вибрации эфира могут дать нам все, включая способность передавать мысли на расстоянии»[2].

Эфир, равномерно, без промежутков наполняющий все пространство в его «бесконечном протяжении», как сказал Д. Максвелл, должен был обладать двумя взаимопротиворечащими свойствами[3]. Для того чтобы передавать вибрирующие электромагнитные волны, эфиру требовалась плотность и эластичность твердого тела; одновременно он должен был позволять свободное движение частиц сквозь себя и сам быть настолько разреженным, чтобы свободно проникать сквозь самые плотные объекты. Пишущие об эфире – от ученых и популяризаторов науки до оккультистов – зачастую полагались на метафоры, чтобы охарактеризовать природу и поведение таинственной субстанции. Среди метафор часто встречались такие, например, как «эластичное желе», «вихревая жидкость», «дым», «вода, проходящая сквозь решето» и даже «пар». Так, публицист Роберт Кеннеди Дункан писал в своей книге «Новое знание», вышедшей в 1905 году, что наши тела «пропитываются эфиром, подобно тому, как губка пропитывается водой». Он заключал: «Вопрос о том, насколько материален эфир и насколько материальны мы сами, остается весьма спорным»[4].

Для оккультистов, таких как теософ и основатель антропософии Рудольф Штайнер, эфир представлял собой удобную форму для объяснения передачи мыслей на расстоянии, а также для интерпретации духа и материи в модели континуума, образуемого взаимодействием эфира с материей. Штайнер внимательно следил за современной наукой. В 1904 году он опубликовал в издаваемом им журнале Lucifer Gnossis, принадлежавшем Кандинскому, отрывки из послания лорда Бальфура к Британской Ассоциации поддержки науки, президентом которой Бальфур и являлся. Там утверждалось: «Возможно, эфир и является тем веществом, из которого

[1] По истории эфира, см., например: *Cantor G.N., Hodge M.J.S.* Conceptions of Ether: A Study in the History of Ether Theories 1740–1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1981; *Harman P.N.* Energy, Force, Matter: The Conceptual Development of Nineteenth-Century Physics. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

[2] *Crookes S.W.* Address by Sir William Crookes, President. Report of the Sixty-Eighth Meeting of the British Association for the Advancement of Science (1898). London: John Murray, 1899. P. 31.

[3] Цитата Д. Максвелла дана по: *Lodge Sir O.J.* The Ether of Space. New York and London: Harper & Brothers, 1909. P. 114.

[4] *Duncan R.K.* The New Knowledge. New York: A.S. Barnes, 1905. P. 5.

выстроена вся наша вселенная»[1]. Теософы Анни Безант и Чарльз Уэбстер Ледбитер также пространно комментировали новости современной науки, в том числе эфир, в предисловии к их книге 1905 года «Мыслеформы»: «Эфир отныне вполне обосновался в царстве науки, он уже больше, чем гипотеза <…> Рентгеновское излучение изменило прежние идеи о веществе, тогда как открытие радиоактивности их перевернуло. Наука теперь заглядывает за границы эфира в мир астрального»[2]. Фактически, физика эфира сыграла решающую роль в формировании ряда аспектов теософской доктрины, таких как «эфирное тело», понятных аудитории начала XX века.

В эту эпоху граница между наукой и оккультным знанием, ныне общепризнанная, не была столь четко очерчена. Лодж, Крукс и французский астроном Камиль Фламмарион интересовались различными аспектами оккультизма, от спиритизма до телепатии. Эти явления были предметом изучения для Общества физических исследований, членами которого состояли вышеперечисленные, а также многие другие выдающиеся деятели, например психолог Уильям Джеймс. Труды и лекции Лоджа, Крукса и Фламмариона широко распространялись через международную издательскую сеть теософских и спиритических публикаций. Так, например, у Кандинского были выпуски берлинского спиритического журнала «Die Ubersinnliche Welt», в котором регулярно публиковались статьи, переведенные с английского, французского и итальянского языков[3]. Также постоянно выходили переводы научно-популярных книг. Скажем, «The Ether of Space» Лоджа 1909 года издания был в 1911 году переведен на русский, в 1912 году вышел перевод книги Густава Ле Бона «L'Evolution de la matière»[4].

Возвращаясь к Кандинскому, следует отметить, что его увлечение оккультным, вероятно, документировано лучше, чем любого другого художника эпохи. Книга Сикстена Рингбома «The Sounding Cosmos» 1970 года наглядно демонстрирует увлечение Кандинского оккультизмом в широком смысле, включая теософию и другие учения. Однако предметом первой статьи Рингбома, вышедшей в 1966-м, были «мыслеформы» Безант и Ледбитера, и упрощенное представление о том, что занятия Кандинского оккультизмом ограничивались «мыслеформами», вошло в научный оборот[5].

[1] *Balfour A.J.* Address by The Right Hon. A. J. Balfour. Report of the Seventy-Fourth Meeting of the British Association for the Advancement of Science (1904). London: John Murray, 1905. P. 7. For Steiner's quoting from Lord Balfour, see *Ringbom S.* The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Åbo: Åbo Akademi, 1970. P. 37.

[2] См.: *Besant A.*, *Leadbeater Ch.W.* Thought-Forms. London: Theosophical Publishing Society, 1905. P. 11.

[3] Рингбом в «The Sounding Cosmos» первый отметил наличие номеров этого журнала в архиве Кандинского; см.: *Henderson L.D.* The Forgotten Meta-Realities of Modernism. Op. cit.

[4] См.: *Лодж сэр О.Дж.* Мировой эфир. Одесса: Mathesis, 1911; Ле Бон Г. Эволюция материи. СПб., 1912.

[5] См.: *Ringbom S.* Art // The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting. Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 29. 1966. P. 386–418; см. также: *Ringbom S.* The Sounding Cosmos. Op. cit.

Василий Кандинский
Композиция VI. 1913
Холст, масло
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Работы Роуз-Карол Ваштон Лонг 1970-х годов и ее книга 1980 года «Kandinsky: The Development of an Abstract Style» оспорила утверждение Рингбома о приоритете «мыслеформ» в идейном мире Кандинского, подчеркнув, что для художника значительно важней была антропософия Штайнера.

Ваштон Лонг доказывала, что Кандинский в работах, созданных под влиянием Штайнера, использовал скрытые или завуалированные образы Апокалипсиса и Судного дня, чтобы постепенно перейти к абстрактной живописи и подготовить зрителя к «эпохе Духовности»[1]. Данная статья призвана расширить контекст оккультных идей Кандинского, осмыслив значимость «вибрирующего эфира» в теософии и других мистических учениях, известных художнику в том варианте, как их трактовала современная ему наука.

В одном из самых интересных аналитических текстов по стилистической эволюции Кандинского Райнхард Циммерман осветил «прорыв в абстракцию», сделанный художником в 1911–1913 годах. Тезисы Циммермана очень хорошо подходят для анализа такой работы Кандинского, как «Композиция VI». Отмечая большой интерес Кандинского и Габриэлы Мюнтер к «теософским и оккультным вещам» и «невидимому “второму уровню реальности”, который <…> является эфирным по своей природе и выражается аурами и “мыслеформами”», он утверждает: «Различные цветовые зоны имеют облик сгустков тумана или окрашенных волн пара; иногда они выглядят как облака <…> В данной композиции («Живопись с красными точками I». – *Л.Х.*) материя перешла в другое агрегатное состояние;

[1] См.: *Long R.-C. W.* Kandinsky: The Development of an Abstract Style. Oxford: Clarendon, 1980. Об «эпохе духовности» см., *Kandinsky W.* On the Spiritual in Art // *Kandinsky W.* Complete Writings on Art. P. 219.

она, как кажется, разжижилась, дематериализовалась <…> Цветовые планы <…> организованы независимо от линий <…> Эфирная цветовая субстанция, кажется, наполняет живописное пространство <…> Предметы дематериализовались, потеряли свое физическое присутствие…» По Циммерману, результатом стало «неопределенное, эфирное пространство <…> в соответствии с оккультными теософскими идеями художника о телах и пространстве»[1].

Циммерман совершенно прав в обращении к «царству эфира», которое он связывает с теософией. Однако взгляды Кандинского на материю и пространство имели корни в значительно более широком круге источников, чем только «мыслеформы» Безант и Ледбитера. Для Кандинского и других художников начала XX века эфир был больше, чем просто метафора («эфирный» как прилагательное). Равно нельзя было его связать только с теософскими «мыслеформами». В действительности употребление слова и понятие «эфир» не только не ограничивалось теософскими и антропософскими кругами, но было глубоко укоренено в физике, научно-популярной литературе, работах оккультистов и склонных к оккультизму исследователей, таких как парижане Ипполит Барадюк и Альбер де Роша. Вера Кандинского в способность живописи вызывать, по его словам, «вибрации в душе зрителя» черпала поддержку из многих источников – из широко цитируемой декларации Крукса о «вибрационной передаче мыслей» через эфир, из исследований Барадюка, фотографировавшего колебания эфира, которые, как он считал, являлись мыслями, и из книги де Роша 1895 года «L'Extériorisation de la sensibilité[2]». И действительно, в своих «Мыслеформах» 1901 года Безант и Ледбитер сами упоминали Барадюка как «коллегу-ученого»[3]. «Мыслеформы» стали лишь одним из проявлений общего увлечения передачей мыслей на расстоянии, захватившего в это время Крукса и других ученых адвокатов телепатии, таких как физик Лодж и астроном Фламмарион.

Эфир был центральным пунктом концепции Кандинского о живописи как коммуникации «отправителя» (художника) и «получателя» (зрителя), но он также важен для нематериальной образности его зрелых

[1] См.: *Zimmermann R*. Early Imprints and Influences // *Kandinsky W.* The Path to Abstraction. London: Tate Modern, 2006. P. 36, 39, 40, 42.

[2] По теме вибраций см. многочисленные ссылки в *Kandinsky W.* On the Spiritual in Art (1911). P. 87, 89, 129, 147, 157–58, 160, 169, 210–11, 241. О Барадюке и де Роша см., например: *Henderson L.D.* Vibratory Modernism. Op. cit.; о Кандинском – см.: *Ringbom S.* The Sounding Cosmos. P. 54–55, 122–23. По дискуссии о французских источниках Кандинского, включая фотографа Луи Дарже, см.: *Henderson L.D.* Bilder der Frequenz. Moderne Kunst, elektromagnetische Wellen und der Äther im frühen 20. Jahrhundert // Archiv für Mediengeschichte 11 (Takt und Frequenz) / Hrgb. F. Balke. B. Siegert, J. Vogl. München: Wilhelm Fink, 2011. S. 51–65, а также статью *Fischer A., Loerrs V*. Okkultismus und Avant-Garde.

[3] См.: *Besant A.*, *Leadbeater Ch.W.* Thought-Forms. Op. cit. P. 12.

абстракций – в том числе «Композиции VI»[1]. Начиная свой путь к абстракции, Кандинский создавал завуалированные или спрятанные образы, но его конечной целью был разговор со зрителями напрямую, через цвет и форму. Чтобы получить представление о том, как именно Кандинский трактовал «материю» (которую он «дематериализовал» в своих работах), важно осмыслить, какое значение имело понятие эфира в культуре первых десятилетий XX века.

В книге «О духовном в искусстве» Кандинский пишет: «Здесь мы также находим профессиональных ученых, которые снова и снова исследуют материю; они не знают страха ни перед каким вопросом и, в конце концов, ставят под сомнение саму материю, на которой еще вчера все покоилось, и на которую опиралась вся вселенная. Теория электронов (то есть движущегося электричества), которые должны всецело заменить материю, находит сейчас отважных конструкторов…»[2]. Схожа по смыслу известная цитата из Кандинского о «распаде» и «делимости» атома из «Воспоминаний» 1913 года, которую иногда понимают в негативном смысле. В действительности же она отражала позитивную реакцию человека рубежа столетий на интеллектуальное брожение, последовавшее за открытием электрона и радиоактивности, а также эфира как возможного источника материи[3].

Теософы, например Ледбитер и Штайнер, часто говорили о пределах делимости вещества в процессе перехода от физического тела к «эфирному телу» и «астральному телу»[4]. Кандинский мог обнаружить сходные мысли в одной из книг своей обширной библиотеки, а именно – в исследовании Йоги Рамачараки «Четырнадцать уроков йогической философии и восточного оккультизма» 1911 года издания. Под псевдонимом «Йог Рамачарака» писал Уильям Уорд Аткинсон, основатель американского движения «Новое мышление». Центральной темой упомянутой книги было объяснение эфирных явлений, таких как астральное тело или передача мыслей с помощью модели пара[5]. Подобно тому, как лед, вода и пар являются одним и тем же химическим веществом, существующим в радикально отличных формах, определяемых степенью вибрации молекул, пар служил двойником эфира на шкале от сгущения до растворения. По Йогу Рамачараке, «мысль, подобна разреженному пару <…> и она столь же реальна, как пар или любые прочие газы»[6]. Эта «парообразная» идея

[1] См.: *Kandinsky W.* On the Spiritual in Art. P. 241.

[2] Ibid. P. 142.

[3] *Kandinsky W.* Reminiscenses / Three Pictures (1913) // *Kandinsky W.* Complete Writings. P. 364.

[4] См.:, например: *Leadbeater C.*W. Man Visible and Invisible. New York: John Lane, 1903. P. 12; *Steiner R.* Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man / Transl. E. D. S. Chicago: Rand-McNally, 1910. P. 32–33.

[5] См.: *Ramacharaka Y.* [William Ward Atkinson] Fourteen Lessons in Yogi Philosophy and Oriental Occultism. Chicago: Yogi Publication Society, 1903. 10.

[6] Ibid. P. 78.

вновь связывалась с эфиром: «Когда кто-то думает, он испускает вибрации большей или меньшей интенсивности, расходящиеся от него во всех направлениях в окружающий эфир»[1].

Кандинский сам использовал сравнение с паром в дискуссии, возникшей вокруг его «Композиции VI». Возможно, то нематериальное вещество, которое он пытался порой изобразить в своем зрелом творчестве, было именно эфиром. В 1913 году он писал о центральной части вышеупомянутой картины: «Здесь розовый и белый <… я кажется, кружат в воздухе, как бы в облаке пара». Упоминая образ русской бани, он продолжает: «Человек, скрытый паром, находится не далеко и не близко, он просто где-то. Это ощущение “где-то” относительно центра картины определяет внутреннее звучание всей композиции»[2]. Кандинский неслучайно говорит здесь о паре, подобном дыму или туману, служившим метафорами неуловимого эфира. Контекст высказывания позволяет заключить, что речь идет именно об ускользающем эфире, который всегда «не близко и не далеко».

В своих визуальных и звуковых образах Кандинский и его друг Арнольд Шенберг стремились выстроить динамику, в которой нематериальные формы, создавая сперва эффект диссонанса, в конечном счете сливались бы в гармонии одухотворенного будущего[3]. Искусство и теоретические построения Кандинского явно питались идеями физики эфира, возникшими в начале XX века, сочетавшимися с теософскими и прочими оккультными представлениями. В этом своем увлечении художник отнюдь не был маргиналом, а напротив, находился в мейнстриме популярной науки и оккультных представлений своего времени.

Для итальянского футуризма идеалом художника был человек, полностью преданный технологии как революционной силе, способной преобразить аграрную Италию так же, как поэзию и искусство. За последние десятилетия, однако, итальянские исследователи, такие как Джермано Челант, Симона Чильяна и Лучано Кесса обратили внимание на глубокое увлечение футуристов спиритизмом и теософией[4]. Как и в случае с Кандинским, крайне важно обозначить близкую связь физики эфира и оккультизма в данный период, а также международную циркуляцию этих идей.

Боччони выразил интерес к науке и оккультизму в своем тексте 1910 года «Технический манифест футуристической живописи»: «Кто может по-прежнему верить в непрозрачность материи, с тех пор, как наш

[1] *Ramacharaka Y.* [William Ward Atkinson] Fourteen Lessons in Yogi Philosophy and Oriental Occultism. P. 94.

[2] *Kandinsky W.* Reminiscenses / Three Pictures (1913). P. 387.

[3] См. письмо Кандинского Арнольду Шёнбергу от 18 января 1911 года: Arnold Schoenberg / Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, Documents / Ed. by J. Hahl-Koch, trans. J.C. Crawford. London: Faber and Faber, 1984. P. 21.

[4] См.: *Celant G.* Futurism and the Occult // Artforum. 19. Jan. 1981. P. 36–42; *Cigliana S.* Futurismo esoterico. Naples: Liguori Editore. 2002; *Chessa L.* Luigi Russolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult. Berkeley: University of California Press. 2012.

отточенный и усиленный взгляд научился проникать в самые дальние уголки мироздания? Почему мы должны забывать в своей работе о новой мощи зрения, способной давать результаты, сравнимые с рентгеновскими снимками?»[1] В выступлении 1911 года он сказал: «Надо писать не то, что мы видим, а то, что до сих пор оставалось незримым. Теперь это доступно проницательному художнику»[2].

Боччони наиболее ясно выразил стремление к научным знаниям в книге «Pittura sculptura futuriste», написанной в 1913 и увидевшей свет в 1914 году. Говоря о явлениях, таких как радиоволны или «электроны, десятками тысяч кружащиеся в атоме», он отмечает: «Почему мы должны бояться ухода от привычных представлений? Электрическая теория вещества, согласно которой материя является на самом деле энергией, сгущенным электричеством, существующем только как *сила* – это гипотеза, подтверждающая уверенность в правоте моей интуиции <…> Последние научные теории, бесконечные возможности новой химии, физики, биологии, открытия всех наук, существование самых крошечных организмов, общее единство энергии, дарующей нам жизнь – это все подвигает нас творить по аналогии с этими новыми чудесными представлениями о природе»[3].

Умберто Боччони
Материя. 1912
Холст, масло
Музей Гуггенхейма, Венеция

Монументальный портрет матери, написанный Боччони летом 1912 года и названный «Materia» («Материя»), показывает его творческое осмысление современной науки и оккультизма, в том числе – увлеченность невидимыми вибрирующими волнами, изображенными в виде нисходящих на фигуру лучей. Согласно представлению о радиоактивности, глубоко занимавшему художника, тело матери кажется растворенным в окружающем мире, или же, напротив, оно «ткется» из этого мира, что подчеркивается специальными светлыми зелено-голубыми мазками на поверхности холста. Здесь Боччони создают образ продолжительной диффузии и нового слияния, подобный процессам излучения, который можно было наблюдать с помощью модного тогда спинтарископа, бывшего распространенной салонной игрушкой. В «Материи» художник достиг цели, которая

[1] *Boccioni U.* Futurist Painting: Technical Manifesto. April 1910 // Futurist Manifestos / Ed. U. Apollonio, trans. R. Brain, W.W. Flint, J.C. Higgitt, C. Tisdal. New York: Viking Press, 1970. P. 28.

[2] *Boccioni U.* Selected Notes for a Lecture on Futurist Painting. Appended to Lecture before the Circolo Artistico. Rome, May 29. 1911 // *Coen E.* Umberto Boccioni. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988. P. 239.

[3] *Boccioni U.* Pittura scultura futuriste. P. 327–29; *Boccioni U.* Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism). P. 155–156.

Умберто Боччони
Эластичность. 1912
Холст, масло
Пинакотека Брера, Милан

была им обозначена в апреле 1912 года в письме к Карло Карра: «Я интересуюсь только тем, чтобы изобразить материю так, как я ее вижу»[1].

Картина Боччони «Эластичность», созданная осенью 1912 года, также наполнена изменчивостью, однако здесь фокус делается на самом эфире, заполняющем пространство. Хотя при обсуждении этого полотна акцент обычно ставится на эластичности мускулов коня и всадника, термин «эластичность» получил в те дни популярность как обозначение базовой характеристики эфира[2]. Во время работы над «Эластичностью» Боччони также начал экспериментировать со скульптурой. Он связывал знаменитую ныне работу «Уникальные формы непрерывности в пространстве» 1913 года (Музей современного искусства, Нью-Йорк) с «материализацией подвижного, эфирного, немыслимого» в заключительном разделе «Pittura scultura futuriste»: «Мы должны изобразить атмосферу», – восклицает Боччони, используя свой синоним слова «эфир»[3]. Часто упоминаемая Боччони идея о «затвердевании импрессионизма» соответствует новым представлениям об эфире, характерным для начала XX века, согласно которым эфир был в первую очередь энергией, в отличие от прозрачного, воздушного эфира импрессионистов или даже неосязаемого эфира Кандинского[4].

Вполне вероятно, что Боччони впервые ознакомился с новыми представлениями об эфире в контексте теософии. Его дневниковые записи 1908 года показывают размышления художника над вопросами веры. Боччони пришел к отрицанию «монополии одной церкви», поскольку человечество, как он считал, «находилось в преддверии всеобщего

[1] Письмо Боччони к Карло Карра (середина апреля 1912 года); цит. по: *Fergonzi F.* On the Title of the Painting Materia // Boccioni's Materia: A Futurist Masterpiece of the Avant-garde in Milan and Paris / Ed. L.M. / Rossi. New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 2004. P. 50. Боччони также восхищался философией Анри Бергсона, чьи идеи о «потоке и непрерывности» тоже коренились в физике эфира см., например: *Henderson L.D.* Umberto Boccioni's Elasticity. Op. cit.

[2] Об «Эластичности» см., например, *Martin M.W.* Futurist Art and Theory 1909–1915. Oxford: Clarendon Press, 1968. P. 153.

[3] *Boccioni U.* Pittura scultura futuriste. P. 325; см. также: *Boccioni U.* Futurist Painting Sculpture. P. 155 (с небольшими вариациями в переводе).

[4] См., например: *Boccioni U.* Plastic Foundations of Futurist Sculpture and Painting // Futurist Manifestos. P. 89.

братства», что являлось одной из трех объявленных «целей Теософского общества»[1]. В декабре 1907 года Боччони вопрошал в своем дневнике: «Как, где и когда я могу изучить химию и физику?» Следующий пассаж из «Teosofica» Джузеппе Джордано 1907 года издания иллюстрирует мотивацию Боччони: «Сегодня каждый, кто следит за достижениями современной науки, в курсе невероятного прогресса, сделанного в последние десятилетия физикой и химией. Отныне, благодаря множеству великолепных ученых <…> представления, которые мы имели двадцать лет назад о <…> различных формах энергии, о материи как таковой, полностью преобразились»[2].

Как было отмечено ранее, теософы Безант и Ледбитер, работы коих регулярно переводились на французский и итальянский языки, много писали о физике эфира. Так, Безант рассуждает об «эфирном двойнике» в книге «Человек и его тело» (1896): «Современная физика утверждает, что все происходящие в теле изменения (где бы они ни происходили: в мускулах, в клетках или нервах) сопровождаются изменением электрического заряда; очевидно, то же самое можно сказать и о химических изменениях, протекающих беспрерывно <…> Но там, где имеют место электрические процессы, должен присутствовать и эфир, который присутствует везде и во всем»[3]. Здесь Безант затрагивает темы, прямо касающиеся «Эластичности» Боччонини: мускулы, электричество и эфир. Источником познаний Безант в области электричества и эфира был определенно Лодж. Безант и Ледбитер прямо цитировали его в Приложении «Космический Эфир» в их книге «Оккультная химия» (1908)[4].

Как отмечалось выше, Лодж был крайне симпатичной фигурой для оккультистов, его обширные сочинения сделали много для популяризации эфира у публики. В 1894 году, по приглашению французского физиолога Шарля Рише Лодж принял участие в сеансах итальянского медиума Эвсапии Палладино. Из опыта сотрудничества с Палладино Лодж сделал вывод, что «определенные явления данного класса могут, при определенных обстоятельствах, быть совершенной объективной реальностью»[5]. Лодж

[1] Боччони, дневниковая запись, 22 марта 1908, цит. по: *Coen E.* Umberto Boccioni. Op. cit. P. 260. Три «Цели Теософского Общества», в том числе: «Сформировать ядро Всемирного Братства Человечества, без различения расы, религии, веры, касты и цвета кожи» регулярно печатались в изданиях организации.

[2] См.: *Giordano G.* Teosofia. Milan: Ulrico Hoepli, 1907. P. 221. Дневник Боччони, см.: *Coen E.* Umberto Boccioni. Op. cit. P. 257.

[3] *Besant A.* Man and His Bodies. London: The Theosophical Publishing Society, 1900. P. 27. (Цитата дана в пер. Ю. Хатунцева).

[4] См. *Besant A.* and *Leadbeater C.W.* Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elementsю London: Theosophical Publishing Society, 1908. Appendix: The Aether of Space (i-x). См. также: *Besant A.* and *Leadbeater C.W.* L'Etere dello spazio (A Translation of the Appendix of «Occult Chemistry» entitled «The Aether of Space»). Genoa: Tip. A. Ciminago, 1908.

[5] *Lodge Sir O.J.* Experience of Unusual Psychic Phenomena Occurring in the Presence of an Entranced Person (Eusapia Paladino [sic]) // Journal of the Society for Psychical Research, 6. Nov. 1894. P. 307–308.

также поддерживал отношения с известным итальянским исследователем – криминологом Чезаре Ломброзо, который нередко цитировал его в своих работах. Так, в разделе «Радиоактивность» своей книги 1909 года «Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritic» Ломброзо привел идею Лоджа о том, что спириты обладают «эфирным телом», которое дает им «перевоплощать его в материальные тела, доступные для восприятия»[1]. Цитирование на страницах оккультной литературы и особенно готовность обсуждать тему материализации из эфира должны были сделать работы британского физика очень любопытными для футуристов.

Упоминание Боччони «электрической теории вещества» Лоджа показывает знакомство художника с идеями британца об электронах и эфире, которые могли быть известны ему из множества источников – возможно, из Приложения к переведенному на итальянский язык труду «Occult Chemistry» Безант и Ледбитера[2]. Идеи Лоджа также фигурировали в «Ultra», главном итальянском теософском журнале.

По контрасту с эфемерным эфиром XIX века, работы Лоджа, написанные около 1908 года, говорили о силовом поле большой плотности, большой энергии и большой скорости – очень близких футуристам понятиях. Как объяснят Лодж: «[Эфир] обладает свойством “жесткости”, или эластичной стойкости к сдвигу, что является характеристикой вещества, обычно называемого твердым; следовательно, заключаем, что вещество это постоянно находится в состоянии мелкозернистого турбулентного движения, которое и придает ему упомянутое выше свойство <…> Это гиростатическая эластичность <…> благодаря которой идеальная жидкость может кинетически приобретать некоторые свойства идеального твердого вещества»[3].

Понятно, что построения Лоджа крайне интриговали Боччони и других футуристов: «Согласно теории эластичности эфира, опирающейся на его внутреннее движение, и учитывая плотность этого вещества, в нем таится гигантская внутренняя энергия. В каждом кубическом миллиметре пространства мы имеем <…> эквивалент массы в тысячу тонн, циркулирующий внутренне <…> со скоростью, сравнимой со скоростью света <…>

Относительно этого и других сеансов, в которых Лодж принимал участие, см.: *Raia C.G.* Ether Theory to Ether Theology: Oliver Lodge and the Physics of Immortality // Journal of the History of the Behavioral Sciences, 43. Winter 2007. P. 19–43; *Noakes R.* Haunted Thoughts of the Careful Experimentalist: Psychical Research and the Troubles of Experimental Physics // Studies in the History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences, 48. 2014. P. 46–56; *Oppenheim J.* The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England, 1850–1914. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. P. 150–51.

[1] *Lombroso C.* After Death What? Spiritistic Phenomena and Their Interpretation (Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici) / Trans. W.S. Kennedy. Boston: Small, Maynard & Co., 1909. P. 187–188.

[2] *Besant A.* and *Leadbeater C.W.* Op. cit. P. 42.

[3] *Lodge Sir O.J.* Modern Views of Electricity. London: Macmillan and Co., 1907. P. 319. Подробнее об этом см.: *Henderson L.D.* Umberto Boccioni’s Elasticity, Italian Futurism, and the Ether of Space. Op. cit.

и содержащий, таким образом <…> энергию, которую выработал бы двигатель в лошадиную силу за сорок миллионов лет»[1].

Именно в этом контексте, возможно, наконец, более правильное понимание сюжета и формы «Эластичности» Боччони, как и его последующих работ. Эфир здесь является объединяющим компонентом, заполняющим все пространство, и, по словам Лоджа, служащим «основанием того, что кажется нам материей»[2]. Эластичный эфир – это напряженное, полное энергии вещество. Футуристические «линии силы», концепт которых Боччони заимствовал из физики эфира Максвелла, стали в его терминологии «силоформами», выраженными в складках и сгибах эфира[3].

В заключение «Pittura scultura futuriste» Боччони высказывается об эфире следующим образом: «Нужно признать, что эта бесконечная, непостижимая уму, невидимая сущность становится все в большей степени объектом исследования и наблюдения. Это происходит, ибо в глубине сознания *новых людей* пробудился некий чудесный разум.

Наша футуристическая отвага уже распахнула врата неведомого мира. Мы уже созидаем нечто похожее на то, что физиолог [Шарль] Рише назвал гетеропластикой [eteroplastica] *или* идеопластикой [ideoplastica]. Биологическая тайна медиумической материализации для нас не тайна, а *факт*, уверенность в интуиции физического трансцендентализма и пластического состояния ума»[4].

Хотя Рише использовал термин «гетеропластика» (*eteroplastica*), Боччони вполне мог бы заменить его на «эфиропластику» (*eterplastica*), чтобы обозначить свою приверженность материализации эфира, выраженную и в научном, и в оккультном смысле. Эта идея хорошо прослеживается как в его живописных работах, таких как «Динамизм футболиста» 1913 года (Музей современного искусства, Нью-Йорк), так и в скульптурах, например «Уникальные формы непрерывности в пространстве». Боччони искал способы изобразить эфир, используя в живописи возможности светотени или же применяя «силоформы» как в картинах, так и в скульптуре. Обращение к идее эфира может пролить свет на восприятие Боччони оккультных и научных воззрений его времени.

Знакомство с искусством итальянских футуристов и их манифестами, изобилующими научными и оккультными понятиями, стало важным стимулом для развития русской авангардной живописи, включая живопись Малевича, например его «Живописный реализм футболиста, красочные массы в четвертом измерении»[5]. Однако, как видно из названия работы

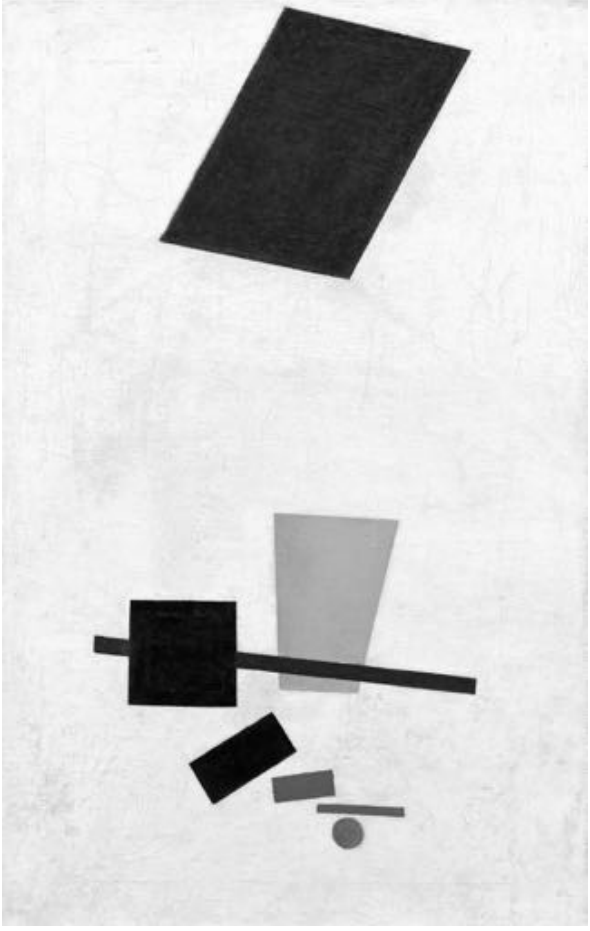
[1] *Lodge Sir O.J. Ether of Space*. Op. cit. P. 103, 123.

[2] *Lodge Sir O.J.* Modern Views of Electricity. Op. cit. P. 3.

[3] О «силоформах» Боччони см.: Preface, First Exhibition of Futurist Sculpture. Paris, June 1913 // Modern Artists on Art / Ed. by R.L. Herbert. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964. P. 48.

[4] *Boccioni U.* Pittura scultura futuriste. Op. cit. P. 328–29; *Idem.* Futurist Painting Sculpturee / Trans. Agin and Versari. Op. cit. P. 156.

[5] О влиянии итальянского футуризма на русское искусство см.: *Douglas Ch.* The New Russian Art and Italian Futurism // Art Journal, 34. Spring 1975. P. 229–239.



Казимир Малевич
Супрематизм. Живописный реализм футболиста
1915
Холст, масло
Художественный институт, Чикаго

Малевича, его подход к проблематике невидимой реальности был отличен от подхода Боччони. Для Боччони эфир являлся центральным элементом мировоззрения, а представление о четвертом измерении – периферийной идеей[1]. Напротив, для Малевича и его соратников четвертое измерение, с которым они познакомились по работам П.Д. Успенского, было очень важным. Конечно, Успенский сам сформировался в оккультно-научной среде начала XX века и был хорошо знаком с теориями о связи четвертого измерения и эфира. Малевич и его единомышленники также не могли не понимать этой ассоциации.

Возможность существования некоего сверхчувственного пространства была, начиная с 1880-х годов, темой многочисленных спекуляций

[1] О Боччони и четвертом измерении, см, например: *Henderson L.*D. Italian Futurism and «The Fourth Dimension» // Art Journal, 41. Winter 1981. P. 317–323; *Henderson L.D.* The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton: Princeton University Press, 1983; new ed., Cambridge, MA: The MIT Press, 2013. chap. 2.

в массовой культуре. Немало художников начала XX века посвятили свое внимание этой теме[1]. Если пространство имеет четыре измерения, наш мир – это всего лишь трехмерная модель, существующая внутри упомянутого пространства подобно тому, как мы создаем плоскостные модели. Эта идея также была задействована Эйнштейном, который сделал время четвертым измерением пространственно-временного континуума теории относительности, а в последнее время, после появления компьютерной графики и теории струн в физике, вновь стала актуальной гипотеза, предполагающая существование во вселенной десяти или одиннадцати измерений[2].

После открытия рентгеновского излучения уже нельзя было просто заявить, что четвертого измерения не существует, поскольку его нельзя увидеть. Как и эфир, четвертое измерение давало ключ ко множеству тайн и было с энтузиазмом принято и спиритуалистами, и теософами. Открыватель этого «гиперпространства», английский философ Чарльз Говард Хинтон, изначально занимался идеалистической философией. Он создал систему упражнений, которые, как он утверждал, способствуют развитию «космического чувства», дающего видеть четвертое измерение[3]. Хотя Хинтона самого нельзя назвать мистиком или оккультистом, его труды были подхвачены и развиты последователями – теософом Ледбитером, Клодом Брэгдоном, Успенским и Штайнером[4]. Эфир играл центральную роль в философии Хинтона, он рассуждал о взаимоотношениях эфира и четвертого измерения, что было важно для Успенского, и скорее всего, – для Малевича[5].

Успенский, возможно, познакомился с трудами Хинтона через теософские работы Ледбитера, который обильно цитировал Хинтона и связывал теософский концепт «звездного зрения» с четвертым измерением[6]. Как говорилось выше, зачастую эфир упоминался также в контексте теософской

[1] По теме см.: *Henderson L.*D. Fourth Dimension. Op. cit; относительно примеров конкретных художников (Пикассо, Марсель Дюшан, Малевич), см.: *Henderson L.*D. The Image and Imagination of the Fourth Dimension in 20th-Century Art and Culture // Configurations: A Journal of Literature, Science, and Technology, 17. Winter, 2009. P. 131–160.

[2] Относительно возрождения в массовой культуре интереса к четвертому измерению в конце XX века см.: *Henderson L.*D. Reintroduction // Fourth Dimension. Op. cit. New ed. (2013).

[3] *Hinton Ch.H.* A New Era of Thought. London: Swan Sonnenschein & Co., 1888; *Hinton Ch.H.* The Fourth Dimension. London: Swan Sonnenschein & Co., 1904. См. обобщение идей Хинтона в: *Henderson L.*D. Fourth Dimension. Op. cit. Chap. 1.

[4] Относительно обсуждения Хинтона Ледбитером – см. ниже прим. 5. О связях Штайнера и Хинтона см.: *Steiner R.* The Fourth Dimension – Sacred Geometry, Alchemy, and Mathematics / Trans. C.E. Greeger. Great Barrington, MA: Anthroposophic Press, 2001. О Брэгдоне см., например,: *Henderson L.*D. Fourth Dimension. Op. cit.; *Massey J.* Crystal and Arabesque: Claude Bragdon, Ornament, and Modern Architecture. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

[5] К нижеследующему дополнительно см.: *Henderson L.*D. Abstraction, the Ether, and the Fourth Dimension. Op. cit.; а также: Malevich, the Fourth Dimension and the Ether of Space. Op. cit.

[6] См., например: *Leadbeater C.W.* Clairvoyance. Adyar: Theosophical Publishing House, 1899.

идеи «эфирного тела». Широко используя теософскую литературу, например работы Ледбитера и других подобных авторов при написании своего «Четвертого измерения» 1909 года, Успенский в конечном счете создал новую теософскую логическую систему, призванную развивать «космическое сознание» четвертого измерения, истинной реальности[1]. Эта система была изложена в издании Успенского 1911 года «Tertium Organum: ключ к загадкам мира»[2]. Хорошо известно значительное влияние, оказанное идеями Успенского на русский авангард, в том числе творчество Михаила Матюшина, Алексея Кручёных и Казимира Малевича. Однако ныне мы должны признать, что воздействие Успенского на Малевича следует рассматривать в широком контексте научных и оккультных представлений эпохи.

Анализ текстов деятелей русского авангарда, а также вышедших на русском языке тематических сочинений – Ле Бона, Лоджа и прочих – не оставляет сомнений в знакомстве Малевича и его коллег с физикой эфира и идеями о невидимых сущностях и энергиях. «Наша энергия – энергия Радия <…> Наш принцип = ошеломляющее обновление научных открытий», – заявлял русский поэт-футурист Василий Каменский в рукописи 1914 года[3]. Радиоактивность была одной из ведущих тем русской научно-популярной литературы, возможно, по ассоциации с периодической таблицей Менделеева. Радиоактивные элементы, предлагающие, как кажется, неисчерпаемый источник энергии, обсуждались также и в алхимических работах, например в книгах Уильяма Рамсея и Фредерика Содди, переведенных на русский язык в 1910 году. О Рамсее позднее упоминал Бенедикт Лившиц, рассказывая о лекциях теоретика авангарда Николая Кульбина, проходивших в 1912 году, как о «салате из Бергсона, Рамсея и Пикассо»[4].

Михаил Ларионов наиболее ярко из всех художников-современников декларировал энтузиазм по отношению к современной науке, выразив свой интерес в «Радиоактивных лучах. Ультрафиолетовых лучах. Преломлениях. Манифесте лучизма» 1913 года[5]. Не используя прямо термин «эфир», Ларионов говорит в статье 1914 года «Лучистская живопись»

[1] *Успенский П.Д.* Четвертое измерение: опыт исследования области неизмеримого. СПб.: Труд, 1910 [1909]..

[2] Там же. Перев. на английский см.: *Ouspensky P.D.* Tertium Organum: The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World / Trans. from 2nd Russian ed. (1916) by C. Bragdon and N. Bessaraboff. 2nd American ed., rev. New York: Alfred A. Knopf, 1922. Книга «Четвертое измерение» так и не была переведена на английский, но Успенский воспроизвел значительную часть упомянутой работы в главе «Четвертое измерение» своего труда «A New Model of the Universe: Principles of the Psychological Method in Its Application to Problems of Science, Religion, and Art». London: Kegan Paula, Trench, Trubner & Co., P. 1931.

[3] Цит. по: *Parton A.* Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 137.

[4] Цит. по: *Markov V.*F. Russian Futurism: A History. Berkeley: University of California Press, 1968. P. 6.

[5] *Ларионов М.Ф.* Лучистская живопись // Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism / Ed. by J.E. Bowlt. Rev. London: Thames and Hudson, 1988. P. 98.

Экспозиция выставки «0,10» Последняя футуристическая выставка. Петроград, 1915

о «пластических эманациях» и «неосязаемых формах». Художник утверждает: «Лучизм – это живопись <…> тех бесконечных сущностей, которыми наполнен весь космос»[1].

Малевич был не менее заинтересован в энергиях и невидимых сущностях. Его тексты и художественные работы отражают новые идеи о веществе и пространстве. В работе 1916 года «От кубизма и футуризма к супрематизму» Малевич пишет: «Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели – творчеству, к господству над формами натуры»[2]. Супрематизм сосредотачивался на «чистых формах» вместо оболочек и поверхностей: «Твердое вещество не существует в природе. Есть только энергия», – писал Малевич в 1921 году, еще раз подтверждая более ранние концепции, в том числе «электрическую теорию вещества»[3]. Рисунок Малевича 1916 года «Композиция 14т» (Супрематизм: Чувство Электричества. Стеделийк Музеум, Фонд Харджиев – Чага, Амстердам), хорошо иллюстрирует это тезис.

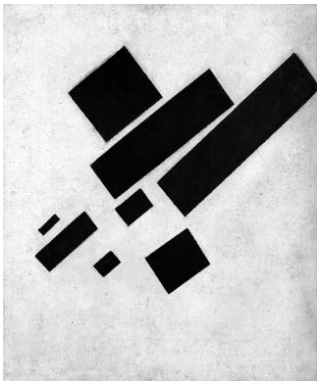
Когда Малевич впервые представил супрематическую живопись на выставке «0.10» в декабре 1915 года, он ясно выразил интерес к четвертому

[1] *Ларионов М.Ф.* Лучистская живопись. С. 100.

[2] *Malevich K.S.* From Cubism to Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism // Russian Art of the Avant-Garde. P. 119.

[3] *Malevich K.S.* Futurism-Suprematism (1921) // Kazimir Malevich, 1878–1938. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990. 178. О «чистых формах» см.: *Malevich K.S.* From Cubism to Suprematism: The New Realism in Painting (1915) // *Douglas Ch.* Swans of Other Worlds. P. 109; *Idem.* Malevich and Western European Art Theory // Malevich: Artist and Theoretician. New York: Abbeville, 1991. 60.

измерению в названиях и подзаголовках своих работ, таких как «Движение живописных масс в четвертом измерении», «Красочные массы в четвертом измерении» или «Живописные массы во втором измерении». Как было впервые отмечено в нашей книге 1983 года «The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art», супрематические картины Малевича, исполненные в одном цвете (среди них «Восемь красных прямоугольников» 1915 года), очень вероятно, писались как двумерная проекция объемных объектов на плоскость[1]. Эта техника обсуждалась Хинтоном и Успенским, а также Брэгдоном в книгах «A Primer of Higher Space» (1913) и «Man the Square» (1912). Экземпляр последнего произведения был получен П. Успенским в Санкт-Петербурге через международную теософскую сеть[2]. Названная картина «Живописные массы во втором измерении», возможно, была создана Малевичем как аллегорическое изображение четвертого измерения на плоскости, что было очень распространено в тематической литературе, начиная с романа Э.Э. Эбботта 1884 года «Флатландия».



Казимир Малевич
Восемь красных прямоугольников.
1915
Холст, масло
Музей современного искусства, Нью-Йорк

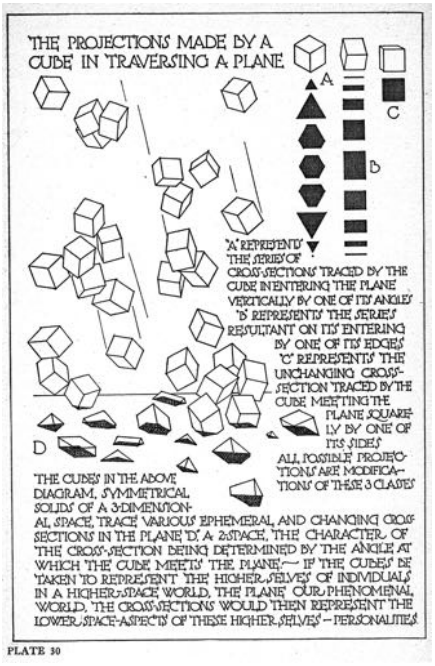
Картина Малевича «Живописный реализм футболиста, красочные массы в четвертом измерении» более типична для супрематического стиля художника, для которого обыкновенно характерны многоцветные пастозные планы, не способствующие двумерному восприятию работы. Здесь автор уходит от плоскости, развивая темы движения и времени как принадлежности более высоких измерений. Так, Хинтон приводил пример спирали, пронзающей плоскость, говоря, что с точки зрения наблюдателя, находящегося под этой плоскостью, это явление представляется просто как точка, движущаяся в круге. Таким Хинтону и Успенскому виделся феномен высших измерений.

По Успенскому, «чувство бесконечности» и простора должно отмечать первые моменты пробуждения к новому «космическому сознанию» четырехмерности. Малевич описывал пространство своих супрематических картин как «свободную белую бездну, бесконечность»[3]. Отвергая синеву небосвода, он творит вселенское белое пространство, в котором свободно парят разноцветные элементы, не зная ни верха, ни низа, ни права, ни лева, в соответствии с рецептом Хинтона по обретению независимости от гравитации и земных ориентиров. По Хинтону, таков должен был быть первый шаг для тренировки «космического чувства», распознающего четвертое

[1] См. *Henderson L.*D. Fourth Dimension. Op. cit. Chap. 5.

[2] Книга Брэгдона «Man the Square» (1912) содержала рис. 7 в виде двух отдельных иллюстраций; в 1913 он их уже объединил на рис. 30 своего труда «A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension)». Обе книги были изданы Bragdon's Manas Press, Rochester, NY. Вышеназванное издательство первым выпустило английский перевод «Tertium Organum» Успенского. Успенский также писал о получении в Петербурге книги «Man the Square» в предисловии к «Tertium Organum».

[3] См.: *Ouspensky P.D.* Tertium Organum. 1922. P. 258; *Malevich K.S.* Non-Objective Creation and Suprematism. 1919 // *Malevich K.S.*: Essays on Art 1915–1933 / Ed. by T. Andersen; trans. X. Glowacki-Prus and A. McMillin. 2 vols. Copenhagen: Borgen, 1971. Vol. 1. P. 122.

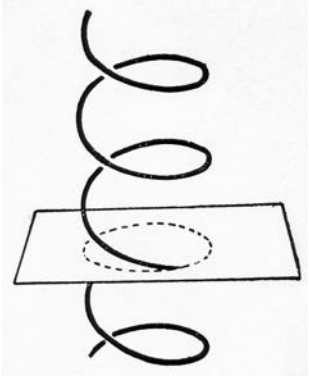


Клод Брэгдон
Базис высшего измерения
Из книги «A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension)». Лист 30. 1913

измерение[1]. Малевич стремился передать *физиологический опыт* четырехмерного сознания, опираясь на идеи, связанные с этим понятием – бесконечность, простор, свобода от сил тяготения, исчезновение пространственных ориентиров и всякого движения. Однако рассуждения Успенского и Хинтона об эфире также могли наложить отпечаток на способ воплощения Малевичем форм иных измерений.

Интерес Малевича к подсознательным ощущениям и восприятиям, включая эффект мелькания, отражен в его картине «Точильщик (Принцип мелькания)» (1912–1913, Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен). Описания подобной пульсации или мелькания мы встречаем также в работах Хинтона и Успенского. Вслед за Хинтоном Успенский доказывал, что живущее в двух измерениях существо воспримет цветной трехмерный объект, проходящий через его плоскость, как последовательность цветов, возможно, движущихся – если размер этой трехмерной формы изменится. Для Успенского наши привычные взгляды на пространство, ограниченные тремя измерениями, обрекают нас, подобно гипотетическим существам плоского мира, на восприятие сущего «как сквозь узкую щель», и ложное представление о пространственных явлениях как о временных[2].

Ключ к пониманию роли, которую эфир мог играть для Малевича, лежит в четвертой главе «Tertium Organum» Успенского, где содержится приведенная выше цитата о взгляде через «щель». Хинтон в своей книге 1888 года «A New Era of Thought» описывал эфир как трехмерный аналог двумерной «жидкой пленки», контактной поверхности. Успенский воспроизвел этот тезис в конце названной главы, после описания того, что мы имеем возможность наблюдать сквозь нашу трехмерную щель: «То представление о мире, которое мы вывели из обычного взгляда на время, делает мир похожим на непрерывно бьющий огненным фонтаном блестящий фейерверк, каждая искра



Чарльз Говард Хинтон
Спираль, проходящая через плоскость
Из книги «Четвертое измерение». 1904

[1] См., например: *Hinton Ch.P.* New Era of Thought. Op. cit. Part I, Introd.

[2] *Ouspensky P.D.* Tertium Organum (1922 ed.). P. 46. О реакции Успенского на идеи Хинтона из «A New Era of Thought» см.: *Ouspensky P.D.* A New Model of the Universe. 1934; New York: Vintage Books, 1971. P. 78–79; данная глава, названная «Четвертое измерение», воспроизводит, как было сказано выше, значительную часть никогда не переводившейся книги 1909 года «Четвертое измерение». См. также: *Hinton Ch.P.* The Fourth Dimension. Op. cit. Chap. 2.

которого вспыхивает на мгновение и гаснет, чтобы больше уже никогда не явиться. Вспышки идут непрерывно одна за другой, искр бесконечное множество, и все вместе производят впечатление пламени, которого в действительности не существует»[1].

Так, для Успенского этот «бьющий огненным фонтаном блестящий фейерверк» был преходящей иллюзией истинной, вневременной четырехмерной реальности. Однако вспышки – или мелькание – этих искр можно было видеть позитивно как первые знаки или части форм четвертого измерения. Тогда эфир, трехмерная «жидкая пленка», оказался бы средой, в которой, при проникновении форм четвертого измерения, происходят эти вспышки. Согласно Хинтону, «при изучении высшей материи следует предположить, что она проходит через эфир, но нашему восприятию остается доступно только ее тонкое трехмерное сечение, которое в данный момент пересекает эфир с нашей стороны на другую» – или, в случае Малевича, можно говорить о новаторской плоскостной проекции этой рвущейся сквозь эфир трансцендентной материи[2]. «Цвета – семафоры» Малевича – явление такого же порядка, как «бьющие фонтаном фейерверки» Успенского[3].

В отличие от Кандинского и Боччони, которые видели в эфире возможность постоянных материализаций и исчезновений, Малевич сосредотачивался на проекциях и разрезах предметов, прорывающихся сквозь эфир. Однако и он прибег к технике светотени для изображения растворения или «увядания» в исследованиях пороговых переходов от бытия к небытию в рисунках и живописи, начиная с 1916 года. Примеры этой техники обнаруживаем в таких рисунках, как «Супрематизм: две пересекающиеся плоскости, увядание» (1917) и «Супрематизм: взаимодействующие элементы, увядание» (1917–1918; оба – Стеделийк Музеум, Фонд Харджиев – Чага, Амстердам, а также в картинах – «Растворяющаяся желтая плоскость» (1917–1918, Музей современного искусства, Нью-Йорк). Очень важным, на наш взгляд, является понимание связи этих работ с идеей эфира.

Как отметила Шарлотта Дуглас в своем эссе 1991 года «Малевич и западноевропейская теория искусств», «абстрактное искусство пыталось глубоко заглянуть во внутреннее устройство мира и разрушить старые дихотомии – дух и материю, вещество и энергию»[4]. Слишком долго упускались из вида научные идеи, без которых невозможно понять увлечение художников теми или иными сюжетами и в особенности – их представления о вездесущем эфире. Помня об эфире, без осмысления которого правильная трактовка процесса невозможна, признавая роль оккультизма в формировании мировоззрения художников, мы окажемся значительно ближе к осознанию того, что же было «вообразимо» в ту эпоху.

[1] *Ouspensky P.D.* Tertium Organum. P. 40–41.

[2] *Hinton Ch.P.* New Era of Thought. P. 59.

[3] О семафорах см.: *Malevich K.S.* Non-Objective Creation and Suprematism // *Malevich K.S.* Essays on Art. Vol. I. P. 122.

[4] *Douglas Ch.* Malevich and Western European Art Theory // Malevich: Artist and Theoretician. P. 60.

Джон Боулт

Павел Филонов и атомная энергия

Творить – значит уметь делать,
а делать можно только точно зная,
что ты хочешь делать
в каждом атоме делаемой картины,
и в процессе работы опираться
только на свою аналитическую силу
и на точную науку[1].

Тема этой статьи – творчество Павла Николаевича Филонова (1883–1941). Речь пойдет о его интересе к точным и естественным наукам в целом и об употреблении им термина «расцвет» в частности[2]. В попытке

1 *Филонов П.Н.* Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «Мировый расцвет» (1923) // РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 8, 1.2. Описывая свою художественную систему, Филонов употреблял слово «миро́вый» (с ударением на «о»), а не «миро́вой».

2 О П.Н. Филонове см.: *Misler N., Bowlt J.* Pavel Filonov: A Hero and His Fate. Austin: Silvergirl, 1983; Павел Филонов: Живопись. Графика: Из собрания Гос. Русского музея: Каталог выставки / Сост.: Е. Ковтун и др. Л.: Аврора, 1988; Pavel Filonov: Catalog of exhibition at the Centre Georges Pompidou / J.-H. Martin et al. Paris, 1990; Pawel Filonow: Catalog of exhibition at the Kunsthalle / J. Harten, E. Petrowa. Düsseldorf, 1990; *Мислер Н., Боулт Дж.* Филонов: Аналитическое искусство. М.: Сов. художник, 1990; *Misler N., Bowlt J.* Die Physiologie der Malerei: Pawel Filonow in der 20er Jahren // The Physiology of Painting: Pavel Filonov in the 1920s: Catalog of exhibition at the Galerie Gmurzynska. Cologne, 1992; *Маркин Ю.П.* Павел Филонов. М.: Изобраз. искусство, 1995; *Ткаченко Л.А.*Филонов. СПб.: Знак, 2000; *Ершов Г.Ю.* Павел Филонов. М.: Белый город, 2001; Филонов П. Дневники / Вступ. ст. Е. Ковтуна. СПб.: Азбука, 2000; Павел Филонов / Сост. Е. Петрова. СПб.: Palace Ed., 2001; Павел Николаевич Филонов / Под ред. Н. Мислер, Д. Боулта, И. Меньшовой. Los Angeles, 2005. (Experiment. № 11); Филонов. Художник. Исследователь. Учитель: В 2 т. / Сост.: Дж. Боулт, Н. Мислер, А. Сарабьянов. М.: Агей Томеш, 2006;

Павел Филонов
Формула Космоса
1920–1928
Бумага, акварель, тушь
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

оценить «неонатурализм» Филонова предлагаются три разные рубрики – ботаника, физиология и атомная энергия. Почему речь пойдет именно о естественных и точных науках? Прежде всего потому, что в своих пространных трудах художник давал многочисленные ссылки на работы ученых – представителей этих наук, а после 1918 года часто применял термин «формула» в названиях своих картин (в их числе, например, «Формула космоса», ГРМ). Конечно, в употреблении слова «формула» применительно к живописному искусству Филонов не был одинок. Например, его коллега по Гинхуку, Павел Мансуров, также называл свои картины «живописными формулами»[1].

Павел Филонов: Очевидец незримого: Каталог выставки в Гос. Русском музее / Сост.: Е. Петрова и др. СПб., 2006; Филоновцы: От МАИ до поставангарда = The Filonovites: From the Masters of Analytical Art to the Post-avant-garde: Catalog at Art-Divazh / I. Galeev et al. M., 2006; Павел Филонов: Сб. ст. / Сост. А. Лакс. СПб.: Palace Ed., 2007; Павел Филонов: Реальность и мифы: [Сб.] / Сост. Л.Л. Правоверова. М.: Аграф, 2008; *Соколов М.Н.* Павел Филонов. М.: Арт-Родник, 2008; Павел Филонов: Победа над вечностью: Рисунки и акварель из собрания Гос. Русского музея: Каталог выставки в Музее изобразительных искусств / Сост. Л. Вострецова. Екатеринбург, 2009.

[1] См., напр.: *Ковтун Е.Ф.*: Paul Mansouroff et l'avant-garde russe à Petrograd. Каталог выставки в Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ницца. СПб.: Palace editions Europe. 1995.

Ботаника

Но начнем с Филонова и ботаники, с сопоставления его картин с явлениями природы, ибо он стремился создавать свои полотна так, словно это живые существа. Для Филонова холст был пластом плодородной земли, в которую художник может посеять множество семян, но при этом он должен нести ответственность за каждый атом изобразительной поверхности; любой сложности цвета и формы, рожденные интуицией художника, обязательно должны быть включены в картину.

Одно из возможных объяснений необычного накопления природных форм в картинах Филонова можно найти в его собственном теоретическом истолковании действительности: «[Художник] вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме, – короче, жизнь целиком»[1]. Это значит, что художник должен воспроизводить не только поверхность вещей, но и их внутреннюю структуру, их химический и физический состав. Поэтому Филонов интересовался анатомией, соматической системой и метаморфозами материи, в результате которых жизнь и смерть становятся единым вечным циклом. Иными словами, художник должен изображать все свойства, присущие любому органическому предмету, помня, что химические и биологические процессы, происходящие в нем, повлияли на его развитие во времени и пространстве. Своеобразное понимание задачи художника позволило Филонову приостановить в его картинах обычный ход времени, изменить само значение последнего так, что, в отличие от реальной череды событий, визуальная последовательность (логика повествования) стала существовать по иным законам, превратилась в «не-последовательность аналитической живописи», то есть в постоянное смешивание прошлого, настоящего и будущего, в преломление разных плоскостей, как, например, в картине «Формула петроградского пролетариата» (1920–1921).

Павел Филонов
Формула петроградского пролетариата
1920–1921
Холст, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Во многих случаях Филонов описывал художественный процесс, используя ботанические термины, и призывал художника изображать

[1] *Филонов П.Н.* Декларация Мирового расцвета // Жизнь искусства. (Пг.), 1923. № 20. С. 15.

биодинамику реальности (определение Филонова). Он читал трактаты выдающихся ученых, таких как Чарльз Дарвин, Дмитрий Менделеев, а кроме того, и более близкие к нашей теме труды Карла Линнея и пытался изображать не только внешний вид растения или дерева, но и процессы, происходящие внутри них – оплодотворение, созревание и циркуляцию. Филонов даже предлагал художникам рисовать запах деревьев и их биосферу, «физиологические процессы в деревьях и исходящий из них, струящийся вокруг них запах, писались процессы, происходящие в них и создающие вокруг них ряд явлений в сфере»[1]. Результат такой концепции – чисто биологический подход к портретам людей и животных: художник должен был изображать процессы, происходящие «в человеке и в сфере вокруг него, и ряд эманаций из человека в сферу»[2].

Павел Филонов
Цветы мирового расцвета. 1915
Холст, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Кстати, подобный *Weltlandschaft* напоминает описание природы Казимира Малевича как ботанического явления «без границ»: «Мы восклицаем: “Как прекрасна природа!” Но почему она прекрасна? Разве цветок был бы прекрасен, если б не был рядом с ним другой формы и если б в нем не было разновидности построения. Нет, не был бы. Красота и прекрасное вызываются потому, что природа состоит из разнообразных знаков»[3].

С этой сокровенной, садоводческой точки зрения можно истолковать искусство Филонова как обширный рассадник или оранжерею, в которых художник ухаживает за растениями, кустарниками и цветами, разводит, прививает, обрезает и выращивает дивные орхидеи и экзотические гибриды и составляет сложные букеты. В теплице Филонова есть редкие и благородные виды, едкие и ядовитые, образующие одичавший сад в полном цвету, в котором, кажется, вырвались из-под контроля лианы и вьющиеся растения. Здесь ботанический хаос идет вразрез с классификацией и регламентацией Линнея и расширяет, по-видимому, увлеченность Филонова картиной «цветов и плодов всех сортов»[4], как, например, в «Девушке с цветами» (1905, ГРМ) или в «Полевых цветах». По словам Филонова «в природе клетчатка цветка связана с цветом»[5].

Павел Филонов
Полевые цветы. 1936
Холст, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

С одной стороны, тут Филонов уплотняет «лес символов» Михаила Врубеля (например его «Сирень», 1900), группы «Алая

[1] *Филонов П.Н.* Автобиография (1929). См.: Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Т. 2. С. 78.

[2] *Филонов П.Н.* Декларация Мирового расцвета // Жизнь искусства. Указ. соч.

[3] См.: *Малевич К.С.* О новых системах в искусстве. Витебск, 1919. Републ.: *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. А. Шатских. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 155.

[4] *Филонов П.Н.* Автобиография (1929). См.: Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Указ. соч. Т. 2. С. 78.

[5] *Филонов П.Н.* Идеология аналитического искусства. См.: Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Указ. соч. С. 52.

