

*Борис Домбровский (Львов)*

## ФИЛОСОФИЯ СТЕНЫ

---

---

*Boris Dombrovskiy (Lviv)*

### Philosophy of Wall

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

---

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

## 1. Феномен стены

### 1.1. С двух сторон одной стены

В настоящей статье речь пойдет обо всем знакомом феномене, каковым является стена. Стена – это не только стена комнаты, в которой пишутся эти строки, это также стена моего дома, а равно и остатки крепостной стены моего города, и вместе с тем это стены, все еще возвышающиеся на земле, например, Великая китайская стена, многие кремлевские стены, стены храмов, или стены уже единственно упоминаемые в истории человечества, как стены Иерихона и стена, на которой пророк Даниил прочитал: «сосчитал, измерил, взвесил» и т.д. и т.п. При рассмотрении интересующего нас феномена стены будут использоваться синонимичные выражения, но исключительно в прямом

---

© Б. Домбровский, 2010

значении, т.е. метафоры, например, «стена леса» или «стена дождя» заходя исключаются. Обобщая приведенные примеры, дадим определение стены в первом приближении: стена – это такое сооружение в трехмерном пространстве, когда значимыми являются две координаты – высота и длина, тогда как толщина зависит от высоты и чаще всего определяется соображениями ситуационного характера. Из этого определения может быть сделан теоретический вывод: стена есть ограничение пространства, или попросту граница. Словечко «попросту» позволяет перейти из области эстетического (в изначальном значении этого эпитета, как его употреблял И.Кант) восприятия стены в область этическую, трактуя границу, или стену как запрет. Переход из одной области в другую приводит к расширению изначального рассматриваемого понятия стены. Оказывается, стеной не только можно, но и следует считать одежду: ее ношение не столько желание, сколько санкция, нарушение которой эквивалентно нарушению запрета, относимого к морали. Мораль будет уже глубже этических правил и ни при каких условиях связанный с нею запрет не может быть нарушен. Таким образом, феномен стены, по крайней мере, в некоторых своих проявлениях, восходит к абсолютному запрету, который можно трактовать как запрет, происходящий не от человеков.

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

Но вот в окультуренном пространстве в последнее время стали происходить знаменательные процессы: началось инвертирование внешнего и внутреннего, экстерьера и интерьера, изнанки и наружности. Примеры начнем искать в том, что буквально ближе человеку – с одежды. Сегодня на майках, футболках, джемперах и свитерах фабричные этикетки намеренно пришивают снаружи, и даже швы, которые всегда составляли изнанку швейного изделия выворачивают наружу.<sup>1</sup> К сказанному о вынесении элементов изнанки одежды вовне следует добавить демонстративный разрыв ее частей (читай – частей стены) в тех местах, которые обеспечивают целост-

<sup>1</sup> На Руси еще недавно существовала примета: одетая по ошибке «шиворот-навыворот» одежда означала, что ее обладатель «будет бит».

ное восприятие фигуры. Интерьеры некоторых общественных помещений намеренно стилизуются под экстерьер, например, очищается от штукатурки кладка или наклеиваются обои с рисунком кирпичной кладки. Зато внешняя сторона многих построенных во второй половине XX ст. зданий вначале маскирует стену стеклянными фасадами, а затем, как во дворце им. Ж.Помпиду, выворачивает изнанку здания наружу. И это уже не конструктивизм, которым можно оправдать совершенно свободную поверхность стены жилого дома, поросшую со временем диким виноградом, а преднамеренный эстетизм, явочным порядком отвергающий «прекрасное» как ценность. Но удастся ли при этом заменить «прекрасное» «отвратительным»? Как кажется, нет, потому что оценки – это иерархия ценностей, которая не может быть инвертирована, а значит и внутреннее не может стать внешним, что означает незыблемость стены как манифестации запрета: запрет как квинтэссенция закона никогда не может стать разрешением.<sup>2</sup>

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

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

---

<sup>2</sup> Появление эстетических оценок можно считать результатом несовершенного творчества, ибо тварь всегда ниже Творца. Когда строитель Иерусалимского храма Соломон строил его в соответствии с указаниями Творца, то хотя оценки и были неуместны, храм вызывал восхищение. Украшение же Соломоном своей одежды (=стены) не выдерживает сравнения с полевой лилией, взращенной Творцом, почему Спасителем и было замечено (хотя и по иному поводу), «что Соломон во все славе своей не одевался так, как всякая из них.» (Мф. 6, 29)

Подытоживая сказанное, отметим, что инверсия разделенного стеной пространства ни в каком смысле не приводит к увеличению пространства, а наоборот – к его ограничению в соответствии с основной функцией стены – запретом.