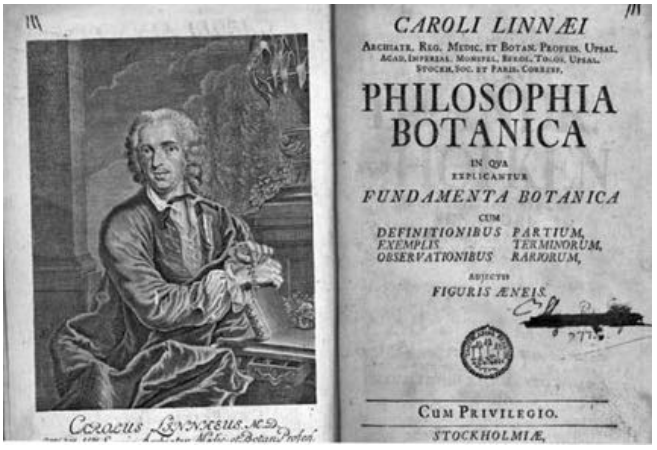
Михаил Врубель
Сирень. 1900
Холст, масло
Государственная Третьяковская галерея, Москва

роза» и «Голубая роза». С другой стороны, для филоновского «расцвета» особое значение имеет яблоня и, следовательно, ассоциации с райскими садами Дюрера, Кранаха и Босха: «Мастера аналитического искусства в своих [картинах, рисунках и скульптуре] работах действуют содержанием, еще не вводившимся в оборот в области мирового [изобразительного] искусства, например: биологические, физиологические, химические и так далее явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь, взаимозависимость, реакции и излучение, распадение, динамика и биодинамика, атомистическая и внутриатомная связь, звук-речь, рост и так далее…

Так, например, можно, видя только ствол, ветви, листья и цветы, допустим, яблони, в тоже время знать или, анализируя, стремится узнать, как берут и поглощают усики корней соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые с красным цветы, в зелено-желто-розовые яблоки и в грубую кору дерева. Именно это должно интересовать мастера [в первую очередь], а не [видовая, известная, видимая] внешность яблони…»[1]

Павел Филонов
Яблочко. 1925
Бумага, акварель, тушь, карандаш
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

[1] *Филонов П.Н.* Краткое пояснение к выставке работ. (1928). Републ.: Павел Филонов: Живопись. Графика: Из собрания Гос. Русского музея: Каталог выставки. Л., 1988. С. 108.



Титульный лист книги: Карл Линней. Философия ботаники (Philosophia botanica), Стокгольм, 1751

В этой связи имеет смысл обратить внимание на труды Карла Линнея, в частности, для того, чтобы попытаться выяснить, что привлекало Филонова в органической эстетике. Художник рекомендовал своим ученикам читать работы ученого – разумеется, знакомство с ними даст возможность пролить свет на некоторые из филоновских образов. Линней первым разработал биноминальную (бинарную) номенклатуру растений и опубликовал ее в своем фундаментальном трактате «Философия ботаники» («Philosophia botanica») в 1751 году. Позже он переработал трактат и издал его два года спустя под названием «Виды растений» («Species plantarum»). Поскольку этот труд стал фундаментальным для ботаников, он был хорошо известен и в России, где вышли его многочисленные русские переводы, с которыми Филонов был знаком. Кстати, одним из первых трудов Линнея, переведенных на русский, стал его «Spiritus frumenti, quem Praeside» («Водка в руках философа, врача и простолюдина». СПб., 1790)!

Сближает Линнея с Филоновым, конечно, не столько водка или научная систематизация растений с их латинскими названиями, а скорее опубликованные в трудах ученого монохромные или цветные эскизы очертаний и форм растений и их различных частей. В этих книгах Филонов читал о рыльцах, волокнах, семенных коробочках, хохолках и семенах растений и о своеобразных формах, которые принимают их гроздья, соцветия, мутовки и метелки – их Линней проиллюстрировал многочисленными изображениями. Эти рисунки показывают не только целые листья, стебли или цветы, но и их поперечные сечения и внутренние структуры, подобные спиралям, клеткам или венам, которые Филонов исследовал и помещал в свои композиции – в них они часто кажутся парящими или плавающими как самостоятельные организмы:

«Учение о форме. Анализ, интуиция и внечерный метод формы. Ее динамика и биодинамика, сырая и органическая форма. Остро выявленная форма. Ре-эволюционная форма. Чистая действующая форма. Формула. Субстрат, аналитическое разложение и претворение формы. Претворение формы. Истребление формы. Выбор. Конструктивный и цветовой вывод. Закон и канон конструкции формы и отношение их к закону и канону конструкции картины (или любой сделанной вещи, независимо от рода и принципа применения материала). Сделанность формы. Сделанность формою, как конструктивный вывод или ввод. Принцип

Павел Филонов
Портрет сестры, Евдокии Николаевны Глебовой. 1915
Холст, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

усиленной лепки. Кубатура, объем, тяжесть, клетчатка и атомистичность формы»[1].

С одной стороны, желание рисовать внутреннее строение цветка кажется простым и невинным, в ряде картин Филонова можно увидеть его почти натуралистические интерпретации. Розу в руке маленького мальчика на фотореалистическом портрете мужа сестры Филонова (1915, ГРМ) Екатерины или цветы на ширме в портрете его сестры Евдокии (также 1915) можно было бы истолковать почти как иллюстрации из ранних учебников XIX века о видах и сортах растений. Филонов мог видеть такие книги и образцы в петербургской Кунсткамере, которую он часто посещал – как известно, Кунсткамера знаменита своими богатыми коллекциями, посвященными цветам, растениям и даже водорослям. В 1936 году пасынок Филонова, естествоиспытатель Анатолий Серебряков опубликовал длинное эссе о Кунсткамере для Академии Наук – это совпадение подводит нас к теме физиологии[2].

Физиология

Павел Николаевич Филонов был прекрасно осведомлен в вопросах теории Дарвина и Мичурина, но его восприятие их было довольно своеобразным. Он считал реальный мир гигантским наростом – «мировым расцветом», ставил под сомнение и подрывал традиционное разделение органического мира на животный, растительный и минеральный. Для Филонова все было живым, но то, что ботаники, биологи и зоологи классифицировали и маркировали, далеко не всегда принималось им: в большей мере он был очарован возможностями селекционной модификации и генетической инженерии. В его картинах у животных, к примеру, человеческие выражения («Животные», 1925–1926), люди носят рубашки в цветах («Запад и Восток», 1912–1917, ГРМ).

Кажется, что Филонов предвидит еще более зловещие, скачкообразные изменения в биологической последовательности, в результате которых человек, животное, растение и минерал выйдут за рамки традиционных барьеров. Есть несколько примеров сознательного слияния различных видов: в «Садовнике» (1913), например, человеческая рука как будто растет среди листьев в центральном горшке с розами, в то время как цветы и лица в верхней левой части сливаются в двусмысленную камею. Блузы

[1] *Филонов П.Н.* Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «Мировый расцвет» (1923). РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 8, l. 3.

[2] *Серебряков А.Э.* Зоологический кабинет Кунсткамеры // Архив истории науки и техники. Сер. 1. 1936. Вып. 9. С. 69–128.

Павел Филонов
Животные. 1925–1926
Картон, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

детей в «Двух мальчиках» (1909–1910, ГРМ) образуют органический синтез, как если бы материал и фактура рубашек были одушевленными, – вы даже можете разглядеть голову маленькой девочки, растущей из плеча мальчика. Здесь своего рода гибрид, урод или шутка природы. Этот гибрид Филонов словно отождествляет с двуглавой овцой и другими подобными аномалиями Кунсткамеры. Без сомнения, художник думал о подобных преобразованиях, когда рисовал человека-свинью в «Формуле буржуазии» (1924–1925).

Все это показывает, что Филонова интересовали отклонения от нормы, которые порождали идеи о физиологической мутации. Этот

Павел Филонов
Садовник. 1913
Бумага, акварель, чернила
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

интерес охватывал не только фантазии о «создании существ, организованных по естественным законам», как писал дарвинист Эрнст Геккель в своей «Естественной истории миротворения»[1], но и чрезмерные состояния разума и их физические выражения, такие как экстаз, эпилепсия, истерия и бред. Можно предположить, что когда-нибудь экспериментальная медицина вместе с передовой наукой физиологией создадут новых животных – Франкенштейнов. Филоновские рисунки голов, животных и растений видятся странными и чудесными предвидениями этого и свидетельствуют об одержимости художника физиологией и хирургическим вмешательством. Он велел своим ученикам: «Режь объект изучения и письма, как скальпелем»[2], советовал им ознакомиться с жизнью и трудами Николая Пирогова, пионера русской хирургии XIX века. В связи с этим отметим интересные, хоть и неожиданные параллели между препарированием цветка ботаником, действиями хирурга на операционном столе и «рассечением» на поверхности холста Филоновым.

Атомная энергия

В этой рубрике речь пойдет о значении в художественном мире Филонова атома и атомной энергии. Он часто рекомендовал своим ученикам обращать внимание на «атомистическую и внутриатомную связь»[3] в объекте изучения, а также на его «кубатуру, объем, тяжесть, клетчатку и атомистичность формы»[4]. Он учил окрашивать не только сапоги или брюки модели, но и их атомы: «Каждый атом должен быть сделан <…> Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи»[5].

Помня об атомной терминологии Филонова, мы могли бы лучше понять некоторые из его образов начала и середины 1920-х годов с их витками, спиралями, магнитными полями, эллипсами и, наконец, атомами. Более абстрактные картины и рисунки Филонова этого времени полны частицами, летящими кругами на высокой скорости или бегущими по поверхности, подобно последствиям бомбардировки или магнитных полей: «Аналитическая сделанность есть средство выразить максимум понятия о содержании через максимум упорной работы над вещью и над материалом и дать максимум претворенности консистенции вводимого

[1] *Haeckel E.* Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles, Paris: Reinwald, 1874.

[2] *Филонов П.Н.* Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «Мировый расцвет» (1923). РГАЛИ. Указ. соч.

[3] *Филонов П.Н.* Краткое пояснение к выставке работ. (1928). Указ. соч. С. 108.

[4] *Филонов П.Н.* Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «Мировый расцвет» (1923). РГАЛИ. Ф. 2348. Оп. 1. Ед. хр. 8, l. 4.

[5] Там же.

Борис Кустодиев
Портрет Петра Капицы. 1926
Холст, масло
Музей Фицуильям, Кембридж

в работу материала, так что я не позволю ни одному атому материала не быть именно таким, как я хочу»[1].

Правда, в послереволюционной России Филонов не был одинок в своих ссылках на атом – по сути, эта тема была популярной. Андрей Платонов, чью прозу иногда сравнивают с живописью Филонова, еще в 1922 году смело говорил об атомной энергетике: «Пролетарская культура – это должно быть тем, что лежит в мире электромагнитных волн, в расколотом атоме»[2], хотя «даже энергия расколотого Резерфордом атома ничто в сравнении с энергией светового океана»[3].

Возникает вопрос: откуда Филонов узнал о свойствах атома? Понимал ли он, используя термин «атом», что такое протоны и нейтроны? Наверное, нет, и возможно, как и многие из нас, он затруднялся определить различия между молекулами, частицами, клетками и атомами.

С другой стороны, даже в революционном Петрограде Филонов должен был знать об экспериментах лорда Эрнеста Резерфорда в Кавендишской лаборатории в Кембридже в 1917 году – о его знаменательном

[1] *Филонов П.Н.* Я буду говорить (не ранее 1924). См.: Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. Указ. соч. Т. 1, С. 137.

[2] *Платонов А.П.* О культуре запряженного света и познанного электричества // Искусство и театр. Воронеж, 1922, август. № 2. С. 2–3. Благодарю Томаса Сейфрида за эту ссылку.

[3] *Платонов А.П.* Свет и социализм // Russian Literature. Amsterdam, 1988. № XXIII. P. 387–389; см. также: *Платонов А.П.* Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1. Кн. 2. С. 220

расщеплении атома в ядерной реакции между азотом и альфа-частицами. Русская пресса сообщила об этом, и научному сообществу России, хотя и находящемуся в то время в тяжелейшем положении конечно, об экспериментах было известно. Но причем тут Филонов?

Случилось так, что главным сотрудником Резерфорда был молодой русский ученый Петр Леонидович Капица[1]. Ученик выдающегося физика Абрама Иоффе и коллега другого физика – Николая Семенова, Капица приехал из Петрограда к Резерфорду в 1921 году и оставался в Кембридже, часто возвращаясь в Ленинград, до 1934-го (его портрет работы Бориса Кустодиева 1926 года сейчас украшает коллекцию Музея Фицуильям в Кембридже.) Возможно, Филонов и Капица знали друг друга и обсуждали атомную энергию во время посещений последним Петрограда в 1920-х годах? Вероятно также, что Филонов беседовал с Борисом Кустодиевым, петроградским художником и создателем двух портретов Капицы? Увы, Филонов не упоминает Капицу в своих текстах, а Кустодиев игнорирует Филонова в своих воспоминаниях. Неизвестны и оценки искусства Филонова Капицей, да и сам Филонов не упоминает об ученом в своих весьма неоткровенных, подвергавшихся самоцензуре дневниках 1920–1930-х годов. Аргумент мог бы показаться явной натяжкой, но, к счастью, есть два факта, которые свидетельствуют о прямой связи между физиком и художником:

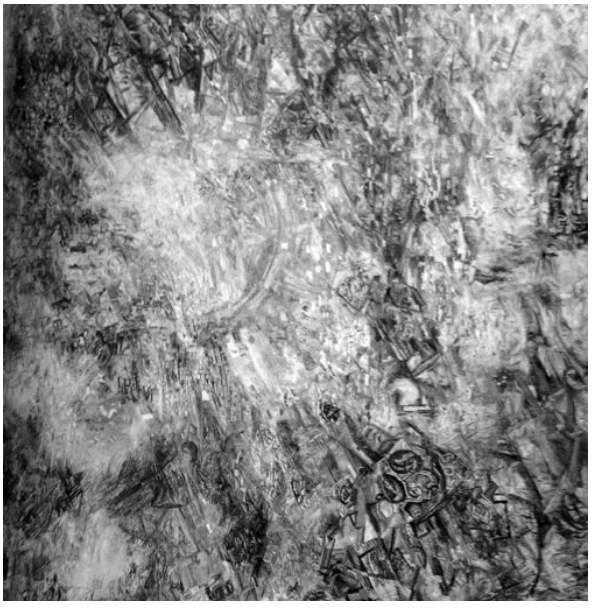
1. Во второй половине 1920-х годов Ольга Капица, мать Петра, работала в качестве редактора в Детгизе в Ленинграде, где Татьяна Глебова, Алиса Порет и другие филоновцы иллюстрировали детские книги. Филонов подарил Ольге Капице рисунок, который, по-видимому, еще находится среди некаталогизированных бумаг Капицы в московском Музее[2].

2. В своих воспоминаниях старшая сестра Филонова Евдокия пишет о выставке произведений Филонова, проведенной в Новосибирске в 1967 году, упоминая, что среди высоких гостей были жена и невестка Капицы[3]. Тот факт, что Капица отправил свою жену и невестку за тысячи километров в Сибирь, чтобы посмотреть работы Филонова, свидетельствует, безусловно, о долгой дружбе между художником и ученым. Известно также, что во времена Брежнева, в 1970-е годы, рискуя своим академическим постом, Капица организовал небольшую выставку Филонова в Институте Вавилова. Кроме того, он одобрил проведение неофициальной выставки современного русского искусства в фойе возглавляемого им Института физических проблем в Москве, на которой работам Филонова было отведено почетное место. Возможно, не стоит принимать эти эпизоды как неопровержимые доказательства, но по-прежнему очень

[1] Петр Леонидович Капица (1894–1984). О нем см.: *Shoenberg D., Boag J. and Rubinin P.* Kapitza in Cambridge and Moscow: Life and Letters of a Russian Physicist. Amsterdam: Elsevier, 1990.

[2] Из разговора автора настоящей статьи с Татьяной Балаховской, директором Кабинета-музея П.Л. Капицы. Москва, 3 марта, 2017.

[3] *Глебова Е.Н.* Воспоминания о брате // *Правоверова Л.Л.* Павел Филонов: Реальность и мифы. М.: Аграф, 2008. С. 128.



Павел Филонов
Космос. Композиция (Вселенский сдвиг через Русскую революцию). 1922
Холст, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

заманчиво отыскивать новые, более надежные свидетельства, веря в космические или, лучше сказать, «атомные» соединения.

По-видимому, после 1930 года Филонов не использовал термины «мировый расцвет» и «атом». Последнее десятилетие его жизни было омрачено печалью и отчаяньем: микроскопическое зрение художника стало ухудшаться, лишенный политического покровительства, он был осужден как чуждый пролетариату; мужа его сестры арестовали, два его пасынка были репрессированы и погибли, Василий Купцов, один из талантливейших учеников Филонова, совершил самоубийство, другие предали его. На долгие годы имя художника было вычеркнуто из истории советского искусства.

Фотография Хиросимы. 1945

Чем закончить этот предварительный экскурс в атомное искусство Филонова? Может быть, одним из странных совпадений: Филонов умер 3 декабря 1941 года в блокадном Ленинграде в то время, когда президент Рузвельт приказал лаборатории в Лос-Аламосе начать разработку атомной бомбы. Подобное стечение обстоятельств наводит на определенные размышления: мы вдруг понимаем, где видели раньше картины Филонова – жуткими изломами своих расщепляющихся пейзажей он словно предвидел атомную трагедию, которая до сих пор преследует нашу память.

Фэй Брауэр

Гипнотический модернизм: Творчество Франтишека Купки как магнитное поле

С тех пор как в 1784 году Французская академия медицины объявила месмеризм шарлатанством, месмерические сеансы, как предполагалось, во Франции прекратились. Однако это запретное знание продолжало распространяться и, более того, к моменту прибытия двадцатипятилетнего Франтишека Купки в Париж расцвело пышным цветом. Врачи больниц Бисетр, Сальпетриер, Отель Дьё и Шарите обширно использовали месмеризм в своей работе, эксперименты с гипнозом продолжали многие физиологи и парапсихологи, такие как Ипполит Барадюк, полковник Альбер де Роша и оккультист Жерар Анкосс, более известный под своим псевдонимом Папюс, служивший русской царствующей семье как медицинский и оккультный советник[1]. Период конца XIX – начала XX века, отличавшийся популярностью месмеризма и расцветом электромагнетизма, исследователи часто определяют термином *нео-магнетизм*[2]. Концепции неомагнетизма пересекались со спиритизмом, теософией, неоламаркианским трансформизмом, витализмом А. Бергсона, новыми идеями о радиоактивности и рентгеновском излучении в едином утопическом представлении о достижении состояния, названного Блаватской «космическим разумом», или, по Жюлю Буа,

[1] Папюс находился при русском дворе как медицинский и оккультный советник в 1901, 1905 и 1906 годах. В октябре 1905 года в присутствии царя и царицы он якобы вызвал дух Александра III, который предсказал своему сыну, что тот будет свергнут революционерами. Папюс, как говорят, заявил царю, что сможет магически противостоять осуществлению этого пророчества, пока он жив. Николай царствовал только 141 день после смерти Папюса. В письмах Папюс выражал озабоченность доверием, которое царь оказывал Распутину, и вовлечением оккультизма в решение важных государственных вопросов.

[2] По «неомесмеризму» см.: *Harrington A*. Metals and magnets in medicine: hysteria, hypnosis and medical culture in fin-de-siècle Paris // Psychological Medicine. 18, February, 1988. No. 1. P. 21–38.

Франтишек Купка
Двухцветная фуга (Аморфа). 1912
Холст, масло
Национальная галерея, Прага

«сверхсознанием»[1]. Опыт Купки в качестве спиритического медиума и анархо-коммуниста вместе с изучением электромагнетизма, радиоактивности, рентгеновского излучения и магнетизма изменил его мировоззрение. Вместо продолжения своей карьеры анархо-коммунистического иллюстратора наряду с увлечением оккультной фигуративной живописью Купка сосредоточился на деятельности художника-экспериментатора, создавая красочные диски, призванные ввести зрителя в состояние «космического сознания» или «сверхсознания». Кульминацией этого процесса стало экспонирование работы «Двухцветная фуга. Амфора», которую Купка считал выражением своего «кредо», на почетном месте Осеннего Салона 1912 года[2]. Ниже будет рассказано, как все это случилось.

[1] *Blavatsky H.P.* The Secret Doctrine. Vol. 1. London, 1888. P. 424–444. Состояние сверхсознания стало темой диссертации по психологии, защищенной Буа в Сорбонне. Буа стал профессором Школы психологии в Сорбонне. См.: *Bois J.* A New Psychoanalysis: The Superconscious // Catholic World. 119, 1924. P. 582–583.

[2] *Mladek M.* Central European Influences // František Kupka, 1871–1956: A Retrospective. New York, 1975. P. 19; подробнее см.: *Brauer F.* Rivals and Conspirators: The Paris Salons and the Modern Art Centre. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 359. Купка, довольный тем, что картина была повешена на центральном месте Зала 41 Осеннего Салона, тем не менее выражал обеспокоенность контекстом, в который работа была помещена. Так, в письме Артуру Ресслеру от 2 февраля 1913 года Купка писал: «На последнем Осеннем Салоне мне дали почетное место, но, к сожалению, в одном зале с кубистами, с которыми я иду практически непересекающимися курсами. Со мной сделали то же, что и с Дега, которого причислили к импрессионистам».

«Наблюдая мир извне»: спиритизм, анархо-коммунизм и космическая утопия

С момента прибытия в Париж Купка работал медиумом[1]. В этом качестве он считал себя способным расщеплять во время сеансов свое сознание между «внутренним созерцанием» и так называемым «вторым зрением», с помощью которого в такие моменты он видел мир вокруг себя. «Вчера я испытал состояние расщепленного сознания, в котором, как казалось, я видел мир извне своего тела», – писал он после спиритической встречи в 1897 году. «Я был в громадном пустом пространстве и видел, как мимо меня тихо проплывали планеты. После этого было сложно вернуться к восприятию каждодневной жизни»[2]. Это ясновидение, якобы дававшее ему способность выходить за земные пределы и обозревать космос, как кажется, запечатлено в его самых первых парижских работах, которые были позднее утрачены: «Quam ad Causam Sum», «Гимн Вселенной» и «К Сияющим Вершинам», так же как в иллюстрации для обложки шеститомника Элизе Реклю «Человек и Земля» (1904–1905)[3]. Находясь под влиянием оккультизма Блаватской и Папюса, особенно их трудов по Астральным Путешествиям, а также занимаясь тантрическим буддизмом, Купка написал такие картины, как «Путь Души» и «Происхождение Жизни» на тему земного тела и астральной души. Планеты и окружности в этих полотнах олицетворяли собой необходимость для земного тела в микрокосме и астрального тела в макрокосме существовать в гармонии друг с другом, чтобы достичь состояния космического блаженства. Равно данные холсты передавали идею о невозможности постижения невидимой и нематериальной реальности с помощью инструментария позитивистского материализма. В «Великих посвященных» Эдуард Шюре жаловался: «Под воздействием материализма, позитивизма и скептицизма, человек настоящего дня пришел к ложным представлением о правде и прогрессе»[4]. Однако в оккультистских системах буддизма, спиритизма и теософии способности Купки к ясновидению, дающие ему силу выходить за пределы позитивистского материализма, были оценены. Но, будучи убежденным анархо-коммунистом, Купка заявил в 1900 году, что отныне он посвятит себя «демократическому

[1] František Kupka, 1871–1956: A Retrospective. Op. cit. P . 8; см. также: *Vachtová L.* Frank Kupka: Pioneer of Abstract Art. New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company; London: Thames and Hudson, 1968. P. 15. Л. Вахтова указывает, что Купка познакомился со спиритизмом в возрасте примерно четырнадцати лет, когда был подмастерьем шорника в Восточной Богемии. Будучи посвящен в секреты животного магнетизма, Купка трудился как «успешный медиум» на спиритических сеансах в Праге, Вене и Париже.

[2] Письмо Купки Артуру Ресслеру, 7 февраля 1897, цит. по: *Mladek M.* Central European Influences. Op. cit. P. 53.

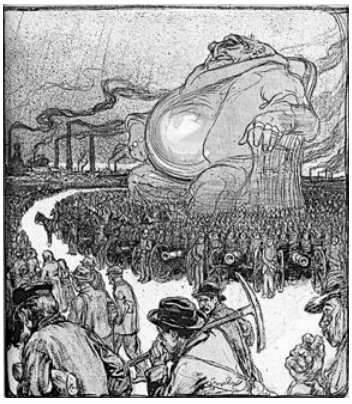
[3] *Meecham P.*, *Sheldon J.* Modern Art: A Critical Introduction. London; New York: Routledge, 2005. P. 57; *Reclus E.* L'Homme et La Terre. Paris: Librairie Universelle, 1905–1908, 6 vols.

[4] *Shuré E.* Les Grands Initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions: Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus. Paris. 1921 [1889]. P. vii.

искусству» и будет вести «пропаганду делом», как заповедовал русский политик и мыслитель Петр Кропоткин[1]. Купка, хорошо разбирающийся в трудах Кропоткина, Реклю, Георга Зиммеля, Карла Маркса и Фридриха Энгельса, рисовал для газет и журналов «Cocorico», «L'Anarchie», «Les Temps Nouveau» и особенно «L'Assiette au Beurre» карикатуры, критикующие эксплуатацию, угнетение и ложное самосознание, и поддерживающие анархо-коммунистические идеи общности и свободной ассоциации.

По лекалам «Философии денег» Георга Зиммеля и марксистской идеи о прибыли как мошенничестве и краже, Купка изобразил капиталиста на обложке выпуска «L'Assiette au Beurre» «Деньги» в виде гротескной лягушки с раздутым от золотых монет брюхом, вылезающей из кровавого болота[2]. В соответствии с теориями Маркса и Энгельса об асимметричных властных отношениях между капиталистами и пролетариатом, рабочий рисуется как нищее и бессильное создание, находящееся буквально в ладони капиталиста. Те же из пролетариев, кто был безжалостно отброшен прочь, барахтаются в грязных водах внизу, стараясь взобраться наверх по буквам слова *L'Argent* (деньги – франц.) У рабочего нет другого выбора, кроме как трудиться на капиталиста. Неравноправность их отношений вновь подчеркивается следующей карикатурой Купки, где капиталист, сидящий на троне, с животом, переполненным доходами, в десять раз по размеру больше рабочего. Капиталист находится под защитой армии, которая навела свои пушки прямо на рабочих. Ирония заголовка Купки, «Liberté» (свобода – франц.), – первой части французской республиканской триады – особенно понятна, так как рабочих силой загоняют на ненавистные им фабрики[3]. Этот образ стал настолько популярен среди рабочих в России, как ранее во Франции, что из него сделали агитпроповский плакат для Красной Армии во время Гражданской войны, снабдив подписью: «Владыка мира – капитал, золотой кумир».

Франтишек Купка
Деньги. Свобода
Рисунок для обложки журнала «L'Assiette au Beurre», № 41. 11 января 1902



Аллегорически демонстрируя порабощение и извращение природного порядка вещей, карикатуры Купки были призваны показать, как капиталистический строй экономики в союзе с государственной религией разрушает поддерживаемые Купкой и его соратниками по анархо-коммунизму стремления рабочих и их семей жить в гармонии с природой. Только в последней карикатуре для выпуска «L'Assiette au Beurre» «Деньги» Купка рисует триумф справедливости – его символизирует новая заря, сияющая

[1] В 1900 году Купк писал чешскому поэту Йозефу С. Махару, что планирует в будущем заниматься преимущественно литографией и графикой, так как это более «демократические» техники; см. *Leighten P.* The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Garde Paris; Chicago; London: University of Chicago Press, 2013. P. 155.

[2] *Simmel G.* The Philosophy of Money [1900] / Trans. T. Bottomore, D. Frisby. London, 1978; см.: *Kupka F.* L'Argent // L'Assiette au Buerre. No. 41, 11 January, 1902, обложка.

[3] *Kupka F.* L'Argent: Liberté // L'Assiette au Buerre. No. 41, 11 January 1902. P. 647.

за спиной *Humanitas* и объединенного человечества, связанного взаимопомощью и поддержкой медицины, науки и гуманитарного знания[1]. Однако Купка демонстрирует, что это может случиться, только если победит государственный секуляризм, и Марианна, символ Франции в образе Афины, приколет отрубленную голову «капитала» к своему щиту. Следуя за кропоткинским концептом общности анархо-коммунистического союза, способного существовать в гармонии с природой, Купка ясно представлял зарю новой жизни, показанную им в иллюстрациях для многотомного издания Реклю «Человек и Земля».

Франтишек Купка
Деньги. Знание
Рисунок для последней страницы обложки журнала «L'Assiette au Beurre», № 41. 11 января 1902

В своей версии истории человечества Купка рисует с течением времени естественную смену поколений *homo sapiens*, проносящихся через мир в прогрессивном движении к гармоничному единству в конце времен. В иллюстрации, озаглавленной «Ритм истории – Волна», поток времени представлен циклическими волнами, что согласуется с теорией осцилляции тепловой энергии и концепциями исторического времени Реклю. Для показа времени между началом и концом истории человечества Купка использовал образ большой космической арки. Усеянная звездами и планетами, пересекающая ночной небосвод, эта арка стала одной из первых иллюстраций в книге, предваряя предисловие гигантского проекта Реклю. Там же был запечатлен человек, похожий на самого Реклю, изучающий звезды. Вновь появляясь на последней иллюстрации книги в главе под названием «Прогресс», арка обозначает новый мир, в котором мужчины, женщины и дети смогут жить без одежды, не страдая более от разрушительных сил капитализма, в гармонии с землей и друг с другом. Следуя за Анри Бергсоном и его «Творческой эволюцией», где эволюция жизни и сознания описывается как «бескрайняя волна, распространяющаяся вовне из центра», великая галактическая арка, как кажется, отсылает к другому понятию из философии упомянутого мыслителя – *l'élan vital* (жизненный порыв), энергии которого пробуждают продолжительную эволюцию живых организмов, что объясняется ламаркианским концептом спонтанного зарождения жизни на Земле[2]. С такой точки зрения, образ, созданный Купкой, сочетает черты представлений теософов и Бергсона о космическом сознании и гармонии. Так, семья на переднем плане, как и человек, изображенный на обложке, обращены лицом к галактикам, как бы предвещая новое звездное поколение. Эти два компонента диалектического пути Купки в искусстве предназначены были слиться в борьбе за счастье рабочих, которые, по мысли анархо-коммунистов, должны были жить счастливой семейной жизнью

Франтишек Купка
Прогресс
Иллюстрация к книге Элизе Реклю «Человек и Земля»
1908
Литография

[1] *Kupka F.* L'Argent: La Science sous l'argent // L'Assiette au Beurre. No. 41, 11 January 1902, последняя страница обложки.

[2] *Bergson H.* L'Évolution créatice. Paris, 1907; Creative Evolution / Trans. A. Mitchell, 1998. P. 266.

в гармонии с природой и духовно развиваться в рамках взаимодействующих общин. После того как Купка записался в Сорбонну, чтобы изучать физику электромагнетизма и последние достижения науки, он стал искать новые пути привнесения в анархо-коммунизм идей о гармонии и космическом сознании.

Искусство как магнитное поле: неомесмеризм, вибрирующий цвет и биомагнетическая жизненная сила

Купке были хорошо известны исследования воздействий гравитационных сил на движение жидкостей в теле человека и животного, которые проводил Франц Антон Месмер, включая конкретные техники месмеровской терапии[1]. В 1876 году месмерист Виктор Жан-Мари Бюрк, известный своими опытами по использованию в терапии металлических пластин, магнитов и электричества, был приглашен Жаном Мартеном Шарко на работу в больницу Сальпетриер[2]. Вслед за докладами Шарко об успешных экспериментах с гипнозом и патологическим переносом, которые он и его ученики провели в Сальпетриер с помощью металлических пластин Бюрка, ко времени прибытия Купки в Париж месмеризм был наконец-то признан французской Академией наук[3]. Выводы Шарко оказали такое влияние, что, как предполагает Энн Хэррингтон, пробудили «интерес к фундаментальным проблемам биомагнетизма, изучавшимся месмеристами прошлого поколения»[4]. Значение магнетизма в медицине и науке возросло настолько резко, что уже на Конгрессе физиологической психологии 1889 года, проходившем под председательством Шарко в рамках Всемирной выставки, ему была выделена отдельная секция. На этой секции обсуждались магниты, металлические пластины и цветные диски, а также опыты, которые проводил в Нанси Ипполит Бернхейм с гипнозом, цветом и ассоциативными образами. Однако главной темой для дискуссий стали эксперименты, проведенные Альфредом Бине, Шарлем Фере и Йозефом Бабинским с психическим явлением – позднее названным психической поляризацией – связанным с использованием магнитов и цветового магнетизма. Самым интригующим их открытием было

[1] *Darnton R*. Mesmerism and the End of the Enlightenment in France. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.

[2] *Pintar J. / Lynn St.J*. Hypnosis: A Brief History. London, 2008. P. 81–84.

[3] *Charcot J.M.* Sur les divers états nerveux déterminés par l'hypnotisation chez les hystériques, Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences. 94, 1882. P. 403–405. К тому моменту животный магнетизм уже дважды отвергался Академией. В своем докладе в Академии Шарко сосредоточился на воздействии гипноза на нервную систему, настойчиво избегая любых намеков на невидимые силы.

[4] *Harrington A*. Hysteria, Hypnosis and the Lure of the Invisible: The Rise of Neo-Mesmerism in fin-de-siècle French Psychiatry. Chapter Eight // The Anatomy of Madness: Essays in the History of Psychiatry. Vol. 33 / Ed. by W.E. Bynum, R. Porter, M. Shepherd. London: Routledge, 1988. P. 227.

то, что при галлюцинациях трансформация красных цветов в голубые и зеленые превращает депрессию в смех[1].

Французское Общество магнетизма, чья популярность за пределами официальной медицины росла быстрыми темпами, было основано в 1887 году в Париже Гектором Дюрвилем. В 1889 году это Общество провело Международный конгресс по магнетизму[2], на котором демонстрировались магниты, используемые Жюлем Бернаром Люисом в *Laboratoire d'hypnologie* больницы Шарите, в том числе для удаления болезненных «эманаций» или миазмов (*effluvia*), как их называли, а также для вызывания непроизвольных судорог при полной магнетической абсорбции[3]. Кроме того, на конгрессе показывали изобретенную Люисом и Папюсом железную корону, которая должна была стать средством поглощения и удаления болезненных мыслительных паттернов пациента, таких как галлюцинации и бред, и замещения их здоровыми психическими состояниями[4]. Папюс был настолько уверен в целительной силе магнетизма, что в 1893 году он вместе с основателем Французского общества магнетизма Гектором Дюрвилем открыл в Париже Школу магнетизма, снабженную специально написанным для нее учебником по изучению этого предмета[5]. Среди основателей общества числились Блаватская, Барадюк, Станислас де Гуайта, Сар Пеладан и Альбер де Роша (последний изучал биомагнетизм в госпитале Шарите по приглашению Люиса). Французское общество магнетизма издавало собственный журнал по магнетизму и экспериментальной психиатрии.

Школа, общество и журнал имели успех, и в 1895 году Дюрвиль издал книгу «История магнетизма и практического психизма», иллюстрации в которой показывали, что магнитные полюсы присутствуют на всех частях тела человека. Эти иллюстрации также были снабжены надписями позитивного и негативного содержания, которые соотносились с притяжением и отталкиванием магнита – подковы. Положительный северный полюс, олицетворяющий благополучие, привлекательность, страсть и сострадание, обозначался знаком «плюс» на правой руке фигуры, отрицательный южный полюс, обозначенный «минусом» на левой стороне фигуры, олицетворял страх и отвращение, неприязнь и ненависть. Дюрвиль и Альбер де Роша обнаружили, что их подопытные, подвергнутые воздействию магнетизма, как и страдающие истериками пациенты

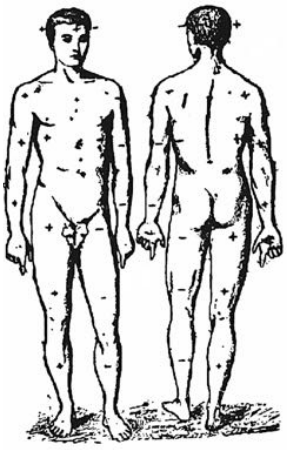
[1] Результаты этих экспериментов были впервые опубликованы в 1885 году в журнале Теодюля Рибо «Revue philosophique».

[2] Congrès international sur le magnétisme, 21–26 October 1889; Rapport Général, Paris, Carré, 1890; Congrè Spirite, Paris, 1889; Congrès Spirit et Spiritualiste international, Paris, 9–16 September 1889; another in 1902; Congrès international de psychologie physiologique: Première session. Paris, 1890.

[3] The Anatomy of Madness: Essays in the History of Psychiatry. P. 235.

[4] Ibid. Люис и Папюс пришли к выводу, что если патологические состояния могут быть поглощены, сохранены и переданы, так же можно поступать и со здоровыми состояниями.

[5] *Durville H.* L'Enseignement du magnétisme // École practique de magnétisme et de massage. Paris: Librairie du Magnétisme, Septembre, 1895.



Гектор Дюрвиль
Схема полярности человеческого тела
Иллюстрация из книги: «Histoire Raisonnée du Magnétisme et du Psychisme pratique». 1895

Люиса из Шарите, заявляют о своей способности видеть магнетические эманации, испускаемые человеческим телом, а также такими объектами, как некоторые минералы и источники электричества. Дюрвиль объяснял в своей книге, ссылаясь на плоды совместных с Альбером де Роша исследований, что тело может быть излечено, а творческие силы пациента – приумножены посредством правильного приложения магнитных сил[1].

Эксперименты Дюрвиля с магнетическими цветами, испускаемыми телом, можно возвести, согласно де Роша, к исследованиям, которые проводил Карл фон Райхенбах с природным электромагнетизмом, и концепции упомянутого ученого об «одической силе», порождаемой всеми живыми существами, схожей с описанными Дюрвилем эманациями[2].

Эксперименты с магнетизмом и эманациями также проводились Люисом в больнице Шарите в Париже[3]. Пациенты де Роша заявляли, что эманации подобны исходящему из тела мерцающему пламени, которое может простираться до четырех или пяти метров вверх или в стороны[4]. Исходя из положительного полюса на правой стороне тела человека, как изображает на своих иллюстрациях Роша, эманации имеют ярко-голубой цвет, однако из отрицательного полюса на левой стороне тела исходят уже огненно-красные эманации. Роша утверждает, что яркость цветов, наблюдаемых отдельными индивидуумами, зависит от их энергии и темперамента, причем лишь немногие видят какие-либо иные цвета, кроме синего и красного[5]. Как показывают рисунки Роша, эти красные и голубые магнетические энергии или эманации излучаются из таких чувствительных

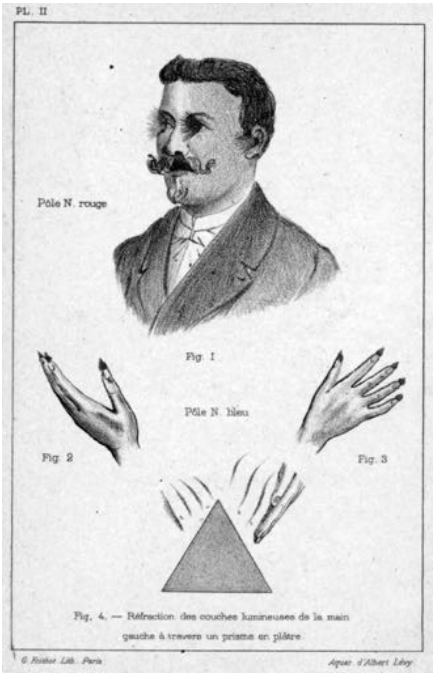
[1] Traité Expérimental de Magnétisme. 2 vols. Paris: Librairie du Magnétisme, 1895–1896.

[2] *Rochas A.* L'Extériorisation de la sensibilité: Étude expérimentale et historique. Paris: Librairie Générale des Sciences Occults, Bibliothèque Chacornac, 1909; 6th edition. P. 5–6; *Reichenbach K.* Odisch-magnetisme Briefe. Stuttgart, 1852; Physico-physiological researches on the dynamics of magnetism, electricity, heat, light, crystallization, and chemism, in relation to Vital Force. New York, 1851. Де Роша пишет, что эти эксперименты были повторены Дюрвилем, который опубликовал результаты в «Traité experimental et thérapeutique du magnétisme», 1886. P. 6. Де Роша разъяснял: «Как и австрийский ученый, он учит, что правая сторона человеческого тела в целом синяя, а левая – желтая, причем источниками соответствующих цветов являются органы чувств – глаза, уши, ноздри и т.д.»

[3] Ibid. P. 7–8.

[4] Ibid. P. 26.

[5] Ibid. P. 27: «Однако, когда мы говорим, что окраска меняется от одного индивдуума к другому, это не означает, что эти изменения распространяются на все цвета спектра. Большинство более или менее различает чистые синий и красный цвета и гораздо меньше или вовсе не различают промежуточные цвета; чаще всего в лежащих телах видят синий оттенок с одной строны и красный – на другой <…> Следовательно, эти три элемента – продолжительность, интенсивность и оттенок пределенного цвета –в определенных пределах различаются для одного и того индивидуума в зависимости от его темперамента и гипнотического состояния, в которое он был приведен».



Альбер де Роша
Рис. 1: Красный полюс N.
Рис. 2 и 3: Синий полюс N
Рис. 4: Преломление светоносных слоев левой руки через гипсовую призму
Иллюстрация из книги: «L'Extériorisation de la sensibilité: Étude experimentale et historique». 1895
Цветная литография

мест тела, как глаза, нос, уши, а также ладони и кончики пальцев. На рисунке правая часть руки окрашена в голубой цвет, а левая – в красный, в то время как энергии синего полиса, превращающиеся в фиолетовые, исходят из кончиков пальцев[1]. «Семейный портрет», изображающий жену Купки Эужени Страуб Броуд (Eugénie Straub Broad), показывает, что именно эти цвета стали центральными для творчества художника после изучения им магнетизма в Сорбонне. Одежды женщины на портрете написаны кобальтово-синим цветом справа и ярко-красным слева, причем красный переходит на ее ноги и обувь. В более позднем портрете жены «Мадам Купка среди вертикалей», который был приобретен Нью-Йоркским Музеем современного искусства, лицо и тело модели как бы растворяются в вертикалях или же, по выражению Роша, «жидкостных колоннах» (*les colonnes fluidiques*) разных оттенков красного и голубого цветов, отсылающих к описанным выше опытам Роша[2]. Эти же цвета также использовались художником-символистом Альбером Леви в его иллюстрациях для Люиса.

Известно, что пациенты клиники Шарите снабжали Люиса своими «магнетическими» рисунками и картинами. Например, де Роша подтверждает, что Люис пользовался изображениями магнетических сюжетов, которые создавал его пациент – истерик Леви[3]. Леви запечатлел в своих рисунках не только синие и красные биомагнетические эманации, испускаемые глазами, носом, ушами и ртом молодого магнетизированного подопытного, но также магнитные волны, исходящие от самого тела[4].

[1] *Rochas A.* L'Extériorisation de la sensibilité: étude expérimentale et historique. P. 19: «Следует заключить, что атмосфера кончиков пальцев испускает излучение, которое L воспринимает как голубое или фиолетовое. Это подтверждается его описаниями: он видит кончики пальцев синими с более или менее фиолетовыми оттенками».

[2] Ibid. P. 84.

[3] Ibid.: «В соответствии с наблюдениями господина Люиса, сделанными с помощью Альбера Л., правая сторона человеческого тела имеет в основном голубой цвет».

[4] Ibid.: «Глаза, уши, ноздри, губы испускают излучение одного цвета – тем более интенсивные, чем более сильной энергетикой обладает личность. Левая сторона испускает красные излучения, исходящие из органов чувств, и их интенсивность также звисит от состояния человека».

По мнению Роша, работы Леви раскрывали, что биомагнетические эманации и жизненные силы выражаются в двух основных формах. Проявление в виде эманации из чувствительных мест тела представляет динамическую сторону, в то время как волны, излучаемые всей поверхностью тела, являются статической формой биомагнетической жизненной силы. В согласии с законами поляризации, эти «обволакивающие слои», как объясняет Роша, состоят из ярких цветов, причем правая сторона испускает синие лучи, а левая – красные. Данные энергии, как кажется, существуют вокруг тела, не будучи напрямую связаны с его плотью и кровью, как показывают нам иллюстрации Леви. Однако, когда Роша погрузил иглу в одну из этих якобы бесплотных волн, испытуемый почувствовал укол в соответствующем месте тела. Подобный вынос внутренней чувствительности вовне становился еще очевиднее, когда магнетизируемые приводились в наиболее глубокую, шестую степень гипноза[1].

Когда гипнотизер делает пассы над пациентами в шестой степени гипноза, как объясняет Роша, он призывает «духов» справа и слева, которые затем объединяются в «единый дух, который может быть назван вторым или астральным телом, обычно помещаемым между гипнотизером и его объектом»[2]. Как показывают фотографии Поля Надара, снимавшего фантазматическое «второе тело» Роша, вынос вовне внутренней чувствительности в форме магнетического двойника принимает облик неких одежд. Эта магнетическая субстанция была настолько мощной, что Роша сравнивал ее с электрическим током, способным заставить нервную систему перейти на «высшую ступень бытия», где обострены зрение, вкус, слух и осязание. В этом состоянии сверхсознания, как обнаружил Роша, магнетизированные подопытные были способны остро чувствовать музыкальные вибрации, вспоминать места, которые они никогда не посещали, и произведения искусства, с которыми они не были ранее знакомы[3]. В состояние сверхсознания удалось ввести натурщицу Лину (Марию Майо), сеанс магнетизма с которой Роша фотографически документировал. Без какой-либо подготовки в пантомиме, танце или театральном мастерстве она смогла выступить в очень новом и ярком образе под музыку Вагнера, стихи Верлена, а также с другими текстами и ролями[4]. В то время как Роша, Шарко и Ипполит Бернхейм изучали повышение чувствительности к искусству подопытных, подвергнутых магнетизму, исследователь эстетики из университета Анри Пуанкаре,

[1] *Rochas A.* L'Ext.riorisation de la sensibilit.: .tude exp.rimentale et historiqe. P. 56; 80.

[2] Ibid. P. 81: «… puis des deux colonnes se réunissent en un seul fantôme qu'on appelle le double ou le corps astral, situé généralement entre le magnétiseur et le sujet … »

[3] См.: Colonel de Rochas d'Aiglun. Les Fluides des Magnétiseurs précis des expériences du Bon de Reichenbach sur ses propriétés physiques et physiologiques, classées et annotées par le lieutenant-colonel de Rochas d'Aiglun. Paris: G. Carré, 1891.

[4] *Brauer F.* Magnetic Modernism: František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia // Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible / Ed. by D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen, H. Veivo. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2015. P. 154–158.

Поль Сурио, строил теорию о флюидах, испускаемых искусством, которые могли преобразовываться в «действующее на зрителя магнитное или электромагнитное поле»[1].

Визуальное внушение, как считалось, обладает большей эмоциональной силой по сравнению с вербальными средствами и лучше подходит для достижения магнетических состояний, что было доказано опытами Шарко и Бернхейма с цветными дисками и образами. Поэтому Сурио утверждал, что эмоциональное магнетическое воздействие произведения искусства, подобное экстатическому трансу перед чем-то прекрасным, способно загипнотизировать зрителя[2]. «Удар гонга внезапно возвещает состояние гипноза, наступающее за долго длящимся звуковым резонансом. Стало быть, восхищение есть созерцательное состояние, для которого характерно как бы ментальное оцепенение», – объяснял Сурио[3]. Лучшими местами, где обстановка и окружающий вид благоприятствуют достижению гипнотического состояния ментального оцепенения, Сурио считал Нотр-Дам или Сент-Шапель, либо другие соборы после заката, так как там «таинственная тишина обволакивает все и вся, и ощущение времени пропадает»[4]. Однако, полагал Сурио, если то же самое благоговение может быть перенесено в музеи и выставочные пространства, где искусство будет созерцаться в возвышенном ключе, то и в них будет доступен подобный экстатический и гипнотический опыт. Этому могут способствовать правильные манипуляции с освещением. «Как известно всякому профессионалу, – пишет Сурио, – именно глаза, ориентирующиеся на свет, первыми реагируют на гипноз»[5]. В случае с живописью Сурио считал, что «потоки солнечных лучей», «маленькие слепящие пятна» и «взрывы цвета» могут вызывать «ласковое пламя», исходящее из глаз – термин, который также использовал Роша для описания эманаций, испускаемых глазами, носом, ушами и ртом магнетизируемых пациентов. Сурио рассказывал, как нужно использовать силу эмоциональной суггестии, заложенной в цвете и свете картин, для введения созерцателя в гипнотическое состояние. В таком случае, возможно было добраться до глубокого бессознательного и обратить этот опыт на пользу, выйдя

[1] *Souriau P.* La Suggestion dans l'Art. Paris: Félix Alcan, 1893; 1909; *Stückgold S.* Henri Rousseau // Der Sturm. Berlin, 1913; *Rousseau H:* Jungles in Paris. Paris: Abrams, 2006. P. 201.

[2] *Souriau P.* La Suggestion dans l'Art. P. 2: «Между состоянием гипноза и эстетическим экстазом, между этими эффектами, вызванными внушением и чувством прекрасного, существует странное своеобразное сходство…»

[3] Ibid. P. 7.

[4] Ibid. P. 8: «Созерцание прекрасного в той мере, в какой оно замедляет движение мыслей и приближает нас к гипнозу, должно, следовательно, заставить нас перестать сознавать последовательность мгновений…»

[5] Ibid. P. 27: «Профессиональные гипнотизеры это хорошо знают <…> Физически глаз блестит не сильнее, чем стальной гвоздь, но во взгляде есть нематериальный свет, идеальное излучение, которое заставляет его сиять странным блеском».

на новый уровень понимания[1]. Идея о гипнотических неосознанных силах, лежащих в предметах искусства, была подкреплена новыми открытиями в магнетизме. Как утверждалось, работы художников, особенно выполненные в технике «взрыва цвета», способны порождать потоки лучей, преобразующиеся в магнитные поля.

Зная о приписываемых искусству, различным образам и цветным дискам магнетических потенциях, Купка стал исследовать способы передачи этих энергий в живописи. «Достижения науки оказывают неоспоримое влияние на художников, многие из которых, вольно или невольно, становятся последователями современных научных доктрин», – писал он[2]. Затем Купка изложил свои взгляды на влияние новой науки в области средств коммуникации: «По мере прогресса <…>, можно ожидать появления новых, прежде неведомых форм коммуникации, подобных, может быть, той прямой связи, которая основывается на магнетических волнах, испускаемых гипнотизером»[3]. Будучи в курсе решающей роли, которую магнитные и электромагнитные поля играют в формировании новых планет, Купка в этом ключе подавал образы шаров и дисков в своих фигуративных полотнах. Для того чтобы показать сходство цикличности жизни вообще с цикличностью хода планет (согласно идеям Блаватской)[4], Купка в своем полотне «Первый шаг» наложил друг на друга два белых диска и опоясал их дугой меньших дисков с бледными кольцами вокруг них, обозначая круговращение звездной системы и вращение планет вокруг собственной оси. Вслед за своими иллюстрациями для книги Реклю «Человек и земля», отсылающими к идеям Бергсона об эволюции жизни и сознания как гигантской распространяющейся вовне волне, Купка создал в полотнах «Космическая весна» и «Творение» образы волн и кристаллических дуг, трансформирующихся в неопределимые формы и пространства, которые затем сливаются во что-то грибообразное или подобное вулканической лаве[5]. Вдохновляясь опытами Ньютона с вращающимися цветными дисками, объединяющими спектр в белый цвет, Купка написал четыре основных диска в «Дисках Ньютона» (этюд для «Двухцветной фуги»), изобразив на переднем плане белый круг как знак того, что при достаточно быстром вращении именно белый цвет получит-

[1] *Souriau P.* La Suggestion dans l'Art. P. 28. «Для глаза приятно пламя, ласкающее взгляд <…> Эффект солнечного света <…> Яркий цвет производит тот же эффект, что и свет <…> некоторые красные цветы (пионы, тюльпаны, герань) – не кажутся ли они светящимися?»

[2] *Kupka F.* La Création dans les Arts plastiques. Paris, 1923. P. 43: «Les accomplissements de la science exercent, de nos jours, une influence indéniable sur les artistes dont beaucoup – sont à bien des égardes – consciemment ou sans le savoir – les disciples des penseurs les plus nouveaux.»

[3] *Ibid.* P. 229: «Compte tenu du progrès … on serait fondé à croire à la possibilité de moyens de communications nouveaux, jusqu'à présent inconnus, disons d'une communications plus directe qui emprunterait la voie des ondes magnetiques maniés par les hypnotiseurs».

[4] *Blavatsky H.P.* The Secret Doctrine. Op. cit. Vol. 2, book 3, ch. 16. P. 634–640: Cyclical Evolution and Karma.

[5] *Bergson H.* Creative Evolution. Op. cit. P. 266.

Франтишек Купка
Семейный портрет
1910
Холст, масло
Национальная галерея, Прага

ся в результате смешения всех остальных. Во второй версии этого сюжета Купка демонстрирует нам крутящиеся цветные кольца, также дающие ощущение белого цвета.

Как кажется, Купка почерпнул из занятий электромагнетизмом не только знания о природе света, но и сведения об электромагнитных волнах в видимом спектре. Также он изучил процесс возникновения линий магнитных полей, электромагнитного излучения и вибраций, проходящий при вращении материи вокруг центрального тела, когда вещество в диске спирально прокручивается по направлению к центру. «Энергия природных лучей – это та же самая энергия, которая есть внутри нас всех, – объяснял Купка, – она выражается связью между различными вибрациями, и, следовательно, различными цветами, причем действие всякого из них усиливается с помощью всех прочих»[1]. Чтобы избежать путаницы впечатлений и неприятных ощущений, Купка считал необходимым гармонизировать по частоте вибрации цветовые плоскости, испускаемые теплыми и холодными оттенками, а также близкими цветами. Цвета должны были соотноситься с северным и южным планетарными полюсами, а также

[1] *Kupka F.* La Création dans les Arts plastiques. Op. cit. P. 141: «Le rayonnement de l'énergie vitale dans la nature, celui de la même énergie qui habite en dedans de nous, se manifeste toujours par des rapports entre différentes vibrations et, partant, différent couleurs; l'effet des unes est en quelque sorte multiplé par des autres.»

с положительными и отрицательными магнитными энергиями человеческого тела. Поэтому Купка выбрал синий и красный цвета, точнее, карминно-красный и кобальтово-синий – такие, как в окнах-розах собора Парижской Богоматери, одного из любимых мест и регулярно повторяемых художественных мотивов мастера, запечатленного, в частности, на его картине «Форма желтого (Собор Парижской Богоматери)». О стремлении художника связать эти два цвета с феноменом магнетизма человеческого тела, представляемого в согласии с теорией Роша, также позволяют говорить частые посещения Купкой и его студентами Шартрского собора, где они изучали эффект, оказываемый на поверхность кожи светом, прошедшим через красные и голубые витражи[1]. Когда цвета и формы сводятся вместе, как мы видим в полотне «Двухцветная фуга (Аморфа)», может показаться, что Купка пытается представить вращение небесных тел как музыку сфер, что ожидаемо, если помнить его иллюстрации для «Человека и земли» Реклю, например, ту, где человек созерцает ход планет, и последнюю иллюстрацию трактата. Однако, как видно при обращении к хранящемуся в Праге оригиналу, вариации масляной краски, которые передают символы небесных тел и их колебания, бесчисленны.

Два цинково-белых диска, которые мы вновь видим в «Двухцветной фуге (Амфоре)», переданы таким тяжелым импасто, что они выглядят металлическими, в ассонанс с теориями художника. Они особым образом взаимодействуют со свинцово-черным фоном, как бы создавая вибрацию. Сам Купка был хорошо знаком с параллелями, которые издавна проводились между цветом и звуком, кроме того, звуки и цвета были важным компонентом труда Сурио «Воображение художника», где изучалась связь этих явлений с вибрациями[2]. «От светлого к темному, всякая цветовая шкала оставляет сложные впечатления, в которых сопоставляются отдельные вибрации», – объясняет Купка. «Это подобно игре на кимвалах, когда каждый металлический диск <…> вибрирует со своей частотой и производит особый звук»[3]. По контрасту с конкретностью материального воплощения упомянутого инструмента в металле, который легко узнаваем, голубые и красные цвета размыты и предстают в великом множестве оттенков яркости. Таким образом, видно, что в обсуждаемой картине колебания красного и синего по горизонтали весьма интенсивны, тогда как по вертикали эти цвета осциллируют плавней. Вариации яркости красного и синего цветов, полупрозрачность красок наводят на мысль об отсылке к мерцающим красным и синим огням биомагнетических энергий жизненной силы из

[1] *Mladek M.* Central European Influences. Op. cit. P. 32; *Flach S.* Habitus in Habitat I: Emotion and Motion. Bern: Peter Lang, 2010. P. 230.

[2] *Souriau P.* Sons et Couleurs // L'Imagination de l'Artiste. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1901. P. 102–119.

[3] *Kupka F.* La Création dans les Arts plastiques. Op. cit. P. 179: «Chaque gamme, allant des clairs aux foncés, producait une impression composite, juxtaposant des vibrations distinctes entre elles. C'est eu jeu de cymbales, dont les disques métalliques disposés en échelle, vibrent isolément, chacun rendant un son spécifique».

Франтишек Купка
Двухцветная фуга (Аморфа). 1912
Деталь: вертикальная осцилляция

опытов Роша с магнетизированными пациентами. Как и упомянутые огни, цветоформы здесь имеют неопределенные очертания, их сложно точно локализовать, что согласуется с названием, данным Купкой – «Амфора». Зритель может четко распознать белые металлические диски под полупрозрачными слоями красного и синего. Кажется, что Купка транслирует магнетическую энергию, порождаемую планетарным вращением, силой динамизма названных дисков. Однако же эти красные и синие цвета столь переплетены, что они, скорее, символизируют не северный и южный магнитные полюса, отталкивание и притяжение, благополучие и страх, уверенность и тревогу, но, напротив, представляют биомагнетические жизненные силы, как их видели Роша и другие исследователи магнетизма, а также Анри Бергсон – в виде равновесия или смеси магнетических энергий, неразрывных с ритмом самой жизни.

Если представить цвета обсуждаемой композиции как метафоры магнетических полюсов тела и биомагнетических жизненных энергий, циркулирующих в теле и вокруг него, можно также сказать, что эти цвета в той же степени являются контрапунктом фуги, в соответствии с названием полотна. «Я верю, что можно найти некую форму восприятия между зрением и слухом, – пишет Купка, – и сочинить фугу в цветах, так же, как Бах сочинял их в музыке»[1]. Купка считал, что при синхронизации быстрых вибраций, исходящих от красных цветов, с медленными вибрациями синих оттенков происходит излучение электромагнитных волн фиолетового цвета, которое по своему воздействию на зрителя сравнимо с эффектом света, прошедшего через окна-розы собора Парижской Богоматери или

[1] *Kupka F.* A Retrospective, 1871–1957. P. 184.

Франтишек Купка
Двухцветная фуга (Аморфа). 1912
Деталь: горизонтальная осцилляци

витражи Шартрского собора[1]. «Другими словами, овладев светом, придав ему правильные вибрации, – пишет художник, – можно заставить цвет петь»[2]. Стремительные линейные колебания расширения и сокращения пространства картины представляют явление, которое Купка называл «космическим ритмом». Он считал, что вибрации, испускаемые красками, сплетаются в «космическую симфонию»[3]. Красные и синие цвета полотна должны были вступать в резонанс с магнетическими энергиями в теле созерцающего его человека. Возможно, в согласии с теорией Сурио, картина была предназначена гипнотически влиять на зрителя, вызывая в нем ощущения планетарной перспективы и космической утопии. Это произведение искусства, размером больше человеческого роста, должно было вводить зрителя, по мысли автора, в магнетический гипноз силой своих энергетических эманаций.

Переосмысляя свои живописные работы как «магнитные или электромагнитные поля», способные порождать у созерцающей публики вибрации мыслей и эмоций, вводя людей в гипнотическое состояние, Купка наделял «магнетический модернизм» фантастической способностью проникать в сознание. Подобное влияние на сознание и подсознание Купка планировал использовать в контексте своих анархо-коммунистических воззрений, чтобы приблизить наступление вселенской анархической

[1] *Kupka F.* La Création dans les Arts plastiques. Op. cit. P. 154.

[2] *Ibid.*: «C'est dire qu'on peut se rendre maître de la luminosité, chanter la lumière à travers ses propres vibrations».

[3] *Ibid.* P. 199: «…эти движения расширения и сжатия сответствуют космическому ритму воспроизведения и возвращения».

утопии, в которой рабочие и их наниматели могли бы осознать глубинные планетарные связи и взаимозависимости, а также свое истинное место в универсуме. Убежденный в том, что сознание будет развиваться не эволюционно, а революционно, до степени «сверхсознания», Купка считал обсуждаемую картину, как и позднейшие месмерические абстракции, кирпичиками в здании нематериального, магнетического художественного сообщества. В книгу по «телепатии, психопатии и психомоторике», которую Купка планировал написать, он хотел включить сведения, отсылающие к теории волн мысли и «мыслеформ», созданной Анни Безант и Чарльзом Ледбитером. Согласно этой концепции, музыка, цвет и произведения искусства как таковые были способны испускать вибрации, несущие в себе определенные эмоции и идеи[1]. Однако, как считал Купка, эта передача осуществлялась с помощью магнетической энергии и волн. «Разум способен перехватывать волны, посылаемые кем-то в космос», – объяснял художник[2]. По его словам, подобная когнитивная связь была «более совершенной формой коммуникации, подобной приему гипнотизером магнетических волн»[3]. Творчество переосмыслялось Купкой как телепатическая эмиссия и последующий прием электромагнитных волн между автором и зрителем, где не было нужды в каком-либо осязаемом предмете искусства, тем паче в дидактических анархо-коммунистических плакатах и карикатурах. Эта идея запечатлена в ксилографии «Физиологическая фантазия», где художник предстает акцептором рентгеновского излучения, не отягощенный произведениями своего искусства. Купка говорит нам: «По мере прогресса <…> можно ожидать появления новых, прежде неведомых форм коммуникации, подобных, может быть, той прямой связи, которая основывается на магнетических волнах, испускаемых гипнотизером. Также можно ожидать изобретения новых лучей, подобных рентгеновским, но способных проникать, среди прочего, в столь тонкие, ныне невидимые или смутные сферы, как душа. Тогда станет ясно, заменит ли магнетизм собой живопись. Единение сущего будет абсолютным, искусство станет бесполезным, тайны вселенной раскроются. А художник будет, в буквальном смысле слова, посредником»[4].

[1] *Houston* Radiation cérébrale // *Rochas A.* Extériorisation de la Sensibilité. P. 201–202. Цит. по: *Henderson L.D.* Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka, and the Ether of Space // From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature / Ed. by B. Clarke, L.D. Henderson. Stanford: University Press, 2002. P. 142.

[2] *Kupka F.* La Création dans les Arts plastiques. P. 229.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

Екатерина Бобринская

Михаил Ларионов: лучизм и лучистая материя

В моей статье я остановлюсь на тех аспектах теории и практики лучизма в творчестве Михаила Ларионова, которые пока оставались на периферии внимания историков искусства. Эти «забытые» стороны живописного лучизма тем не менее нельзя считать второстепенными. Более того, именно они, на мой взгляд, позволяют исследовать многие тенденции, связанные с формированием искусства модернизма. Например, такие как: возникновение новых иконографических источников, появление новой интерпретации творческого процесса и самой фигуры художника и, наконец, сложение новой механики мифотворчества, в основе которой лежат современные технологии и научные эксперименты. Концепция лучизма Михаила Ларионова оказывается в центре всех этих процессов.

Соединение позитивистской науки и оккультизма было одной из самых парадоксальных, можно сказать – «авангардных» особенностей культуры рубежа веков. Михаил Матюшин в своих воспоминаниях отмечал: «Вопрос об измерениях в начале нашего века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создалась целая литература. Все новое в искусстве, науке принималось выходящим из самых недр четвертой меры. Сюда примешался в сильной степени оккультизм»[1]. Именно эта культурная атмосфера стала питательной средой для рождения многих авангардистских экспериментов в искусстве. Лучизм Михаила Ларионова не был исключением. Подобно многим европейским художникам авангарда, Ларионов создает концепцию лучизма, опираясь на научно-оккультные мифологии своего времени.

На сегодняшний день существует два основных способа описания и интерпретации живописного лучизма. Во-первых, формалистический. Лучистская картина в такой оптике предстает как работа с чистой живописной материей. Сам Ларионов, бесспорно, указывал на возможность

[1] *Матюшин М.В.* Опыт художника новой меры // *Харджиев Н., Матюшин М., Малевич К.* К истории русского авангарда. Стокгольм: Гилея, 1976. С. 160.

такого подхода. В предисловии к каталогу выставки «Мишень» (1913) он писал: «Нами создан собственный стиль – лучизм, имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам»[1]. На периферии таких интерпретаций тем не менее часто возникают отсылки к концепциям «четвертого измерения», популярным в 1910-е годы среди русских авангардистов[2].

Второй вариант интерпретации был предложен Д.В. Сарабьяновым и подхвачен другими исследователями (Т. Левина, А. Иньшаков)[3]. Сарабьянов связывал лучизм Ларионова с традицией исихазма, с особой концепцией света в ее основе, то есть с той архетипической или скрытой, но чрезвычайно важной традицией в русской и шире – православной культуре, которая проступает даже в светской живописи. В статье «Михаил Ларионов и объединение “Маковец”» Сарабьянов подчеркивал бессознательную механику проявления следов этой архетипической традиции: «Национальный менталитет складывается веками и заявляет о себе совершенно неожиданно – чаще всего вне зависимости от позиции и желания субъекта истории»[4]. Не отрицая ни формального, ни, условно говоря, «юнгианского» сарабьяновского подхода к проблематике лучизма, я хотела бы остановиться еще на одном контексте лучистской живописи.

В 1936 году Михаил Ларионов в письме к Альфреду Барру – директору Музея современного искусства в Нью Йорке – не без досады заметил: «Обычно мне безразлично, что и как думается о разных вопросах и обо мне самом. Так как весьма мало меня занимает вопрос, давно ли или недавно я заговорил о лучизме. О нем все равно и по сие время никто не говорит, а если что говорят об этом, то Вы, я думаю, видите, что это не о лучизме – беспредметная живопись вовсе не лучизм еще. Потому я к Вам и обращаюсь, что думаю, что вопросы материализации духа могут Вас интересовать»[5].

Словосочетание «материализация духа», которое использует Ларионов, отсылает к конкретному и широко распространенному в среде спиритуалистов термину. Материализация – подчеркну: именно материализация, а не дематериализация, о которой рассуждал, например, Кандинский, – была на рубеже веков в центре внимания различных спиритуалистических практик и научных исследований, с ними связанных. Спиритизм,

[1] *Ларионов М.Ф.* «Мишень». Предисловие к каталогу выставки // *Ковалев А.Е.* Михаил Ларионов в России 1881–1915 гг. М.: Элизиум, 2005. С. 357.

[2] *Parton A.* Russian «Rayism», the Work and Theory of Mikhail Larionov and Natalya Goncharova 1912–1914: Ouspensky's Four-Dimensional Super Race? // Leonardo. Vol. 16, No. 4 (Autumn, 1983). P. 298–305.

[3] *Левина Т.В.* Абстракция и икона: Метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства № 1 (1–2011).

Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010. С. 235–238.

[4] *Сарабьянов Д.В.* Михаил Ларионов и объединение «Маковец» // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 407–418

[5] *Ларионов М.Ф.* Лучизм (1936) // Гончарова Н., Ларионов М. Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 98

оформившийся в особую субкультуру со своей терминологией, мифологией и иконографией, к началу XX века существенно изменился, усвоив многие методы и теории позитивистской науки. Такое соединение научных знаний и экспериментальных методик с мифологемами и фантазиями оккультистов задавало своего рода модуль для многих процессов в культуре начала века. Важно отметить, что граница между наукой и различными формами оккультного знания на рубеже веков была значительно менее строгой и отчетливой, чем в наши дни. Проникновение оккультного в сферу научного воспринималось не как отступление рацио под натиском иррационального, но, напротив, как окончательный триумф позитивистской науки, обретшей наконец возможность исследовать самые таинственные сферы материи, мышления и человеческой психики. В свою очередь оккультисты и спиритуалисты стремились использовать научные открытия для рационализации своих объяснений таинственных феноменов. На рубеже веков увлечение научными, позитивистскими методами в исследовании «материализации духа» на спиритических сеансах было повсеместным. В такие исследования были вовлечены многие крупнейшие ученые, а помещения, где проводились спиритические сеансы, больше напоминали научные лаборатории, напичканные различной аппаратурой, а также фотооборудованием, с помощью которого фиксировались процессы излучений и материализаций во время сеансов.

Рубеж веков в европейской культуре был отмечен ошеломительными открытиями, изменившими привычные оптические режимы и позволившими проникнуть на территорию невидимого. Х-лучи Рентгена, беспроволочный телеграф, хронофотография и микрофотография размывали привычные границы внутреннего и внешнего, видимого и невидимого, создавали новые модели коммуникации. К началу XX столетия складывается особая мифология и даже особая культура излучений, наблюдаемых во время спиритических сеансов или в научных лабораториях. После открытий конца XIX столетия – Х-лучей Рентгеном, явления радиоактивности Беккерелем, излучений радия и полония Марией и Пьером Кюри – появляется множество концепций, связанных с излучениями и человеческого тела, и различных предметов. Невидимая лучистая материя окутывает все организмы и предметы. Известный социолог Густав Лебон утверждал: «Любое тело есть постоянный источник лучеиспусканий, видимых или невидимых, но зато всегда световых»[1]. Некоторые из популярных в те годы теорий лишь актуализировали старые концепции универсального флюида Месмера или одического света Рейхенбаха[2].Однако возникают и новые версии, базирующиеся на позитивистских научных

[1] *Лебон Г.* Зарождение и исчезновение материи. СПБ.: Типография «Т-ва Андерсона и Лойцянскаго», 1909. С. 15.

[2] Карл Рейхенбах (1788–1869) – немецкий естествоиспытатель. Исследовал особую силу «од», близкую к животному магнетизму Месмера. Основные идеи изложены в сочинениях: «Untersuchungen über die Dynamide» (1850), «Odischmagnetische Briefe» (1852) и «Die Odische Lohe und einige Bewegungserscheinungen» (1867).

принципах и новых технологиях. N-лучи Блондло и V-лучи Луи Дарже, Y-лучи Сергея Юрьевича, излучаемые человеческим организмом, «мозговые лучи» Наума Котика, связанные с процессом мышления, «жесткие лучи» Юлиана Охоровича, которые он трактовал как магнитное поле, излучаемое живыми организмами или «физиологическая полярная энергия» петербургского врача М. Погорельского – вот далеко не полный спектр гипотез и мифологий, связанных с феноменом излучений. Гипотез, легко пересекающих границу научного и оккультного знания.

Физик А. фон Шренк-Нотцинг и медиум
Фотография. 1912

Лучистая материя, невидимая человеческим глазом, но достоверно фиксирующаяся аппаратурой, окутывает все организмы и все предметы. Оставаясь невидимой, она указывает на существование особого измерения реальности. К началу XX века «лучистая материя» и «лучистая энергия» становятся популярными понятиями для интерпретации множества явлений, не поддающихся привычному рациональному объяснению[1]. Укажу лишь на два примера. Чезаре Ломброзо связывал явления материализации духа, возникающие на спиритических сеансах, с особым лучистым состоянием материи, подобным радиации. Он писал о «лучистых струях и снопах», которые фиксировались на некоторых сеансах с известным медиумом Евсапией Палладино. «Спиритические организмы», возникающие во время сеансов, это и есть проявления четвертого или лучистого состояния материи. Согласно гипотезе Ломброзо, медиум во время сеанса также выделяет лучистую материю. Ее лучи вступают во взаимодействие с лучистой материей «спиритических организмов» или духов, и соединение излучений порождает явления материализации, то есть появление во время сеансов новых парадоксальных организмов – «светящихся облаков», отдельных частей тела или целых фигур. «Все приводит к гипотезе, что душа происходит из лучистой материи», – заключает Ломброзо[2]. В особой «биологии духов» он также подчеркивает их лучистую, световую природу[3].

Еще один пример. Русский исследователь Наум Котик в 1907 году издал книгу о своих экспериментах, где писал об особом виде n-лучей, «возникающих в мозгу субъекта в момент мышления и распространяющихся

[1] Все гипотезы и теории об излучениях в начале столетия легко проникали из строгих академических публикаций в массовую прессу, обретая свойства сенсационного и общедоступного знания о современных научных достижениях. В русской прессе такие публикации в период создания концепции лучизма появлялись регулярно: *Г-е Н.* Человек источник N-лучей // Петербургская газета. 1911. № 355. 27 декабря С. 3; *Nemo.* Человек испускает N-лучи // Раннее утро. 1912. № 4. 5 января. С. 4.

[2] Цит. по: *Седлов М.И.* Цезарь Ломброзо и спиритизм. М.: Мусагет, 1913. С. 35.

[3] Свои исследования спиритизма Ч. Ломброзо изложил в опубликованной уже после его смерти книге: *Lombroso C.* Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici con 57 figure intercalate nel testo e 2 tavole separate. Torino: Utet, 1909.
Об исследованиях Ч. Ломброзо см. в статье: *Violi A.* Proof Positive: The photomatic body in fin de siècle science // http://www.pd.org/Perforations/perf29/violi/violi_proof_positive.htm

Иллюстрации из книги Альберта де Роша «Световые излучения человека и перемещение чувствительности внаружу». Петроград, 1915

оттуда по всем направлениям»[1]. Согласно его теории, «мышление сопровождается выделением особой лучистой энергии. Эта лучистая энергия обладает психическими и физическими свойствами, а потому должна быть названа психофизической энергией»[2]. Именно с помощью лучистой энергии, подобной радиации, как считал Котик, оказываются возможны ясновидение и телепатия.

Окружающий мир в начале XX века оказался наполнен невидимой глазу жизнью –движением или вибрацией лучистой материи, потоками лучистой энергии. Как писали в те годы, «все живущее, все сущее оказывается погруженным в океан лучистой энергии»[3]; «все тела обладают лучеиспусканием и таким образом вся вселенная перерезывается волнами лучей»[4]. Это представление об окружающем пространстве, наполненном множеством пересекающихся лучей, образующих новые лучистые формы, – один из основных пунктов в концепции лучизма: «Имея в виду не самые предметы, а суммы лучей от них, мы можем строить картину таким образом: сумма лучей от предмета А пересекается суммою лучей от предмета Б, в пространстве между ними образуется некая форма, выделенная волею художника»[5]. Если в 70–80-е годы XIX века возможность увидеть лучистую материю была доступна лишь особо чувствительным натурам в состояниях медиумического транса или гипноза, то в начале XX столетия новая аппаратура позволила каждому проникнуть в скрытый мир излучений. Х-лучи Рентгена превращаются в массовый аттракцион, а излучения радия в фантазиях людей начала века входят в повседневный обиход и связываются с чудесами бытового комфорта и грядущими чудесами медицины.

В контексте разнообразных исследований и практических опытов визуализации невидимых излучений возникла концепция живописного лучизма.

[1] *Котик Н.Г.* Эманация психофизической энергии. М.: Издание В.М. Саблина, 1907.

[2] Там же. С. 61.

[3] *Павлов Н.А.* Лучистая беспроволочная передача мысли. (Публичная лекция). М.: Типография К.Л. Меньшова, 1910.

[4] Новая форма лучистой энергии. Составлено и издано редакцией «Деревенской газеты» в Санкт-Петербурге. СПБ.: Типография «Деревенской газеты», 1907. С. 12

[5] *Ларионов М.Ф.* Лучизм. М., 1913. С. 19.

Михаил Ларионов
Голова быка. 1912
Холст, масло
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В уже упомянутом письме к Альфреду Барру Ларионов настоятельно подчеркивал связь лучизма с различными видами излучений: «Rayonisme не разбирает вопросов пространства и движения вовсе. Он имеет в виду Свет как начало материальное само по себе и всякого рода излучаемость вообще: радио, инфракрасные, ультрафиолетовые и т.д.». И через несколько строк: «излучаемость всех родов имеет в виду Rayonisme: радиоактивность, излучение мысли человеческой. Потому что расходование нашего мозга, его разложение (гниение) есть его лучеиспускание, его радиоактивность»[1].

Отмечу, что последнее утверждение Ларионова почти дословно совпадает с теориями Котика и шире – с воззрениями, активно тиражировавшимися в литературе начала века. Вот характерное утверждение из популярной книжки тех лет: «Работа высших нервных центров, работа умственная влечет за собой излучение эн-лучей»[2].

К началу XX века складывается особая иконография световых излучений человека и различных тел. Ее источники были разнообразны:

[1] *Ларионов М.Ф.* Лучизм (1936) // Гончарова Н., Ларионов М.. Исследования и публикации. Указ. соч. С. 97–98.

[2] *Эльпе* [псевд]. Радий и его спутники. (Лучистая энергия). СПБ.: Издание А.С.Суворина, 1904, С. 317. Ср. у Котика: «Мозг выделяет лучистую психофизическую энергию, то есть что он принадлежит к разряду радиоактивных субстанций». *Котик Н.Г.* Эманация психофизической энергии. Указ. соч. С. 75

Михаил Ларионов
Лучистский портрет
1913
Из книги Алексея Кручёных «Полуживой». Москва, 1913

массовые оккультистские журналы, иллюстрации в научной литературе, обширный архив фотографий, сделанных во время спиритических сеансов, фото различных излучений человека Ипполита Барадюка и Луи Дарже, и др[1]. Этот пласт изображений обладал важным свойством. Он был позитивистским, документальным свидетельством о невидимом. Особую роль в этой иконографии излучений играла фотография. Подобно медиуму в состоянии транса фотопластины также могут улавливать и делать видимым невидимые глазом излучения. Это волшебное свойство фотографии, а не только ее документальность, играло важную роль в культуре рубежа веков[2]. Это свойство позволяло открыть для созерцания скрытую ранее от глаз область невидимого, а кроме того, – задавало новые векторы для живописного искусства.

Ранний этап лучизма в творчестве Ларионова часто непосредственно следует за распространенной иконографией излучений. Укажу лишь несколько основных мотивов. Пучки лучей, выходящие из глаз, носа, ушей или рта человека, – один из самых устойчивых мотивов в иллюстративных

[1] *Baraduc H.* Iconographie de la Force Vitale Cosmique Od (1896); Photographie des Etats Hypervibratoires de la Vitalité Humaine (1897); Méthode de Radiographie Humaine (1897).

[2] См. подробнее: The Perfect Medium: Photography and the Occult / By Clément Chéroux, Denis Canguilhem, Pierre Apraxine, Andreas Fischer, Sophie Schmit, Crista Cloutier. Exhibition catalog: Yale University Press, 2005.

Михаил Ларионов
Мужской портрет
1913
Из книги Алексея Кручёных «Помада». Москва, 1913

материалах, сопровождавших различные исследования научно-оккультного плана. В «реалистическом лучизме», как называл его сам Ларионов, такие мотивы появляются неоднократно («Голова быка», 1912, ГТГ; «Мужской портрет (лучистское построение)» в кн: «Помада», 1913; «Лучистский портрет» в кн.: «Полуживой», 1913). Более того, лучистские изображения Ларионова создают особую концепцию разомкнутого, проницаемого человеческого тела («Портрет Н. Гончаровой», 1912; «Женщина в шляпе» в кн.: «Помада», 1913; «Человек», 1910-е, Государственный литературный музей, Москва). Эта новая антропология в произведениях Ларионова рождается на пересечении научного и оккультного представлений о человеке, на той территории, где исчезают непроницаемые границы материального мира, где появляется лучистая материя и лучистая энергия. Уильям Крукс писал об этом новом измерении реальности, открывшемся в «лучистой материи»: «Мы фактически коснулись границы, где материя и сила, кажется, переходят одна в другую, коснулись тени между известным и неизвестным»[1].

Отмечу еще один мотив ларионовского лучизма, отсылающий к устойчивой иконографии излучений. Альберт де Роша в книге «Световые

[1] *Крукс У.* Лучистая материя или четвертое состояние тел. Новгород: Типография А.С. Федорова, 1889. С. 25.

Михаил Ларионов
Лучистые линии
1913
Холст, масло
Башкирский государственный художественный музей имени М.В. Нестерова, Уфа

излучения человека и перемещение чувствительности внаружу» на примере опытов разных исследователей утверждал: «Различные части тела имеют неодинаковый цвет <…> правые руки сияют голубоватым светом, левые темно-красным»; «правая сторона человеческого тела имеет вообще голубую окраску. Глаза, уши, ноздри, зубы выделяют излучения такого же цвета… Левая сторона выделяет красные излучения через органы чувств»[1]. Подобное полярное красно-голубое деление пространства картины появляется в ряде лучистых работ Ларионова и следует указанному правилу преимущественного распределения голубого в правой и красного в левой части картины («Лучистые линии», 1913, Башкирский государственный художественный музей им. М. Нестерова, Уфа).

И наконец, еще один аспект иконографии излучений. Электричество и лучистая материя или лучистая энергия в начале века нередко связывались непосредственным образом. В России самым известным исследователем в этой области был Яков Наркевич-Йодко, разработавший собственный «метод регистрации энергии, испускаемой живым организмом при воздействии на него электрического поля». Этот метод он назвал *электрографией*. Фотографии Наркевича-Йодко в начале века были хорошо известны и в России, и в Европе. Они часто демонстрировались на фотовыставках, во время публичных выступлений ученого и публиковались не только в специальных изданиях, но и в массовых журналах – например в популярном журнале «Нива». Полученные без фотоаппарата изображения электрических разрядов Йодко считал «микрографическими следами электрических токов», исходящих из тела человека. «В роли

[1] *Роша А.* Световые излучения человека и перемещение чувствительности внаружу. Пг.: Новый человек, 1915.

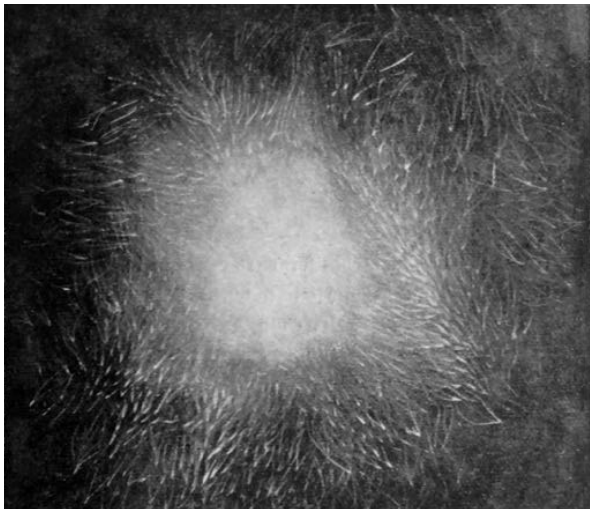


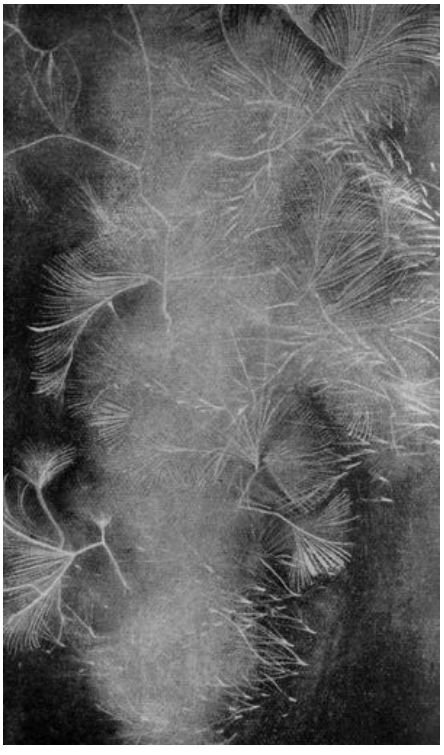
Иллюстрация из книги М. Погорельского «Электрофотосфены и энергография как доказательство существования физиологической полярной энергии или так называемого животного магнетизма и их значения для медицины и естествознания». СПБ., 1899

рисовальщика, – писал Йодко, – здесь выступает само электричество, которое заставляет частички (или наимельчайшие атомы вещества) распространяться в определенном порядке»[1]. В 1899 году петербургский врач Мессира Погорельский в своем сочинении «Электрофотосфены и энергография»[2] разработал собственную систему фиксации электрических излучений человеческого тела – энергограмм, и особую азбуку энергографии, основанную как на собственных изображениях, так и на фотографиях Наркевича-Йодко. Древовидные формы, «световые кисти», прямые или зигзагообразные лучи на многих энергограммах создают причудливые абстракции или своеобразные пейзажи невидимого. Отдельные мотивы и композиционные принципы этих изображений сопоставимы с некоторыми лучистыми пейзажами Ларионова и Гончаровой, в которых пучки лучей или «световые кисти» и ветвящиеся древовидные формы отсылают к иконографии электрических токов (Н. Гончарова «Электрическая люстра» 1913, ГТГ; «Море. Лучистая композиция» 1912–1913 Стеделик Музеум; М.Ларионов «Лучистый пейзаж» 1912–1913, ГРМ; «Море. Лучистая композиция» 1912–1913, Частное собрание, Милан). Лучистые изображения, подобно энергограммам, также улавливают скрытый от глаз энергетический контур мира.

Конечно, ларионовский лучизм не просто повторяет, но синтезирует различные иконографические источники в особую художественную структуру, где мифологии излучений, научных и оккультных исследований становятся лишь точкой отсчета. Лучистая живопись сохраняет лишь

[1] *Наркевич-Йодко.* Новости науки. В лаборатории Я.О. Наркевича-Иодко // *Киселев В.Н.* Парадоксы «электрического человека». Минск: «Белорусская наука», 2007. С. 303.

[2] *Погорельский М.В.* Электрофотосфены и энергография как доказательство физиологической полярной энергии или так называемого животного магнетизма. СПБ.: Типография В. Демакова, 1899.



Яков Наркевич-Йодко Разряд статического электричества Фотография. Около 1896

следы популярной иконографии излучений. Тем не менее эти следы позволяют восстановить контекст, в котором формировалась живописная концепция Ларионова.

Еще один важный аспект лучизма связан с новой трактовкой и творческого процесса, и самой фигуры художника. Пространство, окружающее нас, наполнено невидимыми формами, излучениями. Усилием воли и воображения художник может «увидеть» их и перенести на холст. Вот как пишет об этом Ларионов в одном из поздних текстов: «Этих форм бесконечное количество <…> Скажем, между домом, стеной и садом находится пустой кусок воздуха, называемый небом. Без всякого облака, без ничего. Артист воображает в этом пространстве некую форму и изображает ее на бумаге или холсте, форму, не имеющую общего ни с садом, ни с домом, ни со стеной. Артист предполагает, что в этом пространстве находится бесконечное количество лучей различных предметов, ему известных и неизвестных, пришедших <…> из пространства космического. Он предполагает, что все, так называемое, пространство наполнено неизвестными нам формами <…> Артисту только надо захотеть и он ее (форму) может выудить из бесконечного пространства. Эти формы порядка районистического»[1].

В такой интерпретации художник оказывается подобен медиуму, с помощью которого происходит «материализация духа». Подобно ему, художник вступает в контакт с невидимым – то есть видит скрытые от глаз формы и дает им материальное бытие на картине. Лучистая картина в свою очередь может быть уподоблена светочувствительной пластине, позволяющей улавливать отпечатки невидимого.

Наталья Гончарова Электрическая люстра. 1913 Государственная Третьяковская галерея, Москва

Описанное Ларионовым бытие в окружающем пространстве невидимых для глаза форм отсылает к популярной концепции начала столетия. Эфир на рубеже веков рассматривался как светоносная универсальная среда, посредством которой совершается перемещение

[1] *Ларионов М.Ф.* О современных направлениях в искусстве. (1950-е) // Гончарова Н., Ларионов М. Исследования и публикации. Указ. соч. С. 102.

Наталья Гончарова
Море. Лучистая композиция
1912–1913
Холст, масло
Стеделик музеум, Фонд Харджиев – Чага. Амстердам

лучистой материи и лучистой энергии. Весь материальный мир являет собой лишь разные степени сгущения эфира. Подчеркну, что концепция эфира была принята в научном знании тех лет и в учебниках физики рубежа веков присутствовала как признанная научная теория. В 1875 году в книге «Невидимая Вселенная» физики Стюарт Бальфур и Питер Тейт предложили интерпретацию эфира как хранилища различных образов, ощущений, форм и чувств[1]. Они трактовали эфир как особое пространство памяти, где в световых волнах отпечатаны события, чувства, мысли и образы. Именно эфир оказывался той средой, где могли пребывать невидимые глазом лучистые формы. Чарльз Хинтон, с трудами которого русские художники были хорошо знакомы по сочинениям Петра Успенского, также описывал эфир как своеобразный фонограф или космическое хранилище всевозможных образов[2]. Отмечу попутно, что в теориях Хинтона большое внимание уделялось практике визуализации, напряженной работе воображения, дающей возможность проникнуть в невидимое четвертое измерение. В концепции Ларионова работа воображения, волевое усилие художника, открывающие доступ к невидимым формам, также занимают важное место. Лучизм, подчеркивает Ларионов, имеет

[1] Они писали об эфире как «a way in which the universe conserves a memory of the past's». См.: *Stewart B., Tait P.G.* The Unseen Universe or Physical Speculations on a Future State. New York: Macmillan, 1875. P. 156.

[2] *Hinton Ch.H.* C. The Fourth Dimension London: Swan Sonnenschein & Co, 1906. Русское издание: *Хинтон Ч.* Четвертое измерение и эра новой мысли. Пг.: Новый человек, 1915. Идеи Ч. Хинтона также были подробно рассмотрены в книге: *Успенский П.Д.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПБ., 1911.

Михаил Ларионов
Красный лучизм
1914–1915
Холст, масло
Собрание Мерубахер-Майер. Швейцария

в виду «не отраженные (как в зеркале) предметы, а воображаемые, несуществующие формы, какие могли быть созданы волею артиста из перекрещивания бесконечного [числа] лучей различных предметов и которые не похожи ни на один из этих предметов»[1].

Наконец, еще один важный аспект теории лучизма связан с новой трактовкой самой фигуры художника. Лучистая картина черпает образы не только из невидимых глазу эфирных архивов форм. Она возникает из взаимодействия внешних лучей и излучений мысли самого художника. Из пересечений лучистой материи мысли и невидимых лучистых форм эфира рождаются лучистские картины. Как писал Ларионов: «Если материальные лучи света, лучи радио и другие, и если наша мысль – тоже излучение известного рода, то только нужно найти взаимоотношение одного и другого излучения и то, о чем я говорю, осуществится»[2].

Именно этот аспект лучизма, превращавший художника в парадоксальный аппарат, связывающий невидимый и видимый миры, мысль и материю, скорее всего, имел в виду Ларионов, когда писал о присутствии в лучизме чего-то сверх обычной беспредметной живописи. Лучизм, по его словам, позволял говорить «о переведении области чисто философской в область чисто физическую»[3]. Эту же сторону лучизма отмечал Илья Зданевич в книге о Ларионове и Гончаровой: «Лучизм обогащается еще

[1] *Ларионов М.Ф.* О современных направлениях в искусстве. (1950-е) // Гончарова Н., Ларионов М. Исследования и публикации. Указ. соч. С. 102.

[2] Там же. С. 98.

[3] Там же.

тем, что принимает во внимание не только внешнюю излучаемость, но и внутреннюю спиритуалистическую»[1].

Лучистая материя излучается в процессе мышления или психической деятельности[2]. И подобно тому как другие излучения могут фиксироваться на фотопластинах, так и мысль может оставлять свои следы на светочувствительных поверхностях. Научные эксперименты, направленные на поиск возможности фиксировать мысли и чувства с помощью современной аппаратуры, проводились на рубеже веков самыми разными исследователями. Луи Дарже и Ипполит Барадюк создали целый компендиум различных фотофиксаций невидимого[3]. Среди множества изображений были также изображения мыслей, или психоиконы (*psychicons*), «светящиеся, живые образы мысли», по выражению Ипполита Барадюка.

Попытки улавливать мысли на фотопластинах и увлечение исследованиями телепатии получили еще один импульс для повсеместного распространения после изобретения беспроволочного телеграфа. Русский физик Николай Павлов, выступавший в 1910-е годы с публичными лекциями «Лучистая беспроволочная передача мысли», утверждал: «Человек – это электро-магнитная машина»; «наш мозг, как и телеграфные станции, может играть роль и отправителя и получателя для электромагнитных волн»[4]. Концепция человека, проницаемого для излучений и существующего в проницаемом мире, отсылает к распространенным интерпретациям тела медиума, источающего и воспринимающего лучистую материю. Именно феномен медиума – в его научно-оккультной интерпретации – оказывается новым прототипом для художника. Идея художника как медиума, способного улавливать вибрации эфира, считывать невидимые глазом отпечатки образов в эфире и передавать их на своих картинах, становится одной из важнейших в процессе формирования модернистского искусства. Она находит свое отражение и в лучизме Ларионова, представлявшем, по сути, «лучистую беспроволочную передачу мыслей».

Состояние печали
Фотография из книги: *Baraduc H.* The human soul: its movements, its lights, and the iconography of the fluidic invisible. Paris, 1913

Мифологии излучений, конечно, не исчерпывают содержания и даже иконографических прототипов ларионовского лучизма. Лучизм был

[1] *Зданевич И.М.* Наталия Гончарова. Михаил Ларионов // Зданевич И. Футуризм и всёчество 1912–1914. Том 1. М.: Гилея, 2014. С. 115.

[2] О том, что такие представления были в ходу среди художников и поэтов ларионовского круга, свидетельствует, например, выражение «лучи мысли» из манифеста И. Зданевича «Многовая поэзия»: «Наша поэзия походит на гул вокзалов и рынков, многогранный и многоликий ропот, куда врываются лучи всех мыслей». *Зданевич И.М.* Манифест всёчества. Многовая поэзия, 1914. ОР ГРМ. Ф. 177. Ед. хр. 22.

[3] *Baraduc H.* The human soul: its movements, its lights, and the iconography of the fluidic invisile. Paris: Librairie internationale de la pensée nouvelle, 1913.

[4] *Павлов Н.А.* Лучистая беспроволочная передача мысли. (Публичная лекция). Указ. соч. С. 6, 25.

синтетической концепцией, и это позволяло Ларионову и его соратникам ставить лучизм в один ряд со всёчеством – финальной теорией русского периода в творчестве Михаила Ларионова. Ларионов мыслил лучизм как концепцию, берущую из разных источников, отсылающую ко множеству контекстов.

Бегло укажу один из возможных контекстов – контрастный по отношению к мифологиям излучений. Иконопись, изучением которой Ларионов серьезно увлекался в 1910-е годы, может составить еще один иконографический источник для лучистых картин. В статье 1920 года Ларионов подчеркивал связь икон и абстрактного искусства: «Русские иконописцы <…> решительно двигались в направлении абстракции. Эта абстракция проявлялась в использовании схем и канонов, относящихся к предзаданной манере, через которую они выражали мистический и абстрактный смысл жизни»[1]. Одним из таких элементов икон, позволяющим выразить «мистический и абстрактный смысл жизни», были штрихи, линии или лучи из сусального золота, покрывавшие одеяния и предметы и указывавшие на преображенный Божественным светом характер материи на иконах. Структуры и композиции этих линий ассиста, напоминающие пучки лучей, и линейные росчерки, которые встречаются на картинах Ларионова, могут представить другой, противоположный позитивистско-оккультному полюс в живописной концепции лучизма.

И в заключение я хочу отметить важное качество ларионовского лучизма. Концепция Ларионова лишена угрюмой серьезности, профетического пафоса. «Голова быка» и «Лучистая колбаса и скумбрия» – произведения раннего лучистского периода – откровенно ироничны и отсылают к примитивистскому этапу в творчестве художника. Лучизм Ларионова всегда сохранял определенную амбивалентность – ирония и созерцательность, научное и оккультное, игра и дерзновенное проникновение в тайны материи и духа. Из переплетения таких, на первый взгляд, разнонаправленных векторов и возникала фантастическая живописная ткань лучистых полотен Михаила Ларионова.

[1] Цит. по: *Spira A.* The Avant-Garde Icon: Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition. Lund Humphries, 2008. P. 59.

Елена Клюшина

Гипноз и искусство Фернана Кнопфа

Мы ни в коем случае не беремся утверждать, что оккультизм, мистицизм, спиритуализм, розенкрейцерство или теософия являлись в эпоху fin de siècle основным двигателем авангардного искусства. В отличие от Теренса Гарольда Робсджон-Гиббингса[1], мы понимаем, что использование художником всевозможных практик, заимствованных из психиатрии и зачастую сильно вульгаризированных в процессе применения, не носило повсеместного характера, имело явно выраженную личностную подоплеку и, следовательно, не может служить поводом для разговора о доминирующей роли оккультизма в сложении авангардного искусства рубежа веков. Здесь скорее следует оперировать тезисом Линды Хендерсон, которая основной отличительной чертой модернизма называет открытость человека конца XIX – начала XX века мистическим и оккультным идеям[2]. И с этим мнением невозможно не согласиться, ибо в целом характеризующий рассматриваемую эпоху повышенный индивидуализм находил не только политико-экономическое выражение, но проявлялся и в обостренном интересе художника к исследованию собственной художественной самости.

Для облегчения пути к самопознанию можно было прибегнуть к техникам, активно используемым и не менее активно популяризируемым бурно развивающейся с 1870-х годов психиатрией. Сон, гипноз, транс – все эти особые психические состояния являются на рубеже веков объектом пристального изучения. Позволяя ослабить контроль сознания, они, в представлении практикующего психиатра, могут открыть доступ к бессознательному. А по мнению художника, они в том числе способны предоставить ключ к тем потаенным частям личности, где рождается творческое озарение, или даже открыть путь к познанию трансцендентного.

[1] *Robsjohn-Gibbings T.H.* Mona Lisa's mustache: a dissection of modern art. New York: A. A. Knopf, 1947. 265 p.

[2] *Henderson L.D.* Mysticism and Occultism in Modern Art // Art Journal. Vol. 46. № 1. Spring, 1987. P. 5.

Различие научного и творческого подходов к оценке возможностей гипнотического и других воздействий на личность обусловлено принципиальным отличием гносеологической установки психиатра и художника рубежа веков. Сирена Кешавджи по этому поводу замечает: «Для символистов цель заключалась не столько в том, чтобы раскрыть сложность структуры человеческого разума – как это было для психиатров, таких как Фрейд – сколько открыть путь к универсальному и божественному знанию, которое, как им казалось, было погребено в глубинах человеческого познания. Для них двойственность разума была дорогой к экстраиндивидуальному знанию и просвещенному себе»[1]. Однако сколь бы различны не были поставленные цели, способы их достижения оказывались универсальными.

Фернан Кнопф, как большинство символистов, был неплохо знаком с различными научными, околонаучными и в том числе псевдонаучными практиками, популярными на рубеже веков. Этому способствовал широкий круг знакомств художника с теми людьми, которые прекрасно владели подобным материалом. Наиболее влиятельной фигурой среди них, надо полагать, для Кнопфа был Сар Жозеф Пеладан, знакомство с которым состоялось в 1884 году. Несмотря на традиционную для отечественного искусствознания скептическую оценку фигуры Жозефа Пеладана[2], нужно признать, что его роль в сложении эстетики символизма была существенна. Во многом благодаря его деятельности французские символисты познакомились с эзотерическими практиками, опробовали различные методы оккультизма, спиритуализма, герметизма, познакомились с Каббалой.

Жозеф Пеладан, со своей стороны, возлагал большие надежды на Фернана Кнопфа. Он называл его равным Пьеру Пюви де Шаванну, Гюставу Моро или соотечественнику Кнопфа Фелисьену Ропсу, чья популярность во Франции в тот период была как никогда велика. Наверняка подобные сравнения льстили молодому бельгийскому художнику, который в середине 1880-х годов еще мало чем успел себя проявить. Наиболее известным художественным результатом этого близкого общения стала пастель Кнопфа «Вслед за Жозефом Пеладаном. Наивысший порок» (Частная коллекция, 1885). Первый вариант работы был уничтожен самим художником прямо в выставочном зале общества «XX» 22 февраля 1885 года. Поводом для этого публичного акта стало заявление Розы Карон, известной оперной певицы 1880-х годов, которая увидела в героине пастели внешнее сходство с собой. В тот же год Кнопф создал новый вариант «Наивысшего порока» и выставил его в Салоне вантистов в 1886 году.

С художественной точки зрения, «Наивысший порок» мало интересен. Цветовая невыразительность, явная несостоятельность Кнопфа

[1] *Keshvjee S.* L'Art Inconscient: Imaging the Unconsious in Symbolist Art for the Theatre d'art // Canadian Art Review. Vol. 34. № 1. The Visual Culture of Science and Art in Fin-de-Siècle France. P. 62.

[2] *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 51–52.

в решении пространственных задач, несогласованность фигур, к сожалению, не добавляют произведению семантической внятности и в целом согласуются с невысоким качеством литературного первоисточника. Однако в контексте разговора о близости эстетико-философских воззрений Кнопфа и Пеладана «Наивысший порок» как никогда интересен. И дело даже не в том, что Кнопф, очевидно, прочел популярнейший среди французской публики роман Жозефа Пеладана, где через жизнеописание Леоноры д'Эсте автор демонстрирует свои познания в области астрологии, магии и спиритуализма. А в том, что, как видно из образной структуры произведения, Кнопф эти идеи разделяет. Он в той же мере «одержим андрогинией, испытывает вкус к необъяснимому, эзотеризму и театрализации, нарциссизму и желанию покрыть завесой тайны свое внутреннее я»[1].

Духовно-интеллектуальная связь с Жозефом Пеладаном будет особенно сильна во второй половине 1880-х годов. Если в 1884 году, несмотря на восхищение потенциальными художественными возможностями Кнопфа, иллюстрировать роман «Наивысший порок» Сар Пеладан предпочел предложить более опытному Фелисьену Ропсу, то уже начиная с 1888 года Кнопф регулярно создает фронтисписы для литературных произведений Пеладана. Здесь следует вспомнить «Иштар» для одноименного романа 1888 года[2], «С Жозефом Пеладаном. Pallentis radere mores» для «Честных женщин» того же года[3], «Пантеон» к одноименному роману Пеладана 1892 года[4].

Кнопф не теряет связи с Пеладаном и в 1890-е года, когда тот разрывает свои отношения с Папюсом и Станисласом де Гуайта, покидает Каббалистический розенкрейцерский Орден и основывает свою организацию «Катологический Орден Розы и Креста». Кнопф четырежды выставляется в парижском Салоне Розы и Креста (1892, 1893, 1894 и 1897) в качестве почетного гостя. В свою очередь, Пеладан, по-видимому, в стремлении расширить географию своего влияния, регулярно бывает в Бельгии. К примеру, в ноябре 1892 года в Брюсселе в рамках заседаний художественного кружка «Pour L'Art» Жозеф Пеладан председательствует на конференции вместе с Кнопфом и выступает с докладами под популистскими названиями «Об искусстве» и «Об искусстве, любви и тайне в магии»[5].

Отступая немного в сторону, следует сказать два слова об основателе уже упомянутого нами кружка «Pour L'Art» Жане Дельвиле. Дельвиль – литературный рупор идей Пеладана на территории Бельгии и художественный единомышленник Кнопфа. В литературе можно встретить упоминание о том, что их знакомство состоялось еще во время обучения в Брюссельской Академии изящных искусств. Достоверность этого

[1] Fernand Khnopff (1858–1921). Exhibition catalogue. Brussels: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004. P. 198.

[2] *Peladan J.* Istar. Série «La décadence latine – Ethopée V». Paris: G. Edinger, 1888.

[3] *Peladan J.* Femmes honnêtes. Paris: C. Dalou Editeur, 1888.

[4] *Peladan J.* Le Panthée. Série «La décadence latine – Éthopée X». Paris: E. Dentu, 1892.

[5] См. подробнее: *Cole B.* Jean Delville, Art between Nature and the Absolute. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2015. P. 84.

утверждения сомнительна, ибо на момент зачисления Фернана Кнопфа в Академию Жану Дельвилю было всего девять лет. Скорее всего, их знакомство следует отсчитывать со второй половины 1880-х годов, когда Дельвиль впервые пробует выставлять свои живописные произведения вместе с «L'Essor», публикует стихи в «La Wallonie» и печатает критические заметки о художественной жизни Бельгии.

К сожалению, обстоятельства, при которых состоялось знакомство Пеладана и Дельвиля, достоверно неизвестны. Вероятнее всего, это случилось около 1888 года. Духовное воздействие Пеладана на Дельвиля имело сокрушительный эффект. С конца 1880-х годов молодой художник принялся жадно изучать Каббалу, читать герметические тексты, транслировать эти идеи в своих критических статьях. Обвинив бельгийское авангардное искусство в бездуховности, засилье материализма в лице группы «XX» и «La Libre Esthétique», Дельвиль почти объявил войну Октаву Маусу и Эдмону Пикару[1]. В пику последним он основал уже упомянутый «Pour L'Art», а в 1896 году по образцу парижского пеладановского «Розы и Креста» открыл Салон Идеалистического Искусства. Однако уже к середине 1890-х годов когда-то убежденный пеладановец Дельвиль начал испытывать сильное разочарование. Он выступил с открытой критикой своего прежнего наставника, обвинив Пеладана в реакционном оккультизме, элитизме и приверженности устаревшим представлениям[2]. В духовном поиске Дельвиль пошел дальше и через тексты Е. Блаватской и Папюса обратился к теософии.

В 1890-е годы Кнопф, надо полагать, испытывал те же сомнения. Прежде успешный художественно-литературный союз с Пеладаном постепенно начал сходить на нет. Духовно-интеллектуальная близость с Дельвилем также была укромно спрятана от глаз общественности. Это было во многом связано с той линией поведения, которую избрали для себя его друзья. Кнопфа, человека, по словам Эмиля Верхарна, «жесткого, сдержанного, закрытого, бритта, который размышляет больше, чем говорит, который наблюдает больше, чем излагает»[3], не мог не настораживать пеладановский рьяный католицизм и монархизм, его вызывающее поведение и явно несоответствующая общественным приличиям манера одеваться. Кнопф опасался повторения скандала, что разразился в 1891 году, когда разногласия Пеладана, Блуа и Гюисманса стали достоянием парижской прессы[4]. Действия и высказывания Дельвиля обладали не меньшей провокационностью. Он буквально клеймил тех, дружбой с кем Кнопф дорожил и с кем активно выставлялся – вантистов и либрэстетистов. Отчасти,

[1] См. подробнее: *Cole B.* Jean Delville and the Belgian Avant-Garde: Anti-Materialist Polemics for «un Art Annonciateur des Spiritualites Futures» // Symbolism, its origins and its consequences / Ed. by R. Neginsky. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. Pp. 129–146.

[2] *Cole B.* Jean Delville, Art between Nature and the Absolute. P. 52.

[3] *Verhaeren E.* Silhouettes s'Artists, Fernand Khnopff // Art Moderne. VI, 36, 05.09.1886. P. 281.

[4] Об этом подробнее: *Lowrie J.O.* The Violent Mystique: Thematics of Retribution and Expiation in Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bloy and Huysmans. Genève: Librairie Droz, 1974. Pp. 107–108.

по-видимому, разочаровавшись, отчасти обнаружив брешь в убеждениях своих прежних друзей, а возможно, опасаясь открытых конфликтов со своими бельгийскими коллегами и боясь потерять заказчиков, художник предпочел отстраниться от их деятельности.

В 1890-е годы Кнопф отправился в духовный поиск чего-то более убедительного, основательного и менее радикального во внешнем проявлении. Его искания увенчались успехом за пределами Бельгии, а именно в Англии, где он регулярно бывал, начиная с 1889 года. Здесь он сблизился с одной из сведенборгских общин. Интерес к Сведенборгу в случае Кнопфа имел ярко выраженный религиозный характер и скорее демонстрировал постепенный отказ от чистого эзотеризма 1880–1890-х годов. К 1916 году принятие Кнопфом догматов Новой церкви вылились в текст, в котором мастер свел учение Сведенборга к пяти постулатам[1].

Возвращаясь к последним двум десятилетиям XIX века, отметим, что интерес к оккультизму, который испытывает Кнопф, его попытки поверхностного использования оккультных практик иногда дают повод критикам открыто применять к художнику двусмысленные эпитеты. Так, в 1890 году Даланд в статье, посвященной очередной ежегодной выставке группы «XX» в Брюсселе, называет Кнопфа «Бугро оккультизма»[2]. Критик вспоминает Бугро в контексте зрительской неспособности сопротивляться красоте академического рисунка Кнопфа. Ну а оккультизм приходит на ум как бы сам собою, будучи, по-видимому, широко известным фактом в отношении мастера. Джеффри Хоув также приводит в пример высказывание венского критика Людвига Хевеши, который в 1906 году называет Кнопфа «обермистиком Брюсселя»[3].

Что именно дало повод критикам применять к Кнопфу подобные эпитеты? Прежде всего само изобразительное искусство мастера. Можно назвать целый ряд известных произведений Кнопфа, где художник открыто демонстрирует публике свой интерес к оккультизму. Заигрывая со своим потенциальным зрителем, мастер часто намеренно оставляет ему указания, которые тот воспринял бы как свидетельство причастности Кнопфа к Тайному Высшему Знанию. Примером здесь может служить «С Эмилем Верхарном: Ангел» (1889, частная коллекция), где в нижней части графического листа среди колонн некой античной постройки мы обнаруживаем каббалистические знаки, введенные с явным намерением усилить смысловую нагрузку. Во второй версии данного произведения, а именно в «Ангеле» (1889, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), несмотря на усиленную ретушь упомянутые знаки также остаются вполне читаемыми. Использование текста как структурного элемента

[1] *Khnopff F.* Quelques notes sur la chapelle de la station missionnaire de l'Eglise de la Nouvelle Jerusalem à Ixalles (1 mars 1916) // Annexe aux Bulletins de la Classe des Beaux-Arts, communications présentées à la Classe en 1915–1918. 1919. Pp. 83–86.

[2] *Daland.* Le Salon des XX. Brussels // Mercure de France. 1890. Mars. P. 87.

[3] *Howe J.* Les theme religieux dans l'art de Fernand Khnopff // Fernand Khnopff (1858–1921). Exhibition catalogue. P. 31.

живописного произведения – довольно частое явление в искусстве Кнопфа. Каббалистические знаки, не поддающиеся точной дешифровке, мы обнаруживаем в уже упомянутом «Наивысшем пороке», а также в широко известном произведении середины 1890-х годов «Ласки» (1896, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель).

Иконографический строй произведений Кнопфа 1880–1890-х годов также открыто демонстрирует близкое знакомство мастера с идеями герметизма и оккультизма. Здесь примером может служить регулярно повторяющийся образ многогрудой Артемиды Эфесской, семантическая двойственность которого в целом характерна для эпохи fin de siècle. В пастели «Из животного мира» (1885, частная коллекция) святилище Артемиды Эфесской, украшенное колоннами из темного мрамора с многогрудыми капителями и черепами, превращается в храм низменного соблазна, плодом которого может быть лишь смерть. В «Орфее» (1913, Льеж, Музей современного искусства), наоборот, Артемида выступает высшим проявлением творческой фертильности.

Увлечение художника магией и ясновидением также находит подтверждение в целом ряде произведений. В частности, показательной является графическая работа «С Жоржем Роденбахом. Мертвый город» (1889, частная коллекция). Кнопф создает ее за три года до издания повести «Мертвый Брюгге», ставшей впоследствии одним из самых значимых символистских текстов Бельгии. На заднем плане мы видим Брюгге, город, в котором Кнопф провел свое детство и куда он отказывался возвращаться вплоть до начала 1900-х годов. В бельгийской культуре рубежа веков за Брюгге закрепилась репутация покинутого города, который лишился своей былой славы и уже несколько столетий подряд пребывал в забвении. Обычно в литературе принято говорить о том, что девушка, представленная на переднем плане, является олицетворением города, а корона, которой она любуется, выступает символом забытого могущества Брюгге[1].

Однако, на наш взгляд, работу можно читать шире. Корона, в которую столь пристально всматривается героиня, окрашена в ярко-лазоревый цвет. Тот же цвет мы видим отраженным в глазах девушки. Ее связь с рассматриваемым предметом как никогда глубока. На наш взгляд, корона в данном контексте выступает в качестве берилла или магического кристалла, непременного аксессуара скраинга, увлечение которым было широко распространено в Европе конца XIX века и особенно популярно в Англии.

Здесь невозможно не упомянуть о той огромной роли, которую сыграло английское изобразительное искусство в жизни Кнопфа. В начале творческого пути Кнопф – ярый поклонник и подражатель Уистлера. Однако уже к середине 1880-х годов, вновь не без благословения Пеладана, мастер открывает для себя прерафаэлитов. Фигура Данте Габриэля Россетти, безусловно, является для Кнопфа предметом исключительного интереса. И здесь свою роль играет не только близость художественно-эстетической

[1] *Pudles L.* Fernand Knopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City // The Art Bulletin. Vol. 74, № 4, Dec. 1992. P. 643.

платформы. Кнопфу сродни увлечения Россетти нумерологией, астрологией, скраингом, месмеризмом. У Россетти в 1860–1870-е годы данные знания еще не обладают необходимой степенью научной обоснованности, носят поверхностный и интуитивный характер. Однако, что важно для Кнопфа, они органично входят в состав образной системы, которую вырабатывает Россетти как в изобразительном искусстве, так и в литературе.

Очевидно, в момент работы над «С Жоржем Роденбахом. Мертвый город» Кнопф, известный англоман и денди, вспоминает примеры использования берилла или магического кристалла в английской культуре. Здесь на память сразу приходят и «Лунный камень» Уилки Коллинза, и «Мэри Роуз» Данте Габриэля Россетти, и целый ряд живописных произведений, таких как «Астрология» (1865, частная коллекция) или «Дни Сотворения» (1870–1876, Художественный музей Фогг, Гарвардский университет, Кембридж) Эдварда Бёрн-Джонса, «Аллегорический автопортрет» (1873, Художественный институт, Миннеаполис) или «Служитель» (1873, Галерея Хью Лейн, Дублин) Симеона Соломона. Как видно из приведенных примеров, данный образ имел широкое распространение. Практикующий ясновидец путем длительного пристального всматривания в берилл мог войти в транс и предсказать будущее или увидеть прошлое. Таким образом, вполне вероятно, что Брюгге на заднем плане рисунка Кнопфа видится девушке в качестве неожиданно открывшегося воспоминания или, наоборот, указания на призрачное будущее города. «С Жоржем Роденбахом. Мертвый город» не единственный пример использования образа берилла или магического кристалла в искусстве Кнопфа. Эту иконографическую линию можно продолжить такими полотнами, как «Одиночество» (1890–1891, Фонд Ньюманна, Женжен), «У моря» (1890, частная коллекция), «Реквием» (1907, частная коллекция).

Пограничные состояния личности, как канал, с помощью которого можно прикоснуться к бессознательному, особенно волнуют художника. Различные способы вхождения в гипнотический транс и само состояние транса находят регулярное отражение в искусстве мастера. Самым ярким доказательством интереса художника к гипнозу может служить полотно «I lock my door upon myself» (1891, Новая пинакотека, Мюнхен), пожалуй, самое известное произведение Кнопфа. В русской литературе данное полотно чаще всего упоминается как «Затворница», что, на наш взгляд, является недопустимым, ибо, во-первых, подобный перевод не соответствует подлинному авторскому названию, сильно его редуцирует и, в свою очередь, искажает смысл произведения. Во-вторых, перевод названия с английского на русский узурпирует право Кнопфа на использование оригинального английского текста в момент создания единого семантического поля произведения. «I lock my door upon myself», являясь цитатой из сонета Кристины Россетти «Who shall deliver me?», вызывает необходимую Кнопфу литературную аллюзию, намеренно введенную в живописное произведение. «Я запираю дверь за собой» – словно говорит нам героиня Кнопфа, заранее заявляя о предельном эскапизме и с самого начала постулируя личностно-эмоциональную и пространственную герметичность полотна.

Не вдаваясь с сравнительный литературный анализ (поскольку он будет мало нам полезен в контексте заявленной темы), отметим, однако, что в отношении названий полотен Кнопф всегда занимал двойственную позицию. С одной стороны, он регулярно оставлял в названии цитату из того литературного произведения, которое послужило ему творческим катализатором. С другой стороны, название часто содержало почти незаметно введенное Кнопфом смысловое расширение, подчеркивающее самостоятельную и обособленную позицию мастера в отношении текста. Кнопф отказывался исполнять унизительную, с его точки зрения, роль иллюстратора. Он мыслил себя соавтором и отражал это в названии. К примеру, вместо «Mon Cœur pleure d'autrefois» Кнопф использует «Avec Greroire le Roy. Mon Cœur pleure d'autrefois», то есть «Вместе с Грегуа ле Руа. Мое сердце плачет о былом». Вместо «Pallentis radere mores» – «Avec Joseph Peladan. Pallentis radere mores» (1888), вместо «Ангел» – «Вместе с Эмилем Верхарном. Ангел» (1889). Один предлог в начале, и поэтические строки в названии превращаются из первоисточника в литературную реминисценцию с функцией эпиграфа. Ровно такой же литературной реминисценцией следует считать и название «I lock my door upon myself».

К сожалению, история создания «I lock my door upon myself» достоверно не известна. Как неизвестно и имя модели. Проще всего было бы предположить, что Кнопф традиционно воспользовался услугами сестры Маргариты. Но при сравнении сохранившихся фотографий и полотен становится очевидно, что это не так. В литературе также можно встретить мнение о том, что моделью могла выступить одна из сестер Маке, Элси, которая регулярно позировала Кнопфу после замужества и отъезда Маргариты в Льеж в 1890 году. Но ничем, кроме предположений, данное мнение не подкреплено. Скорее всего, главная героиня полотна – собирательный образ, созданный Кнопфом в подражание боготворимому им бёрн-джонсовскому канону: прямоугольная форма лица с резкими чертами, усиленная маскулинность в фигуре, огненный цвет волос, задумчивый отвлеченный взгляд.

В контексте заданной темы имя модели не столь уж значимо. Гораздо больший интерес для нас представляет предметная среда, в которую она помещена. В первую очередь обращает на себя внимание бюст языческого бога Гипноса, стоящий на полке сразу за героиней. О том, что перед нами именно Гипнос, лишний раз подсказывает стоящий на полке увядший цветок мака, непременный атрибут греческого бога Сна. Иконографическим прототипом бюста Гипноса из «I lock my door upon myself» послужила одноименная скульптура из собрания Британского музея, который Кнопф предположительно посетил по время своей английской поездки в 1891 году. «Бронзовая голова Гипноса» датируется I–II веками н.э. и считается копией с работы мастера эпохи эллинизма (I–II века н.э., Британский музей, Лондон). Для Кнопфа эта скульптура превратится в архетипичный первообраз, к которому он не раз будет возвращаться. Он использует его в «Голубом крыле» (1894, частная коллекция), в графическом варианте «Голубого крыла» (Кабинет эстампов Королевской

библиотеки Альберта I, Брюссель), в «Белом, черном и золотом» (1901, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), в «Одиночестве» (1890–1891, Фонд Ньюманна, Женжен). Особенно интересны в этом отношении две почти точные копии античного памятника, исполненные Кнопфом около 1900 года в бронзе (1900, частная коллекция) и в гипсе (не сохранилась, известна лишь по фотографиям). В момент создания скульптуры мастер идет по пути апроприации, то есть он почти точно копирует античный образец, но при этом не стесняется поставить свою подпись – *FK*.

Говорить о строгой иконографической регламентированности бюста бога Гипноса в искусстве Кнопфа не приходится. От произведения к произведению образ меняется. Кнопф слегка утяжеляет подбородок, акцентирует губы, чуть вытягивает овал лица, иногда смягчает, иногда усиливает графичность сложной прически. Гипнос Кнопфа, имея ярко выраженные андрогинные черты, все чаще сводится к прерафаэлитскому бёрн-джонсовскому канону, где маскулинность и женственность обладают равными правами и благополучно сосуществуют рядом друг с другом.

К сожалению, в тех источниках, где можно слышать голос самого Кнопфа, как например в «The Studio», мы не обнаруживаем комментариев, на основе которых можно было бы однозначно судить о смысловом значении головы бога Гипноса в искусстве мастера. Мнения исследователей на этот счет также сильно разнятся.

Есть те, кто пытаются дать предельно простое и доступное объяснение, которое и так лежит на поверхности в разговоре о практически любом художнике-символисте. Например, Майкл Сагроске утверждает, что «Гипнос играл здесь (в творчестве Кнопфа. – *Е.К.*) особенно выдающуюся роль. Его можно интерпретировать как разновидность подписи художника. По мнению Роберта Делевуа, Гипнос представляет “образ желания. Желания делать, работать, планировать. Планировать будущего себя. Желание писать”. Кроме того, сон для Кнопфа был явлением самым желанным в существовании. Сон мог, таким образом, быть связанным с воображением, то есть понятием, связанным со всем, что “может быть использовано художником в процессе концептуализации произведения искусства”. Можно рассматривать его как наиболее бессознательное состояние творческого акта. В этом состоянии художник получает вдохновение, свои идеи»[1]. Таким образом, М. Сагроске утверждает, что Гипнос является в произведениях Кнопфа прямым олицетворением Сна как источника вдохновения.

На наш взгляд, можно пойти дальше и осмелиться прочитать образ Гипноса еще более прямолинейно, а именно – как олицетворение самого состояния гипнотического транса или гипноза. Конкретно, применительно к «I lock my door upon myself» нам представляется это вполне допустимым, ибо сам художник дает нам подобную возможность, оставляя подсказку в виде небольшой полутиары, спускающейся на длинной цепочке на переднем плане прямо в центре полотна. Интересно отметить тот факт,

[1] *Sagroske M.* La Meduse dans l’œuvre de Fernand Khnopff // Fernand Khnopff (1858–1921). Exhibition catalogue. P. 63.

что большинство зрителей склонны вообще не замечать эту деталь даже при ближайшем рассмотрении полотна в экспозиции мюнхенской Новой пинакотеки. Казалось бы, серебряная цепочка с золотым полумесяцем на конце условно разрезает полотно посредине, чуть левее центральной лилии. Деталь должна моментально обращать на себя внимание, но вместо этого она остается незамеченной, искусно сливаясь с колкими листьями высохшего цветка. Назначение этого предмета однозначно не определено, но мы смеем предположить, что речь идет об объекте, который может служить механическим раздражителем, своеобразным маятником, с помощью которого человек вводится в состояние гипнотического транса.