## **1.2 Стена как объект апофатической философии**

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

Стена же изначально и до сегодняшнего дня есть феномен эстетический (в том смысле, как указано выше). Ее существование осмысливается в понятиях части и целого, ибо ее границы – это не теоретический конструкт на манер элемента понятия, а границы реального пространства. Таким образом, философия развивалась в парадигме элемент и совокупность, а стена в парадигме часть и целое. А это различие онтологических парадигм подсказывает, что эволюцию стены не следует рассматривать с точки зрения истории философии, т.е. даже самое грубое деление истории на Античность, Средневековье и Новое время не выкажет поворотных моментов в истории стен. Однако сегодня речь пойдет о философии стены (как запрета), а значит нашей задачей является нахождения точек соприкосновения двух отличных друг от друга парадигм мышления. Навряд ли незыблемая в своей функции запрета стена приблизилась к философии, пожалуй, наоборот – философия в своем развитии подошла к стене как к запрету на сущее. При таком приближении в философии должна произойти смена парадигмы: элемент и совокупность заменяются на часть и целое. Действительно, такая смена произошла, поскольку в аналитической философии начали рассматривать обозначающую конструкцию, которая, будучи известной издавна, тем не менее, не привлекала внимание ни в античности, ни в средневековье, ни в Новое время, тогда как в Новейшее время стали рассматривать дескрипцию предмета, анализ которого возможен только в том случае, если его разлагать на части, а не представлять при помощи индивидуальных переменных, как это до сих пор делают с момента появления статьи Бертрانا Рассела «Об обозначении» [Russell, 1905]. Однако проблемы

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

## **2. Начальная систематизация феномена стены**

### **2.1 Историософия стены**

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

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

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

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

## 2.2 Стена

Появление стен неразрывно связано с городом. Его типология как выражение определенного мировоззрения убедительно изложена в статье Э.Надточия «Путями Авеля» [Надточий, 2002: с. 1–32]. Автор пишет: «Каин, не полагаясь на знак Бога, т.е. не веря более в Бога, в страхе за себя и свою семью основывает город и называет его по имени сына своего — «Енох». Енох — это осмысленное слово. Оно означает — основание, инициация, начало. Скрывшийся от лица Бога (то есть своей волей потерявший возможность жить перед лицом Творца), страшась насильственной смерти, создает себе Каин в своем мире без Бога основание мира «от себя», пародировав начало мира Богом и бросая Богу вызов. [...] Давая городу человеческое имя, имя своего творения, Каин еще более углубляется в мир, который он желает начать «от себя», противопоставляя себя самой идее божественного творения и замыкаясь в своей гордыне. [...] Отсюда, из-за крепостных стен, теперь будут каиниты расширять и утверждать свое исчислительное господство над землей, обильно поливая ее кровью и смазывая ею своих идолов, которыми они заменят мертвого для них Творца. [...] Город — основа онтологии по принципу Каина, по принципу поставляющего производства, по принципу насильственного овладения землей и воздухом во имя человеческого могущества, во имя крови и почвы» [Надточий, 2002: с. 10].

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

Сегодня погранный Каином закон называется правилом добродетели: не делай другому того, чего себе не желаешь. Поэтому чтобы в свою очередь не быть убитым, Каин возводит стену как запрет от убийства, т.е. Каин пытается восстановить нарушенный им закон. Поскольку он это делает от себя, т.е. понимает закон по-своему, ибо он не Законодатель, то возводит стену как эквивалент нарушенного закона. Поскольку закон всеобщ, то всеобщим является и феномен стены. Одновременно, напомним, что сущность закона в



запрете, особенно тогда, когда речь не идет о познании, в котором исследователь ищет разрешенных путей, находя им оправдания в повторениях; сущность закона для обывателя содержится в правиле: все разрешено, что не запрещено. Но если первая часть этого правила для и от человека, то вторая – от Законодателя. И лучшее тому подтверждение – если уж быть точным в моменте появления стены – это одежды первых людей: какими бы они не были, но голых людей до сих пор никто не встречал.

Итак, стена как эквивалент закона построена Каином (оказывается закон еще и защищает!). Так понятая защита и закон для Каина, но не для внешних.<sup>3</sup> За стенами каиниты продолжают творить беззакония, поскольку упоенные творчеством создают свои законы, действующие только внутри города.