Практика введения человека в гипноз подобным образом была активно распространена во второй половине XIX века. Впервые этот метод был описан доктором Брейдом, английским хирургом, отцом-основателем гипнологии, в 1843 году. Научные изыскания Брейда были популярны и широко известны во второй половине XIX – начале XX века. Его методы использовались не только в практической медицине, к примеру, Жаном Мартеном Шарко в работе с пациентами клиники Сальпетриер, Ипполитом Бернгеймом, Зигмундом Фрейдом или Иваном Петровичем Павловым. Они также были активно популяризированы теософами и оккультистами (Еленой Блаватской, к примеру), теории которых, как мы уже успели заметить, были неплохо знакомы Кнопфу.

1880–1890-е годы – это золотой век гипнологии. В течение этих двух десятилетий гипнология признается официальной наукой. В 1889 году параллельно с Всемирной выставкой в Париже проходит Первый международный конгресс по экспериментальному и терапевтическому гипнозу, который собирает около 300 участников со всего мира. В этот период в свет выходит масса научных работ, посвященных данной тематике. Среди них можно упомянуть: «Клинические лекции по нервным болезням» Жана-Мартена Шарко (1885), «Психический автоматизм» Пьера Мари Жанне (1889), «Суггестивная терапевтика: Трактат о природе и использовании гипнотизма» Ипполита Бернгейма (1889), «О двойственности сознания» Альфреда Бине (1897). Проблемы гипнологии регулярно обсуждаются в прессе. Здесь можно вспомнить публикации в «L'Illustration», в «La Revue», в «Les hommes d'aujourd'hui», в «La Revue de deux mondes».

Дебора Сильверман в монографии «Ар Нуво во Франции. Политика, психология и стиль (Исследование по истории общества и культуры)» с приведением многочисленных примеров убедительно доказывает, что гипнотизм и суггестия становятся одной из приметных черт массовой культуры fin de siècle[1]. Образ гипнотизера и подвластного ему субъекта можно регулярно встретить в художественной литературе. На память сразу же приходит «Орля» Ги де Мопассана (1886), «Трильби» Жоржа Дюморье (1894), рассказы Амброза Бирса, Артура Конан Дойля (повесть «Паразит»,

[1] Об этом подробнее: *Silverman D.L.* Psychologie Nouvelle // Silverman D.L. Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style. Pp. 75–106. Berkeley: University of California Press, 1989.

1894), Анатоля Франса («Господин Пижоно», 1908-?), Брэма Стокера («Логово белого червя», 1911).

В изобразительном искусстве процесс введения в гипнотический транс, то есть присутствие в полотне как гипнотизера, так и гипнотизируемого, в отличие от репрезентации непосредственно субъекта в состоянии гипноза, встречается относительно редко. Самым известным полотном, ярко иллюстрирующим брейдовский метод в действии, является полотно Рихарда Берга «Сеанс гипноза» (1887, Национальный музей Швеции, Стокгольм). Созданное за четыре года до «I lock my door upon myself», данное полотно реалистического направления шведского искусства интересно нам скорее как свидетельство эпохи, чем как ключ к пониманию работы Кнопфа. Тем не менее «I lock my door upon myself» тематически примыкает к произведению Берга, поскольку Кнопф изображает не только предмет-раздражитель, необходимый для введения человека в транс, но и самого гипнотизера, чье химерическое отражение едва различимо в нижней правой части картины. Благодаря композиции, ловко построенной по принципу *mise en abyme*, Кнопф вступает с нами в игру. Он предлагает нам, зрителям, примерить роль гипнотизера. Это мы вводим героиню в транс. Мы заставляем зрачки ее глаз помутнеть и бесконтрольно смотреть вверх, наподобие того, как это в столь же бессознательном состоянии делает, к примеру, мадам Стюард Меррилл в картине «Mysteriosa» Жана Дельвиля (1892, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель).

Таким образом, сумма символов, сконцентрированных Кнопфом в центральной части картины, а именно: бюст Гипноса, цветок мака, золотая полутиара на серебрянной цепочке, мутное отражение в правой части полотна, – дает нам возможность предположить, что то состояние, в котором мы наблюдаем главную героиню, – это как раз состояние гипноза, при котором человек погружен в иной мир, в познание себя, и одновременно «отключен» от мира здешнего, бренного. «I lock my door upon myself» получает в таком развороте однозначное прочтение – уход в иное бытие, поиск нового психоэмоционального состояния без надежды вернуться.

Помимо относительно наглядного иллюстрирования метода Брейда, Кнопф в целом ряде своих произведений продемонстрировал знакомство и с другими распространенными на рубеже веков способами вхождения в транс, в частности, путем медитации. Медитация, как и примеры образной передачи медитативного состояния, – один из основных лейтмотивов творчества Кнопфа. При этом под медитацией художник подразумевает как простое углубленное размышление о чем-либо в тиши домашнего очага, так и медитативные практики вхождения в транс, которые, возможно, художник опробовал сам или с помощью сестры.

Первый тип медитации иллюстрируют его работы, созданные в период с 1881 по 1886 год. В подобных состояниях мы обычно находим близких Кнопфа, чаще всего появляющихся перед нами в портретах или сценах в интерьере. Таковы «Портрет матери» (1882, Музей современного искусства, Льеж), «Слушая Шумана» (1883, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), «Портрет сестры Маргариты» (1887,

Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель), «Портрет Мари Монном» (1887, Музей Орсе, Париж), «Портрет отца» (1881, Королевский музей изящных искусств, Антверпен) и т.д. Во всех названных произведениях Кнопф намеренно акцентирует столь важное для него понятие, как молчание. Молчание рассматривается им как элемент образной структуры, как состояние, при котором модель и художник обращаются к медитации и совместными усилиями достигают высочайшего уровня сосредоточения, приоткрывающего завесу Тайны.

Изображения медитативной практики, близкой к трансу, появляются в живописи Кнопфа во второй половине 1880-х – 1890-е годы. Сюда можно отнести такие полотна, как «С Эмилем Верхарном. Ангел» (1889, частная коллекция), «Язычество» (1910, частная коллекция). Особый интерес представляет серия графических работ с общим названием «Мечтательница», которую Кнопф реализует в 1900 году. Сюда входит: «Мечтательница. Никогда больше» (1900, частная коллекция), «Мечтательница» (1900, частная коллекция), «Мечтательница II» (1900, частная коллекция). Данный цикл произведений традиционно для Кнопфа создается по фотографии сестры Маргариты. В момент работы над графическими листами художник сильно перерабатывает образ, найденный с помощью фотокамеры. Он отказывается от богато декорированных атласных одеяний и нежно укутывает Маргариту в легкую ткань своего любимого голубого цвета. Он растворяет предметы на заднем плане и превращает их в чудесное марево. Единственное, что остается почти не тронутым, – закрытые глаза и руки. Женщина погружена в глубокий сон. Но она не лежит в постели, а сидя дремлет, находясь в состоянии транса.

Джеффри Хоув выдвигает идею о том, что роль медиума, в которой здесь представлена Маргарита, лишний раз подчеркивается ее необычными одеждами[1]. Мы склонны с этим не согласиться по нескольким причинам. Во-первых, данный костюм скорее напоминает фелонь, богослужебное облачение православного священника, образ которого мог быть заимствован Кнопфом, к примеру, из произведений Симеона Соломона 1870-х годов. Во-вторых, фотографии спиритических сеансов конца XIX века свидетельствуют об обратном. Платья медиумов мало чем отличаются от повседневного. Можно допустить мысль о том, что Кнопф заимствует данный костюм у Пеладана или набидов, чьи постановки он мог видеть в Париже. Но это также звучит мало убедительно в связи с датой создания серии – в 1900 году Кнопфа уже мало что связывало с парижским розенкрейцерством.

Применительно к серии «Мечтательница» важно другое, а именно то состояние, которое фиксирует Кнопф. Вхождение в медиумный транс не требует присутствия третьего лица. Связь, которая была необходима художнику в «I lock my door upon myself», здесь отсутствует. В отличие от человека, находящегося в глубоком гипнотическом сне и подчиняющего

[1] *Howe J.* Les theme religieux dans l'art de Fernand Khnopff // Fernand Khnopff (1858–1921). Exhibition catalogue. P. 31.

свою волю гипнотизеру, медиум способен контролировать себя. Более того, в представлении врачей, исповедующих динамическую психиатрию, которая была широко распространена на рубеже веков особенно во франкоязычных странах, в состоянии транса медиум может рассказывать свои видения, автоматически фиксировать их в виде записей и рисунков.

Если мы принимаем подобную версию в отношении серии «Мечтательницы», то это до известной степени дает нам право пересмотреть трактовку одного из центральных произведений Кнопфа – «Memories. Лаун-теннис» (1889, Королевские музеи изящных искусств Бельгии, Брюссель). Художник создал эту пастель в 1889 году. В тот же год «Memories» была выставлена на Всемирной выставке в Париже и принесла Кнопфу медаль второго класса.

Вероятно, общее композиционное решение было найдено мастером после знакомства с «Воскресной прогулкой на острове Гранд-Жатт» (1884–1886, Художественный институт, Чикаго). Произведение Сёра было выставлено в Салоне «XX» в 1887 году и произвело революцию в бельгийском искусстве. Кнопф оказался одним из наиболее стойких к воздействию Сёра вантистов. Влияние на него было наименее существенным по сравнению с остальными художниками. Тем не менее многое в «Memories» пришло от Сёра: это и крупный формат, и самая идея создания многофигурной композиции, и хрупкая структурно-ритмическая организация, и иллюзия гармонии на грани разрушения. Тишина и статика фигур в произведении Кнопфа, как и в полотне Сёра, передает несвободу, которую героини, того не ведая сами, переживают. Дональд Каспит сравнивает фигуры в «Воскресной прогулке» с оцепеневшими камнями, написанными так, чтобы выглядеть живыми, и делает вывод о намеренном научном овеществлении и объективизации персонажей художником[1]. Герои Кнопфа тоже овеществлены и не принадлежат себе. Над ними словно довлеет некая сила, сила сна, гипноза, транса. Данное впечатление усиливается безвоздушностью и вневременностью пространства «Memories». Кнопф минимизирует пейзаж, сводя его к безграничному и безмолвному зеленому газону для игры в лаун-теннис. Девушки, как две капли похожие друг на друга, в подражание «Золотой лестнице» Эдварда Бёрн-Джонса (1876, Галерея Тейт, Лондон), бесконечно множатся на однообразном фоне, где нет теней, а следовательно, нет указания на время суток. При всей их сознательности они сомнамбулы, они индифферентны к судьбе друг друга. Их взглядам не суждено встретиться. Несмотря на название полотна, совместная игра между ними также невозможна.

Можно привести целый ряд примеров всевозможных исследовательских попыток разгадать скрытый смысл, заложенный Кнопфом в «Memories». Есть те, кто ссылаются на прекрасную ориентированность художника в актуальных вопросах философии своего времени, вспоминают Анри Бергсона «Материю и память. Очерк взаимосвязи тела и духа» и даже приводят в качестве доказательства цитату из Бергсона о двух видах памяти и т.д.

[1] *Kuspit D.B.* Psychostrategies of avant-garde art. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 90.

К сожалению, упомянутый труд, знаковый для французского авангарда, был опубликован лишь в 1896 году. Можно было бы сослаться на публично-просветительские лекции, которые с удовольствием читал Бергсон и которые с не меньшим удовольствием посещала широкая публика. Но лекции эти философ давал уже в начале XX века. Да и проходили они в Париже, что для брюссельца Кнопфа служило очевидным препятствием. В общем, ключ к пониманию «Memories» скорее следует искать за пределами французской философской интуитивистской традиции, хотя ее сложение и приходится на рубеж XIX–XX веков. В литературе такие попытки тоже имеются. К примеру, ряд исследователей предлагают рассмотреть «Memories» в качестве иллюстрации учения о монадах Лейбница или отражении концепции соответствий Сведенборга. Примеры можно множить. По большей части они представляют собой умозрительное теоретизирование, которое в отношении Кнопфа часто является единственно доступным способом транскрибирования сложного символистского смысла произведения. Ну а раз уж само изобразительное искусство Кнопфа в силу семантической герметичности оправдывает свободу исследовательского самовыражения, то и мы не лишим себя подобного удовольствия и выдвинем свою теорию.

В контексте повышенного интереса к пограничным состояниям сознания, таким как гипноз, транс, ясновидение, скраинг, Кнопф вполне мог попытаться отразить то, что в момент медитации могла передать ему сестра Маргарита. Именно поэтому внешняя реальность замещена здесь изображением реальности внутренней, рожденной в глубинах бессознательного состояния. Именно поэтому пространство, в котором разворачивается сцена, выглядит вторичным. Именно поэтому героини множатся так же, как воспоминания о регулярных летних теннисных сетах. Время сжимается, временные планы совмещаются и смешиваются. Композиционный повтор не спасает от чувства дезинтегрированности, поскольку и время, и пространство в «Memories» – фантомы, рожденные и существующие в бессознательном.

Интерес Кнопфа к гипнозу и гипнотическому состоянию находил отражение не только в изобразительном искусстве. В начале 1900-х годов. Кнопф возвел настоящее святилище индивидуально-личностному политеизму. Этим храмом стал возведенный по проекту художника дом на рю де Кур в Брюсселе. Как и многие современники, Кнопф выработал собственную индивидуальную религию, следованию которой подчинил в том числе и свой быт. От редких посетителей он требовал тишины и молчаливого покоя. На полу мастерской он начертил круг, куда в момент работы помещался мольберт и куда входить мог только художник. Рядом с изголовьем кровати Кнопф держал блокнот, куда в случае необходимости можно было бы быстро записать воспоминания об увиденном сне. Здесь же можно было увидеть и импровизированный алтарь бога Гипноса, роль которого в жизни и искусстве Кнопфа, как мы успели заметить, трудно переоценить.

Илона Светликова

Орфизм и кинематограф: заметки о «Петербурге» Андрея Белого[1]

«Петербург» (1913–1914) построен как кинофильм: быстрая смена эпизодов, прием «обрыва», названия главок, набранных заглавными буквами и иногда имитирующих стиль надписей немого кино[2]. Что означает это подчеркнутое сходство? Юрий Цивьян, автор лучших страниц о «Петербурге» и кино, мотивирует присутствие кинематографических аллюзий и перекличек в романе тем, что кинематограф был для Белого «сгустком городской стихии, наподобие автомобиля или трамвая»[3]. Роман о Петербурге; отсюда интенсивное использование кинематографического материала, тесно связанного в воображении Белого с городской жизнью.

Эту мотивировку следует дополнить, обратившись к материалам, проливающим свет на роль орфизма в «Петербурге»[4].

1. Во втором томе мемуаров Белого (главка «Переписка с Блоком») есть следующий фрагмент: «Я себя настигаю бродящим в полях, загорелым, обросшим и дико размахивающим над оврагом, как дирижер, обегающий с дирижерского пульта палочкой – ему подчиненные трубы, валторны,

[1] И. Светликова, Национальный Исследовательский Университет «Высшая школа экономики» – Санкт-Петербург. Исследование осуществлено при поддержке Российского научного фонда, грант № 16-18-10250.

[2] О «Петербурге» и кино см., прежде всего: *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 216–238 (и др. по указателю; о приеме «обрыва» в романе Белого: С. 132); *Николеску Т.* Андрей Белый и театр. М.: Радикс, 1995. С. 125.

[3] *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино. Указ. соч. С. 229.

[4] Об орфизме у Белого и символистов см., прежде всего: *Глухова Е.В.* «Я, самозванец, “Орфей”…» (Орфическая мифологема в символистской среде) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. К 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева. М.: Наука, 2005. С. 248–254; *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // *Она же.* Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 54–101; *Юрьева З.* Миф об Орфее в творчестве Андрея Белого, Александра Блока и Вячеслава Иванова // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Vol. 2. Literature. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1978. P. 779–799.

литавры и скрипки; и коли камни плясали в глазах у меня, как же людям не следовать мною поволенным ритмам? Чудовищное самомнение! Мне извинение – в том, что, по-видимому, эта мысль об Орфее, о новой коммуне носилася в воздухе…»[1].

Вслед за главкой «Переписка с Блоком», заканчивающейся воспоминанием о себе как о неудачливом Орфее[2], идет главка «Кинематограф», в основном посвященная событиям «сумбурной осени» 1903 года. Кинематограф здесь, как нередко у Белого, синоним сумбура и хаоса («бессвязная лента кино, меня рассеивающая»[3]). Переход от Орфея к кинематографу мотивирован восходящим к преданиям о походе аргонавтов (речь у Белого идет о периоде кружка «аргонавтов») представлением об Орфее-заклинателе хаоса: вспомнив свои притязания на роль Орфея, Белый описывает хаос, который не смог победить. Мы постараемся показать, каким образом «мысль об Орфее», иронично упомянутая в мемуарах, но в начале 1910-х годов обдумывавшаяся Белым едва ли не с большей серьезностью, чем в начале 1900-х, определила кинематографический облик его главного романа.

2. Важнейшим материалом для исследования орфической темы в «Петербурге» является статья «Орфей», опубликованная в первом номере журнала «Труды и дни». Статья состоит из двух частей (фактически двух отдельных статей), написанных Вяч. Ивановым и Белым. Ее задача – представить одноименную серию издательства «Мусагет», посвященную мистической (или считавшейся таковой[4]) литературе.

В одном из самых темных пассажей «Орфея» Белый пишет об «откровении покровенной символики», совершаемой в «глубине человеческого духа»: «…осознание высочайших символов творчества пресуществит эти символы как р е а л ь н у ю с и м в о л и к у. <…> [Аполлон Мусагет], пресуществленный О р ф е е м, начинает в нем и дышать, и жить:

[1] *Андрей Белый*. Начало века. Подготовка текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990. С. 289–290.

[2] Последнее предложение главки «Переписка с Блоком»: «Загорелый, брадатый, себя не познавший, я был – самозванец, разыгрывающий тему “*Не тот*”, своего собственного стихотворения, только написанного летом» (*Андрей Белый*. Начало века. Указ. соч. С. 290; курсив Белого). В другом месте того же тома Белый пишет о себе: «самозванец, “Орфей”» (С. 316). Образ Орфея-самозванца появляется и в «Петербурге» (см. ниже).

[3] *Андрей Белый*. Начало века. Указ. соч. С. 291. Ср., напр.: «вместо жизни – кинематограф; вместо чувств – хаос» (*Андрей Белый*. Арабески. М.: Мусагет, 1911. С. 51); «бессвязный кинематограф» (*Он же*. Начало века. Указ. соч. С. 18); «Без связи, без цели, без драматического смысла мягко струит на нас гибнущая душа ряд своих образов; символизм – ряд кинематографических ассоциаций, бессвязность – вот смысл блоковской драмы» (*Он же*. Начало века: Берлинская редакция (1923). Подготовка текста и коммент. А.В. Лаврова. Санкт-Петербург: Наука, 2014. С. 545). О восприятии ранних фильмов как бессвязного нагромождения эпизодов см.: *Цивьян. Ю.Г.* К генезису русского стиля в кинематографе // Wiener slawistischer Almanach. 1984. B. 14. С. 264.

[4] «Фрагменты Гераклита» в переводе В.О. Нилендера (1910) были опубликованы в серии «Орфей». О связи Гераклита с орфизмом в данном контексте см. ниже.

расплавляется окаменелая маска искусства; и холодный мрамор его получает движение: ибо и камни кумиров приводит в движенье О р ф е й»[1].

В другом месте Белый называет переживание, оживляющее мертвые смыслы, Орфеем[2]. Здесь речь идет о том же: Орфей – это переживание, приводящее в движение «холодный мрамор», то есть смыслы и символы, которые без него мертвы.

Приведенную цитату следует сопоставить с отрывком «Петербурга» из главки «Гость» (к террористу Дудкину в бреду является Медный Всадник):

«Металлический Гость, раскалившийся под луной тысячеградусным жаром, теперь сидел перед ним опаляющий, красно-багровый; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепелящим потоком; в совершенном бреду Александр Иванович трепетал в многосотпудовом объятии: Медный Всадник металлами пролился в его жилы»[3].

Галлюцинация наделяет Дудкина способностью приводить в движение «камни кумиров» (визит Медного Гостя)[4]. Аполлон Аполлонович, в заговоре против которого участвует Дудкин, и Петр I олицетворяют один и тот же принцип – государственной власти, основанной на европейском рационализме (точнее – так как государство у Белого является в большей степени эмблемой, чем самостоятельной темой – власти европейского рационализма). Медный Всадник, проливающийся в жилы Александра Ивановича, в точности повторяет сказанное об Аполлоне, «пресуществляемом» в Орфее: «расплавляется окаменелая маска искусства» (в буквальном смысле – памятник Петру I; в романе часто упоминается «каменность» сенатора – его «каменные глаза», «каменный взор», «каменное лицо», «каменная громада» его головы и проч.[5]), начиная с «и дышать, и жить» в Дудкине. После убийства Липпанченко тот превращается в живое подобие Медного Всадника. Фрагмент позволяет заметить, что Дудкин (плод мысли Аполлона Аполлоновича) играет в романе роль Орфея (по распространенной версии мифа, сына Аполлона) или, точнее, самозванца, взявшегося за непосильную для него задачу Орфея[6].

[1] *Андрей Белый.* Орфей // Труды и дни. 1912. № 1. С. 66 (разрядка автора).

[2] Он же. Арабески. Указ. соч. С. 58.

[3] *Андрей Белый.* Петербург / Сост. Л.К. Долгополов. СПб.: Наука, 2004. С. 307.

[4] Мне не удалось найти источник, из которого Белый мог почерпнуть представление об Орфее, приводящем в движение статуи. Возможно, оно возникает в связи с (одновременной) работой над романом.

[5] О мотиве оживающей статуи в романе см.: *Мельникова Е.Г., Безродный М.В., Паперный В.М.*. Медный Всадник в контексте скульптурной символики романа Андрея Белого «Петербург» // Блоковский сборник VI. Блок и его окружение. Тарту, 1985. С. 85–92.

[6] Ср.: «“Орфей”: дионисийское развоплощение *ставшего* в мир *становления*» (*Андрей Белый*. Начало века: Берлинская редакция. Указ. соч. С. 607). См. об этом подробнее: *Светликова И.Ю.* Андрей Белый о ритме «Медного Всадника» // Revue des Études Slaves. 2017. T. 88. F. 1–2. C. 207–211; *Она же.* Праздность и свобода от времени: Комментарий к роману А. Белого «Петербург» // Die Welt der Slaven. Internationale Halbjahresschrift für Slavistik. 2018. B. 63. H. 1. P. 139–142.

3. Следует заметить, что Белого интересовала не только фигура Орфея, но орфическая традиция в целом. В частности, следы этого интереса обнаруживаются в сборнике «Символизм» (1910). В комментариях к статье «Смысл искусства» Белый пересказывает так называемую «рапсодическую» теогонию. Вот начало его пересказа: «время, эфир и хаос лежат в основе всего сущего»[1]. Время (Хронос) – первое среди первоначал. Первенству времени в данной версии орфической теогонии соответствует ключевая роль темы времени в «Петербурге». Несмотря на то, что события романа не имеют ничего общего с дальнейшим развитием теогонии, подобное соответствие едва ли случайно. Трудно предположить, что сенатор Аблеухов, главный герой романа, оказывается Хроносом вне связи с орфизмом, составлявшим в этот период важную часть умственного обихода Белого.

Кроме того, в комментариях к статье «Формы искусства», есть обширное примечание, посвященное мистериям. Белый упоминает об орфических гимнах (сведениями и о мистериях, и об орфизме он был во многом обязан Вяч. Иванову, полагавшему, что орфики сыграли определяющую роль в истории Элевсинских мистерий[2]). Ссылаясь на книгу Н.И. Новосадского «Орфические гимны» (1900), Белый обращает внимание на характерную для орфических гимнов теокрасию, «отожествление божеств друг с другом (Геката с Артемидой, Ночь с Кипридой, Протогон с Приапом, Пан с Зевсом)»[3]. Белый «склеивал» черты различных прототипов уже в «Симфониях». Однако столь же настойчиво и виртуозно, как в «Петербурге», этот прием им прежде не применялся. Так, сенатор в одной лишь своей мифологической ипостаси и Аполлон, и Сатурн, и Хронос.

4. Дудкин приходит с островов как «синеватая тень»[4] и не раз на протяжении романа именуется «тенью». Выступая в роли Орфея, то есть того, кто способен привести в движение мертвую материю и вернуть к жизни погибшую Эвридику[5], Дудкин – всего лишь «тень». Та же логика уловима

[1] *Андрей Белый*. Символизм. М.: Мусагет, 1910. С. 546. Ср. «В начале всего существовало Время (Хронос), Эфир и беспредельный Хаос» (*Трубецкой С.Н.* История древней философии. Ч. I. М.: Типолитография Товарищества И.Н. Кушнерев и Ко, 1906. С. 52). В основу этой книги Сергея Трубецкого легли материалы курса, прослушанного Белым в университете (*Андрей Белый*. Материал к биографии // *Он же*. Автобиографические своды: Материал к биографии; Ракурс к дневнику; Регистрационные записи; Дневники 1930-х годов (Литературное наследство. Т. 105 / Сост. А.В. Лавров, Дж. Малмстад; научн. ред. М.Л. Спивак; отв. ред. А.Ю. Галушкин, О.А. Корыстылев. М.: Наука, 2016. С. 352).

[2] Об орфизме в исследованиях Вяч. Иванова см.: *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Диссертация. 2007. С. 65–75.

[3] *Андрей Белый*. Символизм. Указ. соч. С. 523; *Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Варшава: Тип. Варш. учеб. окр., 1900. С. 102–103 (см. также: С. 65, 76).

[4] *Андрей Белый*. Петербург. Указ. соч. С. 24.

[5] Ср. образ Орфея-революционера в статье Белого «Луг зеленый» (1905), где Эвридика – это спящая Россия, «повитая адом смерти»: «тщетно Орфей сходит во ад, чтобы разбудить ее» (*Андрей Белый*. Луг зеленый. М.: Мусагет, 1910. С. 5).

и в выборе фамилии «Дудкин». Дудкин, «сын» Аполлона, представляет себя – подобно игравшему на лире, то есть на струнном инструменте, Орфею – пианистом (клавиатурой его «исполнительного аппарата» служит «агитационно настроенная и волнуемая социальными инстинктами масса»[1]), но берет себе фамилию, происходящую от духового инструмента, близкого к дионисийской флейте. Белый следовал в этом греческой мифологии: «Соперничество двух божеств [Аполлона и Диониса] воплощается, в культурной и обрядовой сфере, в антагонизме двух родов музыки – духовой и струнной. Ряд мифов окрашены стремлением прославить кифару и унизить флейту: таков миф о Марсии»[2].

Подобная диалектика образует конструктивный принцип «Петербурга». Так, сенатор Аблеухов, олицетворяющий начало, враждебное революции, является потомком Сима[3], что недвусмысленно указывает на его тайную революционность: политические взгляды Белого были близки к крайне правым, полагавшим, что главные зачинщики революции – евреи. Кроме того, Аблеухов состоит в родстве с «краснокожими народностями»[4]. Омри Ронен в устной беседе заметил, что это место следует сопоставить с дневником А.В. Никитенко, обличавшего «краснокожих либералов»[5]. Пристрастие сенатора к геометрии обнаруживает в нем одновременно и консерватора, и масона[6]. Увлечение Николая Аполлоновича кантианством в духе представлений о Канте как об «арийском» философе подчеркивает «семитскую» подоплеку мыслей и действий сенаторского сына[7].

Количество примеров легко умножить. Едва ли акцент на такого рода диалектике был простым следствием умственного стиля Белого или же его страха перед провокацией, сопровождавшегося острым интересом к теме провокации. Новосадский в книге об орфических гимнах отмечает, а Белый вслед за ним записывает, что в орфических гимнах отложились

[1] *Андрей Белый*. Луг зеленый. С. 85.

[2] *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога. Фрагменты верстки книги 1917 года, погибшей при пожаре в доме Сабашниковых в Москве / Публикация Н.В. Котрелева // *Эсхил*. Трагедии (в переводе Вячеслава Иванова). М.: Наука, 1989. С. 345. О мотиве соперничества духовых и струнных в «Петербурге» и о сходстве Липпанченко с Марсием см.: *Mann R*. Apollo and Dionysus in Andrei Belyj's *Petersburg* // Russian review. 1998. № 4 (57). P. 519.

[3] *Андрей Белый*. Петербург. Указ. соч. С. 11.

[4] Там же.

[5] *Никитенко А.В.* Записки и дневник (1826–1877). Т. 3. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1893. С. 13. «Краснокожие» для Никитенко – воплощение варварства, отсутствия «всяких понятий о долге, справедливости и законе – особенно о законе» (Там же. С. 500).

[6] Об идеологической подоплеке мотива геометрии в романе см.: *Svetlikova I*. Moscow Pythagoreans: Mathematics, Mysticism, and Anti-Semitism in Russian Symbolism. New-York: Palgrave Macmillan, 2013.

[7] *Светликова И.Ю.* Кант-семит и Кант-ариец у Белого // Новое литературное обозрение. 2008. № 5 (93). С. 62–98.

следы гераклитизма[1]. Новосадский не был единственным источником, благодаря которому в сознании современников Белого существовала связь между орфизмом и Гераклитом. «Фрагменты Гераклита» в переводе В.О. Нилендера стали второй книгой, опубликованной в мусагетской серии «Орфей». В комментариях Нилендер замечает: «Гераклит охотно облекает свою метафизику в язык мистерий, что выражает Clement (то есть Клемент Александрийский. – *И.С.*), говоря, что Гераклит обокрал Орфея»[2]. О том, что Гераклит находился под влиянием греческих мистерий, писал и Сергей Трубецкой, чьи работы были одними из главных источников Белого по греческой философии[3]. В учении Гераклита Трубецкой обнаруживал следы орфизма[4]. Гераклитовская диалектика, согласно Трубецкому, была мыслью о «скрытом единстве, осуществляющемся в видимой борьбе противоположных стихий и начал»[5]. «Скрытое единство, осуществляющееся в видимой борьбе противоположностей» – это точное описание логического стержня романа: революционная борьба у Белого – это «видимая борьба противоположностей» или мнимая борьба: террорист подобен сенатору; сенатор подобен террористу; они борются как бы сами с собой. Учитывая интерес Белого к орфизму и (известную Белому) вовлеченность Гераклита в контекст представлений об орфизме, мы можем осторожно предположить, что акцент на такого рода диалектике был связан с ее предполагаемой принадлежностью орфической традиции.

5. В предисловии к своей знаменитой книге «Орфей и греческая религия» (1935) У. Гатри писал, что его книга вызовет интерес у тех, «кто научился читать и ценить классическую литературу, не приобретя при этом специального интереса к религии (without ever acquiring a specialist's interest in matters of religion), и у кого с шестого класса осталось неудовлетворенным любопытство, если не сказать отчаянное непонимание (not to say exasperation), касающееся школьных комментариев или слов учителей

[1] *Андрей Белый*. Символизм. Указ. соч. С. 523. *Новосадский Н.И.* Орфические гимны. Указ. соч. С. 54–56, 80–81. Белый обращает внимание и на пифагорейские и стоические элементы орфических гимнов, отмеченные Новосадским (Символизм. С. 523; *Новосадский Н.И.* Орфические гимны. С. 53–56; С. 77–80; 81–99). Пифагорейство чрезвычайно важно для «Петербурга» (см. *Svetlikova I.* Moscow Pythagoreans. Op. cit.). Отголоски в романе стоических учений, опосредованные источниками Белого по античной философии, требуют отдельного рассмотрения.

[2] «Фрагменты Гераклита». У Клемента Александрийского буквально: «очень много взял у Орфея» (παρ' Ὀρφέως τὰ πλεῖστα εἴληφεν; Strom. VI, 2.27.2).

[3] *Трубецкой С.Н.* Метафизика в древней Греции. М.: Мысль, 2010. С. 224, 248–249, 251.

[4] *Трубецкой С.Н.* История древней философии. Ч. I. Указ.соч. С. 51. Об определяющей роли орфической мистики в истории греческой философии: Там же. С. 55 (среди философов, оказавшихся под ее влиянием назван и Гераклит). Ср. *Guthrie W.K.C.* Orpeus and Greek Religion. London: Methuen & Co, 1952. P. 224–231.

[5] *Трубецкой С.Н.* Учение о Логосе в его истории: философско-историческое исследование // Он же. Сочинения. М.: Мысль, 1994. С. 57.

о том, что тот или иной пассаж того или другого великого писателя, Платона, Пиндара или Вергилия, является отражением орфического учения. “Это орфический пассаж,” – гласит обычный комментарий, и ученику остается гадать, помогли ли смутные ассоциации, вызванные этой ссылкой, его пониманию, и, если нет, виновна ли в этом глупость комментатора или его собственная»[1]. Здесь же Гатри упоминает и тех, кому очередное сочинение об орфической традиции внушит подозрение: в частности, историков, не раз убеждавшихся в том, что «орфизм – не более, чем предмет торопливых спекуляций без достаточных доказательств»[2]. Мы пишем о той эпохе, которая сформировала подобное отношение к орфизму.

Называя серию мистической литературы «Орфеем», мусагетцы обнаруживали те же «панорфические» взгляды, что и Саломон Рейнак, давший название «Орфей» своей книге по всеобщей истории религий (1909): с его точки зрения, орфические элементы были во всех религиях[3]. Похожим образом «орфейцы» «Мусагета» видели в орфизме общий знаменатель всей мистической традиции[4]. Более того, поскольку религиозно-мистический опыт рассматривался и Белым, и Ивановым как корень культуры, орфическая традиция представлялась истоком позднейших культурных ценностей. Так, Иванов – в духе упомянутых Гатри учителей, – полагал, что лишь знание орфизма дает ключ к «миросозерцанию Пиндара, Эсхила, Платона»[5].

6. В основе религиозного «панорфизма» лежали представления об исторической связи христианства с орфизмом, служившие, по выражению Гатри, «предметом бесконечных спекуляций», дань которым отдал и Вячеслав Иванов в своих исследованиях греческой религии[6].

Для комментария к «Петербургу» полезно учитывать европейский контекст увлечения «христианским» орфизмом. Развивая наблюдения Фрица Графа о связи этого увлечения с *Kulturkampf* в бисмарковской Германии (сходства с греческой религией позволяли рассматривать христианство как историческое явление, тем самым поддерживая стремления к христианству,

[1] *Guthrie W.K.C.* Orpeus and Greek Religion. Op. cit. P. VII.

[2] Ibid.

[3] О «панорфизме» Рейнака см.: *Stroumsa Guy G.* The Afterlife of Orphism: Jewish, Gnostic and Christian Perspectives // Historia religionum. An International Journal. 2012. № 4. P. 139–140. По-русски труд Рейнака был целиком переведен и опубликован в 1910 (позже выходили другие переводы первой книги: в 1913 году – под редакцией И.И. Толстого; в 1919 – под редакцией А.Е. Яновского).

[4] Ср. отмеченную Гатри тенденцию называть орфическим все проявления мистики в греческой религии (*Guthrie W.K.C.* Orpeus and Greek Religion. Op. cit. P. IX).

[5] *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 132.

[6] *Guthrie W.K.C.* Orpeus and Greek Religion. Op. cit. P. 261. Об орфизме и христианстве у Вяч. Иванова см., прежде всего: *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. Указ. соч. С. 58–61; см. также *Глухова Е.В.* «Я, самозванец, “Орфей”...» (орфическая мифологема в символистской среде) // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию В.С. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева.

свободному от официальных институций), Гай Струмса – опираясь на материалы, касающиеся французского католицизма после 1905 года (то есть после отделения церкви от государства), – пришел к выводу, что особый интерес к орфизму возникал в связи с обсуждением отношений между официальной религией и личным религиозным опытом. Орфическая традиция привлекала тех, кто бóльшую ценность находил в последнем[1].

В России ситуация была похожей. Говоря об орфических увлечениях мусагетцев, необходимо учитывать проблему взаимоотношений церкви и государства[2]. «Катакомбный образ Орфея, как символ христианский, является и нашим символом»[3], – комментируя эти слова Белого, необходимо сослаться на его же статью «Лев Толстой и культура» (1912), заканчивающуюся призывом уйти в «катакомбы»[4]: уход и смерть отлученного от церкви Толстого послужили стимулом обсуждения церковного государства; «катакомбный образ Орфея» символизировал духовную свободу.

Чтобы уловить вариации данной темы в «Петербурге», следует сделать ряд замечаний, касающихся «орфейской» линии «Мусагета».

7. В «Мусагете» существовали «две сепаратные линии»: философская, воплощенная в журнале «Логос», и мистическая – в «Орфее»[5]. Эти линии враждовали, но не столько потому, что первую представляли философы, презрительно относившиеся к мистике, а вторую – мистики, презиравшие философию, сколько потому, что философы и мистики в данном идейном контексте были соперниками. Стержневой для программы «Мусагета» была проблема культуры. Интерес к этой проблеме был тесно связан с немецкой ориентацией издательства: в умственной жизни Германии рубежа веков понятие культуры занимало важнейшее место. Первоначально издательство предполагали назвать «Культура», «Логос» же был не просто философским журналом, но журналом, посвященным философии культуры.

В программных статьях, излагавших идейную платформу «Орфея» и «Логоса», речь шла не столько о мистике и философии, сколько о месте мистики и философии в культуре. Вяч. Иванов и Андрей Белый, представлявшие «Орфей», указывали на основополагающее культурное значение религиозно-мистического опыта; Федор Степун, представляя «Логос», – то же значение придавал философии. При этом каждая сторона стремилась продемонстрировать не только превосходство своей области

[1] *Stroumsa Guy G.* The Afterlife of Orphism. Op. cit. P. 154–155.

[2] Ср. *Силард Л.* «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. Указ. соч. С. 59.

[3] *Андрей Белый.* Орфей. Указ. соч. С. 66.

[4] *Он же*. Лев Толстой и культура // О религии Льва Толстого. М.: Путь, 1912. С. 171.

[5] *Он же*. Начало века: Берлинская редакция. Указ. соч. С. 607. О «Мусагете» см., прежде всего: *Безродный М.В.* Издательство «Мусагет»: групповой портрет на фоне модернизма // Русская литература. 1988. № 2. С. 119–131; *Он же*. Из истории русского германофильства: издательство «Мусагет» // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 1999 год. М.: ОГИ, 1999. С. 157–198.

над областью противника, но и превосходство над противником в понимании его собственной области, – превосходство, обязанное причастности «самому главному» в культуре, то есть философии («Логос») или мистическим прозрениям и религиозным традициям («Орфей). Поэтому именно в статье Степуна, предостерегавшего от того, чтобы гимны Орфея звучали «соблазнительными песнями очаровательниц сирен», мы находим наиболее внятную формулировку парадигматической роли, отводившейся орфизму в «Мусагете»: «Для каждого народа, желающего совершить орбиту подлинной культурности, бесконечно важно постоянно склоняться своим внутренним слухом к священным гимнам Орфея, то есть существенно изживать действенно-конкретную мистическую связь со святынею вечности»[1].

По той же причине Иванов подчеркивает, что подлинный Логос – с Орфеем: «Мусагет мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей – движущее мир, творческое слово; и Бога-Слова знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей – начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея – значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: “fiat Lux”»[2].

Если и не с самого начала, то в результате данного конфликта «Орфей» стал восприниматься Белым как «ядро» «Мусагета»[3]. Таким образом, орфизм оказался ключевым для «Петербурга» по двум причинам, разграничить которые можно лишь условно: в силу значений, которые Белый связывал с орфической традицией как таковой; в силу значений, которые она приобрела в ходе полемики с «Логосом». Во время работы над романом первые оказались сильнейшим образом окрашены вторыми.

8. В первом номере «Логоса» была опубликована статья Сергея Гессена «Мистика и метафизика», которая должна была показаться увлеченному мистикой, но равнодушному к неокантианской методологии читателю, наглым «нападением» на чужую территорию. Впрочем, той же реакции следовало ожидать и от тех, кто занимался философией, но был далек от неокантианства. Едва ли не самый раздражающий и одновременно уязвимый для критики пассаж статьи Гессена касался задач философии: «Освобождающая роль философии, как формальной науки о ценностях, <…> заключается в том, что она отграничивает отдельные области науки друг от друга, примиряет противоречия, к которым приводила метафизика, возводившая специальную точку зрения в общую, и таким образом снимает те от неправильной постановки задачи возникшие проблемы, в которых беспомощно билась метафизическая мысль. В этом заключается та

[1] *Степун Ф.А.* Логос // Труды и дни. 1912. № 1. С. 72.

[2] *Иванов Вяч.* Орфей // Труды и дни. 1912. № 1. С. 68.

[3] *Андрей Белый.* Начало века: Берлинская редакция. С. 608. См. также: *Нефедьев Г.В.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «Посвящению» // Archivio Italo-Russo II. Русско-итальянский архив / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно 2002. С. 119–120.

“полицейская роль философии”, о которой говорил Кант»[1]. Отвечая Гессену в своей книге «Философия свободы», Николай Бердяев назвал философию Канта «полицейской философией»[2]. Белый реагировал на позицию «Логоса» близким образом. Много лет спустя он сравнивал формалистов с «городовыми от Канта»[3] – образ, подсказанный памятью о прежней полемике с неокантианцами, то есть философскими «формалистами», «Логоса».

С точки зрения «философской полиции» в лице Федора Степуна, философские занятия Белого и предпринятая им в сборнике «Символизм» попытка сформулировать основы символистского миросозерцания носили дилетантский характер[4]. Белый отвечал статьей «Журавли и синицы»: «Первый лирник, конечно, был дилетант: не старался он показать, что он только поэт. Как знать, быть может, последний поэт позабудет и вовсе думать о своей поэтической чистоте; будет он петь лишь о том, чего запросит его душа дилетанта. Сегодня он пропоет нам систему, завтра песню, послезавтра молитву. А мы, благодарные певцу, позабудем и вовсе, на какую полочку положить пропетое им»[5]. Статья была подписана псевдонимом *Cunctator*: полемика с «Логосом» приобрела в глазах Белого значение войны с наступающими варварами[6]. При этом варвары были не просто варвары, но – в контексте «Мусагета» – худшие из варваров, а именно – евреи, воспринимавшиеся как совершенно чуждые культуре и опасные для нее[7]. «Разъединенные, порознь гибнут удельные князья арийской культуры, сраженные злыми стрелами их обступающих варваров»[8], – так описывал Белый ход «военных действий» в упомянутой выше статье «Лев Толстой и культура», где Толстой предстает в роли дилетанта, павшего жертвой современности, отравленной духом семитской методологии.

Полемика против «Логоса» велась Белым «под знаком Орфея». Орфизм, объединявший в воображении Белого религиозно-мистический опыт,

[1] *Гессен С.И.* Мистика и метафизика // Логос. 1910. № 1. С. 127; *Кант И.* Критика чистого разума / Пер. Н.О. Лосского. М.: Наука, 1998. С. 40.

[2] *Бердяев Н.А.* Философия свободы // Он же. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 19.

[3] *Андрей Белый.* Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М.: Федерация, 1929. С. 40.

[4] *Ф. С. [Федор Степун].* Андрей Белый. Символизм // Логос. 1910. № 1. С. 281.

[5] *Cunctator [Белый].* Журавли и синицы // Труды и дни. 1912. № 1. С. 84.

[6] «Карфагенские бритвы» упоминаются в связи с наступающим варварством и в «Кризисе жизни» (*Андрей Белый.* На перевале. Берлин; Пб.; М.: Издательство З.И. Гржебина, 1923. С. 48). У Х.Ст. Чемберлена, в значительной степени определившего идеологию «Мусагета», карфагенские войны – то есть в рамках расовой концепции истории войны «семитов» (карфагенян) с «арийцами» (римлянами) – фигурируют как один из исторических моментов, определивших дальнейшую судьбу «арийской» культуры (*Chamberlain H.St.* Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts. X Auflage. München: Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1912. S. 161–164).

[7] Ср. *Бугаев Б.Н.* Штемпелеванная культура // Весы. 1909. № 9. С. 72–80. Об антисемитских фобиях Белого и их мусагетском контексте см., прежде всего: *Безродный М.В.* О «юдобоязни» Андрея Белого // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 100–125.

[8] *Андрей Белый.* Лев Толстой и культура. Указ. соч. С. 170.

искусство и философию, был той «катакомбой», куда следовало уйти из «строго разлинованного города» современной культуры, где заправляют «городовые от Канта»: «Идя по улице *a*, я никогда не приду в *b*; выявляясь, как художник, я творю произведения ценные в категории искусства под условием невозможности творить философские ценности. В этом смысле в общепризнанном городе культуры существует ряд параллельных, непересекающихся улиц *искусства, науки, философии*, есть изредка разрешенные переходы от одной улицы к другой, но нет площади, к которой стекаются улицы»[1]. О том, чтобы «сеть параллельных проспектов», распространилась на весь мир, в «Петербурге» мечтает потомок Сима сенатор Аблеухов[2]. Обратим внимание на то, что, предваряя описание мечтаний сенатора, Белый называет его «государственным человеком»: над «черным кубом кареты» в своих «геометрических» мечтах воспаряет не просто Аблеухов, но «государственный человек»[3]. Это не случайное определение. В статье «Штемпелеванная культура» Белый утверждал, что «евреи по природе государственники» («всякое же истинное дыхание арийской культуры внегосударственно, свободно, ритмично»)[4].

Таким образом, орфизм оказывается частью борьбы не столько против государственной религии, сколько против «семитского» неокантианства, в котором Белый видит философский эквивалент государственного насилия. Орфическая традиция, как знамя этой борьбы, приобретает расовые коннотации. Кроме того, Белый мог опираться на представления Вяч. Иванова о «борьбе арийского духа за свободу религиозного творчества»[5] и об орфизме как об «арийском» орудии в этой борьбе: «Если бы христианство слилось с орфизмом, религия арийца была бы спасена»[6].

Симптоматично, что образ Аполлона, пресуществленного Орфеем-переживанием в статье «Орфей» (см. выше) – учитывая, что она посвящена мистической серии «Мусагета», – подсказан, по-видимому, Х.Ст. Чемберленом (или же Х.Ст. Чемберленом в пересказе Э.Метнера): «Мистика есть мифология возвращенная из символических образов в область внутреннего опыта и переживаний»[7]. Сцена с «расплавлением» Медного

[1] *Андрей Белый.* Лев Толстой и культура. Указ. соч. С. 160.

[2] *Андрей Белый.* Петербург. Указ. соч. С. 21. В статье «Лев Толстой и культура» «современный культурный идеал» определяется как «сеть параллельных проспектов» (С. 163).

[3] *Андрей Белый*. Петербург. Указ. соч. С. 21.

[4] *Бугаев Б.Н.* Штемпелеванная культура. Указ. соч. С. 77–78.

[5] *Иванов Вяч.* Религия Диониса. Указ. соч. С. 141.

[6] Там же. С. 142. Это место требует отдельного комментария, связанного, прежде всего, с расовыми взглядами на так называемое «чувство природы». С точки зрения нашей темы, важно лишь прямое указание на «арийскую» природу орфизма. Вслед за Ивановым, Белый проводит параллель между орфизмом и индийской религией (*Иванов Вяч.* Религия Диониса. Указ. соч. С. 132; *Андрей Белый.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890–1910. Под ред. С.А. Венгерова. Т. III. Кн. 8. М.: Изд. Т-ва «Мир», 1918. С. 129).

[7] РГБ. Ф. 167. 17. 8. Л.6 (подчеркнуто Метнером; «Mystik ist Mythologie, zurückgedeutet aus den symbolischen Bildern in die innere Erfahrung des Unaussprechbaren» (*Chamberlain H.S.*

Гостя Дудкиным-Орфеем-переживанием буквально – с буквальностью кошмарной галлюцинации – воплощает расовое (поскольку лишь «арийцам» у Чемберлена доступен мистический опыт) представление о мистике и мистическом переживании. Напомним слова Белого из письма Р.В. Иванову-Разумнику (от 12/25 декабря 1913 года) о том, что «Петербург» «изображает в символах места и времени подсознательную жизнь искаженных мысленных форм» и что «подлинное местодействие романа – душа некоего не данного в романе лица, переутомленного мозговою работой, а действующие лица – мысленные формы, так сказать, недоплывшие до порога сознания»[1].

9. Белый писал «Петербург», очевидно, склоняясь «своим внутренним слухом к священным гимнам Орфея» (см. выше). Главный герой романа – орфический Хронос, «склеенный», по рецепту теокрасии с Сатурном и Аполлоном. Гераклитовская диалектика, воспринимавшаяся как философское развитие орфической мистики, находит соответствие в своеобразной диалектике, пронизывающей роман. Это безысходная роковая «языческая» диалектика[2]. Исключением служит диалектический ход, использованный в конструкции герба Аблеуховых: *единорог*, прободающий рыцаря, – это и *рок*, преследующий героев[3], и символ Христа[4]. В гербе главных героев зашифрован источник опасности и залог избавления; автор выступает в традиционной роли Орфея – провозвестника Христа.

Белый видел себя Орфеем со времен «аргонавтов». Дудкин, мнимый Орфей, не случайно однажды именуется «тенью моей»[5], то есть тенью автора. Одно из сходств между Дудкиным и автором – притязание на роль Орфея. В письме Метнеру, написанном в феврале 1913 года (то есть в последний период работы над романом), когда Белый разбивал уже написанное на мелкие главки, он пишет о своей работе так: «…приходится *расплавлять* главы на атомистические рудименты написанного и снова сплавлять»[6]. «Расплавлять» – тот же глагол, что используется в статье «Орфей»: Орфей-переживание «расплавляет» мертвые символы

Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts. Op. cit. S. 694). Ср.: «мистическое переживание как безóбразное (во внутреннем опыте индивидуальной души происходящее) явление мифа» (*Метнер Э.К.* Wagneriana. Наброски к комментарию // Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 35).

[1] *Андрей Белый и Иванов-Разумник.* Переписка. Санкт-Петербург: Atheneum – Феникс, 1998. С. 35.

[2] Современность воспринималась Белым как глубоко языческая (см.: Лев Толстой и культура. Указ. соч. С. 165, 166, 170). О языческих чертах философии Гераклита, то есть о роковом характере мирового процесса в его философии, см.: *Трубецкой С.*Н. Метафизика в древней Греции. Указ. соч. С. 229–230.

[3] См. *Светликова И.Ю.* Андрей Белый о ритме «Медного всадника». Указ. соч. С. 214–215.

[4] *Cioran S.D.* The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 150–151; *Carlson M.* The Ableukhov Coat of Arms // Andrey Bely Centenary Papers / Ed. by B. Christa. Amsterdam: A.M. Hakkert, 1980. P. 157–170.

[5] *Андрей Белый.* Петербург. Указ. соч. С. 28.

[6] Из писем А. Белого // *Андрей Белый.* Петербург. Указ. соч. С. 516 (курсив Белого).

(ср. в более поздней работе «Жезл Аарона»: «содержание чувств расплавляет предметности»[1]). Как было показано выше, соответствующий пассаж «Орфея» перекликается с бредом Дудкина («тени» Белого, мнимого Орфея), в которого вливается раскаленный Медный гость. По-видимому, тот же глагол – в данном контексте напрашивается предположение о его возможной связи с гераклитовским огнем – появляется здесь, потому что Белый представлял свою работу над романом как работу нового Орфея, хранителя и продолжателя орфической традиции. В определении «расплавлять главы на атомистические рудименты написанного и снова сплавлять» уловима логика сформулированного Вяч. Ивановым призвания Орфея, «заклинателя хаоса и его освободителя в строе» (см. выше). «Расплавление» освобождает хаос, «сплавление» его гармонизирует или «заклинает»[2]. Разбивая роман на короткие главки, называя некоторые из них в стиле надписей немого кино и создавая таким образом эффект «хаоса синематографических ассоциаций»[3], Белый действовал, подобно Орфею, «освободителю» хаоса.

Сходство «Петербурга» с кино приобретает новый смысл. Кино обладало значениями, позволявшими использовать его как средство создания современного орфического мифа. В воображении Белого кинематограф был связан не только с наделявшимся орфическими коннотациями хаосом, но и со смертью[4]. В начале XX века кинотеатры сравнивались с «царством мертвых», а образы на экране называли «тенями»[5]. Лейтмотив теней в «Петербурге», усиливающий сходство романа с кино, придает ему черты современного орфического катабасиса[6].

[1] *Андрей Белый*. Жезл Аарона // Скифы. Сб. 1. 1917: Революционный социализм. Пг. С. 155.

[2] Внутренний монолог то ли Дудкина, то ли самого автора (характерна сама эта двусмысленность), заканчивающийся обращением к Солнцу как защитнику против грядущего хаоса (*Андрей Белый.* Петербург. Указ. соч. С. 99) следует, по-видимому, рассматривать как речь автора-Орфея, внимательно изучившего Вяч. Иванова (ср. *Андрей Белый.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века: 1890–1910. Указ. соч. С. 141; более подробный анализ этого фрагмента мы предложим в книге о «Петербурге»).

[3] *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. СПб.; М.: Академический Проект, Прогресс-Плеяда, 2006. С. 179.

[4] См., напр.: *Андрей Белый*. Арабески. Указ. соч. С. 46, 53; *Он же*. Начало века: Берлинская редакция. Указ. соч. С. 545–546.

[5] *Цивьян Ю.Г.* К генезису русского стиля в кинематографе. Указ. соч. С. 265, 270–271; Он же. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. Указ.соч. С. 22, 69–70. Центральный для «Петербурга» мотив платоновой пещеры или гносеологической тюрьмы дополнительно мотивировал превращение героев в тени, а романа – в подобие кино (об этом мотиве см.: *Сошкин Е.П.* Гипограмматика. Книга о Мандельштаме. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 72–87; *Светликова И.* Праздность и свобода от времени. Комментарий к роману А.Белого «Петербург». Указ. соч. С. 133–134, 137–139).

[6] Идея подсказана статьей Омри Ронена «Катабасис» (см.: *Ронен О.* Заглавия: Четвертая книга из города Энн // Звезда. СПб., 2013).

Николетта Мислер

Образы Востока между стихийностью и цивилизацией: от Николая Каразина до Льва Бакста

Поездка цесаревича Николая Александровича на Восток в 1890–1891 годах, несомненно, стала краеугольным камнем во взаимоотношениях между Россией и Востоком. Именно это подчеркнула Ольга Соснина своей выставкой, организованной в Москве в 2010 году[1]. Первым этапом путешествия царевича, сопровождаемого кузеном Георгием, сыном греческого короля, была Греция. Она рассматривалась тогда не как родина классической культуры, а как страна, полная первозданных красок и следов архаики, территория, долго находящаяся под сильным влиянием Востока, Византийской и Оттоманской империй. Иными словами, Греция служила неким преддверием к настоящему Востоку.

Почти одновременно с путешествием цесаревича на рубеже XIX–XX веков художники петербургской группы «Мир искусства» тоже обратились к Востоку, который, как мираж, явился дополнительным средством для театрализации их творческого мира и стал частью их космополитизма как местный вариант *шинуазри* и *японизма*[2].

Этому способствовало множество черно-белых фотографий, привезенных с Востока и распространявшихся в России и Европе. Александр Бенуа, например, явно демонстрировал свое восхищение так называемым Китайским дворцом в Ораниенбауме (прозванным также «голландским» или «готическим»), построенным, кстати, итальянским архитектором Антонио Ринальди (1710–1794) и украшенным другим итальянцем – Стефано Торелли (1762–1768). И только частью декора были истинно

[1] Панорама Империи. Путешествие цесаревича Николая Александровича на Восток в 1890–1891 гг.: каталог выставки. Куратор Ольга Соснина. Музейный комплекс «Царицыно». М., 2011.

[2] См.: Воображаемый Восток. Китай «по-русски» XVII – начало XX века: каталог выставки. Куратор Ольга Соснина. Музейный комплекс «Царицыно». М., 2016.

Фотография из книги: *Э. Ухтомский.* Путешествие на Восток наследника цесаревича. СПб., 1893–1897 Группа участников

китайские гобелены, привезенные графом Александром Бестужевым-Рюминым по личному распоряжению Екатерины Великой[1].

Бенуа видел в Торелли представителя «декадентства» (как и сами мирискусники), поклонника любимого XVIII века и приверженца *шинуазри*, «скопировавшего», к примеру, по капризу императрицы Версальские сады в ледяной зиме Петербурга. Ни Бенуа, ни Сергей Дягилев, ни Лев Бакст никогда не были не только на Среднем и Дальнем Востоке, но и на востоке России – в Центральной Азии, поскольку постоянно ездили в Париж, Мюнхен, Монте-Карло, Венецию, а Бакст и Дягилев – даже в Соединенные Штаты Америки.

Но именно Бакст, самый светский из мирискусников, был первым, кто поставил себе цель перевернуть это фривольное представление о Востоке, что во многом предварило приход авангарда. Следует отметить, что его свежий подход, обогащенный новым взглядом на примитивное искусство, до некоторой степени изменил современные художественные концепции. Страсть Бакста к Востоку, индо-персидскому и египетскому, в частности, и к Юго-Восточной Азии «задокументирована» в большей части самых известных его театральных декораций и костюмов, созданных для «Русского балета» Дягилева: от «Клеопатры» (1909) до «Шахерезады» (1910), от «Ориенталий» (1910) до «Синего Бога» (1912) и других. Даже парижская студия Бакста на Бульваре Мальзерб в 1920-е годы была полна восточных предметов, как это видно на знаменитых фотографиях Петра

[1] В 1763 году Екатерина отправила его в качестве дипломата к китайской границе. См.: *Успенский А.И.* Китайский дворец в Ораниенбауме; *Бенуа А.Н.* Китайский дворец в Ораниенбауме. Обе работы были напечатаны в журнале: Художественные сокровища в России. № 1, 1901. С. 184–195 и 196–201.

Сергей Коненков
Эос. 1913
Раскрашенный мрамор
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Шумова и Элен Роже Виолле. Китайский дракон, статуэтки двух индусских слонов, таиландский гобелен, статуэтка сиамского Будды из Сукхотая – все они, похожие на те, что содержит собрание Георгия Плансона, сегодня находятся в Эрмитаже[1]. Тем не менее ни в одном из сочинений Бакста нельзя найти упоминаний, которые оправдывали бы предпочтение им восточных объектов (от миниатюр до фотографий) в качестве основного источника вдохновения. Это упущение, возможно, не случайно – наоборот, основные его высказывания относятся к классицизму[2].

Возможно, его любовь к Востоку была мнимой, в то время как к классицизму – вполне реальной[3]. На самом деле, наиболее «восточной» точкой его паломничества за границу была Греция, куда он ездил с Валентином Серовым в мае 1907 года[4] и чувствовал страну не столько как форпост Востока, сколько как изначальную колыбель самой культуры, синкретически идентичной и близкой восточному миру. Это видение перекликается с раскрашенным мрамором Сергея Коненкова, скульптора, в основном «извлекавшего» воображаемых лесных существ из корней и стволов деревьев. Что касается изображения древнегреческой богини Зари «Эос», то скульптор едва набросал ее лицо в мраморе как метафору зарождения мифа из материала, воплощающего самый дух классичности.

Страсть Бакста, начинающего театрального художника, к Греции и классицизму равнялась

[1] Коллекция сиамских (или таиландских) предметов в Эрмитаже включает в себя не только подарки, привезенные от сиамского короля Рамы V Чулалонгкорна в 1907 году, но и коллекцию Георгия Плансона, дипломата и востоковеда, закончившего юридический факультет Санкт-Петербургского университета и посланного в 1910 году ко двору Сиамского короля в качестве посла России. Эмигрировавший после октябрьской революции, он оставил в России свою коллекцию, которая попала в собрание Эрмитажа и была обнаружена только в 1997 году по случаю выставки «Сиамское искусство XIV–XIX веков в собрании Государственного Эрмитажа», куратор Ольга Дешпанде. Санкт-Петербург 1997.

[2] Бакст, определив свое особое мнение о классицизме в искусстве, написал статью «Пути классицизма в искусстве» и опубликовал ее в журнале «Аполлон» (1909. № 2. С. 63–78 и № 3, С. 46–61). Художник придавал особо важное значение этому эссе, что подтверждает факт публикаций на французском и английском языках: «Les formes nouvelles du classicisme dans l'art» в «Le Grande Revue», (1910. № 12, 25 июня. С. 771–800) и «The Pathsof Classicism in Art» в «Dance Chronicle» (New York, 1990. Т. 13. № 2. P. 170–192). См.: *Бакст Л.С.* Моя душа открыта / Подг. изд. Е. Теркель, Дж. Боулта, А. Чернухиной. М.: Искусство – XXI век, 2012.

[3] Достаточно вспомнить его «шаловливость» – поглаживание груди и плеч Ниобеи на фронтоне храма Зевса в Музее Олимпии. *Бакст Л.С.* Серов и Я в Греции. Дорожные записи. Берлин: Слово, 1923. С. 26.

[4] *Spencer Ch*. Bakst in Greece. Atene, 2009. См. также: Музы и маски. Театр и музыка в античности. Античный мир на петербургской сцене: каталог выставки. СПб.: ГЭ, 2005. См. *Бакст Л.С.*Серов и я в Греции. Дорожные записки. Указ. соч.

Лев Бакст
Terror Antiquus (Древний ужас). 1908
Холст, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и, может быть, даже превышала его искреннюю любовь к Востоку (по крайней мере, с теоретической точки зрения). Поэтому поездка в Грецию помогла реализовать давно заветное желание. Письмо жене, написанное Бакстом по приезде в Афины после остановки в Константинополе, – своего рода метафорическое описание переезда и связи между Востоком и Классицизмом: «От Константинополя я в восторге: пестро, грязно, живописно, восточно. Купил себе розового масла, сандалу, лаванды!.. “София” нас поразила, лучший памятник Византии <…> Сегодня Акрополь – такой сплошной восторг <…> Туда попали к вечеру, прямо неописуемо»[1].

От его путешествия в Грецию остались тетради с рисунками и заметками, разбросанные между Линкольн-центром в Нью-Йорке, Государственным Русским музеем в Санкт-Петербурге и несколькими частными коллекциями, а также краткий обзор увиденного, опубликованный по-русски в Берлине в 1923 году[2]. Кульминацией его впечатлений от поездки стала картина, которую он закончил через год, в 1908 году – «Terror Antiquus (Древний ужас)». Эта знаменитая картина дает ключи к определению координат идеи Востока в России, причем больше антропологические и этнографические, чем географические.

Николай Каразин
Автопортрет
Из книги: *Н. Каразин*. Мои сказки. СПб., 1895

Границы этой концепции расширяются или сжимаются, или даже «перевертываются» в зависимости от места, с которого рассматривается Восток[3]. Местоположение возвращает нас к поездке цесаревича на Восток, что подтверждается иллюстрацией Николая Каразина (1842–1908). На ней отражен момент остановки цесаревича с сопровождающими – они находятся на холмах Олимпии, восхищенные руинами храма Зевса. Визит на развалины Олимпии со всеми мельчайшими подробностями описан в повествовании князя Эспера Ухтомского (1861–1921), принимавшего участие в этой экспедиции в качестве официального летописца,

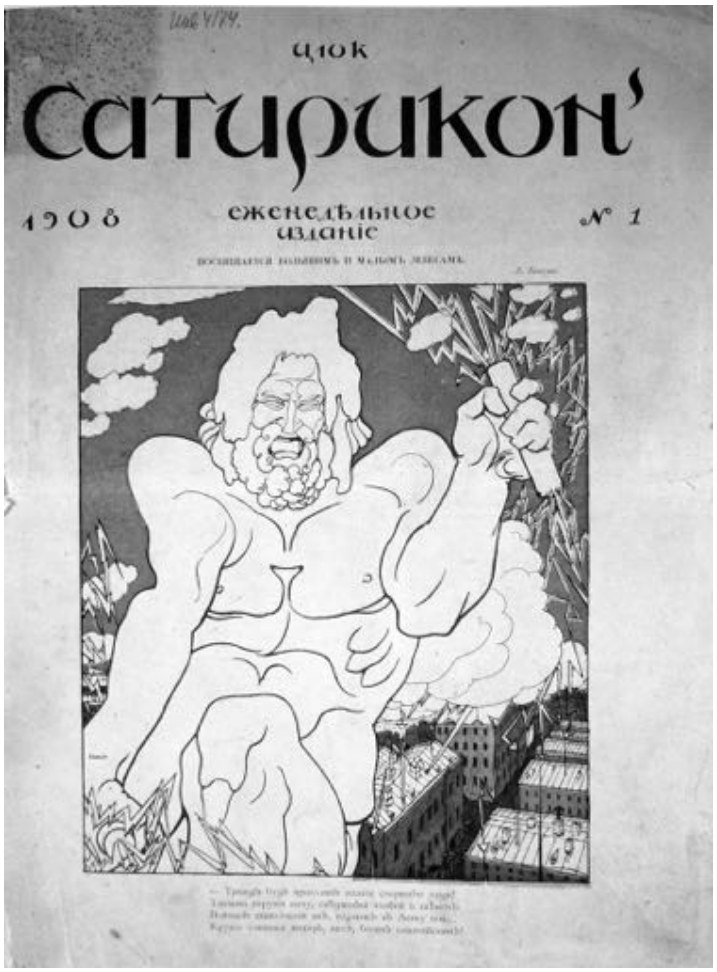
[1] Лев Бакст. Письмо Любови Гриценко-Бакст от 26 мая 1907 // *Бакст Л.С.* Моя душа открыта. Указ. соч. Т. II. С. 274.

[2] *Бакст Л.С.* Серов и Я в Греции. Указ. соч.

[3] В частности, с точки зрения географии и культуры России, что блестяще продемонстрировал в своей работе А. Феррари: *Ferrari A.* La foresta e la steppa. Il mito dell’Eurasia nella cultura russa. Milano: Libri Scheiwiller, 2003.

Николай Каразин
Среди руин храма Зевса в Олимпии
Иллюстрация к книге: *Э. Ухтомский.* Путешествие на Восток наследника цесаревича. СПб., 1893–1897
Картон желтый, тушь, белила
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Николай Каразин
Античная скульптура (Музей Олимпии)
Иллюстрация к книге: *Э. Ухтомский.* Путешествие на Восток наследника цесаревича. СПб., 1893–1897
Картон желтый, тушь, белила
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Лев Бакст
Обложка журнала «Сатирикон». 1908, № 1

эксперта-китаеведа, одного из крупнейших знатоков буддизма в России[1]. Внезапно начинается буря и сверкающая молния освещает гигантские развалины храма Зевса. Художник Каразин в своей яркой иллюстрации воссоздал этот эпизод, в буквальном смысле сверхъестественный. И можно предположить, что этот очень знаковый топос сформировал первое безотчетное желание Бакста визуально исследовать новый аспект классицизма, то есть не только архаичный классицизм, а существовавший ранее – варварский, которому он дал соответствующее латинское название – «Terror Antiquus». На самом деле, несмотря на то, что последняя работа была реализована только в 1908 году, он начал развивать свой

[1] *Ухтомский Э.Э.* Путешествие цесаревича Николая Александровича на Восток в 1890–1891 гг. В 3 т. СПб.: Ф.А. Брокгауз. Первый том вышел в 1893 году, второй в 1895 г., третий – в 1897 г. На эту же тему см.: *Дмитриев М.* Сын великого белого царя. Путешествие Николая Александровича по востоку. Антик-инфо, 26 марта, 2005. С. 93–95.

проект с этим названием на три года раньше, вскоре после выхода томов Ухтомского (1893 – первый том, 1895 и 1897 – два других), чьи разные, очень популярные варианты на русском и английском, французском и немецком языках были опубликованы несколько позднее. Изображение громовержца Зевса, на этот раз ироническое, которое Бакст опубликовал на обложке журнала «Сатирикон» в 1908 году, отсылает к описанию грозы Ухтомского.

Возвращаясь к визиту царевича и его свиты в Олимпию, мы видим, что события, изображенные в гравюре Каразина, показаны детально, но прежде всего художник захватил почти фотографически самый драматичный момент. Ухтомский описал его так: «Въ воздухе духота. Небо заволокнулось густыми тучами. Надо поторопиться с осмотромъ руинъ <…> Мы идемъ изредка оступаясь о камни. Въ черте исчезнувшаго жертвенника Зевса, у котораго, во мгле дымившихся передъ нимъ приношенiй, жрецы предсказывали будушее. Олимпiя была полна свойствъ мистическаго характера»[1].

Мистическое описание Олимпии Ухтомским не должно удивлять, учитывая его симпатии к восточным религиям и встречу с членами Теософского общества в Адьяре (Индия). В своей хронике он посвящает поездке царевича несколько обворожительных пассажей. Во время августовского визита Олимпия была святилищем со множеством памятников (уже частично восстановленных), в центре которого все еще сохранились руины храма, посвященного Зевсу. Гигантская статуя бога из золота и слоновой кости, созданная Фидием для этого храма, осталась не только в исторической памяти, но и в многочисленных копиях, реконструированных на основе нескольких устных описаний, одна из скульптур – римская – находилась и находится в Эрмитаже. Ухтомский продолжает свою хронику таким образом: «Его Императорское Высочество приближается къ развенчанному чертогу старшаго языческаго небожителя. Въ воздухе все осязательнее чувствуется дыханiе грозы»[2].

Несмотря на это экстатическое погружение в руины, «медлившая непогода наконецъ разряжается. Небосклонъ прорезывается огненными змеями. Дождь падаетъ крупными, чистыми каплями. Наследникъ цесаревичъ покидаетъ жилище Зевса и направляется въ гору»[3]. Принц и его свита были вынуждены стремительно покинуть храм Зевса и искать убежище в музее. И именно от музея, от образа Зевса, который находится в восточной части фронтона храма Зевса в Олимпии – классический и спокойный, властвующий над всем и устанавливающий справедливость – Ухтомский продолжает нить своего повествования и утверждает, что развитие такого образа бога может быть принято в качестве меры развития греческого искусства: «Здесь в Олимпiи <…> знакомишься съ постепеннымъ, мучительно долгимъ развитиемъ тамошнего искусства. Доисторические крайне наивные образы людей и животнихъ <…> все большая и большая

[1] *Ухтомский Э.Э.* Путешествие цесаревича Николая Александровича. Указ. соч. С. 47.

[2] Там же.

[3] Там же.

обдуманность и анатомическое знаніе въ олицетвореніи Зевса, который сначала является только силою и грозою, а затемъ определяется, какъ сила царственной мудрости, справедливости и красоты, съ чертами бога и правителя…»[1] Возможно, автор проводит здесь тонкую и лестную ассоциацию с самодержавной властью русского царя. Следует отметить, что в летописи Ухтомского такая интерпретация бури – с Зевсом в центре – олицетворяет связь между варварством и восточной культурой, что, как ожидается, может стать популярным в России. Не случайно Ухтомский описывает этот регион Греции как изолированный, но который «…постоянно впитывалъ въ себя посторонніе элементы, и даже Востокъ издревле воздействовалъ на него весьма осязательно и глубоко. Здесь оседали Финикяне, прививался культъ азиатской Афродиты»[2].

Современники Бакста часто отождествляли бесстрастную «богиню» в картине «Terror Antiquus» с Афродитой не только по символу – голубь в руке – но и по ее очевидной «архаичности»:[3] «Всякое исследование истории женских божеств, под каким бы именем ни таилась Многоименная, под именем Артемиды, или Афродиты, или Афины, или Астарты, или Изиды, – наводит нас на следы первоначального феми-монотеизма, женского единобожия. Все женские божественные лики – суть разновидности единой богини, и эта богиня – женское начало мира, один пол, возведенный в абсолют»[4].

По следам высказываний поэта Вячеслава Иванова о матриархате века, философ Флоренский с энтузиазмом приветствовал работу Бакста: «Немудрено что для одного из культурнейших русских художников – Льва Бакста – гибель Атлантиды сделалась источником вдохновения в его картине “Terror Antiquus” – кажется самым значительным, что дала наша историческая живопись последних лет»[5].

Скорее интуитивно, чем философски, Бакст создает в «Terror Antiquus» этот архаико-примитивно-восточный треугольник – будто воссоздавая короткое замыкание молнии Каразина, чтобы проиллюстрировать свое первое впечатление от руин Дельф – как с высоты птичьего полета выглядит панорама крутых греческих гор, профиль которых часто встречается в блокнотах его путешествия по Греции. Совпадение с иллюстрацией Каразина обнаружено в описании бури, «приветствовавшей» Бакста и Серова сразу после их вечернего прибытия в гостиницу Дельфы. «Бурное» приветствие описано на последних, наиболее полных и наиболее

[1] *Ухтомский Э.Э.* Путешествие цесаревича Николая Александровича. Указ. соч. С. 44.

[2] Там же. С. 42

[3] *Kondoleon C, Behrakis G. e M.* Aphrodite and the Gods of Love. Каталог выставки. Getty Villa, куратор D. Saunders. Malibu. 2012.

[4] *Иванов В.И.* Древний ужас // По звездам. СПб.: Оры, 1907, С. 413. Переиздание: *Иванов В.И.* Древний ужас // Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 91–110.

[5] *Флоренский П.А.* Пращуры любомудрия // Сочинения. М., 1985. Т. 2. С. 84. См. также: *Florenskij P.* Le Stratificazioni della cultura Egea // A cura N. Misler, trans. V. Parisi. Reggio Emilia, 2008. P. 107–167.

приватных страницах краткого отчета Бакста о его поездке по Греции: «Беспрерывные широкие молнии режут гигантским лезвием глаз – еще бархатнее и диче кажется бездонная пропасть под окнами».

О непостижимой ночи: «… пропасть гигантская ночью – совсем у моих ног <…> где-то глубоко внизу, в долине, до ослепительно лилового – голубыми молниями лежат белые мраморные храмы. Сказочные домики, рассыпавшиеся под чудовищными руками Циклопов»[1].

К сожалению, мы не знаем, что представлял собой его первый рисунок под названием «Terror Antiquus» (1905), экспонированный в том же году на выставке Союза русских художников, поскольку он был утерян – так же, как и последующие версии, предваряющие большую картину. Однако его поразительная хроника бури в Дельфах могла быть отражением того, что Бакст видел в ней событие, ожидаемое и вместе с тем пугающее – художник ассоциировал его в своей памяти с ночными кошмарами и смертью. Фоном картины является апокалиптическое видение цунами и толп людей, которые ищут убежище, двигаясь к святыням на горе, возможно, Атлантиды. Хронологически-этнографическая точность иллюстраций Каразина, далекая от этих фантазий Бакста, никаких сомнений не вызывает: Каразин, с его почти маниакальной аккуратностью, по-настоящему толковал «эзотерический» дух поездки царевича. Из различных кратких биографий Каразина[2] известно, что он не принимал непосредственного участия в компании, а был приглашен – благодаря знанию Индии, еще углубленному по пути, совпавшем с маршрутом поездки царевича в 1890–1891 годах, и славе иллюстратора и автора книг для взрослых и детей и естественно, его близости к царю Александру III, для которого он выполнял различные задания, – для формирования иллюстративного аппарата (около 700 изображений!) к различным изданиям исторической хроники Ухтомского.

Каразин начал свою карьеру с военной службы, затем перешел на дипломатическую работу, потом стал художником-баталистом при Санкт-Петербургской академии и, наконец, знатоком Центральной Азии, в особенности Туркменистана, к тому же он был влиятельным представителем Русского географического общества. От Географического общества Каразин участвовал в этнографических экспедициях в бассейн Амударьи. За долгую карьеру военного «художника-репортера» (в Туркменистане и затем в Сербо-турецкой и Русско-турецкой войнах в 1877–1878 годах) и этнографа он показал себя особенно надежным в отношении достоверности изображений. Его иллюстрации к книге Ухтомского были выполнены на базе не только многочисленных фотографий, снятых участниками экспедиции, но и тех, что были куплены или подарены

[1] *Бакст Л.С.*Серов и Я в Греции. Указ. соч. С. 58

[2] *Садовень В.В.* Русские художники-баталисты XVII–XIX вв. М.: Искусство, 1955. С. 301–305; *Нагаевская Е.*В. Н.Н. Каразин. 1842–1908 // Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников 2-ой половины XIX века. М.: Искусство, 1971. Т. 2. С. 357–368; *Герасимова Д.*С. Каразин Николай Николаевич: http://www.artsait.ru/art/k/karazin/main.htm.

Николай Каразин
Сиамские храмы
Иллюстрация к книге: *Э. Ухтомский.* Путешествие на Восток наследника цесаревича. СПб., 1893–1897
Картон желтый, тушь, белила
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

царевичу в странах, которые он пересекал. Каразин был первым художником, создавшим русские почтовые открытки. Изображения на открытках он выполнял в виде коллажей с элементами, характерными для каждой страны, где бывал. Эту технику он использовал и в иллюстрациях к хронике Ухтомского, где ему в совершенстве удалось сохранить образ автора и дух путешествия, тщательно выписывая этнографические различия между разными странами и отдельными местностями. А иногда, как в случае с греческим эпизодом, ему почти удавалось передать ощущение его воображаемого присутствия. Его изображения Индии, и в особенности Сиама, легко запоминаются не только по исключительной технике, но и по способности передать, до осязания, атмосферу тропиков, гипнотическое очарование животных и экзотических монстров, и экстатическое видение монументов, выступающих из горячего тропического тумана. Конечно, точностью его изображений монументов он обязан

Индийские храмы
Фотография
1890–1891
Российская
национальная
библиотека,
Санкт-Петербург

многочисленным фотографиям, которые подарил царевичу король Рама V Чулалонгкорн (1853–1910) во время их встречи в Сиаме[1]. Баксту тоже удается передать тепло и тайну джунглей, особенно в изображении «Сиамского танца» (1901, ГТГ), в котором воссоздан один из самых восхитительных танцев – танец Фонарей в исполнении балетной труппы королевского двора Сиама во время гастролей в Санкт-Петербурге в 1900 году[2]. Речь идет о единственном написанном Бакстом холсте на «восточный» сюжет, который не был ни преобразован, ни использован в его многочисленных театральных декорациях на восточную тему. Тот факт, что и в картине «Terror Antiquus» 1908 года Бакст использовал технику масляной живописи и что эта картина при всем ее драматизме и очевидной «сценичности» никогда не была переработана для театра, заставляет думать, что он, совершенно не желая комментировать свою работу, рассматривал эти две картины как единую декларацию своего творческого и философского кредо.

В своих свободных «ориентальных» реконструкциях Бакст, кажется, вдохновлялся не столько прелестными иллюстрациями Каразина, сколько акварелями мариниста Николая Гриценко (1856–1900). Гриценко, кстати, сопровождал в качестве художника царевича Николая (в 1894 году он был поименован официальным художником Морского Министерства). Он выполнил около 300 работ с изображениями местностей, предметов и встречавшихся ему людей. Следует отметить, что Гриценко и Бакст были близки еще в то время, когда Гриценко был первым мужем Любови, жены Бакста.

В академическом мастерстве Каразина и его фантастических иллюстрациях Бакст, возможно, обнаружил близкие ему формы раннего символизма.

И, наконец, трудность для Бакста состояла в самоидентификации, вернее, в желании быть принятым «хорошим обществом» в качестве

[1] Более 200 фотографий, выполненных В.Д. Менделеевым (1865–1898), сыном известного химика, снимавшим на полупрофессиональном уровне во время путешествий, находятся в фондах Российской национальной библиотеки Санкт-Петербурга и в фондах петербургского Военно-морского музея. Некоторые из них были представлены на выставке: Путешествие на Восток / Вст. ст. А. Терюкова. СПб.:Музейно-выставочный центр «ЭГО», 1998. Это была реконструкция выставки, проходившей в так называемых «Лоджиях Рафаэля» в Эрмитаже зимой 1894 года.

[2] *Misler N.* Ex-Oriente Lux: The Siamese Ballet in St.Petersburg in 1900 // Annali I.U.O. Vol. 46. Napoli, 1986. P. 197–21. См. обновленную версию: Siamese Dancing and the ballets Russes // *Von Baer N.* The Art of the Enchantment. Diaghilev's Ballets Russes 1909–1929. Каталог выставки. De Young Memorial Museum, San Francisco, 1988. P. 78–83.

«русского» художника[1]; в этом смысле он мог «взять в союзники» Каразина. Со своим опытом путешественника и этнографа, Каразин разработал толерантную и открытую предрасположенность по отношению к «другим», что было необычно для России того времени. В одной из своих известных и собственноручно иллюстрированных сказок – «С севера на юг» (1890)[2] Каразин пишет, что Аист-отец, упрекая сына в неправильном использовании термина «наши», объясняет значение слова следующим образом: несмотря на различные народы, личности и интересы, слово «наших» означает «все» и мир не должен разделиться на «наши» и «другие», потому что в конце концов жизнь и смерть одинаковы для всех[3].

Николай Каразин
Индийский храм Будда-Гайя
Иллюстрация к книге: *Э. Ухтомский.* Путешествие на Восток наследника цесаревича. СПб., 1893–1897
Картон желтый, тушь, белила
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

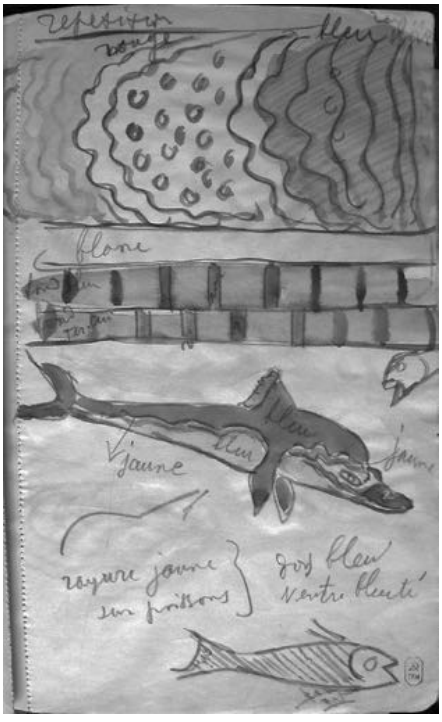
Если изображение молнии на руинах Олимпии в работе Каразина Бакст с легкостью мог бы отнести к апокалиптическому восприятию классической Греции, то и точность этнографических реконструкций Каразина была похожа на дотошность, с которой Бакст изучал и готовил свои театральные работы, обращая большее внимание на достоверность индивидуальных подробностей, чем на реконструкцию исторического контекста. Это видно, например, во фрагменте одной из тетрадок поездки по Греции, впоследствии включенного в задник для балета «Дафнис и Хлоя» Мориса Равеля (1912). То же относится и к костюмам. Для трагедии «Ипполит» Еврипида (1903) в Александринском театре Санкт-Петербурга, его первого подхода к античной Греции, Бакст долго изучал в фондах Эрмитажа и в его залах мотивы изображений на греческих вазах и вазах Древнего Египта. Позднее, после поездки по Греции, художник заявил, что именно это повлияло на его интерпретацию «Елены Спартанской». Для этой постановки 1912 года он создал декорации в духе минойского искусства и оживил теми же красками, какие видел в греческом искусстве[4]. Кроме того, ко времени поездки Бакста сэр Артур Эванс только что закончил восстановление фресок в Кносском дворце, и в тетрадках Бакста появляются зарисовки фрагментов, наиболее оспариваемых сегодня, таких как, например, «Зал дельфинов». В их красках Бакст нашел «свой Восток», например в оттенках

[1] Известно, что Бакст, например, избегал говорить о своей семье и о месте своего происхождения – Гродно, одном из местечек черты оседлости, и в зарубежных интервью неоднократно утверждал, что родился в Санкт-Петербурге. См. *Бакст Л.С.* Моя душа открыта. Указ. соч.

[2] *Каразин Н.Н.* С севера на юг. Путевые воспоминания Старого Журавля. СПб.: Издание А.Ф. Девриена, 1890.

[3] См.: Герасимова Д. Каразин Николай Николаевич.

[4] *Spencer Ch*. Bakst in Greece. Op. cit. P. 33.



Лев Бакст
Зал дельфинов
в Кносском дворце
Страница
из дневника
путешествия
по Греции в 1907 году
Бумага, акварель,
карандаш
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

синего индо-персидских миниатюр. В декорациях к «Федре» (1915) и в костюмах к «Шахерезаде» он использовал синий вместе с минойским красным (истинным или ложным?). В русле синкретической эклектики, доминирующей на Востоке, в загадочной улыбке Коры в «Terror Antiquus» (Кора из афинского Музея Акрополя с голубем в руках того же синего цвета, что и дельфины Кносса) можно также увидеть отражение спокойной отрешенности мира Будды из Гандхары.

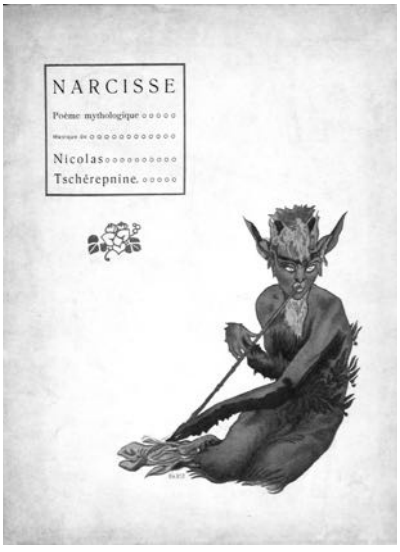
С другой стороны, грозовой ландшафт и странные здания (больше похожие на строения племени майя, чем на греческие) в «Terror Antiquus» напоминают мотивы позднего минойского искусства, заставляют вспомнить о пропавшей Атлантиде. Атмосфера «Terror Antiquus» с символическим значением голубя небесного цвета и, более того, с морем (будто непостижимое «бездонное» лоно, где все зарождается и все умирает) вводит в атмосферу мистерий, которые еще раз связывают греческую и восточную культуры. И действительно, в письме жене Бакст писал: «В картине много изменений – статуя становится страшна и фон мрачнее – я все добиваюсь, чтобы картина меня самого смущала жуткостью; вода на самом первом плане недостаточно “бездонна”»[1].

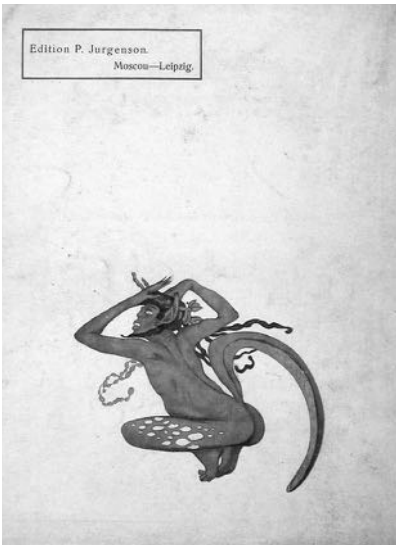
«Бездонная» – это слово он вновь использует для описания штормовой ночи в Дельфах, освещаемой вспышками молний и ставшей еще более ужасающей из-за летящей над долиной стаи орлов.

Во время весенних ненастных ночей, как утверждает Бакст, на фоне угрожающих молний Зевса ночная Персефона на черном базальтовом троне ждет сыновей солнца. Этот хтонический и дионисийский аспект греческой культуры наглядно олицетворяет видение Востока у Бакста. Подтверждение этому появляется во всех его балетных костюмах, как на классические темы, так и на восточные – те, что из оргиастических танцев нимф, вакханок и женщин Беотии («Нарцисс», 1911), в движениях имеют много общего со сладострастием одалисок в «Шахерезаде» или «Клеопатре». Также и его фавны («Послеполуденный отдых фавна») или «низшие» божества и монстры в «Нарциссе», намекают на «Much maligned monsters»[2] индусского эмпирея. Если Валентин Серов, его товарищ по путешествию, вернулся из Греции с солнечным изображением девственной Навсикаи в колеснице на берегу моря (1910, ГРМ), то Бакст привез ночные кошмары – «Terror Antiquus»,

[1] *Бакст Л.С.* Письмо Любови Гриценко-Бакст от 27 июля 1908 // *Бакст Л.С.* Моя душа открыта. Указ. соч. Т. I. С. 137.

[2] *Mitter P.* Much maligned Monsters. A History of European reaction to Indian Art. Chicago, 1977.





Лев Бакст
Программа балета «Нарцисс» на музыку Николая Черепнина. 1911

Лев Бакст
Последняя страница обложки программы балета «Нарцисс» на музыку Николая Черепнина. 1911

и онирические тревоги темных ритуалов, чья безотчетная связь со стандартным изображением восточной чувственности хорошо изучена[1].

При этом Бакст установил более глубокую связь между древней культурой (греческой или восточной) и примитивизмом. Эта концепция радикально изменила само понятие примитива среди авангардистов, что отражалось в их желании присвоить себе этот сложнейший эстетический пласт.

Александр Шевченко, например, так объясняет в своем манифесте «Неопримитивизм» (1913): «Слово примитивъ прямо указываетъ на восточное происхождение, т.к. в наше время под ним принято подразумевать целую плеяду Искусств Востока –Японское, Китайское, Корейское Индо-персидское и т.д. »[2]

Эти известные слова подкрепляют категорическое заключение Натальи Гончаровой о том, что Восток – «первоисточник всех искусств»[3].

[1] *Harris D.* Diaghilev Ballets Russes and the Vogue for Orientalism // Näslund E. Sensualismens Triumf. Каталог выставки. Dansmuseet. Stockholm, 1993. P. 125–130.

[2] *Шевченко А.В.* Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Типография 1-й Московской Трудовой Артели, 1913. С. 16.

[3] *Гончарова Н.С.* Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой, 1900–1913. Каталог выставки. М., 1913.

Тессел Баудойн

Психический автоматизм в раннем сюрреализме[1]

Введение

Датой возникновения сюрреализма официально считается 1924 год, когда Андре Бретон (1896–1966) опубликовал свой «Манифест сюрреализма», однако первые эксперименты, которые можно отнести к новому течению, совершались уже в начале 1920-х годов. Среди них имела место серия опытов, известных как «сеансы гипнотического сна», проходивших между осенью 1922 и весной 1923 года. Во время этих сеансов исследовался автоматизм и бессознательные психические состояния.

Самый первый «сеанс гипнотического сна» прошел в ночь на 25 сентября 1922 года. Бретон и его жена Симон Кан-Бретон принимали в своем парижском доме по адресу 42, ул. Фонтэн молодых поэтов – Рене Кревеля, Макса Мориза и Робера Десноса. В 9 часов вечера они начали предполагаемый сеанс: свет был приглушен, и присутствующие сели за круглый стол, держась за руки. Через какое-то время Кревель, инициатор всего действа, вошел в состояние, подобное трансу, выкрикивая бессвязные звуки, слова и фразы. Впоследствии, придя в себя, он ничего не помнил. Попытались снова – теперь в транс вошел Деснос, который тоже что-то бормотал и царапал стол. Первая проба была признана удачной, и в течение многих дней, недель и месяцев меняющая свой состав группа молодых поэтов и художников, которые вскоре станут ядром движения сюрреалистов, провела множество таких сессий. Среди других участников сеансов можно назвать Галу и Поля Элюара, поэта Бенжамена Пере, немецкого художника Макса Эрнста, поэта Луиса Арагона, американского фотографа Ман Рэя, а также итальянского художника Джорджо де Кирико.

[1] Впервые опубликована: *Bauduin T.M.* Psychic Automatism in Early Surrealism // Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible / Ed. by K. Almqvist and L. Belfrage. Stockholm: Ax:son Johnson Foundation, 2015. P. 141–158. Публикуется здесь с разрешения издателей: © Ax:son Johnsson Foundation and Tessel M. Bauduin.

Ман Рэй
Сеанс сна наяву. 1924
Фотография

На фотографии, сделанной Ман Рэем в 1924 году, мы видим группу сюрреалистов, собравшихся в Бюро сюрреалистских исследований для проведения «сеанса гипнотического сна».

Кревель, Деснос и Пере, как считалось, были наиболее способны к вхождению в транс. Находясь в этом состоянии, они рассказывали истории, декламировали стихи, отвечали на вопросы, писали или рисовали, а также прогуливались по комнатам. Однако другие столь же усердные участники сеансов, такие как Бретон, Эрнст, Элюар и Мориз, ни разу не смогли достичь состояния «гипнотического сна», «несмотря на все свои старания»[1].

Сессии тяжело давались их участникам. Как писала Симон Кан своей кузине: «Мы живем одновременно в настоящем, прошлом и будущем. После каждого сеанса мы настолько потрясены и разбиты, что клянемся никогда больше их не проводить, но уже на следующий день невозможно думать ни о чем другом, как о возвращении в эту манящую атмосферу катастрофы»[2].

Атмосфера действительно была «катастрофической»: сессии стали мрачными, порой случались насильственные проявления. Нескольким участникам были предсказаны болезни и смерть. Десноса было все труднее привести в себя. Бросались кувшинами с водой, угрожали друг другу складными ножами, были попытки повеситься. Арагон пишет в статье под названием «Волна снов»: «Те, кто подвергали себя этим беспрестанным экспериментам, находились постоянно в ужасном возбуждении, принявшем маниакальные черты. Они худели. Их трансы продолжались все дольше и дольше. Они раздраженно реагировали на попытки прервать транс. В трансе они общались друг с другом, как люди в неведомой стране слепых, они ссорились, и порой приходилось вырывать ножи из их рук. Но очевидный сильный вред для здоровья, который наносили себе участники этих необыкновенных экспериментов, все возрастающие трудности при извлечении их из глубин каталептического, подобного

[1] *Breton A.* The Lost Steps / Ed. by M. Polizzotti. Lincoln: University of Nebraska Press. 1996. P. 95.

[2] Цит. по: *Polizzotti M.* Profound Occultation // Parnassus 30, 1–2 (2008), P. 1–37.

смерти оцепенения, вскоре принудили их поддаться на уговоры наблюдателей, еще сохранивших частицу твердого рассудка и приостановить эти опыты, которые ранее не были прерваны ни ожидаемой самоиронией, ни чувством самосохранения»[1].

Ситуация явно выходила из-под контроля. В начале 1923 года сеансам был положен конец[2].

Несмотря на то, что эксперименты завершились в довольно неблагоприятных обстоятельствах, сюрреалисты были глубоко впечатлены опытом, полученным в период их проведения, называемым ими «временем спящих». Был опубликован ряд стихотворений и языковых игр – спунеризмов, впервые написанных или прочитанных во время сеансов. Бретон и Арагон были в числе первых сюрреалистов, издавших воспоминания о данных сессиях. Бретон выпустил книгу «Входят медиумы», когда сами «сеансы гипнотического сна» шли полным ходом, Арагон же издал уже упоминавшуюся статью «Волна снов» в 1924 году[3].

Опыт этих сеансов лег в основу первого, знаменитого определения, которое дал сюрреализму Бретон: «СЮРРЕАЛИЗМ, сущ. Психический автоматизм в чистом виде, с помощью которого можно пытаться выразить как словесно, так и в письменном виде, а также любым другим способом, действительный механизм мышления. Мышление это будет свободно от контроля рассудка и от гнета эстетических и моральных обязательств»[4].

Ниже мы рассмотрим сюрреалистическую практику «психического автоматизма», взяв за отправную точку «сеансы гипнотического сна». Коротко затронем истоки этих сеансов, а также происхождение «автоматизма», прежде чем обсуждать развитие этой методики уже в сюрреалистском контексте. Среди тем, которые планируются к обсуждению, следует назвать увлечение сюрреалистов вопросами сна, различными техниками автоматизма и проблемой авторства в искусстве. Для этого необходимо будет дать определение понятия «психического автоматизма» и обозначить роль этого явления в творчестве сюрреалистов. Наконец, будет проведено краткое сопоставление указанных выше сюжетов с жизнью и работой шведской художницы Хильмы аф Клинт (1862–1944), которая создала значительную часть своих произведений, находясь в состоянии автоматизма.

[1] *Aragon L.* A Wave of Dreams [1924] / Trans. S. de Muth (2003) // Papers of Surrealism 1 (2010), http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal1/acrobat_files/deMuth.pdf (accessed 4.7.2013), p. 6f.

[2] См. описание «сеансов гипнотического сна» в: *Durozoi G.* History of the Surrealist Movement / Trans. A. Anderson. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 2002. P. 38–41. См. публикацию документов в: The Autobiography of Surrealism / Ed. by M. Jean. New York, 1980. P. 100–107.

[3] Entrée des médiums // Littérature (new series) 6. November, 1922; включено позднее в: *Breton A.* The Lost Steps. Op. cit. 89–95. «Une vague des rêves» впервые была опубликована в «Commerce 2» (1924).

[4] *Breton A.* Manifestoes of Surrealism / Trabs. R. Seaver & H. R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1972. P. 26.

Автоматизм и сон

Сюрреалисты были крайне заинтересованы проблемой бессознательного, впервые поставленной в конце XIX века и по-прежнему новой и актуальной в начале века XX. Многие из числа первых сюрреалистов, что наиболее примечательно – Бретон и Арагон (1897–1982), изучали медицину, в особенности психиатрию. Они были знакомы с руководствами по этой дисциплине и с трудами крупнейших психиатров эпохи, таких как Пьер Жане, а также с книгами Зигмунда Фрейда, поэтому были в курсе последних исследований в области сознания, гипноза, душевных болезней и психоанализа. Проникнуть в бессознательное было непросто. В согласии с тогдашними медицинскими представлениями, сюрреалисты считали, что бессознательное выражается, например, в снах. Другой путь в него лежал через автоматизм. Идея была в том, что в «автоматическом» состоянии, когда человек полностью свободен от своей осознанной личности и действует без размышлений, как машина или автомат, контакт с бессознательным легко установим. Бретон и его приятель поэт Филипп Супо (1897–1990) экспериментировали с автоматическим письмом начиная с 1919 года. Плодом этих опытов стали «Магнетические поля», произведение, полностью состоящее из таких автоматических записей. Текст стал вехой в сюрреалистских экспериментах с автоматическим письмом и краеугольным камнем этого явления с точки зрения истории литературы вообще[1].

Сюрреалисты рассматривали автоматизм с двух сторон: с одной стороны, как ментальное состояние (быть в состоянии автоматизма или действовать автоматически) и, с другой стороны, как ментальную технику (заниматься автоматизмом). Хотя автоматизм часто считается практикой, неразрывно связанной с сюрреализмом, важно отметить, что не сюрреалисты ее изобрели. Они лишь позаимствовали ее из современной им медицинской науки, динамической психиатрии, предшественницы нынешней психиатрии и психологии. В динамической психиатрии автоматизм имел две задачи: он был методом терапии и инструментом изучения определенных состояний сознания. Прилагательное «психический», составная часть определения, данного Бретоном сюрреализму («психический автоматизм»), было взято от наименования области психических исследований, которыми тогда занимались многие приверженцы динамической психиатрии. Оно отсылает нас к психе, душе. Это показывает значимость связей между ранним сюрреализмом и динамической психиатрией, а также одержимость сюрреалистов всем, что касалось души, рассудка, особенно темных, неисследованных и посему притягательных и вдохновляющих уголков разума. Идея состояла в том, что именно в этих уголках можно было найти «чистую мысль» – мысль, так сказать,

[1] *Breton A. & Soupault Ph.* The Magnetic Fields / Trans. D. Gascoyne // *Breton A.*, *Eluard P.* & *Soupault Ph*. The Automatic Message – The Magnetic Fields – The Immaculate Conception / Ed. by D. Gascoyne & A. Melville. London: Atlas, 1997. P. 37–145.

свободную от «контроля разума», а также от упоминавшихся Бретоном в его определении эстетических и моральных обязательств. В конце концов, здравый смысл и эстетические и моральные обязательства являлись не более чем искусственными буржуазными конструктами, с которыми сюрреализм как авангардистское движение стремился порвать.

Существует более или менее естественное человеческое состояние, которое неподконтрольно здравому смыслу и морали – это сон. Основываясь на теориях сновидений Фрейда и других ученых, ранние сюрреалисты ассоциировали «чистую работу мысли» со сном и сновидениями. Как писал Бретон еще в 1923 году – году «сеансов гипнотических сновидений», понятие «сюрреализм» обозначает «определенный психический автоматизм, который достаточно точно соответствует состоянию сна»[1]. Автоматизм и сон считались родственными явлениями.

Так как сны рассматривались как проявление бессознательного, сюрреалисты мечтали включить их в будничную жизнь. В результате должна была быть создана надреальность (или, правильнее сказать, сверхреальность), то есть мир, где фантастическое вплетено в рутинное, хаотическое – в регламентированное и бессознательное – в сознательное. Одним из способов привнесения снов в реальную жизнь был пересказ их друг другу или письменная фиксация. Сюрреалисты делали и то, и другое. Например, Макс Эрнст (1891–1976) долго экспериментировал с темами сновидений, ставших отправной точкой сюжетов многих его работ в этот период. Исследователи даже говорят об «онирическом (сновидческом) климате» в сюрреализме.

Однако Бретон и его соратники выражали обеспокоенность, что в процессе письменной фиксации сновидений, так же как и в случае их пересказа, сны будут неизбежно искажаться и «редактироваться», не говоря уже о том, что значительная часть важных деталей просто будет забыта. Это значит, что описанными путями нельзя вывести сны на поверхность, обойти барьеры, возводимые сознанием на пути бессознательного. Впечатленные первыми успехами с автоматическим письмом и убежденные в необходимости изучить сны наиболее точным научным образом, сюрреалисты начали экспериментировать с автоматической речью в полусонном состоянии – так появились «сеансы гипнотического сна». Наша точка зрения состоит в том, что эти опыты могут быть названы «сеансами осознанных сновидений». Бретон описывает ментальное состояние во время сеансов как гипнотический сон или дрему, он назовет позднее весь период *époque des sommeils* – «время спящих». Текст Арагона с говорящим названием «Волна снов» изобилует упоминаниями сна и дремы, а также, напротив, бодрствования. Такие слова, как «транс» или «бессознательное состояние», часто используемые для описания сюрреалистских «сеансов гипнотического сна», – не более чем позднейшие интерпретации переводчиков и искусствоведов. В действительности, сюрреалисты пытались во время этих сеансов спать наяву – и в «прямом эфире» передавать

[1] *Breton A.* The Lost Steps. Op. cit. P. 90.

окружающим опыт этого состояния с помощью техники словесного автоматизма.

Автоматическое письмо – это относительно понятное явление, но как же можно автоматически рассказывать свои сновидения?

Время спящих при близком рассмотрении

Автоматизм сюрреалистов базировался не только лишь на тогдашней психиатрической доктрине. Можно проследить происхождение автоматизма как практики, а также и методологию «сеансов гипнотического сна» в спиритуализме, духовном течении XIX века, основанном на возможности общения с мертвыми и другими бестелесными и потусторонними сущностями. Так, автоматическое письмо изначально восходило к спиритуалистскому методу, впервые примененному в психиатрии Пьером Жане.

Выбор сюрреалистами «сеансов» в качестве организационной формы своих экспериментов со сном следует объяснить прямым влиянием спиритуализма. Спиритуализм снова стал популярен во Франции после Первой мировой войны, и многие сюрреалисты были хорошо знакомы с его постулатами. Рене Кревель (1900–1935), инициатор «сеансов гипнотического сна», был посвящен в таинства учения медиумом-спиритом. Бретон так описывает эту инициацию: «Две недели назад <…> Рене Кревель описал “спиритуалистскую инициацию”, которую он прошел с помощью некой Мадам Д. Эта женщина углядела в нем определенные таланты медиума и научила его способам развития этих способностей. Обстоятельства вполне подходили для таких действ (в комнате было тихо и темно, сидящие за столом сделали “цепь” из рук). Кревель вскоре заснул и во сне произносил слова, складывающиеся в связную речь, чему в нужный момент был положен конец с помощью обычных в таких случаях способов пробуждения».

В том же самом тексте Бретон однако объясняет нам, что связь сюрреалистов со спиритами не пошла дальше этого вышеописанного опыта Бретона: «Само собой разумеется, что несмотря на то, что мы согласились участвовать в этих экспериментах, мы никогда не разделяли верований спиритуалистов. Что лично до меня, я абсолютно уверен в невозможности каких-либо коммуникаций между живыми и умершими»[1].

Другие сюрреалисты также подчеркивали свое неверие в спиритизм. Однако это не мешало им применять спиритические техники.

История инициации Кревеля с помощью мадам Д. дает нам несколько важных для понимания «сеансов гипнотического сна» подсказок. Это упоминание «подходящих обстоятельств», засыпание и последующее пробуждение Кревеля «с помощью обычных в таких случаях методов»,

[1] *Breton A.* The Lost Steps. Op. cit. P. 92.

и, наконец, употребление Бретоном таких понятий, как «слова» и «речь». Рассмотрим эти четыре термина.

Сюрреалисты полагали, что во время сеансов участники находятся в полусне или же в состоянии осознанного сновидения, как доказывалось выше. «Действа», о которых говорит Бретон – это речь, письмо, беседа, рисование – одним словом, все то, чем занимались на сессиях сюрреалисты. Изначально сюрреализм был преимущественно литературным движением, поэтому неудивительно, что затрагиваются в основном методики, свойственные поэтам и писателям (автоматическая речь, автоматическое письмо) – это также согласуется с выделением Бретоном понятий «слова» и «речи». Наконец, обстановка сеанса – «цепь» из рук, приглушенный свет – относилась к «подходящим обстоятельствам», формальностям, необходимым для того, чтобы все прошло как надо.

Однако сюрреалисты вскоре перестали придавать значение этим условностям. Они ушли от формы сеансов, сохранив верность методу автоматизма. Так, Деснос, например, вскоре научился «засыпать» где угодно, не важно, будь то диван в доме Бретона или парижское кафе. Ман Рэй часто фотографировал его, погруженного в дремотный транс.

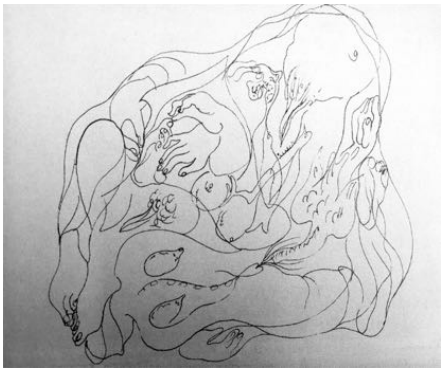
Своим знаменитым определением 1924 года – «психический автоматизм в чистом виде» – Бретон обозначил все течение сюрреалистов как исследование в области психики, явно имея в виду технику автоматизма. С помощью психического автоматизма ранние сюрреалисты пытались пробиться к «чистой мысли», которая понималась как настоящая, первоначальная идея и, стало быть, основа или даже цель искусства. Представление о том, что автоматизм бывает устным или письменным показывает нам литературные корни обсуждаемых экспериментов, в то время как слова Бретона о «любых других способах выражения» вводят в дело все прочие искусства.

От автоматического письма к автоматической живописи

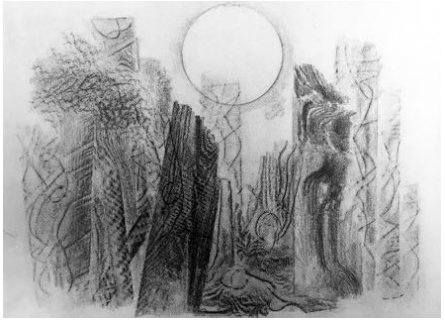
Кроме автоматического письма и речи на «сеансах гипнотического сна» занимались также автоматическим рисованием, и все эти практики нашли свое продолжение, несмотря на прекращение сеансов. Особенно успешно таким методом пользовался французский художник Андре Массон (1896–1986), который использовал автоматический рисунок на протяжении всей своей художественной карьеры. Как видно на иллюстрации, его автоматический рисунок характеризуется плавной и стремительной, свободной линией. Карандаш практически не отрывается от листа, что свойственно вообще автоматическому и медиумическому рисованию. Зачастую рисунки Массона содержат намек на эротические сюжеты, что вполне согласуется с более или менее бессознательным характером их создания, результат которого довольно предсказуемо отражает подсознательные желания и/или тревоги.

На протяжении второй половины 1920-х годов сюрреализм из литературного течения развивался в полноценное художественное движение, в котором центральное место заняли изобразительные искусства. В ходе развития живописцы также переняли методику автоматизма. Сюрреалисты уже были знакомы с техникой коллажа, которой пользовались многие дадаисты и ранее – кубисты. Коллаж стал шаблоном сюрреалистского искусства, будь то в форме литературной игры (*cadavre exquis,* или составление парадоксальных фраз и словосочетаний), или в создании картин путем ассамбляжа разнообразных вырезок, или в виде фотоколлажа и фотомонтажа, часто встречавшихся в сюрреалистской прессе. Эрнст особенно часто работал с автоматическими техниками – например в его творчестве обширно представлены фроттаж и граттаж. Обе названные техники подразумевают создание контуров более или менее случайным образом, в случае фроттажа – трением карандаша по бумаге, помещенной на некую неровную поверхность, например, дерево; граттаж предполагал процарапывание на покрытом краской холсте линий с помощью ножа. Получающиеся узоры закладывали основу для произведения искусства, которое потом дорабатывалось художником[1]. Проанализировав «Окаменевший лес» Эрнста, например, можно сделать вывод о том, что художнику удалось создать странные и жутковатые узоры путем рисования на бумаге, под которую были подложены различные предметы причудливых форм, куски нитей, а также круглые вещи. Эрнст на протяжение всей жизни пользовался этими приемами. Так, во время Второй мировой войны он написал ряд больших холстов, при создании которых сочетал технику фроттажа, граттажа, чернильных клякс с очень тонкой масляной живописью – например, во «Взгляде тишины».

Как видно из описания техник, упомянутых выше, автоматизм увеличивал роль случая и произвольности в создании произведения искусства, особенно на начальных стадиях работы, и уменьшал значение концептуального замысла художника. Изначально



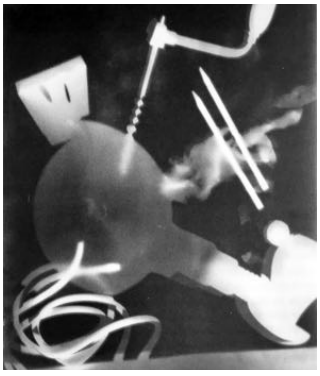
Андре Массон
Автоматический рисунок. 1924
Бумага, чернила



Макс Эрнст
Окаменевший лес. 1929
Бумага, уголь

Макс Эрнст
Взгляд тишины. 1943–1944
Холст, масло
Музей Милдред Л. Кемпер, Университет Вашингтона, Сент-Луис

[1] См. также: *Spies W.* Nightmare and Deliverance // Max Ernst: A Retrospective / Ed. by W. Spies & S. Rewald. New Haven: Yale University Press, 2005. P. 3–20.



Ман Рэй
Рэйограф. 1923
Фотограмма

контуры готовили основу для ассоциаций творца, которые должны были быть по возможности неосознанными. Конечно же, очередь доходила в конце концов и до сознательного, активного и намеренного вклада в произведение, поэтому данные изобразительные техники порой называются полуавтоматическими. Бессознательные ассоциации часто были наполнены страхом, тревогой или желанием, что способствовало возникновению странных и захватывающих, типично сюрреалистских работ. Разумеется, такие картины могли служить зрителю отправной точкой для его собственных бессознательных ассоциаций и фантазий – это хорошо видно по двум вещам Эрнста, которые упоминаются здесь.

Параллельно фотограф Ман Рэй занимался техниками «автоматической» фотографии, такими как «рэйограмма» (фотография без фотоаппарата или фотограмма, метод уже известный ранее). Эти техники тоже были призваны уменьшить авторский вклад в произведение. Ман Рэй оставлял разнообразные предметы (например кусок веревки или пленки) на фоточувствительной бумаге и ждал, пока естественный солнечный свет изготовит негатив. Опять-таки при использовании этого метода творцом произведения являлся случай, пусть и направляемый рукой художника. Сколь бы призрачно не выглядели фотограммы, такие как «Рэйограф», очевидно, что они появились при значительном участии и вмешательстве фотографа в процесс. С течением времени в рамках сюрреализма были развиты различные автоматические практики. Всем им был присущ один общий признак – они считались, в первую очередь, способами освобождения. Автоматизм освобождал человека от необходимости находиться в роли автора, то есть обязанности сознательно и намеренно создавать в уме произведение искусства или литературы, а потом воплощать его в материале. Вместо этого всякий мог положиться на случай и бессознательные ассоциации при создании работы, открывая путь, через который душа (психе) выразит свой творческий порыв. Автоматизм, таким образом, уводил художника из-под ограничений, которые налагает на него мораль, рациональность и общество в целом, а главное – он помогал сбросить оковы художественного образования. Если человек уже чему-то научился, разучиться будет сложно, поэтому поэтам и художникам было трудно творить искренне и бессознательно, вместо того чтобы делать это рационально и обдуманно, как их учили. Сюрреалистская идея, стоявшая за психическим автоматизмом, состояла в таком прямом, неопосредованном творчестве, которое было бы возможно без вмешательства осознанного, рационального и культурного рассудка. Можно сказать, что психический автоматизм – это механизм намеренной «потери навыка»[1], выхода за границы, предписанные образованием; способ прямого бессознательного творчества.

[1] «Потерю навыка» описывают Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Беньямин Бухло. См.: Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism. New York: Thames & Hudson, 2011. P. 575.

Автоматизм, авторство и талант

Только профессиональные художники и поэты нуждаются в автоматизме для творчества в искренней безыскусной манере – люди, не стесненные рамками обучения, художники-любители, могут работать автоматически естественным образом. Как считали сюрреалисты, к таким «автоматическим» творцам можно отнести простых людей, создающих образцы наивного или народного искусства, или же душевно поврежденных, авторов «творчества душевнобольных». Архетипическими естественными художниками являются также дети или члены «примитивных» племенных сообществ, незатронутые моральными и эстетическими нормами западной цивилизации взрослых людей. Сюрреализм был призван подражать их «чистому» искусству. И что немаловажно, для достижения цели сюрреалист не должен был обладать талантом, так как талант – просто фальшивое определение, данное буржуазным обществом. Более того, сюрреалисты старались быть как можно более похожими на машину, быть чем-то механическим, автоматическим, как говорил Бретон, «стать приемником разнообразных эхо», «скромным звукозаписывающим инструментом». В таком качестве, само собой разумеется, сюрреалист не должен был иметь талантов[1]. Здесь явно заметно влияние спиритизма, где медиум также мыслился просто в роли технического средства или аппарата. Медиумы-спириты, как предполагалось, являлись только инструментами для записи сообщений, поступающих из потустороннего мира и прочих метафизических пространств, поэтому они не нуждались ни в талантах, ни даже в навыках.

Важно понимать, что в основе идей, описанных выше, очевидно лежали конкретные технологические достижения эпохи. Спиритизм шел буквально по пятам прогресса в области коммуникаций – после появления телеграфа медиумы начали стучать по столу, а сразу же вслед за распространением телефона и радио они заговорили. В конце концов, если можно общаться с бестелесным голосом через половину земного шара, почему нельзя так же поговорить с покойником? Пусть даже тема технического прогресса и не была столь же значима в мышлении сюрреалистов, но и они пристально следили за современной механизацией и повсеместным введением технологий. Отметим в этой связи, что само слово «автоматизм» произошло от «автомата», оно не только указывает на механическую природу явления, но и наводит на мысль о жутковатой сущности «автоматов», которые часто выглядят антропоморфно. Во времена сюрреалистов те же ощущения вызывали манекены, ставшие для них объектом пристального любопытства. Пусть это и не были машины – их человекоподобный вид, особенно же вид искусственных женских фигур, в сочетании с их очевидной безжизненностью (и эротичностью), пугал и одновременно волновал зрителя.

[1] *Breton A.* Manifestoes. Op. cit. P. 27f.

Представление о мужчине или женщине как машине в контексте автоматизма сюрреалистов имеет также другой важный подтекст. Машина, которая фиксирует информацию, как это делают датчики, или говорящая машина, например радио, не является при этом личностью, наделенной сознанием. Сюрреалист, занимающийся творчеством с помощью метода автоматизма, будучи, по сути, просто таким же «записывающим инструментом», в теории не должен считаться автором им сказанного, написанного, нарисованного и т.д. Если кто-то просто фиксирует бессознательное, будь то сны или «чистые мысли», он делает это не как осознанная личность и, следовательно, не может держать ответ за конечный результат. Когда «чистая мысль» выражает себя, поэт или художник должен уйти в тень, автора не существует или, может быть, автор не имеет значения. Такое произведение – не авторское. То же самое можно сказать о медиуме-спирите, ведь в конце концов стучит или говорит не медиум, а призванный дух, однако между подходом спиритов и сюрреалистов есть два существенных отличия. Во-первых, природа спиритической связи предполагает контакт с некой внешней силой, тогда как сюрреалисты не сомневались, что все ими сказанное, сделанное или написанное в измененном состоянии проистекает из их собственного подсознательного внутреннего мира. Во-вторых, из этого следует, что за содержание любой информации, полученной во время спиритического сеанса, отвечают внешние силы, и главной целью всей практики спиритизма является общение с этими силами, тогда как важнейшей задачей сюрреалистов был подрыв существующих общественных представлений. Своими декларациями о том, что они являются лишь инструментами, лишенными каких-либо талантов, а вовсе не творцами или авторами произведений искусства в традиционном смысле слова, и не могут отвечать за результат своего «автоматического» творчества, сюрреалисты четко целили в обычаи и нравы мира искусства. Ведь требования быть рациональным, рассудительным, талантливым, мотивированным и целеполагающим автором литературных или изобразительных работ были стандартами буржуазного общества, принятыми в художественной среде. Стало быть, следует рассматривать психический автоматизм сюрреалистов не только как технику и практику, но и как стратегию разделения, использованную частью деятелей авангарда для того, чтобы подчеркнуть отличия от художественного мейнстрима с его почтением к рациональности и сознательному творчеству.

Некоторые параллели с творчеством Хильмы аф Клинт

Наконец, сравним все вышесказанное со случаем Хильмы аф Клинт[1]. В контексте сюрреализма автоматизм действовал, по крайней мере в теории, как механизм намеренной «потери навыка». Сюрреалист просто обязан был быть неталантливым. Талант – один из многочисленных обманов буржуазной системы ценностей, следовательно, быть неталантливым – достоинство. Это объясняет то ревнивое одобрение, с которым сюрреалисты рассматривали работы детей, искусство душевнобольных, творчество аборигенов, произведения наивного народного искусства. Лишенные зрелости, вменяемости, следов образования или других знаков современной цивилизации, названные группы, тем не менее, способны создавать подлинно художественные работы, черпая вдохновение из внутреннего творческого мира, своих желаний или страхов, а не из опосредованных концептов, таких как институциональное образование или талант, способных преимущественно только исказить первоначальный смысл произведения.

Понятно, что Хильма аф Клинт применяла автоматизм в сходной манере для того, чтобы выйти за ограничения, наложенные ее изначальным художественным образованием. Мы видим, что плавные линии, очень сходные со свободными линиями Массона, а также свободные формы автоматических рисунков, которые аф Клинт создавала со своей спиритистской группой «Пять», часто повторяются и в ее поздних медиумических работах. Корпус произведений, известный как «Храмовая живопись», стилистически отличен от раннего творчества аф Клинт, на которое явное влияние оказала ее художественная подготовка. Таким образом, и для сюрреалистов, и для аф Клинт обращение к технике автоматизма было попыткой избавиться от сдерживающих рационалистических факторов, налагаемых образованием. И аф Клинт, и сюрреалисты отличались от спиритов тем, что они прошли через систему традиционных художественных школ и пришли к автоматизму не только как к ментальному состоянию, но и как к технике «утраты навыков».

Другим сходством аф Клинт и сюрреалистов было первоначальное увлечение формой сеанса и гипнотическими состояниями, перешедшее

[1] См.: *Müller-Westermann I.* Painting for the Future: Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction in seclusion // Hilma af Klint: A Pioneer of Abstractionon / Ed. by I. Müller-Westermann & J. Widoff. Stockholm, 2013. P. 33–51.

Доп. информация по динамической психиатрии:

Ellenberger H.F. The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry. London, 1970.

Доп. информация по автоматическому письму:

Shamdasani S. Automatic Writing and the Discovery of the Unconscious // Spring. Journal of Archetype and Culture, 54, 1993. P. 100–131, 102f.

Доп. информация по сюрреализму и динамической психиатрии:

Chénieux-Gendron J. Towards a New Definition of Automatism: L'Immaculée Conception. Dada/Surrealism, 17, 1988. P. 74–90.

позже в успешное продолжение практик уже вне упомянутых методов. Сюрреалисты очень быстро отказались от «подходящих обстоятельств», то есть внешних атрибутов сеанса. Для аф Клинт отправной точкой также были сеансы, в особенности совместные с группой «Пять». После того как художница по заказу своего призрачного руководителя – духа Амалиэля – начала работу над «Храмовой живописью», она вскоре вышла за границы спиритического сеанса, хотя первые вещи, созданные в 1906–1908 годах, по-прежнему писались в гипнотическом состоянии. Вторая часть «Храмовой живописи», написанная в 1912–1915 годах, делалась уже более сознательно, а начиная с 1916 года аф Клинт в основном ушла от методики работы в состоянии транса. Постепенно она покинула медиумизм и автоматизм. Говоря же о сюрреалистах (хотя в данном тексте этот сюжет не прослеживается так далеко), следует добавить, что к 1930-м годам автоматизм оставался лишь одной из применяемых литературных и живописных методик. Из других техник, используемых в названный период наряду с автоматизмом, можно назвать, например, параноидально-критический метод, разработанный Сальвадором Дали.

Важно также обсудить проблему авторства. Как было сказано выше, творчество методом автоматизма (хотя бы предположительно) осуществляется механически. Поэтому работающий в этой технике человек не может считаться автором произведения – он не более чем инструмент. Однако же для спиритов автором являлась внешняя сила. Так, Хильма аф Клинт написала «Храмовую живопись» по инициативе духа Амалиэля, или, по крайней мере, так считала сама художница. Для сюрреалистов, напротив, предполагаемое отсутствие автора было частью авангардистской стратегии продвижения свободы выражения и подрыва традиционных представлений об авторстве, гении и таланте. Это подводит нас к другому существенному отличию между сюрреалистами и аф Клинт (а также другими медиумами-спиритами). Сюрреалисты исследовали собственное бессознательное и автоматизм психики в различных измененных состояниях сознания, раскрывая свой творческий потенциал. Это никогда не было целью для аф Клинт, которая стремилась, в первую очередь, передать через свои работы духовное сообщение или, точнее, множество духовных сообщений, истин и прозрений. Обобщая, можно сказать, что духовные интересы и цели аф Клинт были предельно далеки от задачи свободного выражения «чистой мысли» с помощью психического автоматизма, которую ставили перед собой сюрреалисты.

Нина Гурьянова

«Бедный рыцарь» и поэтика алхимии: феномен «творчества духа» в произведениях Елены Гуро

В основу эстетики раннего авангарда легло иное, отличное от сложившегося в стереотипах современной ему цивилизации, понимание мира, обретенное в идейном неогностицизме, в свободном творчестве духа, стоящем за всеми формальными открытиями раннего русского футуризма. В одной из своих теоретических статей Кручёных декларировал этот «новый путь»: «Символизм не выдерживает взгляда современной гносеологиии прямой души. Чем истина субъективней – тем объективнее субъективная объективность – наш путь. Не надо бояться полной свободы…»[1].

Оценивая значение футуристического периода, другая участница этого движения, Ольга Розанова, писала, что «футуризм дал единственный в искусстве по силе, остроте выражения слияния двух миров – субъективного и объективного, пример, которому может быть не суждено повториться <…>

Но идейный гностицизм, футуризм не коснулся стоеросового сознания большинства, повторяющего до сих пор, что футуризм – споткнувшийся прыжок в ходе шарового искусства – *кризис искусства* (курсив мой. – *Н.Г.*). Как будто бы до сих пор существовало какое-то одно безличное искусство, а не масса пиков его по числу исторических эпох <…> Футуризм выразил характер современности с наивысшей проницательностью и полнотой»[2].

Общей для всей полифонии художественных и критических текстов раннего авангарда, столь схожих лишь в своей «непохожести», является

[1] *Крученых А.Е.* Новые пути слова. Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. С. 70–71.

[2] *Розанова О.В.* Кубизм, футуризм, супрематизм. Неизвестный русский авангард. М.: Гилея, 1992. С. 335.

тема *внутренней свободы* личности и творчества: не столько свобода выбора и переосмысления традиции, сколько свобода от шаблонов и догм, неизбежно выражающих себя в создании модели, канона, в представлении о мире как о закрытой системе, некой законченной, совершенной структуре[1]. В эстетике раннего авангарда осуществился прорыв за пределы законов повседневного разума, рационального человеческого познания (вслед за наукой XX века) и гностическое обращение к иным сферам познания, в частности, к интуитивному знанию: «...броскости от теософии к социализму, от биологии к философии, от мистического анархизма к эго-центризму и обратно, и, наконец, к эго-футуризму, интуитивному осознанию, интуитивному озарению»[2].

Искусство становится борьбой за «новое углубление духа» (слова Кручёных), или «творчеством духа» (у Гуро[3]), основанном на признании необходимости свободы творчества и утверждении его интуитивной природы, одним словом, искусство вновь обретает силу и энергию действия, деяния, становится «творчеством новой жизни».

Воздействие одного из главных принципов этой новой эстетики – а именно *принципа свободного творчества*, как определил его в своей статье «Принципы нового искусства» (1912) член «Союза молодежи», В. Марков[4] (Вальдемар Матвей), было присуще всему движению раннего авангарда и особенно проявилось в творчестве будетлян-гилейцев и близком им кругу художников – в идеях таких членов «Союза молодежи», как Марков, Кульбин, Розанова, наконец, в концепции искусства Ларионова и его группы. Тем не менее эта тенденция – которую можно было бы назвать романтической линией русского авангарда – отнюдь не могла бы служить отличительным признаком для характеристики той или иной художественной школы позднего авангарда конца 1910 – начала 1920-х годов, хотя ее элементы и постоянно присутствуют в новой культуре, то выходя на первый план (как это случилось в футуризме), то почти исчезая, формируя лишь одну из множества потенциальных линий развития, заложенных в этом движении, и сосуществуя с тенденциями, прямо ей противоположными: например утопизмом, стремлением к универсализации, канонизации школ внутри авангарда.

[1] Например, эта тема была названа в заголовках статей Н. Кульбина (1911), Б. Лившица (1913). См.: *Кульбин Н.И.* Свободное искусство как основа жизни // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова: München: Wilhelm Fink Verlag, 1967; *Лившиц Б.К.* Освобождение слова // Дохлая луна. М.: Издательство Первого журнала русских футуристов, 1914. Кручёных во многих своих работах подчеркивал значение заумного языка как «*свободного* языка».

[2] *Игнатьев И.В.* Эго-футуризм // Манифесты и программы русских футуристов. С. 35.

[3] *Гурьянова Н.А.* Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро // Europa Orientalis 13, 1. 1994. С. 63–76.

[4] Свободное творчество <...> всегда порождает самостоятельные принципы, всецело из него исходящие» (цит по: *Марков В.* Принципы нового искусства / Союз молодежи, № 1, 2).

Это же мировосприятие воплотилось в формировании «принципа случайного»[1], как бы являющегося первым свидетельством события бытия; незавершенность, фрагментарность в качестве эстетического приема давали поистине бесконечную возможность «подразумевания»[2], отсутствующую в законченной, совершенной форме – в идее незавершенности отразилось и сознание невозможности рационального воссоздания целого, абсолюта. Наконец, в явлении диссонанса («злогласа») и «неправильности»[3] в живописи и поэзии футуристы видели проявление живого, неостановимого движения искусства и бытия. «Если символисты пытались конструировать жизнь подобно произведению искусства, то футуристы-будетляне непосредственно обращались к самому процессу бытия, подчиняя свое искусство законам непрекратимого, изменчивого движения материи и времени: “Ход искусства и любовь к жизни руководили нами”»[4].

Матюшин писал о «переживании искусства» как о «шаге самой жизни»[5]. Наиболее полно и в то же время противоречиво эта идея «творчества новой жизни», творчества духа, была предсказана деятельностью Елены Гуро, не случайно ставшей проповедником нового в глазах будетлян Хлебникова и Крученых. Ее иррациональности, неоромантическим, антипозитивистским идеям – которые могли и должны были выразиться только в форме незавершенной, текучей, отразившей сам процесс творения: фрагментарных эскизах, записках, письмах, живом общении – было более чем чуждо понятие какого бы то ни было абсолюта. Гуро определяет для себя цель искусства как сострадательное перевоплощение всей земной жизни, вернее– жизни во всем[6]. Искусство остается для нее не логически-рациональным познанием или средством, служащим даже самой «высокой» утилитарно-утопической цели, – традиция, восходящая к платонической идее «государственного искусства» (например, создания «всемирного братства народов» у Толстого), – а возвеличиванием,

[1] Марков, разрабатывая в своей статье «Принципы нового искусства», особое внимание уделяет «принципу случайного творчества», говоря об утерянной непредвзятости взгляда, об умении любоваться «случайным» и «неконструктивным».

[2] «Недовольство формой бросило меня теперешнему отрицанию формы, но здесь я страдаю от <…> недостатка того лаконизма подразумевания, который заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность. То, что в новых исканиях так прекрасно» (Из письма Е. Гуро к Кручёных. 1913 // Музей Маяковского. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 7900).

[3] «Наша цель лишь указать на самый способ неправильности, показать ее необходимость и важность для искусства» (*Кручёных А.* Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. С. 70).

[4] *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся // Манифесты и программы русских футуристов. С. 173–174.

[5] *Матюшин М.* Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 20, 22, Май.

[6] «Жизнь очень серьезна и может быть плодотворна помимо успеха в искусстве и для нас <…> может не книгой своей и выставкой можно творить, а самой жизнью» (*Guro E.* Selected Prose and Poetry / Ed. A. Ljunggren, N.A. Nilsson. Stockholm: A1mqvist & Wiksell International. 1988. P. 53).

«вочеловечиванием» (в пастернаковском смысле) окружающего мира и самого искусства как части этого мира: «поэт – деятель, а не отниматель жизни»[1]. В сборнике «Трое» (1913), посвященном памяти Гуро, Алексею Кручёных принадлежат слова: «…русские читатели <…> видят в словах алгебраические знаки, решающие механическую задачу мыслишек». Можно сказать, что для всего творчества Гуро и ее соратников было принципиально важно разрушать эту «механику».

В творчестве Гуро, чуждом манифестантности и эпатажу, тем не менее заложено зерно, заряженное огромным потенциалом разрушения художественных шаблонов и «схем», будь то схема академическая или авангардная, отсутствует любое подобие авторского канона. Суть ее поздних работ, которую Матюшин определял как «синтетизм», выражается в удивительной «подвижности», толерантности ее индивидуального стиля, часто почти граничащего с эклектизмом.

Любая из привлекающих Гуро систем может быть подвергнута критике и частично не приниматься, оставаясь при этом весьма значимой для писательницы[2].

Продолжая эту мысль Зары Минц о «полигенетичности»[3] стилистики Гуро, можно сказать, что стилевая и жанровая неопределенность, сложность символики в последнем незаконченном произведении Гуро «Бедный рыцарь», которое может быть прочитано – и было прочитано Матюшиным – как ее духовное завещание, своего рода «евангелие от Гуро», обуславливает возможность самых разных интерпретаций. В этом произведении, вобравшем в себя многие мотивы ее творчества и потому столь заманчивом для исследователей, находится ключ и к разгадке ее визуальных метафор, например символики цвета и света в ее поздних рисунках.

В литературе о «Бедном рыцаре» уже не раз отмечалось влияние на Гуро спиритуализма, индийской философии, идей Ницше, Толстого, Ивана Коневского и А. Добролюбова, обращаясь к теософским, спиритуалистическим, пантеистическим, космогоническим, герметическим, христианским мотивам в ее поэтике[4]. Гуро с ее собственным, далеко не ортодоксальным и почти еретическим, с точки зрения традиционного богословия, толкованием христианской идеи вообще не воспринимает

[1] *Гуро Е.* Небесные верблюжата. СПб., 1914. С. 14.

[2] *Минц З.* Неопубликованное произведение Елены Гуро – «Бедный рыцарь» // Russian Literature XXIX. 1991. С. 9.

[3] Там же С. 11.

[4] См.: *Минц З.* Футуризм и неоромантизм. К проблеме генезиса и структуры «Истории Бедного Рыцаря» Елены Гуро // Ученые записки ТГУ. Вып. 822. 1988; *Guro E.* Selected Prose and Poetry…; *Топоров В.Н.* Миф о воплощении юноши – сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. Избранные страницы. М., 1993. С. 221–260; *Бобринская Е.* Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 140–162. В последней статье впервые дается интересный анализ влияния на Гуро религиозного учения А. Добролюбова с его тезисом «искупления земли».

христианство как догму, видя в нем постоянно изменяющееся мистическое откровение. И это, кстати, вполне объясняет свободное эклектическое соединение черт пантеизма, мистицизма, православия, протестантизма и даже ницшеанства в идеях Гуро. Как и многие ее современники, Гуро, скорее, была свободным интерпретатором «носившихся» в атмосфере того времени религиозных, спиритуалистических, философских концепций (часто полученных из вторичных источников) в своем творчестве, сам «подвижный» характер которого делает бессмысленной постановку вопроса о ее строгой принадлежности тому или иному идеологическому кругу.

Например, в защите такой близкой ей идеи земного, особенно гипертрофированной в последний период, когда она принимает на себя, конструирует свой образ как образ «матери всего сущего», «матери мира», можно увидеть черты зоизма или гипозоизма (термин был введен в XVII веке Р. Кедвортом) – философского учения о всеобщей одушевленности материи, характерного для ранней древнегреческой философии, отчасти стоицизма, и для натурфилософии эпохи Возрождения, а также натурфилософской школы Шеллинга[1]. Именно эта последняя линия, связанная с натурфилософией Возрождения, а через нее – и с герметическими традициями, в частности с алхимией, и будет интересовать нас в нашей статье.

Конечно, столь сложное и эклектическое произведение, как «Бедный рыцарь», нельзя интерпретировать как дословную иллюстрацию – и вообще иллюстрацию – духовного преображения, достигнутого в процессе алхимического деяния, в отличие, например, от некоторых более откровенных литературных и поэтических текстов XX века. Как всегда, в стилистике и поэтике Гуро соединяются многие влияния, стили, концепции, как всегда, она работает «вне жанра». Но в то же время нельзя отрицать, что в этом наиболее дидактическом и вместе с тем наиболее исповедальном из ее текстов присутствует традиционная герметическая символика, и это, как нам кажется, дает все основания для появления еще одной возможной интерпретации этого загадочного текста Гуро. Несмотря на то, что прямых свидетельств знакомства Гуро с алхимической литературой пока не обнаружено, было бы неправомерно отрицать ее знакомство с этими идеями. Начиная с конца прошлого века литература об алхимии была не только легко доступна, но чрезвычайно распространена и популярна в интеллигентских и художественных, в частности символистских, кругах[2]. Интерес к алхимии проявлял Николай Кульбин, один из учредителей «Союза молодежи», так же как и другой его учредитель и председатель, меценат Левкий Жевержеев, обладавший значительной коллекцией алхимических книг и рукописей. Другой крупнейший меценат, поддерживавший авангардистов, Трояновский, был издателем самого

[1] О натурфилософских мотивах у Гуро см.: *Бобринская Е.* Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро.

[2] См. *Антошевский И.* Библиография оккультизма. СПб., 1911.

популярного в те годы оккультистского журнала «Изида», в котором печатались отрывки из трудов Парацельса, Папюса и других, наряду со статьями современных русских авторов[1].

Самым прямым и весомым свидетельством знакомства Гуро со всем кругом этих идей является образная метафора ее последней книги, которая находит очевидные параллели в символике алхимии. Текст Гуро начинается с истории Госпожи Эльзы, проводящей вечера в мечтах и ожиданиях: «Но раз, когда она сидела и мечтала, видит в существе своем, сошел к ней воздушный юноша, высокий ростом и тощий <…> она подумала, что это ее мечта и не удивилась»[2].

Мотив мечты, видения, созерцания, медитации у Гуро, как известно, занимает одно из ведущих мест. Не будем сейчас останавливаться на символистских или романтических корнях этих мотивов, так же как и на влиянии поэтики Ницше на развитие этого лейтмотива в творчества Гуро[3]. В контексте данной статьи нас в первую очередь будет интересовать определение творчества как созерцания, акцентирование роли *воображения* (понятия, которое у Гуро часто является синонимом *мечтания*) в алхимической традиции. В частности, в концепции Парацельса, который считал воображение «звездным» качеством, присущим человеку, которое формирует и кристаллизует в человеке его истинную суть, его эссенцию, то есть астрального человека. В знаменитом «Rosarium» начало работы обусловлено следующим правилом: «Позаботься о том, чтобы дверь твоя была накрепко закрыта, так что тот, что внутри тебя, не исчез <…> Природа создает постепенно – так и ты – пусть воображение полностью будет ведомо природой <…> И вообрази себя истинным, а не фантастическим, воображением»[4].

Думается, что эта роль и огромное значение, которое приписывается силе воображения в алхимической традиции, происходит во многом от пересечения физического и духовного в герметическом знании. К «истинному воображению» адепт должен прийти медитативным путем, через созерцание. В своем «Lexicon Alchemiae» (1612) Мартин Руланд определяет медитацию как «внутреннюю беседу одного человека с другим невидимым; как божественное откровение; или как умозрительный разговор с собою или со своим ангелом-хранителем»[5].

Мечтания Эльзы пробуждают в ней саму внутреннюю суть ее существа, из которого рождается ей эфемерный образ сына («Ведь это мечта, мол – и не захочу и его на свете не будет, захочу – так и будет со мной»). Как известно, в оккультной традиции существует три разных воплощения

[1] «Изида. Журнал оккультных наук» выходил с 1909 вплоть до 1916 года.

[2] Здесь и далее текст цитируется по машинописному варианту из фонда Гуро, подготовленному Матюшиным после смерти Гуро согласно ее плану: *Гуро Е.* История Бедного Рыцаря. Машинописьсь // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1.

[3] См. об этом: *Гурьянова Н.* Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро. P. 63–76.

[4] Цит. по: *Fabricius J.* Alchemy. The Medieval Alchemists and Their Royal Art. London: Diamond Books. 1994. P. 11

[5] Ibid.

тела: первое – физическое, материальное, земное тело из плоти и крови; второе – астральное тело, одухотворенное, «легкое, как солнечный свет», которому присуще интуитивное знание природного, космического, оккультного, которое нельзя воспринять посредством физических чувств и которому принадлежат высшие инстинкты, которое формируется мыслью и чувством, – переходная стадия к третьей категории: тела, воплощенного в свет, «искра Божья», тело после воскресения[1]. Первые две категории – смертны, последняя – бессмертна. Юноша является Эльзе как астральное невоплощенное в тяжелую материю тело: «…она чувствовала его, как звезду над головой, точно лучи звезды проникали ее сверху»; «хотелось ей целовать его и желала, что он бесплотный»; «видела она в очертаниях облаков как бы его виски, его лоб <…> И не жаль уже ей было, что он сейчас не воплотился, сохранил свою чистоту, стал душою радостной мигов», но в то же время его природа еще не достигла полного духовного претворения – он подвержен страданию, а значит и смертен: «Я не отказался от права быть здесь. Я более воплощен, чем ты думаешь»[2]. Он становится для Эльзы как бы «мостиком» между физическим и духовным, «мостиком» в иной мир, в иную стадию воплощения: «Стоят они в двух разных мирах и только тщетно протягивают друг другу руки. Не знала она, что это порог, который надо понемногу стереть, грань между видимым и невидимым –разной плоти»[3].

Генезис этих двух образов – госпожи Эльзы и ее невоплощенного сына – уходит корнями в раннее творчество Гуро. Образ невоплощенного сына, Юноши, Рыцаря земли, Журавлиного барона находит прямые отголоски в «Осеннем сне» (и, в частности, в посвящении к этой пьесе, в котором Гуро впервые обращается к мифологеме умершего сына), в ранних рассказах, в миниатюрах «Небесных верблюжат». Христианские и символические истоки этого образа так же, как и ницшеанское влияние на появление этого героя в текстах Гуро, подробно рассматриваются в работах Зары Минц, Марии Цимборска-Лебода, Кевина О'Брайана и автора данной статьи. В одной из недавно опубликованных работ о Гуро предлагается еще одна и, как мне кажется, весьма плодотворная интерпретация этого образа – как герметического Меркурия, центрального действующего лица в алхимическом деянии, духа земли, вернее, духа, преображающего землю[4]. Впрочем, к этому истолкованию мы еще вернемся.

[1] Согласно оккультной традиции, элементарное физическое тело становится водой и землей, астральное – медленно растворяется в воздухе, воскрешенное тело – восходит к Богу. (*Paracelsus.* Selected Writings / Ed. by J. Jacobi. Princeton University Press. 1995. P. 249)

[2] *Гуро Е.* История… С. 1, 3, 4.

[3] Там же. С. 45.

[4] «Пожалуй, наиболее интересные параллели этому сюжету, позволяющие понять внутреннюю логику, связывающую философию природы и философию творчества у Елены Гуро, можно отметить в одном из центральных для герметической литературы персонажей – Меркурий <…> Именно с ним герой романа «Бедный рыцарь» обнаруживает некоторые параллели» (*Бобринская Е.* Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро. С. 169.)

С позиций герметического контекста, не менее сложен и многомерен и образ Эльзы – эклектический, подобно и образу ее «невоплощенного» сына. В нем слышатся и отголоски архетипа матери-земли («и смотрела земля как святая Мария Дева, как Мадонна»[1]), божественной праматери многих древних религий и примитивных культов («И она смеялась от радости, что поняла его. Сквозь его глаза ей показались далекие-далекие города возвышенных мечтаний. И она поняла, что она мать ему»[2]), и герметического образа души мира (*anima mundi*) в противоположность Духу (*Spiritus animatus*), Меркурию («Кто видит душу везде, и считает все живым– тот никогда не останется в темноте»[3]), и связанного с алхимической традицией образа Госпожи («Она же плакала и радовалась, что он назвал ее матерью. Чаще называл он ее издали – Госпожа»[4]), Королевы, олицетворяющей первичную материю, достигающую преображения в алхимическом браке с Королем, Духом. В то же время в нем бесспорно присутствуют и автобиографические, автопортретные черты, о чем, в частности, свидетельствует сама стилистика повествования, столь близкая манере ее поздних интимных дневников, и реалистические, точные до детали описания комнаты Эльзы, ее быта: «У кровати стояли носками внутрь ее теплые валеные сапожки, подаренные еще лет шесть тому назад ее покойной матерью»[5].

Вокруг метафизических взаимоотношений этих двух образов и строится внутреннее развитие повести Гуро, разбитой на прозаические и поэтические визионерские фрагменты, порой озаглавленные и выделенные в общем тексте, порой плавно переходящие из одного в другой, в которых реалистичность детали или эпизода внезапно соединяется с поэтикой сновидений, галлюцинаций, откровений. Центральное место в структуре повести занимают видения Воскресения и Рождества, связанные с центральной в творчестве Гуро темой– смерти и воскрешения, но на этот раз решенной в алхимическом ключе очищения материи («И все, что может переходить от жизни к смерти, от тленности – может стать нетленным, так что самая смерть для вас знамение бессмертия. Это лишь *движение*») – воскрешения как освобождения («За кем смерть приходит сама – а он лежит и ждет, тот страдает, а для кого самая смерть его – действие, тот свободен»), победы «над плотью и временем»: «Ведь ты пришел нарушить плоть и время!» – восклицает Эльза своему сыну[6].

Напомним, что основная цель алхимического деяния отнюдь не создание некоего рецепта, позволяющего создавать из свинца золото (поздняя вульгарная интерпретация алхимической традиции), а трансмутация и очищение несовершенной первичной материи и превращение ее

[1] *Гуро Е.* История… С. 22.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 11.

[4] Там же. С. 3.

[5] Там же. С. 14.

[6] Там же. С. 11.

в философский камень, символическое золото, так называемое «солнце философов», невидимое многим – медитативный аспект алхимического деяния превращает его в психический процесс трансформации, параллельно химическому процессу. В одном из заветов невоплощенного Юноши, Рыцаря земли во второй части текста Гуро почти дословно следует этой доктрине: «...будете присутствовать и творить как духи во всех вещах и во всех действиях. А на высшей ступени, присутствовать и в химических соединениях веществ, изменять их свойства и давать им как бы новое химическое сродство. Вы будете жить в законах благодати и плоть ваша преобразуется[1]».

В алхимической традиции, построенной на принципе работы (растворяй и соединяй), принцип очищения базируется на доктрине обновления лишь вследствие умирания, на воскрешении через смерть. Эта концепция находит свое отражение и в основных символических этапах алхимической работы: *nigredo* (или черная стадия, символизирующая сошествие в хаотическое состояние, слияние с первичной материей, смерть), после которого следует *albedo* (белая стадия очищения) и, наконец, завершающая стадия – *rubedo*– ассоциируется с красным и олицетворяет идею воскресения.

Часто в алхимической символике это очищение через смерть метафорически изображается в форме алхимического брака, соединения Короля и Королевы, акта метафизического инцеста, за которым следует смерть Короля и его последующее воскрешение. Король и Королева, Солнце (ассоциируется со знаком золота) и Луна (серебро) – классические образы алхимических текстов и иллюстрированных сводов. Нельзя не отметить, что в описаниях Рыцаря у Гуро также постоянно присутствует метафорика, так или иначе связанная с золотом и солнцем. В этом контексте любопытны следующие детали в повествовании Гуро: ожидая появления Юноши, Эльза надевает зеленое (ассоциировавшееся в алхимической традиции с цветом Духа Святого, а также с цветом Венеры, жизни и воскресения) платье с «серебряной паутинкой»; в другом месте она метафорически сравнивает образ сына с золотым лучом: «золотой луч запутался в прутиках и остался надолго»[2]. Мотив мистического брака как метафизического соединения основных противоположных природных принципов – материи и духа, женского, земного, и мужского, небесного, – один из центральных лейтмотивов алхимической символики, присутствует, правда, в несколько завуалированной форме и в тексте Гуро: «Земля, земля, сердце тебе отданное на веки прими <...> Земля униженная...» – восклицает Дух, Рыцарь земли[3].

Как правило, многие из известных нам вариаций этого мифа связаны с актом инцеста – в большинстве из них речь идет о соединении брата и сестры, в то время как, например, в текстах анонимного автора

[1] *Гуро Е.* История... С. 65.

[2] Там же. С. 2, 3.

[3] Там же. С. 7.

Дельфинуса (середина XV века)[1] и средневекового английского поэта и алхимика Джорджа Рипли присутствуют образы матери и сына, Поэма Рипли «Cantilena» была подробно проанализирована Юнгом, нашедшим в ней, в частности, новую религиозную декларацию: Бог не только в теле Христа и Св. Духа, но и сокрыт во всем, в «бедных», «презренных» субстанциях – даже в грязи и нечистотах[2]. Эта алхимическая идея Бога, выросшая из традиций гностицизма, является гораздо более мистической, более связанной с магией. Согласно одной из гностических концепций, человек помимо божественной души обладает еще одной, второй душой, воплотившей в себе целостность природы – «выросшей» последовательно сквозь стадии минерального, растительного и животного, вплоть до человеческого мира[3]. Растворение в материнском чреве и есть растворение в природном начале, *prima materia*, ассоциировавшейся с Луной, Венерой, Девой, *Mater Alchimia*, общего женского начала, которое существует «вне мужского» и в то же время является сутью всех вещей[4].

Мирча Элиаде также рассматривает эту концепцию, связанную с архетипом матери-земли, природы в ее примордиальном состоянии. Элиаде отмечает, что, согласно Парацельсу, «весь мир должен войти в праматерь свою», которая и есть *prima materia*, с тем чтобы достигнуть бессмертия. Парацельс повторяет это в следующем символическом тезисе: «Тот, кто жаждет войти в царствие Божие, вначале должен войти в тело матери своей и умереть в нем»[5]. Отражения той же темы можно найти и в современной герменевтической поэзии, например, в стихотворении Эллен Руджиери «Алхимический брак», которому предпослан следующий эпиграф из Дельфинуса: «Когда мать соединяется с сыном <…> это не есть инцест, ибо так предписано природой и того требует священный закон судьбы, и это не неприятно Богу[6]».

В контексте этого мотива, не выраженного прямо, но явно присутствующего, скрытого у Гуро, многие неясные, таинственные фрагменты ее текста – как и само труднообъяснимое с позиций логики литературного художественного повествования превращение Сына Эльзы в ее Рыцаря – приобретают определенное значение: «…воскликнула Эльза в слезах, – зачем ты часто так называешь меня госпожой и так редко матерью? Он смотрит на нее с надрывающейся нежностью. “Я боюсь, чтобы ты не вспомнила больше, чем позволено человеку. Ты еще слаба, и я боюсь, чтобы ты не подумала также, что родила Духа, но Дух только сам может родиться, он вечен. Дух от Духа рождается, и счастлива плоть, в себя

[1] Antiqui Philosophi Galli Delphinati anonymi liber secreti maximi totius mundanae gloriae. Theatr. chem. III. P. 87.

[2] *Jung G.* Mysterium Conjunctions. Bollingen series. XXI. Princeton University Press. 1989. P. 280.

[3] Ibid.

[4] Ibid. P. 18–19.

[5] *Eliade M.* The Forge and the Crucible: The Origin and Structure of Alchemy. Harper, 1971. P. 154–155.

[6] *Ruggieri H.* The Alchemists Wedding. The Alchemical Traditian in the Late Twentieth Century / Ed. R. Grossinger. Berkeley, CA: North Atlantic Books. P. 127.

Духа принявшая, через Духа и плоть станет бессмертной. А ты безмерно счастлива. Но ты сама этого не знаешь и потому опять плачешь”. Она не решилась спросить у него, о каком счастье он говорит, но от какого-то смутного трепета у нее остановились слезы. Ночь уходила, яснели пространства между вершинами и пора была ему, а они почти не в состоянии были расстаться. Так они любили друг друга и связавшись за руки плакали и смеялись»[1].

В другом эпизоде сын ее уже претворяется в рыцаря (в тексте он поочередно именуется не только сыном, но и Рыцарем Госпожи Эльзы, и Рыцарем земли), и Гуро впрямую прибегает к довольно прозрачной аллюзии, вызывающей в сознании читателя миф о Данае: «Точно необычный таинственный дождь ниспадал на нее, как сошла ночь на созданный мир – это была его любовь»[2].

Далее следует, пожалуй, наиболее откровенный в тексте Гуро фрагмент, связанный с идеей инцеста: «Он доверчиво, не понимая, что ей причиняет, засыпал в ее постели <...> И из комнаты, где надышал он своей невиновной верой в нее и сном она принуждена была часто выйти, иначе душило ее за горло и слезы жгли глаза и смятение было ей не по силам. Что же делать – она была грешная...»[3]

Во внутреннем развитии сюжета, в образной, символической структуре «Бедного рыцаря» – особое место занимает тема и поэтика сна, сновидения, галлюцинации, переходящей в откровение. Вспомним повторяющиеся в тексте таинственные образы семи рыцарей в «сверкающих латах» (семь металлов, семь планет, необходимых для совершения великого деяния в алхимической символике?), «семь крестов, возносящихся к небу», и, наконец, многочисленные явления чаши Св. Грааля. Не будем останавливаться сейчас на возможной наркотической природе некоторых видений и образов Гуро, что может послужить темой для отдельной статьи и в то же время опять позволяет нам сблизить образный строй и логику ее повести с природой алхимических и вообще инициативных ритуалов, одним из обязательных условий которых часто является прохождение через стадию наркотического опьянения[4]. Согласно ее собственным записям, Гуро практиковала длительные медитации, созерцая в окне ветви и стволы елей (образы «ветвей ели оживающих» в дневниках ее позднего периода). Эти описания деревьев, веток, «протянутых к небу», проходят лейтмотивом во всех поздних текстах Гуро. Реальные, увиденные, «почувствованные» ею деревья претворяются в ее снах и видениях, обнажая свою символическую суть, квинтэссенцию. Одна из ключевых фраз повести: «Смысл дерева – сердце и сияние. Сердце, соединенное с глубиной земли, а ветви принадлежат солнцу

[1] *Гуро Е.* История... С. 9.

[2] Там же. С. 19.

[3] Там же. С. 43.

[4] По свидетельству Матюшина, Елене Гуро в связи с обострением ее болезни в последние месяцы были предписаны чуть ли не ежедневные инъекции морфия.

и воздуху, то есть небу»[1] – открывает всю глубину поэтики Гуро, символическое богатство ее образов. В метафоре дерева, открытого и земному, и небесному, как бы отражается не только двойственная природа героя повести, Бедного Рыцаря («но не только он стал деревом – дерево стало им…»[2]), но и вообще человеческой сути и в то же время соотношения, соединения в одном «земной» матери и «небесного» сына, «земной» невесты и «небесного» жениха. Соединение физического тела и души, материи и духа, единство всего во всем, «один дух во всех вещах» – один из основных принципов алхимии, действие, сокрытое в символике очищения, просветления: «Он входил в облака и в животных, в деревья, цветы и метелки трав, независимо от их величины. И всегда было слезное просветление вещи»[3].

Таким образом, символический сюжет текста Гуро есть не что иное, как событие очищения и преображения *prima materia*, земли; у Гуро– «земля есть дух», «живой дух везде» через разрушение, телесное страдание и духовную радость: «Все претворенное, унесенное в духовность – освободится скоро! <…> Завет Христа не зовите страданием, а зовите радостью. Не одно дано таинство плоти, но и таинство духа! Я нарушитель <…> Через меня должна и ты посвятиться», – говорит Эльзе ее сын[4]. Концепция гностиков в эллинистической алхимии, заключавшаяся в идее освобождения человека, его духа из темной тюрьмы материального мира, затем нашла свое продолжение в христианской алхимии, перейдя в образ Христа, грехи искупающего. Философский камень часто в средневековой алхимии соотносился с Христом страждущим, а этот образ, в свою очередь, идентифицировался с Меркурием[5]. В алхимии предполагается равнозначное единство вознесения и сошествия на землю: земля не может достигнуть очищения до тех пор, пока Дух не сойдет на землю. Искупление земли совершится лишь после того, как она растворится в духе[6]. Тот же архетип очищения и искупления присутствует и в индийской алхимии, в традиции йоги, преобразованный в действие освобождения от кармы (карма не раз упоминается во второй части текста Гуро), освобождение духовной природы человека через страдание.

Юнг трактует эту концепцию вознесения и сошествия как последовательность очищения души от мрака бессознательного, первичного хаоса, ее вознесение и наделение высшим знанием, за которым следует возвращение – сошествие на землю души, уже обогащенной небесной силой[7].

[1] *Гуро Е.* История… С. 6.

[2] Там же. С. 9.

[3] Там же. С. 9–10.

[4] Там же. С. 4, 12, 11, 28.

[5] *Jung G.* Mysterium Conjunctions. P. 222.

[6] Ibid.

[7] Ibid. P. 224.

Герметическая природа текста Гуро особенно ярко проявляется в символике цвета и света, пронизывающей всю повесть. В этом отношении особенно характерна сцена Рождества, недвусмысленно отсылающая читателя к символике гностицизма, катарской церкви: «Сапфирными искрами и золотым и серебряным дождем поутру ударило зимнее солнце, играя в алую звезду на елке и наполнилась звездная чаша искрой огненного вина <…> Точно была эта чаша, из которой причащались рыцари Св. Грааля»[1].

Чаще всего в тексте Гуро упоминаются несколько цветов: голубой – «небесный» цвет, розовый – согласно Гуро, цвет надежды, белый, красный и золотой. Красный, алый цвет –всегда в «Бедном рыцаре» цвет крови («брызги крови»[2]), священный цвет. Подобную же роль играет белый, являющийся в повести во многих ипостасях: «Белая радость Воскресения»; снег, «как рубашка крестильная», как «сорочка Христа»; «Я белое пламя» – говорит светлый рыцарь своей матери в сцене Рождества[3]. Символика цвета впрямую переплетается с богатой символикой цветов в тексте: «верить в духовное освобождение белизной склоненной подснежника»; «на новый год стояли на столе белые нарциссы. И из каждой звезды будто поднималось белое, чистое пламя»; «гиацинты и их белые кудри напоминали ей нежное, чуть сияющее тело духа»; «белые цикламены, невинные, точно небесные ягнята»[4]. В одном из первых эпизодов юноша помогает Эльзе расправить узор, который она вышивает шерстью: «Стал исправлять осторожно узор, выводить цветочки и листочки на свет Божий», и исправленный узор «цвел красками луга»[5]. Любопытно, что у Парацельса начало великого делания метафорически описывается как явление внутри герметического сосуда самых разных фантастических растений всех цветов радуги: согласно алхимической идее (подобной же доктрине зоизма), божественный символизм разлит в природе и равно претворен в животном, растительном и минеральном мире («и у камушков <…> значит есть душа»; «камни воскреснут и превратятся в детей»[6]).

Но все же наиболее часто упоминаемый цвет в «Бедном рыцаре» – это цвет золота. В своем герметическом тексте Гуро точно следует архетипу: с золотом ассоциируется божественное начало, золото является воплощением света. «Солнце весь день светило, как золото, заметила ли ты?» – спрашивает Эльзу «воздушный юноша»; и в другом месте: «золото утра»[7]. И даже желтый цвет, по сути, сведен к золотому: желтый цветочек на голубой скатерти, как «солнце на небе».

[1] *Гуро Е.* История… С. 41.

[2] Там же. С. 32.

[3] Там же. С. 25, 33,42.

[4] Там же. С. 25, 4, 24, 44.

[5] Там же. С. 2.

[6] Там же. С. 41, 57.

[7] Там же. С. 1, 20.

Фальшивое, демоническое золото олицетворяет в тексте «Князь тьмы». Один из ключевых эпизодов в начале повести – сон или видение Эльзы с явлением «громадного необъятного духа», объявившего ей, что ее сын – падший дух, который «пал из любви к людям», и демонически искушавшего Эльзу, предлагая ей «силу ангелов», сопровождается видением золотого иконостаса, сияние которого, однако, не природное, а «сделанное»[1]. И здесь мы впрямую прикасаемся к еще одному важнейшему символическому мотиву в тексте – мотиву света, центральному в словаре Гуро и в алхимическом своде понятий. Таинственное излучение природной энергии по Парацельсу, природный свет, заложенный во все создания от начала, является светом интуитивного знания[2]. В тексте Гуро – исходят лучи от простой влюбленной пары; когда юноша смотрит на Эльзу «из глаз его прошли сквозь нее два луча», «любовь его светилась»[3].

Духи света противостоят духам тьмы: «они оставляют в комнате клочья мрака», говорит Эльза о духах тьмы, хаоса и бездны; измученный рыцарь земли «как ягненочек обернулся; к поджидавшим за тяжелой темнотой». «А кто все узнает живым, для того никогда не приходит час темноты и безумия»[4]. В сновидении Эльзы в эпизоде о «Светлой Горнице» в первой части повести «Тайная Вечеря» за окном стоит «пустой неприятный хаос». Но все же в философии Гуро отрицается дуализм манихейства: «Неверно говорят, что будет противоположностью своей, чтобы развиться всецело. Нет, это думают тем, кому еще не надо уловить связь <…> Весь человек – светлое с темным»[5].

Скорее, это манифестация алхимической концепции синтеза единства через разделение, принципа *сплава* первичных элементов: «Все прекрасно тем, что разное, и ничего не теряется, хотя стоит в одном»[6].

Символика света обретает особенную значимость во второй части повести: «Из поучений Светлой Горницы». Здесь свет у Гуро выступает как синоним добра («добро как запах солнца»), что равноценно в ее понимании духу и в то же время – олицетворяет собой конечный результат алхимического труда, *плавкое* золото, квинтэссенцию духовной алхимии («слиток солнца расплавился и смеялся»; «свет и добро очень плавкие, они воплощаются во сне <…> И потому они всемогущи»). Согласно алхимической доктрине, на земле небесный огонь принял холодную твердую форму золота, поэтому с помощью нашего собственного огня мы должны расплавить его, сделать его жидким[7]. Это тема расплавления

[1] *Гуро Е.* История… С. 4, 5.

[2] Paracelsus. Selected Writings. P. 45, 225.

[3] *Гуро Е.* История… С. 1, 2.

[4] Там же. С. 32, 52.

[5] Там же. С. 17.

[6] Там же. С. 66.

[7] Paracelsus. Selected Writings. P. 148.

материи, формы вещи, расплавления плоти: Эльза «все расплавила в себе и претворила»[1].

Метафорика Гуро в какой-то степени расшифровывается в более позднем тексте Матюшина: «алхимия» постоянно меняющейся формы, взятой в координатах времени и пространства, формы не окостенелой, а подвижной, образно выражена в статье Матюшина «Новый путь картины»: «Форма – геркулес и часовой организм. С геркулесом борются художники – поэты, все мастера искусства, часы это форма ритма. Форма это геркулес, но если она побеждает горе художнику <…> Если перекрутить завод, пружина лопнет – часы встанут и будут показывать один и тот же час, так как одна и та же форма замирает и становится инертной <…> Форма представления каждый миг меняется и должна быть готова в момент отливки. Постоянно изменяясь быть подвижной, а не постоянно одной и той же – застывшей»[2].

Мартин Хайдеггер в своей работе о происхождении искусства говорит о «вещности», или «предметности» произведения искусства, обусловленной сутью вещи, ее материей, одним словом, тем, что лежит в ее основе. Работа художника (поэта, мыслителя) над вещью является вторым слагаемым в создании произведения искусства и состоит в преодолении, «преображении» ее вещной сути. Вся теория искусства раннего авангарда исходит из похожей идеи «преображения». Интуиция соединяется с точным расчетом в создании формы – это первая ступень к преображению, подчинению материала: «Касаясь руками до материала, человек должен передавать видимыми формами свои внутренние переживания»[3]. Вторая ступень– тенденция к преодолению формы и выявлению в произведении самой материи как эссенции, первосути – намечается в сознательной антиконструктивности, «отрицании формы» в лучизме и футуризме и, конечно же, в идеях органического искусства Гуро и Матюшина (поскольку главной «координатой» здесь становится время, а не пространство, диктующее совершенно иную эстетику, как это случилось в позднем авангарде, в частности, в супрематизме Малевича с его господством «цветоформы»): «Мы не канонизируем форм, и, соприкасаясь с эклектизмом, имеем возможность постоянно расширять понятие о них»[4].

Усложнение формы сопровождается диссонансом. «Самая диссонирующая форма та, которую имеют живыеклетки, форма человека – форма студенистая, “коллоидальная”»[5].

Согласно алхимической традиции, ничто в этом мире не создано завершенным. И задачей алхимического искусства, алхимического деяния

[1] *Гуро Е.* История… С. 17.

[2] См.: М. Матюшин. Новый путь картины. Рукопись. ОР Музея Маяковского.

[3] *Марков В.* Принципы творчества в пластических искусствах. СПб: Фактура. 1914. С. 32.

[4] *Шевченко А.* Неопримитивизм. Об искусстве // Ларионов М., Гончарова Н., Шевченко А. Из архива русского авангарда. Л., 1989. Вып.2. С. 68.

[5] *Кульбин И.* Свободное искусство как основа жизни // Манифесты и программы русских футуристов… С. 16.

как раз и является это приближение изначальной материи во всей ее фрагментарности форм к завершению, к одухотворению, в котором и совершится»единство разнообразия»[1].

Эта герметическая идея логически находит свое продолжение в родовой идее любого искусства. Искусство (если только оно не является механической имитацией) преобразует суть предмета, его вещную основу – и в этом смысле любое творчество изначально идет против вещной основы предмета (*opus contra naturam*), открывая пространство для выражения его скрытой, имматериальной сути, или, пользуясь языком алхимии, – его квинтэссенции. И в раннем русском футуризме этот родовой признак искусства возводится в теоретический принцип. В этом и подразумевается дискурс эпохального перехода, трансформации, когда слова, предметы и действия обнаруживают себя таким образом, что появление их внешнего взаимодействия не могло бы уложиться ни в одну из схем.

Эта тенденция раннего авангарда, пожалуй, наиболее ярко проявилась в концепции «искусства для жизни», жизни «как таковой» – без оправдания целью, «без почему»: «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности – воспеты нами»[2]. Как известно, Ницше был первым, кто поставил задачей своей книги «Рождение трагедии» взглянуть «на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни»[3]. Эта идея стала *началом* всего нового искусства, оказав огромное влияние на формирование мировоззрения раннего авангарда.

«И что же еще? Еще принять мир, принять мир смиренно со всеми, словно никуда не идущими, не значащими подробностями <…> Шествие жизни – надо верить в жизнь», – такая запись появляется в дневнике Гуро последнего периода[4]. Можно без преувеличения сказать, что именно это, по словам Хлебникова, «гафизовское признание жизни», или, по выражению самой Гуро, «веселое творчество» является стержнем не только мировосприятия Гуро, но и всей той линии раннего романтического авангарда, о которой речь у нас шла ранее.

В философии XX века восприятие мира, основанное на традиционном разделении практического опыта и теоретического знания, становится ведущей проблемой: разрыв между деланием, действием и мышлением, созерцанием, существовавший в традиции западной философии, приводит к кризису метафизики. Русские будетляне интуитивно искали свой путь разрешения этих проблем, опираясь в какой-то мере на русскую традицию «цельного знания», где созерцание приравнивается к деланию и целью бытия является само бытие с изначально заложенной в нем потенцией познания мира.

[1] Paracelsus. Selected Writings. P. 145.

[2] Садок судей // Манифесты и программы русских футуристов… С. 52.

[3] *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. I. С. 50.

[4] *Гуро.* Дневник последнего периода // РГАЛИ. Ф. 134, Оп. 1.

Процесс художественного творения, приравниваемый к креативному процессу бытия, «одухотворенного делания», становится у будетлян целью искусства: «Истинное творчество происходит на гораздо большей глубине, чем обыкновенно принято это считать в каждодневном обиходе литераторов и художников. Не в момент делания часто происходит оно, а в момент ничегонеделания и созерцания, и делание только воплощение уже совершившегося в душе, необходимое для его жизни тело. И ужасно легко из-за предрассудка делания прервать, спугнуть созерцание»[1].

С законченного произведения искусства как конечного продукта труда акцент переносится на сам процесс созидания, включающий и созерцание. Мысль, созерцание приравнивается к действию («Мы же связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу»[2]), знание – к процессу познания, к бытию. Бердяев, расширяя чисто эстетическое понятие футуризма до сферы мировоззрения в своей статье 1917 года «Кризис искусства», писал: «Нужно принять футуризм, постигнуть его смысл и идти к новому творчеству <…> Футуризм должен быть пройден и преодолен, и в жизни, и в искусстве. Преодоление же возможно через углубление, через движение в другое измерение, измерение глубины, а не плоскости, через знание, не отвлеченное знание, а знание жизненное, знание – бытие»[3].

[1] *Гуро Е.* Письма к Матюшину 1902–1907 // РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 44.

[2] *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся. С. 173–174.

[3] *Бердяев Н.* Кризис искусства (1918). Репринтное переиздание. М. 1990. С. 26.

Степан Ванеян

Янтцен и Зедльмайр, или волшебство диафанического. К некоторым истокам современных концепций литургического пространства

I.

Эпохальная в своем сознательном соединении гештальт-психологии и феноменологии статья-доклад Ханса Янтцена 1927 года «О готическом пространстве…»[1] будоражит воображение по нынешнюю пору, при том что в истории этого текста есть совсем немаловажный эпизод встречи с Хансом Зедльмайром и его амбициозным проектом возведения новой архитектурной истории и теории – с монументальным «Возникновением собора» (1951)[2]. Логика взаимодействия, казалось бы, всего лишь двух вариантов, как кажется, почти идентичных концептуальных конструктов показывает в том числе и способность одного слова, в данном случае «диафании», обозначать почти не совпадающие идейные конфигурации. Мы попытаемся показать, что «диафания», заложенная в таком своем производном концепте как «диафаническая структура» (что и есть терминологическая инвенция Ханса Янтцена), способна выступать как практически универсальный аспект в самых разных контекстах, оказываясь подлинным и продуктивным фундаментом многих актуальных теорий и практик литургического пространства.

Создается впечатление, что «диафания» как понятие проницаема для любых смысловых «вложений», при том что ее собственное значение – весьма непрозрачная картина, о чем свидетельствует уже ее история, которая берет начало в недрах аристотелевской мысли, где выделяются два ключевых текста («De Anima» и «De Sensu»). Первый текст (глава II)

[1] *Jantzen H.* Über den gotischen Kirchenraum // Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft. H. 15. Freiburg in Breisgau, 1928. – Перепечатано: *Jantzen H.* Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 2000. S. 7–34.

[2] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. München: Atlantis Verlag, 1951. 3. Aufl. (Herder) 1976.

особенно важен по причине введения уже привычного благодаря Пиндару и Платону понятия «прозрачности» (*diaphanes*) в практически метафизический оборот, причем – через зрение и оптику. По Аристотелю диафаническое – это то качество внутри вещей, которое делает вещи видимыми. Проблема заключается в том, есть ли степени диафаничности и можно ли считать свет условием зрения. Еще более специфический вопрос – связь диафании именно с цветом как тем единственным, что подлежит зрению. Вслед за некоторыми комментаторами (начиная с Александра Афродизийского, уточнявшего, что диафаническое – это вовсе не «прозрачное») можно признать, что диафаническое отчасти связано с поверхностью (то есть с пропускной или отражательной способностью субстанции по отношению к свету). Это есть уже у самого Аристотеля (вспомним знаменитое место из «De Sensu» (439): «цвет – предел (*to eschaton*) диафанического»), для которого важно было, что диафаническое обеспечивает «присутствие» света в вещи (свет – это прежде всего огонь, а «присутствие» – это наличие некоторого действенного качества, то есть знаменитая *Parousia*, по причине чего мистические импликации диафании стали обязательными). И наоборот: «Окончательная действительность диафанического– это свет» (DAII 418). Крайне важна заполненная дистанция (среда-промежуток и одновременно – медиум, то есть *metaxy*), в которой свет себя только и проявляет: ведь если положить что-то цветное на глаз, как справедливо замечает Стагирит, – цвета не увидишь (419).

Христианская рецепция диафании сразу оказалась эсхатологической и архитектонической, ибо единственное употребление этого слова в корпусе Нового Завета – известное описание Небесного Иерусалима (Откр 21: 21: «А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города – чистое золото, как прозрачное стекло»). Если учитывать, что в данном пассаже «золото» – это обозначение не вещества, а цвета, то станет понятной вся оптика диафании – как физическая, так и метафизическая. Средневековая рецепция диафанического – это его латинская морфологическая калька *transparentia* (перевод Аристотеля, исполненный Бургундио да Пиза, XII век). Аквинат особо подчеркивает, что транспарентность – эквивалент диафании, а кроме того, она – медиальность[1].

А если добавить к медиальности диафании ее возможную связь не только со светом, но и с мраком (непрозрачность, непроницаемость для света не означает еще отсутствие всякой видимости), то станет совсем понятным безусловная комплиментарность «прозрачности/непрозрачности» и их связь с восприятием в том числе и художественного творения, которое может в своей субстанциальности (материальности) быть проницаемым для взора (в том числе и познающего, обращенного сквозь вещественное к идеальному), но может и настаивать на собственной телесности и сделанности. Транспарентность очень рано стала условием

[1] Huiusmodi corpora proprie dicuntur perspicua sive transparentia, vel diaphana. Phanon enim in Graeco idem est quod visibile… (*Thomas Aquinas.* Sentencia libri De Sensu et sensatur. Lect. 6).

всякого проницания, проникновения и преодоления, что в ренессансную пору сделало возможным отождествить ее с *perspectiva* (неологизм Боэция, как известно), а то же живописное изображение – с «открытым окном» (Альберти) или с «прозрачным стеклом» (Леонардо да Винчи).

Благодаря Джойсу и его «Улиссу» (1922) упоминаемая Стивеном Дедалом «диафания» оказывается понятием, имеющим в виду то ли эмблематику, то ли иероглифику творчества[1], тогда как Тейяр де Шарден в «Божественной среде» (1926–1927, опубл. 1957)[2] вернул диафании ее мистически-анагогический контекст[3].

[1] «Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured <…> Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane» («Пределы прозрачности. Но он добавляет: в телах. Значит, то, что тела он усвоил раньше, чем то, что цветные <…> Предел прозрачного в. Почему в? Прозрачное, непрозрачное» – Эпизод 3 («Протей»), пер. С. Хоружего). Упоминаемый в этом же месте «maestro di color che sanno» – это все тот же Аристотель, но уже у Данте (Ад, Песнь IV, строка 131). Понятно, что русская «прозрачность» не совсем подходит, хотя точно следует за традицией перевода Аристотеля (ср.: *Аристотель.* Протрептик. О чувственном восприятии. О памяти / Пер. на рус. Е.В. Алымовой. СПб.: Изд-во С.-Петерб. университета, 2004).

[2] Стоит обратить внимание, что текст «Божественный среды» писался синхронно с текстом Янтцена, но был опубликован гораздо позднее.

[3] «XVII.4.3 Подобно прозрачному веществу, которое направленный на них луч может высветить целиком, мир предстает перед христианским мистиком омытым внутренним светом, выявляющим его рельефность, структуру и глубину. Свет этот не доступен простому восприятию. Он не обладает той грубой интенсивностью, которая портит предметы и слепит глаза. Это ровное и сильное сияние, порожденное соединением во Христе всех элементов мира. Чем большую завершенность соответственно своей природе обретают тварные существа, в которых оно светится, тем оно делается ближе и явственнее, а чем оно явственней, тем большую отчетливость очертаний и глубину обретают омытые им предметы. Слегка видоизменив это священное слово, мы скажем, что великая тайна христианства – это не только явление, но и проявление Бога во Вселенной. Да, Господи, Ты не просто луч касающийся, но и луч пронизывающий. Это не только Эпифания Твоя, Иисусе, но и Твоя диафания. Нет ничего более постоянного и более мимолетного, более присущего предметам и вместе с тем более отделимого от них, чем луч света. Если Божественная среда являет себя нам как свечение внутренних уровней бытия, то что может обеспечить неизменность такого видения? Только сам Луч. Никакая сила в мире не может помешать нам вкусить радость диафании, поскольку она действует глубже любой силы, и поэтому никакая сила не может заставить ее проявиться» (*Тейяр де Шарден П.* Божественная среда / Пер. О.С. Вайнер. М.: Ермак, 2003). Ср. след. комментарий: «Для духовного человека, открывшего подобный внутренний исток, вещи становятся транспарентными по отношению к Божественному, космос просвечивается светом Логоса, мир становится “дифанией” Бога. Одновременно все более и более распространяется внутри вещей для человека, ведущего борьбу за Бога этот самый Божественный свет; и тут же рождается в вещах и в человеке новое измерение – Божественная среда» (*Haas A. SJ.* Darstellung und Deutung der geistlichen Lehre bei Teilhard de Chardin // Geist und Leben. München. 1964. № 37. S. 284, 286). Примечательно, что и у самого Янтцена есть цитаты из Тейяра (*Jantzen H.* Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel [1962]. Köln: DuMont, 1997. S. 40).

Главное, что мы желаем передать с помощью наших заметок, – это то не всегда замечаемое обстоятельство, что сильные концепты при встрече с не менее сильными контрконцептами (особенно если их контрадикторность бессознательна) способны влиять на тот дискурс, частью которого они, вроде бы, являются. Такого рода силовые и взаимообратимые взаимодействия, тем более, если они не осознаются их участниками, например их авторами-породителями, приводят к серьезным сдвигам-трансформациям не только внутри того или иного дискурса по поводу архитектуры (да и всего прочего), но и вовне – в самой архитектуре не обязательно готической или даже сакральной (церковной). Говоря совсем кратко, существуют не только разные диафании[1], но и разные готики[2], с ними связанные или из них вытекающие. Все это подразумевает разные архитектуры, разные пространства, да и просто – разные миры[3].

Необходимо разобраться в том уже описанном обстоятельстве, что рассуждать и тем более переживать «диафанию», иметь с нею дело, совсем не то же, что иметь в виду «прозрачность»[4], «транспарентность»[5]

Но подобная диафания типична скорее для неоплатонизма (особенно – средневекового), чем для аристотелизма. И поэтому ср.: «Светоносность может быть описана как теофания света (lux), что проникает в мир и иерархически движется сквозь разные уровни реальности» (*Vesely D.* Architecture in the Age of Divided Representation. Cambridge (Mass.), 2004. P. 116).

[1] Существуют и совершенно тривиальные случаи употребления «диафании», особенно в XIX веке. Так, например, «диафаниями» назывались (и называются) имитирующие витраж изображения на стекле (особо актуальными в той же Германии были изделия лейпцигской фирмы Grimme&Hempel). Можно вспомнить и «диафаническую» рисовую пудру, в рекламе которой была задействована Сара Бернар. Этномологи тоже знают свою «диафанию», мотыльков, вредителей самшита (Diaphania Indica и др.), а равно и врачи, до недавнего времени прибегавшие к «диафаноскопии».

[2] Христиан Нилле (*Nille Chr.* Mittelalterliche Sakralarchitektur Interpretieren. Eine Einführung. Darmstadt: WBG, 2013. S. 31) книгу Зедльмайра назвал «паноптикумом всевозможных аспектов собора». Подобное обозначение совершенно справедливо и для всей готики как таковой, если взирать на нее оптически-онтологически и экзистенциально-феноменологически.

[3] Полную и точнейшую историю понятия см.: *Maas R.* Diaphan und gedichtet: Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen. Kassel University Press, 2015. S. 124ff. (особенно – отношения между, с одной стороны, Аристотелем и, с другой – Хайдеггером и Янтценом, включая разнообразные импликации и персоналии).

[4] «Смотрение, первично и в целом отнесенное к экзистенции, мы именуем *прозрачностью*. Мы выбираем этот термин для обозначения верно понятого “самопознания”, чтобы показать, что в нем идет дело не о воспринимающем отслеживании и разглядывании точки самости, но о понимающем *сквозном* схватывании полной разомкнутости бытия-в-мире *через* его сущностные конститутивные моменты» (*Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. В.В. Бибихина. Изд. 3. СПб.: Наука, 2006. С. 146).

[5] Латинский эквивалент «transparens» греческого «to diaphanēs» возникает, напомним, в XII веке (1160). Позднее *transparentia* терминологически обозначает отрицание чувственного (Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft / Hrsg. von U. Pfisterer. 2. Aufl. J.B. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2011, S. 446). И потому, например, немецкий перевод аристотелевского понятия

и даже «проницаемость»[1]. Если, как мы убедимся весьма скоро, это не просто качества, а структурные или даже доструктурные состояния сознания, вызванные воздействием особого пространства, то от подобных перемен в самой сущностной переменной нашего бытия зависят и наши состояния, сформированные не без усилий двух только что упомянутых акторов дискурса о готике…

Забегая вперед, заметим, что диафания предполагает трансцендентность – вопрос только по отношению к чему: ответ Янтцена – по отношению к пространству, Зедльмайра – по отношению к телесности. И эти различия – кардинальны: для Янтцена отношение фигура/фон – непреложно, тогда как Зедльмайр пытается редуцировать фигуративность, заменяя ее балдахином – не очень понятным феноменом, если рассматривать его как нечто конструкционное.

Но и Янтцен совсем не прост: в середине его, по его же определению, «двустворчатой пространственной системы» помещено нечто, как кажется, совсем инородное – «литургическое событие», предполагающее своих активных и пассивных участников. Но также – и трансформативность: ведь это событие транссубстанциации – все той же плоти, правда – Пасхального Агнца. Можно в этой связи сказать, что концепция Янтцена описывает пространственно-телесные состояния и отношения – до момента пресуществления, Зедльмайр же – более в этом смысле эсхатологичен:

«Durchdringlichkeit», то есть «проницаемость» (см. след. прим.) не кажется слишком удачным. Лучше – «das Durchscheinendes», то есть – «просвечивающее» (*Maas R.* Diaphan und gedichtet… S. 125, Anm. 509). Показательно, что про диафанию у фон Зимсона целых две страницы в немецком издании его книги (*Simson O.* Die Gothische Kathedrale. Beiträge zu iherer Enstehung und Bedeutung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmtadt, 1968. S. 286–287) и ровно ничего – в оригинальном английском (The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. Princeton, 1974 (1962). P. 204–205). На этом месте (и чуть раньше – p. 50) мы находим «the luminosity» («светоносность»), тогда как в немецком варианте – сразу два слова. Одно из них – как раз «das Diaphanes», второе – «das Durchleuchtete»! Один термин английский и два – немецких в сумме значат то, что конечный эффект представляет собой продукт двух феноменов. И потому «the luminosity» – это цвет как таковой – в качестве пограничного феномена, в качестве – *to eschaton*, согласно Аристотелю. Но эта граница – не просто контур, а плоскость (так – у фон Зимсона). И тогда «непространственное», упоминаемое Янтценом, – это нечто двухмерное (то есть не транспарентное, а как раз-таки – непрозрачное – «das Opake»!).

[1] Проницаемость означает в первую очередь зрение и потому – «perspectiva». Перспективный тип зрения имплицирует «определенный концепт пространства, постулирующий принципиальную континуальность между посю- и потусторонностью носителя образа» (Metzler Lexikon. S. 446). И потому подобная перспективная проницаемость означает «отрицание материальности холста» (Ibid.) – применительно к живописи, или основания – применительно к рельефу. Поэтому таковая проницаемость не есть диафания в янтценовском смысле слова. В целом нам представляется, тем не менее, существенной общая переходность концептуального состава термина «диафания»: она прозрачна и проницаема для целого комплекса смысловых слоев.

меняются принципиально все отношения. Уже вертикаль, уже невесомость (балдахин сходит в пространство храма сверху), уже отношения *не оптические*, где «оригинальные данные» – это свет (так у Янтцена), а скорее – *гипнотические*, всецело кинестезийные, если не галлюцинаторные, так как его указание на Небесный Иерусалим – не просто референтивное (что, мол, обозначает собор), а конструктивное: это архитектоническое обеспечение и оснащение реально действующих процессов – это прямое Откровение, прямо и откровенно фиксируемое визуально и специфически знаково – в виде *Abbild'a*.

Более того, для Зедльмайра в этой ситуации *Abbild'a* нет ничего положительного. Достаточно приглядеться к самой ситуации использования «диафании» как проницаемости для проникновения внутрь, например, сознания. Хотя воспроизведение диафании влечет и репродукцию, репрезентацию гештальтных отношений: но тогда сама диафания-I (Янтцена) оказывается прозрачностью, транспарентностью и трансзитивностью. *Зедльмайр волей-неволей обнажает метафорический характер «диафанической структуры»* (и это уже диафания-II). Он был обязан произвести редукцию именно «структуры» и у него вместо нее носителем диафании оказалась стена, фактически лишенная своей телесности, диафаническое же как структурный принцип именно в готике растворяется (в «первой стеновой системе», то есть в юстиниановской архитектуре диафанического куда больше, с точки зрения Зедльмайра).

В любом случае, судьба «диафании» – как в ее рецепции, так и в ее несомненной апперцепции – определена была многозначительными, многообещающими и многоемкими заключительными формулировками упомянутого янтценовского текста. Он, как будет показано, не совсем поддается непосредственному прочтению, и заложенная в нем смысловая тенденция и неоднозначность, как нам представляется, оказалась тем самым проектным заданием, на основании которого и возник «собор» – как здание и знание – Ханса Зедльмайра. Вот как выглядит текст Янтцена, вот из чего способна воздвигнуться новая наука (независимо от того, насколько она новая и насколько – наука).

«С помощью всех до сих пор приведенных рассуждений готическая пространственная граница пока анализировалась согласно лишь определенному *формальному* принципу, и сохраняется вопрос: какое особое экспрессивное значение применительно к пространственному воздействию подобает диафанической структуре? На это можно было бы ответить, что она, эта структура – наряду с иными, здесь не разобранными моментами, – представляет собой действеннейшее средство того культового очаровывания (*Verzauberung*) сердец, что характеризует переживание готического отвесного пространства. Непоколебимое благодаря нетелесному удаляется способа действия естественного мира, того, что вокруг, отбрасывает всякую тяжесть и возносится ввысь. Так христианское Средневековье творит этим пространством культовому событию совершенно новую символическую форму, что прорастает из благочестия, от нас сокрытого в своих истоках. Однако исследование, пытающееся

толковать принцип “диафанического” из ядра культового действа как такового, должно, наверно, нести следующее заглавие: Пространство как символ Непространственного»[1].

Главное здесь, несомненно – обещание иных перспектив, горизонтность, задаваемая как раз освобождением от пространства, когда оказываются возможны состояния, связанные с его исчезновением, утратой: это и есть «das Raumlose»[2]. Но еще более существенно, что эти состояния достигаются через преодоление и формального, а главное, связаны с очаровывающим воздействием на сердца, причем – посредством культа, который, напомним, в центре всех отношений внутри собора и который есть Месса[3]. Это поэтическое «колдовство» сродни «поэтическим корням архитектуры» Зедльмайра (о чем речь – впереди), но главное – *несомненная реакция того, кто прочел эту формулу как руководство к действию, как инструкцию или даже прямо как остенсивное высказывание (то ли мантра, то ли заклинание)*: от пространства и материи можно избавиться и можно вознестись, если сердце поддается и открывается воздействию. При этом пространству назначается символическая функция, что может давать такие концептуальные перспективы, о которых, быть может, Янтцен и не подозревал…

Иначе говоря, наша гипотеза состоит в том, что один из самых внимательных читателей Янтцена прямо исполнил завещанное. При том что и сам Янтцен – только медиум, ибо сама Литургия – источник и одновременно объект «завета», если верить уже, например, Отто фон Зимсону и его тексту («Западный Завет Литургии») примерно того же года, что и замысел Зедльмайра (1945)[4]. Сама Месса – понятая в средневековом, скажем так, синтетически-синкретическом духе как максимально активная разновидность теофании – как прямое обнаружение Священного – обладает той «властью образа», которую перестали чувствовать и воспринимать в Новое время, вернее – в посттридентскую эпоху (кстати говоря, и это касается текстов всех трех разбираемых нами авторов: следует делать уточнение касательно их принадлежности ко времени,

[1] См. русский пер.: *Янтцен Х.* О церковном пространстве в готике // Архитектура – язык, история, теория. Сборник переводов. Учебно-методическое пособие. Ч. 2. МГУ – Исторический факультет. М., 2011. С. 86–97.

[2] Ср.: «В поляризации тел и света пространство становится символом непространственного» (*Sauerländer W.* Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. Versuch eines Nachworts // *Jantzen H.* Die Gotik des Abendlandes. S. 213). Более того: «Горизонтный характер границы обнаруживает себя в качестве параллели к горизонтной, принадлежащей жизненному миру, ориентации человека» (*Maas R.* Diaphan und gedichtet. S. 152).

[3] Ср. у фон Зимсона: «Такого рода способ репрезентации священного события справедливо связывается с идеей волшебства» (*Simson O.* Von der Macht der Bilder im Mittelalters. Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters. 2. Aufl. Berlin: Gebr. Mann, 1995. S. 15).

[4] *Simson O.* Das Abendländische Vermächtnis der Liturgie // *Simson O.* Von der Macht der Bilder im Mittelalters. S. 11–54.

в свою очередь, предшествующему Второму Ватикану с его предельно фундаментальными (но совсем не фундаменталистскими!) литургическими реформами)[1].

Подзаголовком «Возникновения собора» вполне может быть только что приведенная формула касательно «непространственного». Заметим также, что «литургическое событие» имеет соответствующим образом выстроенное пространство в качестве своей «символической формы». Оно – как событие – предполагает участие и невозможность уклонения и отстраненности, отсюда – принятие этого типа пространства и как своего состояния. А если оно символ – то и средство трансцендирования и выхода из заданного состояния, а если учесть, что речь идет о символической форме и именно – пространства как «переживания границы», то становится понятным неизбежное и преодолевающе трансформирующее истолкование-реагирование на всю подобную формулу-формулировку как все то же преодоление предзаданных границ-экранов. Янтцен должен был предполагать, что чаемое «непространственное» может приобретать и форму «балдахина», осеняющего и сохраняющего в себе – как всякий табернакль-сень – все, с чем он соприкасается. Хотя, безусловно, отдельный и важный вопрос – может ли что-то иметь форму вне пространства[2].

В любом случае такое сверхформальное и деформализующее «волхование» требует средств. И тот арсенал концептуальных формулировок вроде «балдахина», «охватывающей структуры», «диафанической стены» (не «структуры»!) и прочее, что вводит в оборот Зедльмайр под рубрикой, между прочим, «феномен собора», – *сродни инструментарию мага и волшебника, «полимата» и кудесника*, выступающего во всеоружии перед лицом вызова, если не угрозы от себе подобного сотоварища-соперника. Или это меры предосторожности? Не слишком ли мистичен и магичен одновременно для Зедльмайра Янтцен, то и дело упоминающий «магию», «волшебство» и т. д?[3]

[1] Среди практически бесконечной литературы на эту тему см. достаточно недавние публикации: *Danneels G., Bradshaw P.F., Prétot P.* Nobile semplicità. Liturgia arte e architettura del Vaticano II. Qiqajon-Bose, 2014; *Feulner H.-J., Bieringer A., Leven B.* (Hgg.). Erbe und Erneuerung. Die Liturgiekonstitution der Zweiten Vatikanischen Konzils und ihre Folge. Wien: LIT-Verlag, 2015.

[2] Ср. критические замечания Зедльмайра относительно «непространственного» в Приложении III («Янтцен и его теория готического пространства») «Возникновения собора»: «Такое понимание кажется мне <…> отчасти еще романским, <…> отчасти – уже протестантским: зримое пространство – это не символ непространственного, но отображение (*Abbild*) объективного незримого пространства, к которому оно мыслится пребывающим в отношениях аналогии» (*Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 526).

[3] В этом от него не отстает лишь фон Зимсон. Но тот и другой в подобном «оккультно-паракультовом» толковании готики восходят, несомненно, уже к Рудольфу Отто (*Otto R.* Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Breslau: Trewendt & Granier, 1917) и, соответственно, к прямому его источнику – Вильгельму Воррингеру (*Worringer W.* Formprobleme der Gotik. München, Piper, 1911).

II.

Прежде ответа – набор ключевых понятий – сначала Янтцена, а потом – Зедльмайра. Сразу обращает на себя внимание и связка das Fest– das Festes: праздник и незыблемое – непоколебимо едины в своей установленности и устремленности к небесам, что, однако, согласно как раз-таки земным ориентирам и идейным ориентировкам Янтцена, есть устремленность вверх. Так и возникает балдахин Зедльмайра[1], он буквально спускается с неба, как и должно поступать всякому Небесному граду (даже и свифтовской Лапуте)[2].

Таково убеждение и постулат Зедльмайра: *собор представляет собой именно на феноменальном уровне не просто воспроизведение увиденного и зафиксированного видения Небесного Града, собор своей структурой каждый раз воссоздает саму ситуацию видения и встречи.* Собор и есть этот Град, ибо и тот и другой – суть видение по преимуществу и по существу.

Но это происходит потому, что собор как гештальт есть одновременно и *Abbild* и не оставляет ничего иного для своего зрителя и посетителя. Но, правда, при одном условии: если он не только зритель и не только посетитель, но и участник все того же праздника, «культового события», в состав которого входит и актуальная теофания – в виде Бескровной Жертвы, перед Которой отступает, но не исчезает, а наполняется сугубой реальностью и всякая визуальная мистика, между прочим, избавленная таким образом и от бремени вертикализма: Христос посередине, среди тех, кто собрался во имя Его[3].

Стоит заметить, что сам Зедльмайр на собственном примере задает такой способ поведения своего читателя – ему предлагается принять именно концептуальные условия, так сказать, гештальт-феноменологии,

[1] Очевидным образом отношение балдахина и неба имеет не только физический, но и метафизический смысл: Аристотель в «Peri Psyche» упоминает о «вечном теле наверху» (II, 7), под которым не обязательно (хотя и традиционно) подразумевать эфир.

[2] Сам же Зедльмайр ссылается на Г. К. Честертона, сравнившего (в трактате о св. Фоме Аквинском) эффект от первоначальной полихромии готического собора с впечатлением от внешнего вида «нынешних самолетов» (*Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 28–29).

[3] Зедльмайр достаточно сдержан в «активизации» литургической парадигмы, тогда как, например, Отто фон Зимсон полагает в основание своей концепции даже не готики, а всякой сакральной архитектуры именно мистериальную драму, выступающую помимо прочего и как инструмент толкования, так как только изнутри совершаемого ритуала, то есть исключительно перформативно возможно усвоение смысла происходящего. И тогда сакральная постройка будет «священными подмостками» священнодействия, а само литургическое пространство – средством фактически конституирования смысла. См.: «церковное здание – это символическое и литургическое отображение Неба» (*Simson O.* Die Gothische Kathedrale. S. 21). Ср. степень дифференциации терминов: «отображение (Abbild) Неба в образе (Gestalt) здания (Gebäude), то есть храма (Tempel)» (Ibid. S. 22). Заметно, что *Abbild* у фон Зимсона употребляется в повседневном значении, у Зедльмайра – специфическом, равно как и диафания (см. ниже), по сравнению с Янтценом.

и довериться автору текста о возникновении собора, чтобы самому стать соавтором его, если можно так выразиться, со-возникновения. Дело в том, что Зедльмайр сам принимает всерьез предложение-предположение Янтцена о все тех же чарах культового события и расширяет магию конституирования реальности…

Но как же все начинается? Какими постулатами распоряжается Янтцен? Вот они:

1. Феноменологические установки на анализ именно опыта переживания, то есть жизненной реализации заданной ситуации во всем его смысловом наполнении как фактичности и событийности.

2. Несомненное оперирование гештальт-методологией и откровенное моделирование изучаемой реальности (пространства готического собора) по принципу фигура/фон. Концептуальная новость Янтцена – в отождествлении с фоном пространства, лишенного своих фундаментальных перцептивных качеств – доступности и дистанции. Такого рода «отсутствие пространства» прямо постулируется Янтценом в качестве ближайшего горизонта аналитики, и в позднем тексте (1957) говорится уже не об аспекте des Raumloses, а об отдельной сущности, специфической субстанции, приближающейся к «dem Unraum»[1], которая сравнивается с золотым фоном средневековой живописи («нетвердое, неуловимое, светоносное»). Проводя аналогии со средневековой философией, можно сказать, что определение пространства с соответствующими свойствами на роль «фона» в гештальт-отношениях делает его непосредственно материей, а все, что ему по определению противостоит в роли другого полюса, то есть «фигуры», окажется формой. Если бы речь шла о пространстве-контейнере, то мы могли бы такому пространству противопоставить тело (даже статую – это, между прочим, отчасти вопреки себе, делает Янтцен). Но так как это нечто субстанциальное, но при этом текучее, потоковое, напоминающее больше поле (таков «фон» гештальт-психологии, особенно у К. Левина), то так и хочется соотнести с ним субъектность и подумать, не заменяется ли такое пространство чем-то, приближающемся ко времени? Более того: не снимаются ли внутри собора как таковые бинарные отношения, всякого рода субъектно-объектные отношения?[2]

3. Столь же прямое обращение к оптическим феноменам, безусловное допущение, что готика и вообще переживание архитектонического пространства – вопрос зрительного опыта, причем – соответственно организованного, где самое важное – воздействие на сознание со стороны переживаемых оптических эффектов, прежде всего – световых. Хотя дело не в одной лишь оптике, но и во вчувствовании, имеющем телесное содержание (проекции подвергается наше собственное тело, вернее – его переживание). Поэтому диафания – это именно оптический эффект, связанный

[1] *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. Hamburg: Rowohlt-Verlag, 1957, S. 69.

[2] Напомним, что у Гегеля пространство как «безразличная множественность» точек снимается благодаря взаимодействию точек (что есть движение) и через свое отрицание отрицания оказывается уже временем. Ср. соответствующий анализ у Хайдеггера в «Бытии и времени» (§ 82).

с рельефом, просто – с пластикой стены, которая выступает не над массой материала, как в классическом рельефе начиная с античности, а зависает над пространством. Это еще и не полноценная круглая скульптура и уже не рельеф, это пластика, зажатая между «пространственными створками», это именно – пространственная граница и она постоянно пересекается, преодолевается и переносится, стремясь к самоупразднению – как в балдахине Зедльмайра или тем более в «диафанической архитектуре» фон Зимсона[1].

[1] Мы опять вынуждены вспомнить фон Зимсона, так как его широкое и как бы по умолчанию (хотя и не без ссылки на Янтцена) использование «диафании», тем не менее, совершенно не совпадает с янтценовским (он сам этого не скрывает: *Simson O.* Die Gothische Kathedrale. S. 14**).** Его диафания («весьма продуктивный термин») – это именно транспарентность, то есть свойство среды, причем световой. Это почти что синоним проницаемости. Если фон Зимсон и говорит о «диафанической архитектуре» (Ibid. S. 13), то подразумевает ее прозрачность, так как она состоит из «мембраноподобных тонких внешних поверхностей», на них и совершается «перевод тектонических сил в графическую систему – посредством именно ordo этих сил» (Ibid.). Постройка – никак не самостоятельное тело, а система выгородок-экранов, своего рода декораций для все той же мистической драмы, которую в готике никто не отменял. И критика фон Зимсоном зедльмайровского «иллюзионизма» (Ibid. S. 23), понятого как натурализм (это – Дворжак, не Зедльмайр) оборачивается чем-то еще более радикальным: если принять во внимание тезис о почти гипнотическом воздействии мистериальной драмы, то тогда подлинный – достоверный – иллюзионизм будет сродни уже галлюцинации. Но именно это и есть Зедльмайр, равно как и он – интенциональное переживание *Abbild'a*. Важнее и оригинальнее у фон Зимсона, как нам кажется, другое: это упрощение диафанического концепта и фактически элиминация диафанического феномена осуществляется посредством упразднения телесности. Готика у фон Зимсона – геометрична, графична и плоскостна. Это готика не постройки, а проекта, не того эффекта, что возникает при созерцании и переживании готового произведения (прежде всего – его пространства), а того, скорее, аффекта, что лежит в основании творчества как такового, что побуждает и питает архитектора, что – в основании акта рождения. Тогда как, продолжая метафору, можно сказать, что готика Янтцена и особенно Зедльмайра – уже на грани своего перерождения в сознании своего интерпретатора. «Геометрически упорядоченный линейный паттерн» (Idid. S. 26) – это способ представления замысла, то есть буквально наброска (*Entwurf*). И графика, повторим, и есть сама диаграмматика. Вопрос – что значит эта потребность проецировать набросок и его визуализировать? Ведь достаточно допустить, что эта визуализация хотя бы отчасти бессознательна, как сразу собор превращается в кушетку… Потому так важно для фон Зимсона постоянно подчеркивать готический рационализм, который заключается именно в сознательном сочленении по отдельности вполне иррациональных составляющих: мистики света и эстетической аскезы. Но так как в соборе совпадает и *Abbild*, и символ, то он, тем самым, становится инструментом, вернее – «моделью», предназначенной для «эксперимента по представлению вселенной» (Ibid. S. 56). Поэтому так важно, чтобы собор был «теологически транспарентным»: это требование именно отчетности, верифицируемости, возможности предоставить четкую документацию, предназначенную для, по сути, современного экспериментатора, а фактически – интерпретатора. Ведь сущностно собор – это «откровение сверчувственной истины» (Ibid.), строго говоря, не нуждающейся в стилистически ли, методологически ли

4. Собор принимается как литургическая или просто культовая реальность: существенное его смысловое наполнение – совершающаяся мистериальная событийность, в которой не может быть сторонних наблюдателей, так как она по сущностной своей специфике – захватывает, претендуя на тотальность жизненного опыта в данный момент и в данном месте. Заметим сразу, что событие Евхаристии (это опять расширение, коему мы обязаны фон Зимсону) трансформативно на всех уровнях, в том числе и смысловом, то есть прямо герменевтическом.

5. Невозможно не заметить у Янтцена сквозную стратегию, направленную на поиск «оригинальных данностей», к чему ведут все усилия по преодолению повседневного опыта, в том числе и повседневной пространственности как емкости-вместилища. Пространство в тексте Янтцена – погранично и представляет собой место взаимодействия, что и определяет ключевой концептуальный эффект от текста: «диафаническая структура», то есть отношение проницаемости, доступности не для наблюдателя оптически-визуальных эффектов (тогда бы речь шла о транспарентности, так сказать, витражности), а для этих или некоторых иных состояний-аффектов – того же самого наблюдателя, который и образует телесный эквивалент пространства, заключенного между световыми «пленками» (*die Folie*). Как стене предпослана пространственная подложка не только в виде света как сияния, но и света как мрака (как своего отсутствия), так и наблюдатель находит себя в силовом поле наглядно явленной теофании, переживая себя – как фигуративно-пластическое

четких условиях своего обнаружения. Сущностно, то есть литургически, речь не о том, как творение эквивалентно (аналогично) воплощению, а воплощение – воскресению, то есть спасению, так же точно – и сотворению-возведению собора именно как образу мистической телесности (фон Зимсон подчеркивает, что для разбираемого времени – да и не только для него, добавим мы, – мистическое Тело Христа – не метафора, в отличие от уподобления Его, например, краеугольному камню). Готическая архитектура не только и не столько музыка в камне, пусть и небесная, сколько – сама Литургия со всей ее семантической структурой, где есть и слои прямо мистериальные, есть и меморативные, но есть – и косвенно экзегетические. Но главное – и слои миметически-символические, так как возведение (вернее – уже проектирование) собора – это подражание творению мира, который строится на законах числовой и музыкальной гармонии-согласия и созвучия. Это тот самый «ordo Неба и Земли», что делает собор изоморфным универсуму как макрокосмосу, и человеку как микрокосмосу (его построение – это повторение и акта творения, и акта спасения). Именно как монументальный, то есть всеобъемлющий и универсальный литургический сосуд готический собор не только изоморфен, но и, так сказать, изологичен «последним вещам» этого мира. И это лишь потому, что он и изографичен: он, повторим еще раз, предоставляет возможность актуализировать – как в ходе литургической драмы – все заложенные в нем не только смысловые, но и целиком – аффективные возможности. Итак, собор как одновременно и литургический инструмент, и герменевтическая инструкция предназначен для своего применения – ради последующих построек, не только и не столько материальных. Это особенно заметно и сущностно важно у Зедльмайра, как уже говорилось, строящего свою готику, свой собор, свою науку из элементов-концептов своих предшественников.

измерение все того же пространства – все ту же границу. Янтцен прямо говорит о «фантастически-визионерском воздействии подобного монументального сооружения», указывая на весь спектр аспектов, где есть и фантазия, и греза, и монументальность, то есть тотальное воздействие на разум. Но если стена оказывается зажата между пространственными «створками» и погружена в оптические потоки, то тогда тем более – в целях уже аналитических – встает вопрос о телесности, так сказать, более твердой – собственно интерпретатора. Вероятно, чтобы избежать «субъективности», Зедльмайр заменяет эту телесность чем-то более надежным и объективным – балдахином, в котором собраны все аспекты пространства как такового. И уже в ней – совершенно «достоверное», так как независящее от наблюдателя и помещенное в дарохранительницу-монстранц и совершается всякое событие уже не только литургическое, но и герменевтическое.

6. Единственное, что может смутить в этой схеме – присутствие тектоники и соответственно – горизонтали взора (с него все начинается). Янтцен ненавязчиво определяет сугубо феноменологическую горизонтность перцепции, тогда как Зедльмайр, как ему кажется, исполняя пожелание говорить о том, что лишено пространства (*Raumloses*), задает вертикаль сени-балдахина, а на самом деле – остенсориума, призванного хранить и являть Непредставимое. Бестелесность и непространственность понимаются как атектоничность, отсутствие массы и иррациональность[1]. Но все описывается, повторим, с точки зрения эффектов воздействия, от которых никак не защищен наблюдатель. Более того, согласно Янтцену, на него эта вся система «пространственного воздействия» и направлена: как формулирует он в своем позднем тексте, именно диафаническая структура позволяет создавать эффект парения, не лишая телесности[2]. Но согласно и Зедльмайру, этот наблюдатель, чтобы испытать на себе трансцендирующее воздействие атектонического и небесного, должен стоять на земле: он сам со всей своей плотью – даже не репрезентирующее, а просто репродуцирующее «приспособление», что-то вроде светочувствительной пластинки или прямо экрана-пелликулы (с которым сравнивался ранний кинематограф – ср. «фильму»). Он – мембрана и потому

[1] Поэтому тот же фон Зимсон, для которого диафания – почти универсальное свойство мироздания как такового (без ссылки на Данте и его «Рай», где божественный свет пронизывает космос – не обойтись (*Simson O.* Die Gothische Kathedrale. S. 80), так легко находит ее даже в зоне эмпор (Ibid. S. 287), что невозможно для Янтцена, так как это зона чистой оптики, уже освободившейся от соматики. Еще раз: диафаническая структура Янтцена – именно гештальт-структура, она по определению включает горизонт телесного опыта зрителя, его телесность – часть этой структуры, тогда как для фон Зимсона сущность готики – «пронизанная светом плоскостность, определяемая посредством сущностно линеарных ценностей» (Ibid. S. 288).

[2] *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 71–72. В этой книге диафанической структуре посвящено столь много места и столь много нового о ней сказано (по сравнению с докладом 1927 года), что можно считать это издание прямым комментарием, однако об этом мы скажем в заключении настоящих заметок.

не так уже неточен фон Зимсон, возвращающий всю ситуацию к двухмерной графичности, которая, правда, может быть направлена и, так сказать, эсхатологически – к грядущим генеративным усилиям, к тому, чего не было ни при рождении сакрального сооружения, ни при его возведении, ни даже – при его прямом функционировании[1].

7. Наконец, уже горизонт герменевтики как таковой (в терминологии Янтцена – особенно в поздних текстах, это «иконология»[2]) задается всей подобной многомерной и гетерономной «слоистостью» феноменальной картины собора (преимущественно в его внутреннем оснащении). Можно говорить – и даже нужно – о семантической диафании, полупрозрачных слоях самого сознания с возможными выходами к грунтовым (если не внутриутробно-примордиальным) водам оригинальных данных, что с особым усердием подхватывается Зедльмайром, соотносящим с четырехчастным образным смыслом типологию (или модальность) не только образов как таковых, но и состояний и настроений – от мистически-метафизических до морально-методологических. И с этим не поспоришь: если постулируется в качестве главной функции пространства его воздействие на сознание, то понятно, что сознание, его внутренняя архитектоника форматируется согласно структурам пространства, одновременно и упраздняя его каждый раз, когда осуществляется новое интерпретирующее усилие, основанное на непрекращающейся, неотъемлемой и неустранимой историчности как череде и деконструкций, и амплификаций – просто перезагрузок все того же сознания.

Но прежде чем углубиться в диафанию смысла – приведем цитату из Зедльмайра как уже готовый пример толкования теории Янтцена: «Такая “решетчатая стена”, характерная для главного корабля, имеет в качестве своей “подкладки” разнообразно слоистый и проникающий оптический фон, состоящий из пространства, – причем оптический фон или затемненный, или цветовой и световой, как это впервые описал Ханс Янтцен в своей прекрасной и новаторской работе, посвященной церковному пространству готики. Он именует такую форму стены “диафанической”, и ее “подложкой” выступает пространство. Мы имеем подобный принцип диафанической стены прямо перед глазами и в чистом виде уже в готическом трифории (центрального прохода). Но как в зоне трифория плоское пространство центрального прохода

[1] И вновь – фоном – концепция фон Зимсона, сравнивающего всю проектную деятельность авторов готических сооружений с экспериментом, где тот же собор – модель в широком смысле слова, если не просто трехмерная «конструкция-инструкция» <…>, руководство к применению, но не только самого выстроенного здания, а и включенного задействованного в этот опыт сознания. И именно в этом моменте вступает в игру Панофский, особенно в истолковании Бурдье (речь идет о его ключевом для нас тексте – предисловии к французскому изданию «Готики и схоластики»). См.: *Nille Ch*. Mittelalterliche Sakralarchitektur interpretieren. Eine Einführung. S. 65.

[2] Стоит обратить внимание, что и фон Зимсон «эволюционирует» к иконологии (см.: *Nille Ch.* Mittelalterliche Sakralarchitektur interpretieren. S. 46).

действует подобно пространственной пленке позади стены, точно так же в классических соборах XII и XIII веков, которые еще не знают капелл боковых кораблей, действуют сами боковые корабли. Они становятся узкими пространственными створками для приподнятого центрального нефа. И потому эти пространственные створки распространяются и в боковые рукава средокрестья <…> С точки зрения того, как действует диафания, все равно, открывается ли подобный пространству фон – как в трифориуме – в виде затемненной зоны, или этот фон – как в боковых кораблях и эмпорах пронизан пылающим окрашенным светом. Область окон организует диафаническую стену посредством самых разных решений. Оптическая зона, с одной стороны, может совпадать с окрашенным световым фоном и тогда это будет означать, что пространство глубины окажется сжатым до состояния плоскости, как это описывается в психологии восприятия в терминах так называемых слоев уплотнения (поверхность снега). Именно это отличает глубокое действие старых окон в отличие от сплющенной поверхности современных, что выглядят как прозрачный линолеум. Но с другой стороны, область окон может быть сама оформлена – подобно трифориуму – в виде двух створок…»[1].

Итак, какие эффекты возникают от другой – не столь культовой, но еще более жесткой событийности, как они связаны с тем обстоятельством, что, как мы указывали вначале, Зедльмайру достается уже плод весьма радикальной редукции? Диафаничность Янтцена превращается, скажем вперед, в диаграмматичность[2] Зедльмайра, хотя его авторство – равно как и открытие диафании Янтценом – можно оспорить: перед нами прямая логика рецепции и репродукции, репрезентации понятия, бывшего в ходу уже весь XIX век и обозначавшего вещи весьма непритязательные.

Открытие оптических глубин диафании Янтценом – только начало, кинестезийные опыты с той же диафанией Зедльмайра – только продолжение, где эксперименты с тахистоскопом, а быть может, и с тахископом находятся еще в русле барочных экспериментов в рамках magiae-naturalis того же Афанасия Кирхера[3], продолженных, как известно, уже в кинематографе – этой большой и емкой camera obscura, превращенной в театр, где зритель – внутри нее…

[1] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 52.

[2] На тему диаграмматики см.: *Bauer M., Ernst Ch*. Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld. Bielefeld: Transcript, 2010; *Boschung D., Jachmann J*. Diagrammatik der Architektur. München: Wilhelm Fink, 2013; *Schneider B., Ernst Ch., Wöpking J. (Hgs.)*. Diagrammatik-Reader: Grundlegende Texte aus Theorie und Geschichte.Berlin: De Gruyter, 2016; *Schmidt-Burkhardt A*. Die Kunst der Diagrammatik: Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas. Bielefeld: Transcript, 2017; *Krämer S*. Figuration, Anschauung, Erkenntnis: Grundlinien einer Diagrammatologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, M., 2016.

[3] См.: *Gronemeyer N.* Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der frühen Neuzeit. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2004.

Зедльмайру крайне близки эти аллюзии, сопряженные у него со специфической литургикой, исполненной критицизма по отношению к опыту Средневековья (это основной пафос немецкого «литургического возрождения»). В соответствующих главах он без обиняков говорит о театрализации Мессы, указывает на ее хорегический характер, не без ссылок на того же аббата Сугерия, сравнившего службу с танцевальной постановкой[1]. Этим постулатам, как мы увидим, приготовлена крайне фундаментальная роль, но и эти, и многие иные – весьма смелые, непривычные и подчеркнуто вызывающие наблюдения за готикой – собраны в самой первой главе, названной откровенно «Восполненный собор», который мыслится как реальный *Gesamtkunstwerk* совершенно в духе Вагнера. Имеется в виду главная функция исторической реконструкции: она может и призвана быть самым прямым конструированием, доделыванием-довершением того, что не успела эпоха или на что не отважилась прежняя наука[2].

Эти процедуры сродни деятельности архитектора, фиксирующего графически с помощью идеографических конфигураций свой замысел и подготавливая свой проект как сценарий последующих действий – уже других исполнителей, играющих роли хотя бы тех же «строителей» того же готического собора или, например, «служителей» того же культового события, или даже «толкователей» – то ли соответствующих текстов, то ли соответствующих переживаний – сообразно тем или иным пространственным состояниям[3].

III

Итак, наша задача – внимательно проследить, как из прямого и явного желания осуществить замысел Янтцена касательно уже символических аспектов диафании *рождается принципиально новая и чреватая крайними последствиями для науки теория* Зедльмайра, использующего Янтцена (и далеко не только его) для своих целей, заключающихся помимо прочего в обосновании архитектурной теории как аппарата постоянной и реальной трансценденции, построенной – что безусловно существенно и сущностно – на репрезентирующих ресурсах архитектуры, внутри себя удерживающей непрерывную эпифанию (если не череду

[1] Эти и многие другие – острые, непривычные и провокационные наблюдения над готикой собраны Зедльмайром в первой главе его книги, названной «Восполненный собор».

[2] Напомним о пафосе еще довоенных текстов Зедльмайра касательно «строгой науки» об искусстве, где лейтмотив – «неэвклидовая» методология, применяемая, правда, к барочному материалу – не очень, конечно далекому от готики (см., например: *Sedlmayr H.* Die Architektur Borrominis. 2. Aufl., München: Piper, 1939). См. частичный русский перевод: Введение в психологию искусства. Методологические проблемы. Учебно-методическое пособие. М.: МГУ – Исторический факультет, 2010. С. 72–75.

[3] О «мистических коннотациях метода» (аксонометрическая проекция как форма презентности) см.: *Jormakka K.* Geschichte der Architekturtheorie. 2. Aufl. Wien, 2006. S. 205.

теофаний, где диафания – дополнение к эпифании, согласно Тейяру де Шардену) с характерными визуально-мистериальными импликациями (и возможностью уклониться от всякого рода метода – согласно уже Гадамеру)[1].

Проблема для нас заключается в том, что подобный весьма ответственный проект пытается обосноваться на феноменологии даже не визуального опыта (как у Янтцена), а проективно-конструктивной деятельности. Зедльмайр имеет намерение восстановить *сам порядок и процесс архитектонического и одновременно, так сказать, профетического творчества*, когда зрителю и пользователю приписывается роль *совершителя сакраментального акта*, хотя не стоит забывать ни на минуту о Том, Кто есть, был и будет его Учредителем… Архитектор выступает как своего рода хорег и теург.

В общем и целом, речь идет о том, что трансформированная концепция «диафании» оказывается безусловно решающим пунктом обоснования того, что пребывание в соборе реально есть и присутствие в откровении – не только апокалиптическом и эсхатологическим, но и вообще вневременном – вечном и тем паче – реальном. И это откровение основано, если позволительно так выразиться, на *мистериальной концепции Abbild*: собор способен быть сам монументальной сакраменталией, подобно монстранцу-остенсориуму и балдахину-эдикуле, вмещающей и являющей собой и священное, и спасенное, и освященное, и спасающее[2].

Начинает Зедльмайр с постулирования безусловно «отображающего» (*abbildende*) характера готического собора, выступающего как частный случай «отображающей архитектуры» вообще, которой противопоставляется архитектура «символическая». Разница между ними – в степени реализма того, что архитектурой репрезентируется. Реальность отображаемая присутствует на том же уровне, что и архитектура, реальность символическая, как и полагается всякому референтивному отношению, – за пределами архитектуры. В данном контексте безусловно решающий момент – понимание, что такое этот *Abbild*.

Для Зедльмайра[3] *Abbild* отличается прямым соответствием и даже совпадением обозначающего и обозначаемого: это далеко не просто *Bild* (слишком общее понятие), это и не символ, это, скорее, если пользоваться соответствующими терминами (они, к сожалению, не в ходу

[1] Ср.: «Гадамер желает не разрабатывать учение о методе, с помощью которого можно вооружиться “более правильным” интерпретацией или толкованием, а указывать на те элементы, причем – трансцедентальные, что предполагаются в каждой интерпретации, неважно, хотим ли мы того или нет» (*Hügli A., Lübcke P.* Philosophie in der 20. Jahrhundert. Bd. 1. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 209).

[2] Блестящий пример универсалистского толкования мотива эдикулы (и тоже – на примере готики) – эссе Дж. Саммерсона «Небесные обители» из одноименного сборника (*Summerson J.* Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture. New York, 1963. P. 1–28). Русский перевод (Е.А. Ванеян) см.: Архитектура – язык, история, теория… С. 98–112.

[3] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 103.

у Зедльмайра), прямой сигнал. Чувственное сливается со сверхчувственным. Это откровенная ситуация не просто Откровения, сколько визуальной галлюцинации: важна роль веры в широком (ценностном) смысле слова, признание прямой связи, если не идентичности чувства и сверхчувственного. У Зедльмайра об этом говорится достаточно изощренно: «При этом заслуживает внимания и указание на то, что именно там, где – в качестве пограничного случая – образ уравнивается с отображаемым, этот самый образ меньше всего нуждается во внешнем "сходстве" (Курц и Крис[1]). Только там, "где та самая вера в идентичность образа и отображаемого колеблется, возникает связующее звено, предназначенное для соединения того и другого: *сходство*". Однако, когда смыслообраз (Sinnbild) так или иначе признается схожим со сверхчувственным, то в подобном случае "чувственный" образ ("sinnliche" Bild) добивается исключительной ценности»[2].

Бросается в глаза в приведенном тексте, во-первых, упоминание «пограничного случая», который, по сути, для Янтцена, напомним, и есть место проявления диафании: она – проступает на пространственной границе, вернее сказать, само пространство – и есть граница[3]. Так что скрыто в приведенной цитате из Зедльмайра речь идет о все той же диафании как транспарентности, которая делает взаимопроницаемыми образ, и его

[1] Речь идет о книге: *Kris E., Kurz O.* Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch. Wien: Krystall-Verlag, 1934.

[2] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 103.

[3] Можно сказать, что термин «диафания» буквально входит в «терминальное» состояние. Диафания способна исчезать (в «латинской готике» с ее «терминированным тактильным пространством» (см.: *Sauerländer W.* Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 216 и ниже Anm. 24). Но еще важнее, что диафаническая структура исчезает в текстах Зедльмайра, который постоянно подчеркивает, что, например, «диафаничны <…> и некоторые юстиниановские и романские стеновые формы» (*Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 525). На его взгляд, «существеннее для пространственного впечатления – тела, которые стоят в середине пространства, что есть балдахин (Ibid.). Но у Янтцена на этот счет есть асимметричный ответ – более поздний, но незапоздавший: «Для пространственного анализа Святой Софии как раз невозможно применять термин "балдахин"» в том смысле, как его понимает Зедльмайр (*Jantzen H.* Die Hagia Sophia des Kaisers Justinian in Konstantinopel. Köln, 1967. S. 36). Можно добавить, что существует аналогичная понятийная логика и в случае с доготической пластикой. Подобный терминологический перенос осуществляет Вильгельм Мессерер (прямой последователь Янтцена и непосредственный преемник Зедльмайра в Зальцбурге!). Согласно Лоренцу Диттманну, именно он обозначал пространство как «измерение трансцендирующего и трансценденции», а равно и как основание рельефа как такового. И абсолютно существенно, что «посредством проникновения основания-фона (это и есть прямая диафания – *С.В.)*, рука об руку с его (фона – *С.В.*) включением в имманентные взаимосвязи произведения шло и его (произведения – *С.В.*) расслоение». И далее: «именно из разрыва бытия, однако, божественные силы и выступают…» (Цит. по: *Messerer W.* Von Anschaulichen Ausgehen. Schriften zu Fragen der Kunstgeschichte / Hrsg. von S. Koja u.a. Wien: Böhlau, 1992. S. 16–17).

отображаемое[1]. Во-вторых, конечно, указание места для сходства, которое не требуется в случае *Abbild'a*, подкрепленного или, правильнее сказать, устроенного или конституированного верой. Наконец, в-третьих, не трудно заметить попытку проидентифицировать (на уровне почти что игры в слова) смысл и чувство: чувственное обретает смысл или значение (а фактически – ценность) явленного сверхчувственного, чувственное оказывается осмысленным, а смыслообраз (*Sinnbild*) – подлинным символом.

Зедльмайру эти рассуждения важны, и они обладают для него сверхценностным смыслом в свете его ближайшей задачи показать, как собор оказывается и переживается Небесным Градом – в очень специфическом способе рассмотрения (можно сказать, уверяющее усмотрение и переживание на чувственном – зрительном и не только – уровне сверхчувственного как единственной объединяющей реальности). Собор – это даже не условие или средство повторного опыта Откровения (и как апокалипсиса, и как эпифании), это сама ситуация эпифании-теофании. Достаточно сказать, что это ситуация литургическая и евхаристическая, подразумевающая Присутствие и причастие к Присутствию. Зедльмайр здесь совершенно откровенен (глава 27 и дальше). Ему важно обосновать максимально методично и методологично подобный, как уже говорилось, культово-мистериальный опыт, именно показать, что речь идет не о метафоре, а о реальности. Если быть совсем точным, задача Зедльмайра – восстановить опыт (и мистический и архитектонический) создателей собора, а восстановив, быть может, и повторить. При том, что ему не совсем этот опыт кажется безусловным (он, как выясняется в конце книги – примерно после пятисот страниц текста, допускает и негативный опыт собора как потребности в визуализации, в поисках и обретениях средств имитации или воспроизведения мистериального переживания через чувства, то есть сенсорику и т.д.).

Мы хотим показать, со своей стороны, что его (Зедльмайра) концептуальное оснащение (феноменология и гештальт-теория) позволяли ему это сделать: можно почти что на чувственном опять же уровне сделать ясным, понятным и приемлемым, что подлинный *Abbild* способен на многое, в том числе, он обеспечивает безусловное интенциональное единство земного и Небесного, как раз-таки потому, что в дело замешена архитектура[2].

[1] Ср.: «2.16: Die Tatsache muss um Bild zu sein, etwas mit dem Abgebildeten gemeinsam haben. 2.171: Das Bild kann jede Wirklichkeit abbilden, deren Form es hat. *Das räumliche Bild alles Räumliche, das farbige alles Farbige etc*».

[2] И просто «собор как монументальная мистерия» – так уже у Янтцена (см.: *Maas R.* Diaphan und gedichtet…S. 151), который «мистерию готического пространства воспринимает феноменологически» (*Sauerländer W.* Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 213). «Открытое» – это тоже мистерия, понятая как «длительность в неограниченном времени aion'a» (*Paumann L.* Vom Offenen in der Architektur. Wien: Passagen Verlag, 2010. S. 111, со ссылкой на Делеза). Ср. далее: «То, что "просвечивает" сквозь форму – это инспиративная, виртуальная сторона реальности» (Ibid. S. 112). Но, однако, всегда следует помнить об опасности фетишизации – архитектуры как таковой (Ibid. S. 62–64).

Подобный концептуальный конструктив обеспечен диафанией и именно в том смысле, который ей придал Янтцен. Архитектура как таковая – или ее пространство – диафанична, и в ней проступают крайности и полярности. Проступают, сходятся и соединяются ради чего-то нового, которое может быть и все той же границей, напряжением, диссонансом и разрывом: *диафания* может звучать и как *диафония*, ведь в гештальт-концепции уровней той же психики предполагается и уровень доминетических и дофигуративных состояний, которые суть настроения (*Stimmungen*)[1].

Важно представлять, что диафаничны и сами отношения между и концептами и их авторами: Янтцен оказывается «фоном» для новой фигуративности уже Зедльмайра, но он же и пронизывает его. Целые теоретические системы и книги способны быть «символической формой» не только непространственного (это, скорее, *das Unräumliches*), но прямо его лишенного (собственно янтценовское das *Raumloses*).

Проблема и коллизия (крайне продуктивная) состоят в том, что для Янтцена гештальт-отношения фигура/фон схожи с ситуацией рельефа, когда на неопределенности (это и есть скрытое, но и явленное – в диафании – пространство) проступает и прорастает фигуративность как качество отношения к тому, что воспринимается: если мы воспринимаем и переживаем диафанию, то непостижимое, но готовое явить себя, оказывается фоном, на котором проступает наша рациональность, наше сходство с нашим сознанием и его возможностями, наша поспешная и скоротечная идентичность[2].

Как лишенное пространства, как свободное от нашей чувствительности может стать предметом репрезентации? Может быть требуется новое, так сказать, освящение, новая сакраментализация обновленной мистерии? Или выход в иные сферы и дискурсы – например эпистемологические? Эту тактику – бессознательно, как нам кажется – выбирает Зедльмайр. Ведь не

[1] И еще раз методологическая поэтика и метафорика фон Зимсона, подчеркивающего роль музыки как практики созвучия в широком смысле слова (*Simson O.* Die Gothische Kathedrale. S. 38ff).

[2] Так, например, для Зауэрлендера принципиально обратить внимание на то, что «Янтцен сплавил воедино темные предчувствия романтиков касательно сверхмерности готического церковного пространства с современной оптикой истории искусства (как дисциплины-дискурса. – *С.В.*), привыкшей сравнивать строительные формы» (*Sauerländer W.* Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 218). Несомненно, «темные предчувствия» и «современная оптика» суть фон и фигура и потому – тоже нечто «диафаническое» и, значит, – «эпистемологическое», когда «фон» подразумевает такую импликацию, как «темное», и такое расширение (углубление!), как «глубина» – вплоть до самой «хоры». Здесь речь идет уже не о пространстве и границе, а о месте, крае и зиянии (вслед уже не за Майстером Эккхардом и Хайдеггером, а за Кристевой и Деррида). И что же тогда фигура и гештальта, и тем более – отображение? Это уже не живое тело и плоть, а мембрана и покров – или складка (в этой связи касательно готической пластики как «облаченной архитектуры» у Янтцена см.: *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 116). Таким образом, «диафаническая структура» – это многослойная и переходная структура, ведущая к глубине, ко мраку, к бытию, к ничто. И – к Богу!

даром столь обязательным в какой-то момент литургического развития оказывается чин освящения храма. К этому ритуалу, к этому культовому действию-церемониалу вынужден обратиться Зедльмайр для пояснения своей интуиции относительно способа или, скорее, качества присутствия Небесного Иерусалима. Та же логика – в стремлении подтвердить «отобразительность» ссылками на слово, словесность, поэтические тексты: это не просто более верифицируемые «письменные источники», дело не в документализации, а в текстуализации и письме: оно – не просто фиксация речи, а ее исконная наглядность, свободная от репрезентации и приближающаяся к экспрессии в ее же опять же исконной значительности и значимости как непосредственного отпечатка, следа – *Abbild'a*, наглядного и физиогномического, как ответного импульса – реакции на впечатление (*Eindruck-Ausdruck*). И акт письма – все та же жестикуляция, остенсивность, лишенная, правда, точности точки: это скорее пятно (*macchia*) или *punctum*, прикосновение то ли взгляда, то ли пальца (последний приходит на помощь, когда первый натыкается на собственное слепое пятно)[1].

IV

Доказательство всему сказанному или симптом всему недосказанному – позднее (1976) послесловие (и одновременно – предисловие) самого Зедльмайра к собственному «Возникновению собора». В этом тексте вновь и вновь упоминается и толкуется «диафания», причем в гораздо больших масштабах, чем в основном тексте и, что еще более симптоматично, в гораздо больших объемах, чем тот же «балдахин», хотя именно последний – собственное изобретение Зедльмайра. Но как раз с «диафанией» требуется больше разбирательств и – самое существенное – расширений.

Перво-наперво, Зедльмайр вводит понятие «порождающий принцип готического собора», призванное определить сущность этого архитектурного феномена. Отвергая последовательно все прежние понятия собора, Зедльмайр приходит к убеждению, что таковым порождающим

[1] О «macchia» как одном из основополагающих концептов в системе взглядов Зедльмайра (и не только его, а, например, и Йозефа Гантнера с его «префигурацией») см.: *Ванеян С.С.* Брейгель – Зедльмайр – Имдаль: слепое пятно интерпретации // Память как объект и инструмент искусствознания. Сб. статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М.: ГИИ, 2016. С. 86–99. Напомним весьма фундаментальную и одновременно монументальную предысторию «пятна» не только оптического, но и гаптического: это Алоиз Ригль с идеей «гаптической формы» как результата первичного тактильного опыта (касание поверхности «кончиками пальцев» и формирования представления о двухмерности, развернутой впоследствии в пространство как сумме точек) и это Август Шмарзов (с принципиальной корректурой Ригля в смысле невозможности выводить опыт тактильный как опыт телесный из одного только точечного касания, взамен которого – опыт всей кинестезийно переживаемой соматики, всецелого и живого тела). См.: *Schmarsow A.* Die Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter [1905]. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998. S. 42).

принципом или просто генеративной грамматикой (в терминологии, несомненно, Н. Хомского и П. Бурдьё[1]) является «новое отношение к свету». Об этом первыми заговорили, напоминает Зедльмайр, Панофский и фон Зимсон[2], почти что одновременно с ними – он сам, но в начале – конечно же Янтцен, хотя для него свет – только обрамление диафанической стены[3], тогда как правда, по мнению Зедльмайра, состоит в том, что сама диафаническая стена – характерное порождение «порыва к свету».

Для Зедльмайра, как выясняется, диафаническая стена – исчезающая стена, редуцированная и замененная окном, но не просто прозрачным и предназначенным для «повседневного света», как в «наших современных стеклянных зданиях»[4], но «испускающим свет из себя самой» (*selbstausstrahlen*), обнаруживающим и обеспечивающим тем самым свое «анагогическое значение»[5]. Такая стена – буквально «святейшее окно», по

[1] Ср.: *Nille Chr.* Mittelalterliche Sakralarchitektur Interpretieren. S. 65. Следует упомянуть крайне негативное отношение Бурдьё ко всякого рода немецкой терминологии: он ставит в один ряд с «балдахинной системой» и «диафаническую стену», и «парение» – как совершенно равнозначные «интуитивистские» «феномены», которые имеют хоть какое-то значение лишь потому, что разные авторы (особенно – Зедльмайр) эти значения «открыли» или попросту – «назвали» (см.: *Bourdieu P.* Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1974. S. 126 – со ссылкой на Луи Гродецки). – Несомненный и характерный пример вынужденной конкуренции между «структурализмом» французского социолога и «структурным анализом» немецкого историка искусства.

[2] Об этом см.: *Cage J.* Gothic Glass – two Aspects of Dionysian Aesthetics // Art History, 5. 1982. P. 36–85. *Kidson P.* Panofsky, Suger and St. Denis // The Journal of Warburg und Courtauld Institutes, 50. 1987. P. 1–17. Эти два текста обозначают весьма существенную ревизию проблемы световой метафизики: «Идея выведения света внутри готического церковного пространства из светового умозрения христианского неоплатонизма не выдержала критической верификации» (*Sauerländer W.* Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 214). И потому анализ пространства у Янтцена удерживает «свое герменевтическое значение и спустя 60 лет» (Idem.). Мы можем двигаться «через Зедльмайра и Панофского – прямо к Янтцену» (*Kuder U.* Jantzens kunstgeschichtliche Begriffe // *Jantzen H.* Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 2000. S. 177).

[3] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 598). Однако у Янтцена речь идет о структуре и не о стене! И потому подобная некорректная корректура со стороны Зедльмайра – симптоматична для всей идеи и для всей интенции «Возникновения собора» как такового.

[4] Ibid. S. 599. Ср.: «Готический собор – это не скелетообразная постройка подобно архитектуре из металла и стекла, что так характерна для 19 века» (*Sauerländer W.* Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 213). Ср. у Шеебарта и Бруно Таута: «Идея транспаренции, трансформации, и движения обязана осуществиться через стеклянную архитектуру» (*Jormakka K.* Geschichte der Architekturtheorie. S. 206). «Более диафанично» означает фундаментальный постулат функционализма. Это слова Ле Корбюзье, подразумевающие, что архитектурный проект означает «изнутри наружу» (Ibid. S. 204). См. там же и о «функционалистическом дискурсе как об «эссенциальной онтологии, приближающейся к аристотелизму и томизму» (Ibid. S. 203).

[5] Ср. у Р. Штайнера (1923): «Когда живая стена себя преодолевает, она становится прозрачной» (Цит. по: *Shuyt M., Elffers J., Ferger P.* Rudolf Steiner und seine Architektur. Köln: DuMont, 1980, S. 47). И далее: «Необходимо <…> простую освещенность светом сделать транспарентной для духовности,

выражению Сугерия (фактически для него этот *sacratissime vitrae* и есть подлинный – неземной – алтарь или престол). За этим – новая полнота света и новое наполнение им здания. Зедльмайр охотно пользуется выражением Панофского «настоящая оргия неоплатонической мистики света», подчеркивая, что именно анагогичность, то есть *вовлеченность в трансформационный процесс всякого присутствующего в здании* – вот подлинный корень собора (и здесь не столь важно и даже по-своему продуктивно, что Сугерий понимал «Ареопагитики» и неверно, и упрощенно). Здание – *Vehikel*, та самая *materialia*, что выступает как раз в качестве *Abbild* (*imago*), «изымающего» созерцателя в «промежуточное царство» (*Zwischenreich*), где уже нет Земли, но еще нет Неба. Это мир своего рода *художественного пургатория* и обязательная, ибо очищающая задержка на пути к истинному свету и его источнику[1].

Но за всем этим почти что оргиастическим переживанием света стоит потребность в визуализации Тайны, желание Ее видеть, приближение к Ней посредством «медиальности ока»[2]. Однако на самом деле это

которая сокрыта в ней. Она указует на себя в световых следах, остающихся на цветном фоне. Оболочки-образы и разоблачение – подобная первичная полярность внутри гештальтов и знания, лежит в основании всей человеческой экзистенции, и эта полярность, если иметь в виду [процессы] образования тела и его растворения, ведет за пределы рождения и смерти и в данном случае благодаря искусству становится отношением между стеной и окном» (Ibid. S. 48). И у самого Янтцена в его позднем творчестве «диафаническая структура» трансформируется в снабженную витражами *Antiponderose* (окно-роза на западной стене собора) как сущностного понятия для всего трансцендентного (Об этом см.: *Kuderer U.* Jantzens kunstgeschichtliche Begriffe. S. 176).

[1] Ср.: *Paumann L.* Vom Offenen in der Architektur. S. 107ff.

[2] Ср. уже у фон Зимсона замечание касательно того, что окно представляет собой «проницаемую для света мембрану» (*Simson O.* Die Gothische Kathedrale. S. 284 – Anm. 60). Среди прочих можно вспомнить, конечно же, автора из круга Баухауза – Зигфрида Эбелинга и его заметку «Пространство как мембрана» (Der Raum als Membran. 1926), где само пространство мыслится как именно мембрана между плотью и «атмосферой» (см.: *Günzel S.* Lexikon der Raumphilosophie. Darmstadt: WDG, 2012. S. 252–253). Говоря вообще, если диафания, уже согласно Аристотелю, есть *metaxy* (субстанциальный посредник), то она, получается, – активный и *medium* (перевод Фомой Аквинским *metaxy*). Еще у Декарта этот медиум – эфир (об этом подробнее: Ibid. S. 250–251, а также: *Maas R.* Diaphan und gedichtet… S. 126–128, где речь идет о «нематериальном медиуме»). Так что диафания – это практически магический и мистериальный инструмент всякого рода трансформативных процессов (см. ниже и след прим). У позднего Янтцена мы все подобное и находим, особенно – идею перехода архитектуры посредством света в «другое агрегатное состояние» (*Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 68). И это новое состояние подразумевает и новые (другие) виды изобразительного искусства – пластику и живопись, которые являют природно более первичные связи и единства, но при этом оказываются ближе к цвету (см. об этом предпоследний раздел наших заметок). Совершенно аналогично – уже у Аристотеля, для которого цвет означает нечто «первично зримое». И в самой широкой перспективе ср.: «Суть тварных вещей в том, чтобы быть посредниками <…> Они оказываются посредниками, ведущими к Богу» (*Вайль С.* Тяжесть и Благодать / Пер. В. Линквинцевой. М.: Русский путь, 2008 – глава «METAXY»).

приближение – удаление, так как зрение требует дистанции, когда «причастие» освященной Гостии in visu подобно созерцанию, например, Св. Грааля, где довольно только почувствовать на расстоянии, как истекает от этой чаши «чудодейственная сила»[1].

Именно такая оптика просвечивания, то есть транспарентности, пропускания сквозь себя характеризует, по мнению Зедльмайра, западные части постройки Сугерия, и именно здесь отсутствуют «самые следы» подлинной диафании, смысл которой – не в просвечивании, а в сиянии, не в заглядывании – мысленном – в то, что позади, что скрыто, а в прямом восприятии и интенциональном переживании – на телесном уровне встречного единства земного и небесного, то есть материального и immaтериального.

Диафания – инструмент достижения самого настоящего «транса», суть которого – именно в «транспортировке» (тот же *Vehikel*[2]) созерцателя в то самое «промежуточное царство»[3]. Это достигается, во-первых, за счет того, что созерцается именно особая субстанция – «световая материя», а во-вторых, за счет задействованности в процесс зрителя целиком, так как инструмент этой трансформации – сам собор, пережитый как особый артефакт-емкость, реально – как табернакль-монстранц – «глазами своих строителей». Можно заметить, между прочим, что перед нами целая череда трансгрессий, включающих, в том числе, и транстемпоральные, в частности – исторические переходы, ведь не даром Зедльмайр оговаривает, что предлагаемая им точка зрения – не современна, а отличает именно сознание той самой эпохи, когда собор возникает[4]. Это даже не эпоха, а эпохэ, даже не редукция, а абдукция в понимании Чарльза Пирса, в которой задействован даже не зритель постройки, а читатель текста, и не только Сугерия, но и Зедльмайра…

За подобным новым отношением к свету стоит новая – невиданная и неслыханная до сих пор близость чувственного и сверхчувственного, а также и чего-то иного: близость и почти совпадение «словесного смысла, чувственно созерцаемого светового гештальта и расположенного позади духовного смысла, lux vera»[5]. Вот самая главная здесь, по нашему мнению, формулировка: «в чувственном свете *совершенно непосредственно*

[1] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 602.

[2] Первоначально это слово, напомним, в немецком языке употреблялось в фармацевтике и медицине: это именно жидкость, обеспечивающая доставку и усвоение лекарства в организме.

[3] Зедльмайр говорит совершенно ясно о зрителе, что он «в процессе созерцания подобных световых материй входит в своего рода транс» (*Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 603). Ср. однако у Зауэрлендера наблюдения о «соблазнительной односторонности и спиритуализирующей мистификации», что присущи готике (*Sauerländer W.* Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes. S. 218).

[4] Здесь, несомненно, стоит заметить, что такой модус темпоральности редуцирует саму проблему исторической реконструкции: это вырванность из времени прошлого, это время, заключенное в самом дискурсе о соборе…

[5] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 604.

открывается духовный свет». Это предполагает, что уже нет символа, но только *Abbild*-отображение (*imago*). И это подразумевает и «новую вещественность» (но не *Sachlichkeit*, а *Stofflichkeit*), новую степень совершенства материи: от непрозрачности (*Undurchsichtigkeit*) к светоносности (*Lichthaftigkeit*), где посередине – проницаемость (*Durchsichtigkeit*). Последнее есть «особенность интермедиальных тел» (то есть огня, эфира, кристалла, стекла), которые «partim lucida, partim *diaphana*» (слова Сугерия). Фактически, диафания – «в ином смысле, чем у Янтцена» – свойство этого «промежуточного царства». Более того – «сам собор благодаря своей новой вещественности и есть это самое промежуточное царство».

Но насколько, действительно, у Янтцена иной смысл по сравнению с Зедльмайром? Ведь если интермедиальность и есть диафания, то она – медиум в том числе и «волшебства культового события», что самое важное у Янтцена. Транспарентность – только часть диафании. Другая ее составляющая – именно медиальная инструментальность. Зедльмайр только расширяет Янтцена и делает это, быть может, отчасти и против своих намерений, не столько через свет, сколько через *Abbild*, который не есть символ в том смысле, что он не референция, а прямой стимул, индекс в смысле Пирса[1], отпечаток ситуации, наполненной «настроением» (*Stimmung*) и потому подлежащей переживанию. Фактически, вся структурная феноменология собора у Зедльмайра направлена на экспозицию того тезиса, что собор есть «отображение Небесного Иерусалима» (Abbild vom Himmlichen Jerusalem). Этому посвящены целые главы книги (27–48),

[1] Строго говоря и следуя за Ч. Пирсом «фактически существующее здание» можно обозначить как «дици-индексальный чувственный знак»», то есть суждение, ситуативно обращенное к сенсорике реципиента (*Nöth W.* Handbuch der Semiotik. 2. Aufl., Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2000. S. 446). И более того: в ситуативном языковом употреблении репрезентация пространства – это всегда индексальность, которая манифестируется и в пространственной перспективности (Ibid. S. 284). Но для зедльмайровской теории отображения не менее фундаментально важны следующие положения из витгенштейновского «Логико-философского трактата»: «2.141 Das Bild ist eine Tatsache. 2.15 <…>Die Zusammenhang der Elemente des Bildes heiße seine Struktur und ihre Möglichkeit seine Form der Abbildung <…> 2.1514 Die Abbildende Beziehung besteht aus den Zuordnungen der Elemente, mit denen das Bild die Wirklichkeit berührt». И главная для нас фраза: «2.172 Seine (des Bildes – *С.В.*) Form der Abbildung aber, kann das Bild nicht abbilden; *es weist sie auf*». Иначе говоря, форма отображения сама не отображает образ, а на него указывает самим жестом, так сказать, своего наличия, своей событийности и своей фактичности. Понятно, какие последствия это имеет в случае с архитектурой: попадая в архитектурный образ (*Bild*), мы не можем из него выйти, так как он существует и действует как отображение (*Abbild*), задавая сами правила игры, то есть форму всякой активности – в том числе и сенсорной и далее – когнитивной. В случае архитектуры столь радикальны подобные последствия лишь потому, что она сама есть непосредственно указательный (остенсивный) способ символизации. Можно сказать, что именно то, что является прообразом для образа, оказывается тождественным образу в момент его восприятия и усвоения. Архитектура оказывается, так сказать, чистым, освобожденным отображением буквально по факту своего существования как материального феномена! Это чисто магический инструментализм в форме «отображения».

где данная тема проходит все мыслимые смысловые регистры, начиная, между прочим, с темы прямой визуальной теофании (книга Откровения Иоанна Богослова) и заканчивая проблемой исчерпания, увядания и утраты и темы, и самого феномена («Осень Средневековья» Хейзинги).

Поэтому «символизм церковного здания» представляет собой не нечто «измысленное задним числом теологами, а нечто само по себе действенное – для строителей собора»[1]. Сам акт его возведения – уже символичен и действенен, это символическое действие и действующий, то есть активный («живой» в юнгианской терминологии) символ. Он отпечатывается в сознании, хотя из него и выходит. Точнее говоря, он накладывает печать на сознание, будучи, так сказать, трансцендирующей стигмой.

И, соответственно, церковное здание для его строителей прекрасно в той мере, насколько оно делает их причастниками «высшей действительности», которая есть «суперэссенциальный свет» и которая тем выше, чем больше в ней этого света. Он же – субстанция, свойства которой – пронизывать и пропитывать собой, отдавать себя и приобщать себе, транспонируя, трансцендируя и просто транссубстанциируя через себя верующих, собранных в земной церкви. И совершается подобное в той мере (*im Maße*), насколько совершается Месса (*die Messe*)! Сам балдахин создает специфическую телесность, вбирающую в себя трансцендентное и создающую условие евхаристической встречи плоти Агнца и плоти участников Литургии. Уже не свет, а сама телесность – обрамление (*die Folie*) для культового акта[2]. Поэтому такая недвусмысленная инструментализация-литургизация диафании как аспекта церковного здания и пространства, делает ее (диафанию) и аспектом самого наблюдателя-участника действия, происходящего с ним и – в нем, если принимать во внимание его (зрителя-участника) плотскую телесность (*Leiblichkeit*), которая тоже может быть диафанична в тех или иных присущих плоти кинестезийных

[1] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 605.

[2] Однако же ср.: «Свет собора при этом окружал сущее как освещение и в качестве сияющей середины <…> В архитектоническом пространстве верующие были как бы соотнесены с «внепространственным» подобно телам диафанической стеновой структуры. Участники культа пребывали в исполненном света центральном корабле в основании света» (*Maas R.* Diaphan und gedichtet… S. 151). Можно сказать, что для Зедльмайра такой «середины» было мало… Но еще важнее для понимания, так сказать, телесной диафании может быть янтценовская концепция «стилевой энтелехии». Ее символ, по мнению Янтцена, это «не линия <…>, а воображаемый сфероид с центром и периферией, где время ведет себя как ось» (*Jantzen H.* Die Gotik des Abendlandes. S. 40). «В этом сфероиде господствует центростремительная целеустремленность в смысле развертки исторически новых формальных идей от периферии к осуществляющему центру» (Ibid.). Но эта временная ось значима и для оптического восприятия и для всех последующих переживаний, только приближающихся к центру, который – тайна творческого акта. Но где время – там и пространство и потому – тело и плоть со всеми их границами…
И касательно уже совсем эсхатологического перехода свет/плоть – у Мессерера: «Как говорит Откровения Иоанна, город, то есть Небесный Иерусалим, не нуждается ни в солнце, ни в луне, ибо его светильник – Агнец» (Sakralbau [1984] // *Messerer W.* Von Anschaulichen Ausgehen. S. 279).

актах. Это есть имманентная диафания и Месса, совершаемая внутри, – там, где уже не только «промежуточный регион» (*Zwischenreich*), но и прямо «Царство Божие» (*Gottesreich*)[1].

Более того, когда Зедльмайр говорит, что «из Шартра истек поток метафизики света»[2], то мы можем продолжить: это истечение всех возможных фреймов и парадигм вообще – не только стилей или форм благочестия, но и когнитивности, в том числе и научной[3].

Итак, когда Зедльмайр утверждает, что его задача довольно скромна – реконструировать смысл собора, каковым он представал «в глазах его строителей»[4], то мы обязаны видеть в этой формулировке весьма амбициозную программу построения соответствующей и обновленной дисциплины, в контексте которой речь идет о строителях не только собора, но и, например, метода и науки, в основании которой – «principe generateur», действующий в том же соборе, понятом в первую очередь как «произведение» (*Werk*). Это принцип порождающего смысл действия, конструирования и конституирования значения.

И это задача *реконструкции* архитектонических структур сознания – именно художественного сознания, – производящего значение и определяющего способы, формы и методы и его уразумения и, значит, толкования уже в *конструкции* сознания интерпретатора. В основании такого сознания – не технические, и не эстетические, а сугубо волевые акты, создающие из церковного здания «инструмент духа». В любом случае архитектура превращается, то есть строится как средство (*Vehikel*) сугубо духовной, то есть действенной и действующей во всех сферах реальности, как и полагается Духу, активности. И при этом – активности принципиально визуальной, хотя речь может идти о «глазах» совсем не только строителей собора, но и его зрителей, а также и его описателей, писателей и даже – его поэтов, ведь корни собора – «поэтические», ибо поэтично сознание.

Поэтому почти что высказанная мысль Зедльмайра состоит в том, что и у науки, а не только у собора – «поэтические корни»[5], то есть наука

[1] Ср.: «Человек в Литургии вообще, и во внутренней Литургии сердца, становится истинным священником мира» (*Messerer W.* Von Anschaulichen Ausgehen. Schriften zu Fragen der Kunstgeschichte. S. 276 – с прямой ссылкой на Ханса Урса фон Бальтазара!).

[2] *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. S. 609.

[3] Транспарентность произведения искусства как его зримость редуцируется к его простой читаемости и в конце концов – к прямой непроницаемости его «вещного бытия как такового». Хотя и эта оппозиция – семиотическая транспарентность/ вещная непрозрачность – предмет критики с позиций теории медиальности (*Nöth W.* Handbuch der Semiotik. S. 448), то есть, добавим мы, с позиций диафании!

[4] Да и сам Янтцен имеет в виду нечто аналогичное, когда говорит о «череде гениальных мастеров <…>, обеспечивших формой наше предчувствие переживаемой сверхмирности; <…> именно строительное искусство породило такую власть…» (*Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 156).

[5] См.: *Ванеян С.С.* Искусствознание – наука и поэзия // Российский исторический вестник. Т. 3. 2000. С. 9–27. Понятно, что фундаментальной оказывается идея Баумгартена, заложенная в проект его «эстетики» как новой науки, на уровне метода эквивалентной своему предмету,

имеет свою поэтику, ибо она – созидание смысла, если она свободна от пространства как вместилища вообще и вместилища, например, естественного света, а равно и как места и условия все той же «естественной установки», и если она устремлена к «сверхъестественному» опять же свету и к трансцендентности мира.

V.

В заключение – указание на самый важный – герменевтический аспект перехода от диафании-I к диафании-II: существенна два раза повторенная Зедльмайром фраза «Ich komme zum Schluss» («я подхожу к завершению, я завершаю»). Темпоральность, быть может, и есть самый решающий – эсхатологический – инструмент истолкования диафании. Это заключение – сродни исключению-замыканию, исчерпанию и завершению структурности мира, это все тот же переход от образа (*Bild*) к отображению (*Abbild*), от зрения (*Sehen*) к слуху (*Hören*) и от *Diaphanie* к *Diaphonie*. Это заставляет прислушиваться к голосу (*Stimme*), а через настроение (*Stimmung*) перейти и к определению (*Bestimmung*)[1].

И поэтому в качестве заключения – совсем беглые наблюдения по поводу еще одного, почти зеркального варианта отобразительности – поздние тексты уже Янтцена, где действует обратная «оптика» – прямые впечатления от Зедльмайра, а также – от фон Зимсона и Франкля. Насколько

который – изображаемая природа, которая, в свою очередь, тоже есть активная – изображающая и воображающая – инстанция. Не менее ясна и связь с идеями «философии тождества» Шеллинга. См.: *Prange R*. Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln: Deubner-Verlag. 2004. S. 37–70. Стоит, наконец, заметить, что непрерывный когнитивно-метафорический путь от зедльмайровских «поэтических корней» (обозначающих «новую сферу сочиняющей и измышляющей фантазии» – *Sedlmayr H*. Die Entstehung der Kathedrale. S. 477) через его же «эндотимическое основание» (*Sedlmayr H*. Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. I. München: Mäander, 1985. S. 324) художнического творчества (с такой беспредметной образной формой, что именуется «macchia» (эмоционально нагруженное цветовое пятно) – Ibid. S. 275) прямо к «l'immagini del cuor» Й. Гантнера (то есть «Внутреннее» художественной практики: «зона префигуративной фантазии» – *Gantner J*. «Das Bild des Herzens». Über Vollendung und Un-Vollendung in der Kunst. Berlin: Gebr. Mann, 1979. S. 111, 117, 119). Впрочем, стоит помнить и беспощадную критику всех этих идей со стороны О. Бечманна (*Bätschmann O*. Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. 6. Darmstadt: WBG, 2009. S. 27–30).

[1] Ср., например: «Голос (die Stimme) <…> это, собственно говоря, артикуляция телесного (leiblicher) присутствия (Anwesenheit)» (*Böhme G*. Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. 7. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 1995. S. 146). И далее, несомненно, Ж. Деррида, в «Феномене и голосе» говорящий помимо прочего и о «отчуждающем авторитете <…> инстанции голоса» (см., соответственно, немецкий перевод: *Derrida J*. Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, M., 2015. S. 95–96. Kapitel «Die Stimme, die das Schweigen wahrt»).

остается верен своей диафании Янтцен, сталкиваясь с совсем не прозрачным прочтением себя?

Реакция Янтцена – в самокомментарии: он строго придерживается своей версии диафании, что естественно, ибо он – ее автор. Но то, как он ее защищает, делает понятным, что он, на самом деле, защищает феноменологическую диафанию, о чем стоит поговорить отдельно. Главное здесь, как уже было сказано, – это принципиальная соотнесенность с телесностью и, соответственно, с субъектностью, что, как мы увидим, позволяет самым непосредственным образом связывать воедино структурные и семантические аспекты такого явления, как готика, а если уж быть более точным – специфически готического кинестезийного переживания.

Сущностно важно, что речь у Янтцена всегда идет о «пространственной границе», ибо только так пространство себя и обнаруживает феноменально. Здесь – отголосок, несомненно, тактильной, гаптической подосновы пространства, особенно если оно не контейнерное, а субстанциональное (см. об этом выше)[1]. Оно все равно остается пространством, не превращается в «непространство» (*Unraum*), потому что оно «поддается прохождению»[2]. Это кинестезийное пространство, конституируемое, повторяем, телесно и переживаемое опять же как эффект воздействия. Тем более важным оказывается и такое качество, как «вертикализм членения» (не пропорций!): он обеспечивает буквально на глазах, то есть визуально «упреждение эффекта тяжести»[3], ощущение массивности и т.д. Следует учесть, что эти эффекты принадлежат не пространству вообще, а стене, то есть опять «пограничной» сущности, нереальность которой поддерживается как раз эффектом отсутствующих внутри опор. Зрительно «технический аппарат» остается незримым.

И вся подобная парадоксальная феноменология увенчивается «диафанической структурой», для понимания которой принципиально важно понятие и явление все той же «пространственной границы». В случае готики существенно то обстоятельство, что «носителем пространственного воздействия» оказывается весь средний корабль целиком: он с точки зрения своего «распространения» ведет себя как одно большое – и подвижное – тело, у которого не может не быть поверхности-границы. И, самое главное, – это распространяющееся тело, будучи «сердцевинным пространством» (*Kernraum* – букв. «ядерным пространством») окружено еще одним, «примыкающим пространством» (*Anraum*), но уже в другом и особом «агрегатном состоянии» и с другими свойствами, основное из которых – способность «обволакивать главный неф с помощью пространственного фона»[4]. Получающиеся отношения и именуются «диафанической структурой».

[1] Ср., однако, всю бескрайнюю и достаточно альтернативную проблематику «оптической и гаптической формы» (Алоис Ригль), «ближнего и далевого зрения» (Адольф фон Гильдебрандт), восходящую к Конраду Фидлеру и Августу Шмарзову: *Prange R.* Die Geburt der Kunstgeschichte… S. 190ff.

[2] *Jantzen H.* Die Gotik des Abendlandes. S. 69.

[3] Ibid. S. 70.

[4] Ibid. S. 72.

«Применительно к диафанической структуре готической пространственной границы речь идет об оптическом отношении между телесно-пластически сформированной стеной и находящимися позади пространственными частями. <…> Притом надо подчеркнуть, что подобные отношения проступают не при любом прорыве стены и что они не зависят от степени этого прорыва. <…> Готическая стена центрального нефа отличается от стены романского стиля не тем, что в ней “больше” прорыва, а тем, что в ней оптически иное отношение к прилегающим пространствам. Готическая стена отвергает сам характер континуума масс в той мере, насколько она собрана из откровенно телесно-пластических, цилиндрически сформированных единиц-членений. <…> Короче говоря, архитектура готической стены желает быть понятой уже не в качестве континуума массы, а в виде “пластики”»[1].

Далее следует важное уточнение: это отношения не просто к «прилегающим пространствам», а к «позади расположенным разнообразным пространственным слоям»[2]. Понятие диафанической структуры подчеркивает, что «пластика стены» становится «архитектурным рельефом с подложкой в виде пространственного фона», что только и определяет готический характер этой стены[3]. Более того: готическая стена просто не воспринимается без пространственного фона в качестве «пленки-подложки», и она только так обретает свою воздействующую значимость, касающуюся всего соборного пространства. «Стена становится “готической” сразу же, как только членение тел стены в виде круглой пластики начинает конституировать пленочный характер пространственных частей, расположенных за стеной»[4].

Еще раз: наличие позади не просто фона, а именно «слоев смысла и слоев отношений» (*Bedeutung*- und *Beziehungsschichten*), значение которых – в их значимости, а она – в способности не просто аффективно воздействовать на «воспринимающего», а формировать «некоторого рода образ действий». То есть диафаническая структура определяет «характер пространства», причем – специфически готический. А где пространство и где характер – там и соответствующие процессы: как восприятия, так и поведения, равно и всякого рода иные формы активности – в том числе и смыслообразующие (смысло-наполняющие и смысло-исполняющие). Но вся подобная габитуальность – на фоне, на основании таких слоев, что даны непосредственно и первично и именно – в виде «моделирующего основания», так как стена сама является как форма уже «смоделированной», и слои – укрывают, обволакивают тело среднего корабля – вместе со всем, что и кто внутри него или просто – с ним.

[1] *Jantzen H.* Die Gotik des Abendlandes. S. 73.

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

И главное воздействие «диафанического структурного принципа» заключается в редукции тяжести земли, к чему добавляется и уклонение от устойчивости и постоянства, определенности отношений, когда фоновых слоев не просто много, а они еще и разнообразны и чередуются друг с другом по контрасту (мрак переходит в световые зоны и обратно). Спроецированные по вертикали, то есть уж точно чисто оптически, подобные слои уже становятся уровнями, отличаясь теперь четкостью и определенностью возрастания световых эффектов[1]. Янтцен специально подчеркивает, возражая Паулю Франклю, что готическое пространство никак не может ни восприниматься, ни толковаться как гомогенное, а готический структурный принцип – как приведение к однородной массе всех исходных элементов, к их сплавлению в нечто нерасчлененное. Стена как что-то цельное и континуальное, по мнению Янтцена, именно растворяется, а пространственная граница продольного корабля конституируется как «сама себя связывающая решетка», которую можно понимать и почти что в терминах фототехнических как своего рода «растр». Все что позади – никогда не сливается, всегда «чистая створка», «оптическая пленка», всегда послойно членимая и всегда остающаяся «подкладкой стены главного корабля». Только это и ни что иное – диафаническая структура или принцип, который – еще раз подчеркнем – принцип порождающий, моделирующий, действующий и в пространстве, например, переживающего сознания, тоже не лишенного ни слоев, ни уровней, ни переходов между ними.

Важно видеть, как универсализм «диафанической структуры» продолжается и подтверждается в аналитике, во-первых, готической пластики, а во-вторых и в главных – живописи, то есть витражных изображений. Последние (в толковании Янтцена) нам особо могут быть полезными, так как, напомним, диафания связана с цветом: он, можно сказать, обязан ей своим появлением, она ему – своим проявлением (цвет свидетельствует о *diaphanes*, пусть и незримом). Для Янтцена цветные витражи – это не только «средство преобразования архитектуры в световое пространство». Они– решающий аспект той «силы собора, что превосходит мир». Причина тому – фигурная составляющая витражей. Именно изображенные фигуры обеспечивают «в непосредственном опыте впечатление чего-то, превосходящего мир».

Почему именно витражные фигуры (гештальты), а не пластические? Почему именно они обнаруживают себя «как нематериальные, рожденные из света сущности, которые подобно магически пылающим знакам погружены в слой пространственной границы»[2]? На самом деле аналогичные характеристики сопровождают и готическую пластику, важное свойство («способ обнаружения») которой – «умолкнувшая телесность», что возможно потому, что перед нами – «облаченные фигуры»

[1] *Jantzen H.* Die Gotik des Abendlandes. S. 75.

[2] Ibid. S. 139.

как часть «облаченной архитектуры»[1]. Они лишены собственного экзистенциального центра и существуют внутри архитектуры, принадлежа ее поверхностям, но главное – производят впечатление «застывших под действием магии существ, принадлежащих далекому миру». Они «участники драмы Божественной эпифании», их лики несут «печать высшей серьезности» и даже «источают некое духовное волшебство персональности»[2].

Но власть диафанической структуры проявляет себя именно «погранично» (почти буквально – терминально). И это уже сфера витражей, так как это граница еще и цветная, то она действует «более охватывающе», включая и трансформируя не только телесный, но и визуальный опыт и сопровождая собор в его сквозном распространении как целого сакрального пространства, вовлекающего в себя всякую, не только статуарную телесность. Тем более, что витражные фигуры включены в повествовательные ряды. Так что воспринимающий это целое оказывается задействован не только чисто визуально и чисто кинестезийно, но и герменевтически. Дело в том, что субъект не только обнаруживает себя внутри слоя пространственного, он не только пребывает на границе зримого и незримого, не только испытывает развеществление своей земной плоти под воздействием цветовой энергии, он, воспринимая и переживая, еще и читает, следуя за фигуративными (и фигуральными) последовательностями и потому – истолковывает. Если собор как «произведение искусства» представляет собой систему слоев – как значений, так и отношений (об этом Янтцен говорит в том самом месте своей книги, где вводится понятие диафании), то понятно, что эти слои целиком и всецело значимы и для воспринимающего, испытывающего их действие как «способ своего поведения»[3], то есть как свой габитус, касающийся и ментальных, а значит, и когнитивных слоев[4]. И диафания действует как сквоз-

[1] *Jantzen H.* Die Gotik des Abendlandes. S. 116. Опять же, под «Gewändearchitektur» можно понимать и архитектонику складок одежд, и свойство собственно архитектуры, которая по своей сущности может рассматриваться как пластическая оболочка пространства (уже согласно Земперу и далее – Шмарзову). В случае готики важен акцент на графизме (это путь фон Зимсона), но и Янтцен говорит о едином для пластики и архитектуры «рисунке», объединяющем одно и другое.

[2] Все цитаты: Ibid. S. 112–114. Еще пример феноменологической метафорики – описание фигур Шартра как «отрешившихся от земного», но «остающихся в настоящем своей телесностью – как некое сообщество, рожденное из Духа» (Ibid. S. 117).

[3] Ibid. S. 73.

[4] Согласно Янтцену, именно готика «открыла область душевных возможностей человека и вывела их к свету» (Ibid. S. 118). Концовка фразы выглядит, с одной стороны, фразеологическим оборотом речи, а с другой – эпистемологическим или прямо феноменологическим поворотом мысли, конституируя оптику или риторику аффекта, «душевного напряжения» («Regung der Seele») – в том числе и трансцендирующего рода. Еще раз отметим непростую концептуальную судьбу «габитуса» (он же – modus operandi), когда исконно феноменологический термин превращается отчасти в неокантианский (эту операцию производит как раз Панофский, видя в нем *Denkschemata*, то есть мыслительный схемы-паттерны, переходящие и в паттерны

ной принцип, пронизывающий и слой стены (плоскости), и слой объема (пластика), и собственно пространства, что венчается встречей с теми самыми испускающими цвет сущностями, которые еще и вступают в прямо коммуникативные и конкретно – в нарративные отношения с теми, кто с ними контактирует. И роль цвета здесь как чисто оптического эффекта и как сенсорного аффекта (то есть перцепта) заключается в своего рода «десоматизации» воспринимающего субъекта. И это же – условие – его последующей, так сказать, семантизации[1].

Итак, цвет – венец «построенного собора» (витражами заканчивается эта часть книги), дальше идет уже собор «помысленный» (вернее –«истолкованный»), но это толкование – результат конструирующе-выстраивающих усилий, переходящих в усилия, символизирующие – неизбежно и непосредственно, так и хочется сказать – «диафанически».

Упомянутая глава «Помысленный собор» (в отличии от предыдущей – «Собора построенного») – скромна по размерам, но показательна и весьма точна по размерности, прежде всего – концептуальной. Надо отдавать себе отчет, что данный текст Янтцена – итоговый по отношению ко всем великим готическим интерпретационным текстам, начиная с Панофского, продолжая Зедльмайром и заканчивая фон Зимсоном. Янтцен – последний в этом ряду, если не считать Франкля (1962)[2]. И эта небольшая главка – принципиально диафанический и подчеркнуто семантический синтез, хотя в основе его, как мы постараемся показать, – гештальт-анализ, построенный по универсальному дихотомическому принципу взаимодействия противоположностей.

Пограничный характер диафанического проявляется не только на уровне пространства построенного: в сфере помысленного пространства (а оно, как мы увидим, тоже строится, но иными способами) граница проходит между двумя состояниями Церкви: «зримое в *ecclesia materialis* указывает на незримое в *ecclesia spiritualis* и все становится символом»[3].

творческие), а затем – усилиями Бурдьё – уже в структурный инвариант, гомологически-иконологически присутствующей на всех уровнях человеческой бытийности – от самых недр личного бессознательного через таковое же, но уже коллективное, к институциям сугубо социально-символическим с важнейшим акцентом на разнообразных канонически-схематических регуляторах-катализаторах чтения и письма (знаменитые lectio/meditatio/contemplatio, помноженные на всю ту же генеративную грамматику Хомского). И все это определяет главнейшие способы производства значения (более того – «систематического конструирования фактов», за которым – и производство самой культуры). См.: *Bourdieu P.* Zur Soziologie der symbolischen Formen. S. 132, 137, 139, 141–143, 151–153.

[1] Как удачно заметил один из комментаторов Янтцена, «видимое пространство – сосуд для спиритуальности» (*Kuder U.* Jantzens kunstgeschichtliche Begriffe. S. 217): равно как и воспринимающий субъект содержимое этого самого сосуда, который – совершенно прозрачен и потому (за отсутствием стенок-преград) сообщающийся с самим собором и всем, что в нем происходит. Но есть и движение далее – текст самого Янтцена, а равно и все прочие и возможные тексты…

[2] *Frankl P.* Gothic Architecture. Pelican History of Art. Baltimore: Penguin Books, 1963.

[3] *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 147.

То есть акт указания-истолкования и образует символ или, вернее, символическую ситуацию, ситуацию символизации или символизма. Как акт зрения выявляет транзитивность и соотнесенность пространственного фона-оболочки и пластически-телесной «обрешетки» («растр» переходит со временем в «текст»), так и несовпадение материального и духовного, во-первых, а равно и несоотнесенность стилистических перемен в материальном, то есть в «церковном здании» с постоянством в самом факте Откровения (евангельского прежде всего!), во-вторых, дает на следующем – историческом уровне – несовпадение постоянных и переменных «слоев» (!) в самой *ecclesia spiritualis*. «Тайна веры может быть усвоена в различных, исторически изменчивых формах своей богослужебной употребительности»[1]. В этой литургической функциональности христианское культовое здание (готический собор является таковым по своему естеству) может быть понято как «обрамление культового события»[2]. Собор выступает именно в роли рамочной конструкции, образующей границу-грань, сам оказывается одним из слоев, выявляемый в качестве такового лишь в соотнесении с другим полюсом: это не просто событийность Литургии, но и самого Откровения – во Христе, встреча с Которым – опять же величина постоянная для веры, но переменная для благочестия как «религиозной потребности», где в богатстве «истин веры» в разные моменты «протекания истории» по-разному и акцентируются, и выявляются отдельные стороны.

В конце концов самое главное в этой череде исторических перемен – нарастающий со временем (Янтцен начинает с раннего христианства и заканчивает барокко) опыт встречи Бога и человека во Христе: «Священные истины в наглядной близости» – вот в чем смысл существования религиозного искусства Запада. Личность Иисуса оказывается еще одной границей-гранью внутри Церкви и церковного здания: речь идет о Его «богочеловеческой природе»[3]. Точность, лапидарность и при том – сдержанность характеристик в данном небольшом разделе, посвященном христологическому измерению «помысленного-понятого» собора,

[1] *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 148.

[2] Ibid.

[3] Ibid. S. 148. Идея – сквозная, в том числе и для истории искусства, а не только концепции Янтцена: о том же – завершающие пассажи небольшой заметки о Мантеньи, величие которого заключается в том, что он, «отталкиваясь от изображения, субъективизирующего явление, создал новые выразительные ценности для страстной темы». Дело в том, что, согласно Янтцену, «Христос, теряя нечто из ценностей репрезентативных – через снятие “дистанции” тем самым приближается к сфере человеческого переживания. Он вдвигается в пространство ближайшего окружения наблюдателя, туда, где смерть и выражение все превосходящей муки переживается максимально интенсивно. Именно подобная возможность переживать смерть Спасителя непосредственно и на глазах у созерцающего и есть в данном случае та самая ценность, что позитивно противопоставляет ренессансный художник средневековому пониманию. Трансцендентализм Средних веков снимается в пользу такого восприятия смерти Спасителя, что более доступна чувствам» (*Jantzen H.* Über den gotischen Kirchenraum. S. 79).

заставляет видеть в этой теме воистину сердцевину всего концептуального здания Ханса Янтцена.

Фактически речь идет о том, что сама богочеловеческая природа Христа содержит в себе возможность перемен в духовном отношении верующих к миру иному, так возможно – от эпохи к эпохе – выделять то Божественную, то Человеческую природы. Именно готика – время, а собор – сцена того события, что можно охарактеризовать как «выход на первый план человеческой стороны Христа»[1], Который – милостив, Который страдает за человечество, Который наглядно-чувственно – узнаваем и близок, Который – «человек среди людей»[2]. Как следствие – расширение самого языка изобразительных искусств, когда за отныне близкой и доступной чувствам наглядной образностью оказываются задействованными и символизм, и аллегоризм, получающие теперь куда более обширное поле действия или применения, когда за одними смысловыми взаимосвязями открываются иные. И одновременно – это язык самого Писания, особенно евангельских текстов, где притча исходит из самих уст Иисуса.

Так возникает возможность существенно расширить область применения изобразительности: создавать визуальные эквиваленты теперь можно практически к любой области – в том числе, отдельно указывает Янтцен – к сфере теологического умозрения. Так рождается система семантических переплетений, в том числе, например, событийного ряда – прошлого, настоящего, грядущего, начала и завершения, где существование мира понимается как путь ко Христу, сопряженный с накоплением новых истин, с самой возможностью разнообразного, вариативного и – добавим мы – генеративного толкования, когда экзегеза заложена в самом способе – аллегорически-символическом – предоставления смысла. Принципиальной оказывается сама «множественность экзегетических возможностей», что облекается в традиционную еще для античности схему многослойного смысла, который – это существенно для Янтцена, прямо ссылающегося на Зауэра, – не принадлежит никакому конкретному архитектурному стилю. По своей «всеобщей природе» эта многослойность – общее свойство даже не самого церковного здания, а церковной экзегезы как все той же традиции. То же самое касается и приемов смысловой персонификации, а равно – и всякого рода антропоморфизма.

Отсюда и рождается главная проблема «помысленного собора»: можно ли найти конкретно готический тип смыслообразования, как мы выделяем готическое формообразование? Ответ Янтцена – в духе к тому моменту уже вполне продуманной и проработанной хотя бы на концептуальном уровне «иконографии архитектуры»: смысл обретает историческую конкретику, если мы можем привязать его к конкретной личности, ответственной за смысл (как это бывает в случае с архитектурной

[1] *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 149.

[2] Ibid.

инвенцией, у которой всегда есть «автор»)[1]. В случае готики такая возможность существует: готике повезло дважды, так как мы можем привязать и ее форму к конкретной личности, и ее смысл. Удивительно, что это одна и та же личность Сугерия, который, в отличие от того же Дурандуса, имевшего опыт смысловых слоев лишь «на уровне своего письменного стола», действительно «что-то видел». В личности Сугерия, а также и его строителей, и архитекторов, с которыми он так или иначе находился в согласии, мы можем нащупать «следы пережитой символики»[2].

И тогда этот живой опыт должен выражаться в соответствующих формах, что не исключает, а наоборот, обостряет вопрос о том, какова логика, какова структура соответствия форм и значений. Вопрос, с одной стороны, практически одного возраста с той же философией, а с другой – может приобретать более определенные очертания, если сформулировать его вслед за Бандманном как проблему «носителей значения», возможности того обстоятельства, что, по формулировке самого Бандманна, «аллегорическая интерпретация имеет формальные последствия»[3]. Еще более конкретно это выглядит так: аллегория способна или нет равно и подчеркивать или проговаривать определенные архитектурные формы-элементы, и выделять просто те или иные вещи, подлежащие воспроизведению. Это и будет, согласно Бандманну, «формальными последствиями» – равно и экспрессивными, и изобразительными.

Янтцен подобную вроде как вполне приемлемую схему уточняет в одном очень определенном ключе: он, с одной стороны, принимает как безусловную истину, что средневековые теологи «подкладывали» под церковное здание некоторый смысл задним числом, а с другой стороны, подчеркивает, что первоначальный смысл (то есть не добавочный и иносказательный, а первичный и буквальный – и именно архитектурный) следует искать в процессе и в структуре как раз замысла и планировки. А последняя всегда отсылает – как процесс творческий и интуитивный – сразу к целому множеству предпосылок, ни одна из которых в рассматриваемое время не была прямо и внятно озвучена. О том, что способствовало возникновению самого желания построить здание именно в таком виде, никогда никто не говорил ничего определенного.

«В большой планировочной концепции могли сходиться воедино и друг с другом согласовываться как со стороны архитекторов, так и со стороны строителей и мышление строительно-пространственное, завязанное на традиции, и мышление символическое, но стоит заметить, что возможность разделять эти компоненты – равна нулю»[4].

[1] См.: *Ванеян С.С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., Прогресс–Традиция, 2010.

[2] *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 153.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

Бандманн, которого здесь прямо цитирует Янтцен, выражается тщательно и осторожно: он говорит, что само значение может оставаться не способным воздействовать на форму, но это не лишает форму возможности преобразовываться (*umgestaltet*) в отображение (*Abbild*) значения, используемого как своего рода подложка (*unterschobene Bedeutung*). Перед нами своего рода семантическая диафания: элементы не подчиняют друг друга, а оставляют место – «пространственную границу» – взаимной свободы и неопределенности, они просвечивают друг из-за друга – почти в смысле Р. Виттковера (и заодно – К. Бюлера)[1]. Но это уже ситуация экзегетическая: так себя начинает вести значение, только подвергшееся взору интерпретатора (он фактически преобразовывает его – буквально трансформирует его гештальт).

Это положение требует своего толкования, причем тоже многослойного, хотя уже буквальное его значение указывает на то обстоятельство, что об эквивалентности тех или иных архитектурных форм можно говорить лишь в том случае, если можно утверждать, что сама структура значения уже содержит в себе признаки архитектуры, если значение – явно выстроено, то есть, например, помещено в основание, подложено или, наоборот, наложено, приставлено, присоединено, если оно содержит обрамление, фон, характеризуясь и пластически – как обрешетка, створка и т.д. Другими словами, если есть возможность указать на смысло-выстраивающую активность сознания и тем более описать ее в пластически-пространственных (телесных!) терминах, то тогда, понятно, акты смыслопорождающие, так сказать, автоматически, на уровне отобразительном, на уровне отпечатка, прямого соответствия будут и актами формообразующими: формой такой смысловой активности будет архитектура. Важно, чтобы эта активность и эквивалентность была исходно показуема, а не вдогонку доказуема. Чтобы интерпретатор – вслед за Сугерием и всяким творцом-породителем интерпретируемых творений – что-то конкретное видел, чтобы с чистой совестью заниматься интерпретацией именно увиденного, ибо оно изоморфно и изологично самой вещи.

Это, как нам кажется, и является эпистемологическим ядром связки «собор построенный и собор помысленный». Такого рода тотальность соответствий возможна, по мысли Янтцена, при очень определенном положении дел: должна быть единая среда, взаимообратимое пространство форм и их значений, что есть в случае с архитектурой – среда городская, она же – коммуникативная. Поэтому «толкование здания целиком» возможно лишь как «небесного града»[2]. И это значение будет анагогическим, то есть возводящим на другой уровень. И здесь, уже со ссылкой на современного теолога, интерпретатора интерпретаторов Заэура, Янтцен приближается к самой сути своей, как выясняется, весьма продуманной программы. Существенна не только ситуация видения, но и видения

[1] См.: *Wittkower R.* The Interpretation of Visual Symbols [1954] // *Wittkower R.* Allegory and the Migration of Symbols. London: Thmes & Hudson. London, 1977. P. 173–188.

[2] *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 154.

апокалиптического, и поэтому эта ситуация – уникальна, ибо окончательна, завершенна и совершенна, и ее воспроизведение-репрезентация только усиливает степень реальности, подобно тому как это происходит в Литургии. В этом смысле, как безусловно точно указывает Зауэр, церемония-чин освящения новопостроенного церковного здания делает его – через воспроизведение тех же мест Откровения – не копией, не образом, не тем более иллюстрацией, а совпадающим отображением, собственно – явлением единственного подлинного храма Нового Завета, как он обнаруживает себя в видении Иоанна. Сущность этого храма – в том, что с ним происходит: это полное и потому подлинное Присутствие Бога среди своего народа – спасенного человечества.

В этом состоянии видения и присутствия идеальное и материальное взаимодействуют друг с другом, не поглощая друг друга, но поглощая саму статику противопоставления, возможность исключения одного другим.

И уже сугубо логически требуется указание на то положение дел, когда соприсутствие разного, различного, разнообразного – самого разнообразия оказывается исходным, хотя и искомым моментом. Это – *Abbild*, если пользоваться термином Зедльмайра, или – *Kunstwerk*, если следовать за самим Янтценом. Интрига и применения, и отторжения *Abbild* со стороны Янтцена – содержание последних «сцен» всей только что нами воспроизведенной концептуальной пьесы. Остановимся на этом на некоторое время – в качестве неизбежной ретардации, подготавливающей и обеспечивающей восприятие финального апофеоза (напомним, что для Янтцена подлинно религиозное искусство Запада венчается именно барокко).

С точки зрения Янтцена, на путях символического истолкования собора именно Зедльмайр пошел дальше всех, увидев в нем не анагогический образ, а «наглядное отображение <…> увиденного Божественного града», когда «посетитель в известной мере действительно переносится в Небесный град»[1]. Признавая, что «возвышающая пространственная власть внутри собора» реально порождает соответствующее «чувственное впечатление», что идея «поэтических корней прекрасно подходит собору», тем не менее – это, вероятно, то, что мы должны понимать как главное у Янтцена – «построенный собор как произведение искусства» из этих корней «не выводим». «Отобразительную силу» собора необходимо все же перед лицом именно искусства отвергнуть, чтобы тем не менее признать «силу символическую», которая «придает форму нашему предчувствию возможности посредством архитектуры пережить сверхмирное»[2]. И это исключительно заслуга «искусства строительства»: именно оно обнаруживает эту самую власть, что таинственным образом делает мастера, автора архитектурного проекта, сродни Творцу всего сущего.

Янтцен не видит в «отображении» эквивалент присутствия, хотя признает переживание близости Божественного главным качеством готического собора. Он видит тотально творческий характер готики, но желает

[1] *Jantzen H.* Die Kunst der Gotik. S. 156.

[2] Ibid.

одновременно видеть одно только строительство той организующе-реализующей инстанцией, что производит действие в том числе и на сознание. То, что творится с тем, кто находится внутри собора, творится посредством архитектонического творчества. А то, что *именно* творится, – это изменение состояния ума и сердца. Вопрос – как это изменение происходит и в чем оно заключается: как же все-таки создается тот самый эффект перехода из обыденного состояния в восхищенное? Сказать, что мастер-архитектор «предоставляет нашим предчувствиям форму» – несомненно недостаточно, ссылка на творческий акт должна быть буквальной: он «таинственно касается» изменения состояния и настроения. Зедльмайр в программном тексте о Брейгеле не случайно говорит об *Abbild'e* после анагогического уровня: это тропология, это тропизм чувств, связанный с топологией пространства. Но *Abbild* у Янтцена заменяется «произведением искусства», дабы подчеркнуть момент творчества и, соответственно, иррациональности, к которому приобщается и интерпретатор.

На самом деле – это лейтмотив всей книги и всей концепции Янтцена, а размежевание с Зедльмайром необходимо именно по причине близости намерений. Если сравнивать готического проектировщика с автором библейской книги Премудрости, который, в свою очередь, сравнил Творца с архитектором-строителем, если вслед за Янтценом допустить также, что тот и другой могли мыслить одинаково – один в проекте, другой – в тексте, если поверить Янтцену, что достаточно это нам «представить актуально» (*vergegenwärtigen*), чтобы нас коснулась «символическая сила» готики, то что мешает допустить, что всякий прочтенный текст о «творческой деятельности» имеет ту же способность активизировать подобную силу? И прочтенный Зедльмайром текст Янтцена ее в нем пробудил, а прочтенный Янтценом текст Зедльмайра (им же и инспирированный) активизировал творчество в авторе понятия «диафаническая структура».

Но главная проблема и специфика ситуации состоят в том, что и мы прикасаемся к этому положению дел, записывая свои тексты и читая их.

Екатерина Андреева

Магия горизонта. Искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга 1950–1980-х годов

16 октября 1930 года Даниил Хармс написал пародийный математический трактат под названием «Cisfinitum. Письмо к Леониду Савельевичу Липавскому. Падение ствола». Леонид Липавский – автор «Теории слов», которые возникают в результате поворотов, когда к основе из согласных и гласных Ы и Е присоединяются, а затем и отсоединяются буквы. Придуманное Хармсом понятие «цисфинитум», следовательно, имеет отношение к процессу порождения форм. Хармс устанавливает разделение на творческую и нетворческую науку: творческая наука – это искусство, нетворческая – логическое рассуждение. «Если творческой науке придется иметь дело с понятиями количеств <…> скромно замечу, – пишет Хармс, – что новая система счисления будет нулевая и область ее исследования будет Cisfinitum»[1]. В 1931 году Хармс включил этот трактат шестым номером в рукописный сборник прозаических и поэтических текстов 1927–1931 годов, посвященных исследованию «нуля форм», если говорить языком Малевича. Понятие «цисфинитум», как я надеюсь показать, определяет пространство около нуля более конкретно, чем супрематические произведения Малевича. Пока же отметим связку искусства создания форм со знанием о нуле и с алогическим мышлением.

Автор книги «Даниил Хармс и конец русского авангарда» Жан-Филипп Жаккар находит в «цисфинитной пустоте» первозданное, или «нулевой уровень творения» и фиксирует «конвергенцию» Малевича и Хармса. Он полагает, что «следует рассматривать творчество Хармса не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, <…> но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия»[2]. Если

[1] *Хармс Д.И.* Полное собрание сочинений. Т. 2: Проза и сценки. Драматические произведения / Сост., подготовка текста и прим. В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. С. 312.

[2] *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С. 256.

Марк Петров
Торс в черном платье
1955
Картон, масло
Собрание семьи художника

цисфинитное – это область исследования «нуля форм», то Хармс и Малевич действительно сходятся, однако возникает вопрос, зачем было Хармсу изобретать свое слово для обозначения прохода через ноль, зачем умножать сущности?

В том же 1930 году Хармс написал стихотворения «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» и «Звонить-лететь (Третья цисфинитная логика)». В первом из них он говорит о неуклонном убывании времени («Вот час всегда только был, а теперь / только полчаса <…> Нет все части часа всегда только были, а теперь их нет»). В конце же стихотворения происходит колебательная смена двух режимов: «Вот час всегда только был. / Вот час всегда теперь быть». Первый режим ведет к абсолютной конечности, второй – алогически – из режима убывающего времени позволяет выйти в режим бесконечности – «всегда только быть». Отметим, что Хармс пользуется для обозначения режима бесконечности инфинитивом, но исчерпывается ли значение слова «цисфинитный» представлениями об изначальном? Очевидно, что «цисфинитное» – это парный термин к «трансфинитному». Слово «трансфинитный», или бесконечный, восходит к трансфинитным множествам Георга Кантора. А из гимназической латыни Хармс несомненно помнил о цис- и трансальпийских галлах – все ведь учили латынь по «Запискам о Галльской войне» Юлия Цезаря. В этом случае смысл слова «цисфинитный» проясняется топологически: речь идет не о «первозданном», а о находящемся по эту, нашу, сторону предела-горизонта, за которым находится бесконечное-трансфинитное. Тогда и конвергенция трансфинитного и цисфинитного обретает особый смысл преображения: бесконечное, или трансфинитное пространство Малевича может выворачиваться в цисфинитное пространство Хармса, и процесс этот не только реверсивный, но и обратимый. Об этом процессе второе упомянутое стихотворение «Звонить-лететь»: в нем открыты перспективы свободных перемещений людей, животных, предметов, частиц времени и звуковая связь «МЫ» и «ТАМ», когда действие совершаем мы тут, а звон слышится ТАМ. Ничтожение или обнуление до *Cisfinitum* может оказаться «потусторонним» расширением нашего пространства и времени.

С помощью понятия «цисфинитное» Хармс создает горизонт событий –преображений нашего конечного пространства в бесконечности прошлого и будущего. Эти преображения возможны именно благодаря алогизму «цисфинитного». Сравнительному смысло- и миропорождению в человеческой логике и в бессмыслице посвящен предшествующий «Цисфинитуму» пятый текст сборника под названием «Мыр» от 30 мая 1930 года. Автор видит мир по частям:

«Я говорил: Я тоже часть трех поворотов.

Части отвечали: Мы же маленькие точки.

И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир.

Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир.

И я всегда знал, что такое мир, но что я видел раньше, я не знаю и сейчас. <…>

Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его видеть. Я испугался, думая, что мир рухнул. Но пока я так думал, я понял, что если бы рухнул мир, то я бы так уже не думал. И я смотрел, ища мир, но не находил его.

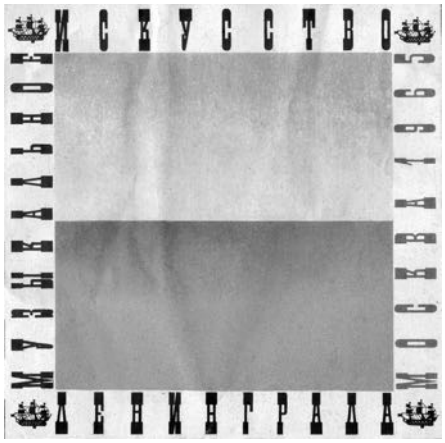
А потом и смотреть стало некуда.

Тогда я понял, что покуда было куда смотреть – вокруг меня был мир. А теперь его нет. Есть только я. А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир. <…>

И больше я ничего не думал»[1].



Марк Петров
Конверт для пластинки «Музыкальное искусство Ленинграда». 1965

Путь бессмыслицы сводит мир в точки (по Делёзу – сингулярности – точки, где не действуют никакие законы), из которых собирает «Все» в мире «Ничто». Отмечу, что техника созерцания, когда видишь «все зараз», буквально совпадает с описанием приемов «расширенного смотрения», которые практиковал Михаил Матюшин, стремясь перейти от видения отдельных предметов к восприятию среды в целом. Комментируя «Мыр», Валерий Сажин указывает на «гностические увлечения Хармса», «поскольку именно гностикам была свойственна такая двойственность взгляда “в истине” и “в мире”: когда видишь в мире – я и мир это разное, когда видишь в истине – я это мир, а мир – это я»[2].

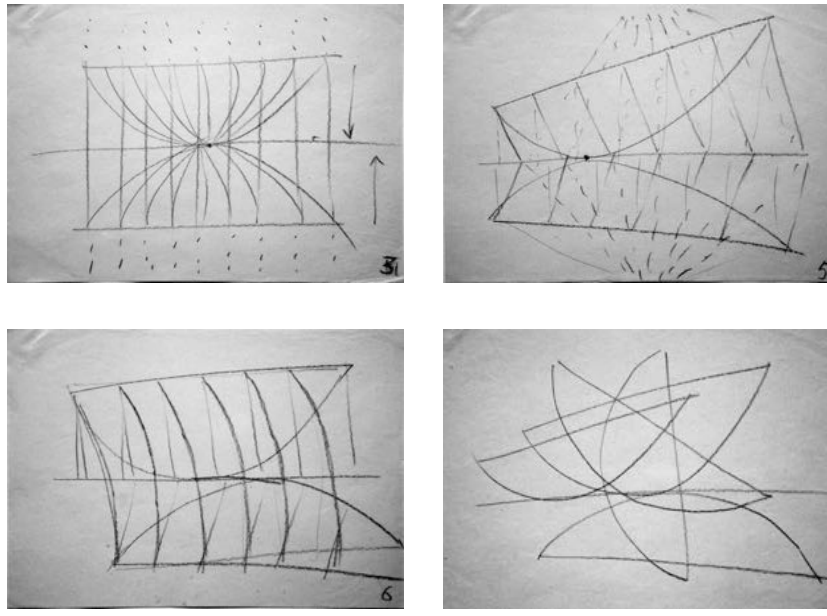
Марк Петров
Воспоминания о будущем. 1968–1989
Оргалит, смешанная техника
Собрание семьи художника

Днем раньше «Мыр» Хармс написал стихотворение «Нетеперь», которое можно рассматривать как топологию «Мыр», пребывающего во времени «Нетеперь». Хармс в последней строке этого стихотворения образует восьмиконечную фигуру (вспоминается «звезда бессмыслицы» Введенского): «Где же теперь? Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, / а теперь тут и там. / Это быть то. / Тут быть там. / Это, то, тут, там, быть Я, Мы, Бог»[3]. Хармс словно бы проверяет пространство стихотворения, подобно

[1] Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 308–309.

[2] Там же. С. 472. Сажин здесь ссылается на исследование Марианны Казимировны Трофимовой «Гностицизм как историко-культурная проблема в свете коптских текстов из Наг-Хаммади» (Aequinox. М., 1993. С. 184 и далее).

[3] *Хармс Д.И.* Полное собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения, переводы. С. 127–128.



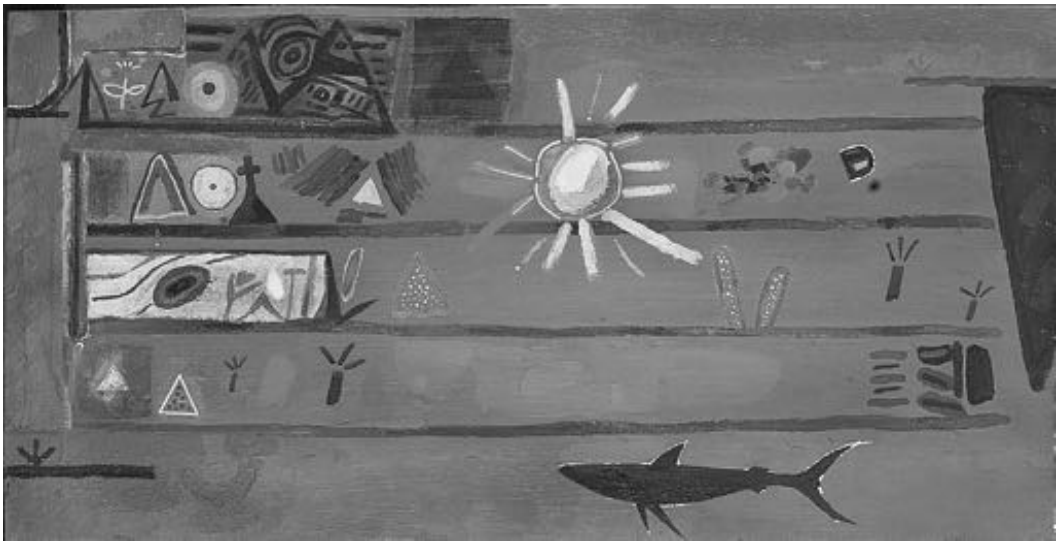
Владимир Стерлигов
Из серии «Объяснительные рисунки». 1962
Собрание Е.С. Спицыной

простукиванию стен камеры, местоимениями, смысл которых является переменным. Временной и пространственный режимы «Нетеперь» и «Мыр» соответствуют «Третьей цисфинитной логике бесконечного небытия» и «Звонить-лететь» – это колебательные режимы перехода из трансфинитного в цисфинитное и обратно через ноль форм.

Замысел Хармса состоит в том, чтобы открыть идею совершенства в цисфинитной пустоте. Он осуществляется в седьмом тексте «Нуль и ноль», написанном 9–10 июля 1931 года. Здесь Хармс вводит различение нуля и ноля, ведь символ ноля – круг. «Предполагаю и даже беру на себя смелость утверждать, что учение о бесконечном будет учением о ноле <…> Должен сказать, что даже наш вымышленный солярный ряд (то есть ряд простых чисел. – *Е.А.*), если он хочет отвечать действительности, должен перестать быть прямой, он должен искривиться. Идеальным искривлением будет равномерное и постоянное и при бесконечном продолжении солярный ряд превратится в круг»[1]. В последнем тексте цикла под названием «О круге» (17 июля 1931 года) идеальную форму, совершенство круга Хармс определяет апофатически. Ему важен смысл не столько неопределимости (по Жаккару), сколько неисчерпаемости совершенства: «Так создано в природе, что чем менее заметны законы образования, тем совершеннее вещь. И еще создано в природе так, что чем более недоступна охвату вещь, тем она совершеннее <…> Если бы оказалась вещь, изученная до конца, то она перестала бы быть совершенной, ибо совершенно только то, что конца не имеет, то есть бесконечно»[2]. Понять слова Хармса

[1] *Хармс Д. И.* Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 313.

[2] Там же. С. 314.



Вадим Овчинников
Символы. 1991
Оргалит, масло
Собрание Геннадия Плискина

об алогическом движении к истине проще всего на примере того, как он прямую преобразует в кривую и далее – в круг: «Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она остается непостижимой и бесконечной»[1].

Анализируя смыслы философского сборника и стихов Хармса, можно вычленить две пары оппозиций: Хармс за качественные числа ноль и единицу, против количественных множеств; он за кривую и круг, против прямых. Последнее обстоятельство делает полную «конвергенцию» с Малевичем мало вероятной. Кроме того, апологии кривых и ноля позволяют противопоставить Хармса советским авангардистам-технократам. Очевидна близость Хармса идеям Матюшина о перманентной свободной динамике формы и цвета (в частности, представлениям о том, что квадрат имеет тенденцию в зрительном восприятии становиться кругом через вогнутую форму, а круг – превращаться в ромб с прямыми углами, которые изложила в своей лекции «О дополнительной форме» Мария Эндер 15 декабря 1927 года). Очевидно, что алогизм Хармса близок органической концепции авангарда и неслучайно именно благодаря Хармсу, вероятно, в пересказе Якова Друскина метафизика органики раскрылась в 1960-е в творчестве Владимира Стерлигова – в новом открытии алогического горизонта событий.

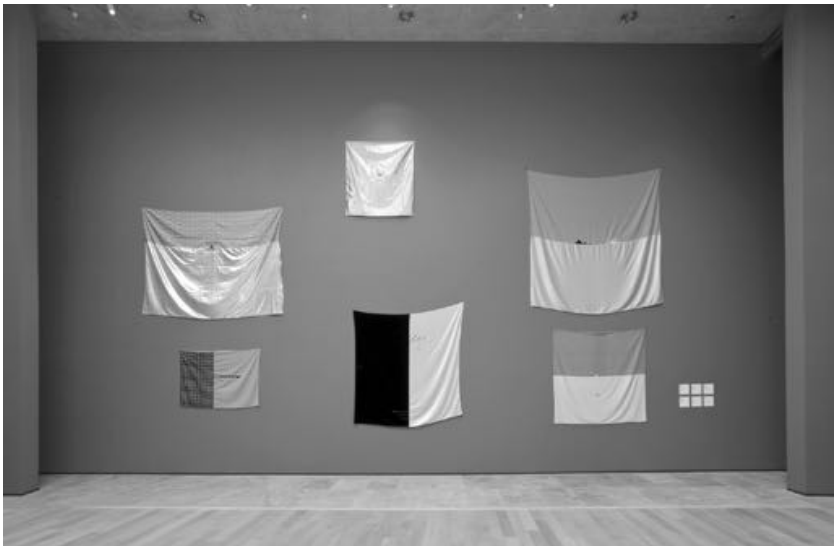
В записях 1964–1965 годов Стерлигов так описывает процесс рождения своего чашно-купольного пространства: «Когда я провел прямую,

[1] *Хармс Д. И.* Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 315.

которая совпала с горизонтом, то внутри у меня возникло следующее: необходимость выбора одной из двух возможностей. <…> Линия горизонта в чашном мире не линия горизонта, но Божественная Прямо-кривая как Божественное разделение. Она дает возможность сопоставить самые далекие контрасты. Я так и решил сделать: поставить наверху что-то из другого мира. И вдруг пошел по пути продолжения кустиков, и именно они и оказались из иного мира. И получилось, что старый мир как бы вернулся назад, но стал совсем другим. "Федот, да не тот!" <…> Вывод: А, В, А, – то есть возвращение А через какой-то контраст, где второе А уже не первое, но через В все же А. <…> Д.И. Хармсом эта чехарда обозначалась: "Арбуз, дыня, арбуз, дыня, арбуз…" и так далее»[1]. Итак, Стерлигов не только свидетельствует о получении импульса из юродской мантры Хармса «арбуз, дыня», но и еще раз убеждает в правильности понимания «цисфинитного» Хармсом в динамической связи с «трансфинитным», в запуске взаимообращения обоих миров через горизонт.

В неофициальном искусстве Ленинграда второй половины XX века эта символическая традиция порождает цепь значительных образов, хотя создавшие их художники не образуют последовательность учителей и учеников. Речь, таким образом, идет об объективном проявлении гения места. Промграфик Марк Петров, один из создателей ленинградского стиля 1960-х, минималистично оставляет горизонт пустым как резерв свободного пространства, особенно ощутимый для производителя идеологического дизайна. Композиция сделанного им в 1965 году конверта для пластинки «Музыкальное искусство Ленинграда» возвращает геометрию Малевича в ленинградский морской пейзаж. Петров в конце 1960-х стал последователем Дандарона. В 1968-м он пишет политическую картину «Воспоминания о будущем» – образ вертикального разделения. В правой части композиции красный советский закат гаснет и наступает льдистое сияние, источаемое сонмом жертв – мужских и женских лиц, среди которых различимо лицо жены Петрова, художницы Иоанны Куней. Эти же персонажи в живописи Петрова встречаются в композиции «Зоопарк» (тоже 1968 года), где в пространство картины на равных с изображениями жены и друзей входят экзотические для Севера носорог, жираф и слон. Именно эти животные (с заменой носорога на единорога) присутствуют на левой створке триптиха Босха «Сад наслаждений» в сцене божественного соединения Адама и Евы. В искусстве Петрова нет формальной границы между абстракцией и фигуративностью, как и у Стерлигова. Но Петров, в отличие от всегда небесного Стерлигова, акцентирует присутствие человеческого – мужского и женского – в божественном. В мире его горизонтов воплощаются познающиеся друг через друга любовь и смерть.

[1] См. публикацию записей Стерлигова 1964–1965 годов, подготовленную Е.С. Спицыной: Шестнадцать пятниц. Вторая волна русского авангарда // Experimen / Эксперимент. (L.A.), 2010. № 16 (2). С. 87–88. Более подробно о понимании Хармсом Малевича см.: *Андреева Е.Ю.* Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. С. 3–70.



Экспозиция «Горизонтов» Тимура Новикова на «Манифесте»-10. 2014 Государственный Эрмитаж, Главный штаб Куратор – Екатерина Андреева

Художник стремится удержаться в абстрактной строгости линий, в аскетической отстраненности, чтобы удержать сам феномен: летучее тело события. Об этом одна из самых сильных его работ – написанный в 1955 году портрет Иоанны Куней «Торс в черном платье». Зритель этой композиции осознает себя в присутствии бесконечной транзитивности. Мы наблюдаем непрестанную трансформацию торса в пейзаж летейских вод и вечного небосклона, сменяющийся новым рождением тела из неодушевленных, казалось бы, черной и белой красок на куске картона 23 на 24 сантиметра. Великий ленинградский абстракционист Евгений Михнов-Войтенко так же представлял «Грань, где Небо соприкасается с Землей» – одновременно и умозрительно, и телесно, то есть жертвенно. Самопорождение мира происходит из первоначальной горизонтали, и человек растворяется в сиянии творения: «Без названия», 1972; «Руки», 1974; «Горизонтали», 1970-е. Как видим, горизонт у Михнова – такой же сакральный личный символ смерти и вечной жизни.

Вадим Овчинников, родившийся в 1951-м художник трансавангардного поколения, приехал в Ленинград из степей Казахстана. Он также легко переходил из абстрактной живописи в фигуративную. В картине «Символы» (1991) он создает нотную запись, акустическую карту глубин и высот мироздания, где силуэты акулы, растений, символы кочевых жилищ, храмов и гробниц, знаки солнца располагаются словно на линиях-горизонтах нотного стана. Эта композиционная схема восходит к изображениям на шаманских бубнах, которые символически представляли путешествие по трем мирам. Тимур Новиков, товарищ Овчинникова, лидер искусства 1980–1990-х, переосмыслил основное понятие постмодернистской эстетики – апроприацию, превратив материал массового производства в материю трансфинитного образа. Так, в композиции «Дон Кихот встречает красное солнце» из серии «Горизонты» пейзаж Ламанчи – это

кухонная полосатая клеенка. Главным действующим элементом в «Горизонтах», наподобие сцепляющего цвета у Матюшина, является «знаковая перспектива», связывающая трафаретные символы-иконки с орнаментом и текстурой тканей в картину мира по горизонту шва. Новиков превращает символ горизонта в универсальный образ новейшей вселенной, сочетающей динамику изменчивости и всеполноту бытия. Как и Овчинников, Новиков начинает с алфавита символов. Но если у Овчинникова символы-пиктограммы внедрены в слои полуабстрактной живописи и приходят к нам как знаки древнего палимпсеста – «знаки сокрытия», если говорить словами Матюшина, то Новиков своей ясной композиционной геометрией снимает драматизм временного и пространственного противоборства. «Горизонты» Новикова представляют и современность («Красный переход»), и древность («Одиссея»), основные области человеческой деятельности (экспозиция «Манифесты»: «Аральское море», «Лебеди», стена о технике, стена о сторонах света). Новиков предвосхищает универсальный язык новейшей компьютерной графики, взяв за основу своих визуальных символов-горизонтов дорожные знаки и таблички-указатели вокзалов или аэропортов. Но нейтральному стилю международного анимационного транслита он возвращает соприродность архаического и детского языков. Предчувствуя неизбежную техногенную революцию, в которой язык будет автоматически упрощен до знака и главную роль ретрансляторов-коммуникаторов возьмут на себя разнообразные типы экранов, Новиков сделал формульным язык живописи и саму ее плоскость – почти невесомой, портативной, ради того, чтобы отправить «органическую» картину мира с ее основными значениями и гармоничной размерностью в инобытие техногенной реальности.

Художественная практика на линиях горизонтов в 1950–1980-е годы позволяла жить вне ограничительных регламентов советского общества, алогично пребывая в универсальной связи с мировой культурой и авангардом. Словно бы отвечающие друг другу произведения художников, разделенных поколениями, свидетельствуют о наличии объективной жизни самой художественной традиции и самой художественной формы. И жизнь эта осуществляется в непрестанном переходе из цисфинитного в трансфинитное и обратно по модели Даниила Хармса.

Об авторах

Ованес Акопян (Великобритания)
Доктор исторических наук, специалист по истории ренессансной магии, науки и философии.

Екатерина Андреева (Россия)
Кандидат искусствоведения, доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Отдела новейших течений Государственного Русского музея; куратор многочисленных выставок современного искусства. Член Новой академии изящных искусств (НАИИ), Санкт-Петербург.

Тессел Баудойн (Нидерланды)
Доктор искусствоведения, научный сотрудник и преподаватель отделения истории искусства и религиоведения Амстердамского университета.

Екатерина Бобринская (Россия)
Доктор искусствоведения, заведующая Сектором искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания, Москва.

Боулт Джон Эллис (США)
Доктор искусствоведения, профессор кафедры славянских языков Университета Южной Калифорнии, директор Института современной русской культуры, Лос-Анджелес.

Фэй Брауэр (Великобритания)
Доктор искусствоведения, профессор художественной и визуальной культуры Центра культурологических исследований Университета Восточного Лондона, адъюнкт-профессор истории искусств, почетный адъюнкт-профессор истории искусств и теории культуры Университета Нового Южного Уэльса (Австралия).

Степан Ванеян (Россия)
Доктор искусствоведения, профессор исторического факультета (кафедра всеобщей истории искусства) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Нина Гурьянова (США)
Профессор кафедры славянских языков и литературы Северо-Западного университета, Чикаго.

Мария Демидова (Россия)
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания, доцент кафедры истории и теории христианского искусства Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ), Москва.

Ольга Клещевич (Россия)
Независимый исследователь, культуролог.

Елена Клюшина (Россия)
Историк искусства, старший преподаватель кафедры истории западноевропейского искусства Санкт-Петербургского государственного университета.

Анна Корндорф (Россия)
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания, Москва.

Николетта Мислер (Италия)
Доктор искусствоведения, профессор неаполитанского университета «L'Orientale». Исследователь русского авангарда, специалист по современному искусству России, Восточной Европы и Италии.

Николай Молок (Россия)
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания. Главный редактор журнала «Искусствознание», Москва.

Павел Носачев (Россия)
Доктор философских наук, доцент школы культурологии факультета гуманитарных наук НИУ «Высшая школа экономики», Москва.

Андрей Охоцимский (Бельгия)
Кандидат физико-математических наук, научный сотрудник Научного центра восточнохристианской культуры. Автор исследований и публикаций по теме «Иконология и иеротопия»

Юрий Родиченков (Россия)
Кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Московского государственного университета технологий и управления имени К.Г. Разумовского (филиал в Вязьме).

Даниэла Сакко (Италия)
Доктор искусствоведения, научный сотрудник Миланского университета и сотрудник учебного центра Классических исследований Международного университета в Венеции IUAV, автор книг, эссе и статей по истории театра и иконологии.

Илона Светликова (Россия)
Доктор филологии, старший научный сотрудник Центра междисциплинарных фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге, профессор Кафедры сравнительного литературоведения и лингвистики НИУ ВШЭ в Санкт-Петербурге.

Василий Успенский (Россия)
Историк искусства, научный сотрудник Отделения гравюр Государственного Эрмитажа. Куратор выставок, автор статей и каталогов. Санкт-Петербург.

Линда Далримпл Хендерсон (США)
Доктор искусствоведения, профессор истории искусства Техасского университета в Остине, эксперт в области исследования искусства модернизма через призму естественно-научных концепций, точных наук, а также мистических и оккультных традиций.

Воутер Ханеграафф (Нидерланды)
Доктор философии, религиовед и историк культуры, специалист по истории эзотерики и герметической философии. Профессор Утрехтского и Амстердамского университетов.

Моника Чентанни (Италия)
Доктор искуствоведения, профессор Международного университета в Венеции IUAV и главный редактор журнала «Энграмма» (Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale).

Научное издание

История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку

Сборник статей

Редакторы *Н.А. Борисовская, К.А. Супоницкая*
Корректор *Г.А. Мещерякова*
Оформление: *И.Б. Трофимов*
Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 28.09.2018
Формат 70×100 1/16
Уч.-изд.л. 33,8. Усл.-печ. л. 32,0
Гарнитура PT Serif Pro
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5