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

Период создания стен (разумеется, условный, поскольку следует учитывать кумулятивный эффект) мы относим к периоду Ветхого Завета, когда действовал закон. Стена была материальным эквивалентом закона как запрета, устанавливаемого каинитами уже от себя. Борьба шла за распространение установленного каинитами закона в пространстве, которое ограничивали стены. Одна за другой сменялись империи, так что для каждой из них на стене следовало бы писать: «сосчитал, измерил, взвесил». Но, несмотря на то, что Господь находил их легкими, правители империй, кичась могуществом, возводили богато украшенные триумфальные арки. Так стена в сознании эволюционировала до триумфальной арки – городских ворот, оставшихся от покоренных стен. И, тем не менее, стена – это запрет, граница, рубеж, предел, который регулировался изнутри, т.е. жителями городов, тогда как в действительности у стены абсолютный характер запрета, унаследованный ею от порушенного закона.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Мотивация разрушения стен внешними подробно описана в цитированной выше статье [Надточий, 2002]. Особенно примечателен пример с разрушением стен Иерихона.

<sup>4</sup> В качестве примера абсолютного закона, устанавливаемого не людьми, а Законодателем, может быть использован естественнонаучный закон. Его нарушение на Чернобыльской атомной станции вызывает у строителей старого и вновь проектируемого саркофага единственное желание – сделать стену укрытия над разрушенным реактором столь вечной и нерушимой, сколь вечными и неизбежными являются законы физики.



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

### 2.3 «Стена»

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

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

Было замечено, что оправдание древнегреческим изображениям – мимесис, канон и идеал, которые не от человека, что и зафиксировано в древнегреческом языке, который не знает понятия субъекта, способного в любой момент превратиться в творца.<sup>5</sup> Творчество как преодоление границ, по видимому, может быть представлено двояко: первый путь отрицательный, известное выражение которого было дано О.Роденом и который, как кажется, наилучшим образом передает творческий характер греческого скульптора, стремящегося обнаружить в целостной глыбе мрамора границы идеала, т.е. убрать, с его точки зрения, лишний материал, и собственно творчество,

---

<sup>5</sup> Подробнее о творчестве в искусстве см.: [Татаркевич, 2002: гл. 8].

предполагающее не изъятие материала, а наращивание им границ скульптурного изображения, например, в глине. Первый путь обнаруживал искусственность скульптора в обнаружении границ, по его мнению, сущего, а второй вел к идолопоклонству, создавая терафимов – домашних божков рода. В свете двух ключевых для настоящей работы понятий, несмотря на то, что сфера их применения – язык, да будет позволено охарактеризовать два отмеченных пути как апофатический и катафатический.

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

Говоря о «стене» как подложке изображения, отметим перспективу рисунков в древности. Идет ли речь о Египте, Ассирии или Греции – все рисунки плоскостные, т.е. лишены какой-либо перспективы. Назовем такую манеру изображения нулевой перспективой. Но и рамки у таких изображений отсутствуют по той причине, что изображения, как правило, носят прикладной характер и их граница – это граница утвари.<sup>6</sup>

В эпоху Нового Завета, особенно во времена великого переселения народов, многие стены были разрушены, но возводились новые, и не только для защиты от внешних врагов. Из-за ворот вновь построенных стен распространялась Благая Весть, неся *Urbi et Orbi* новое мировоззрение, черты которого можно было видеть на иконах. На наружной стороне стены города, над воротами стали помещать образ Спасителя, как например, в Эдессе, можно встретить и надвратные храмы; образ Иисуса Христа, Св. Троицы, Богородицы может теперь размещаться над входом в храм, непременно лишая стены города или храма изображений. И все такие изображения помещаются в четко очерченных границах порталов, ниш, окладов, утопленных в плоскость стены. Изображение как бы готово в любой момент уйти внутрь плоскости, сомкнув границы изображения. Это вовне, а внутри храма вполне допустимы фрески или мозаики, не обрамленные четко выраженными границами, ведь это интерьер. Кратко говоря, стена приобретает сакральный характер, источник которого внутри.

Итак, в начале рассматриваемой эпохи речь пойдет главным образом о живописном изображении, которое стало легитимным в христианской иконе.

<sup>6</sup> Сравнительный анализ композиционного построения пространства изображения (тогда как в настоящем тексте речь идет исключительно о пространстве в связи с мировоззрением, а не запечатленным образом) см., например, [Третьяков, 2001: гл. Пространство].

Такое ограниченное изображение будем называть «стеной». «Стена» – это фрагмент стены, специально приспособленный для создания изображения и удобств в пользовании им. А раз фрагмент, то он может быть изъят из стены, чего нельзя было сделать ни со стеной египетской гробницы, ни со стеной виллы в Помпее. В таком изображении от стены сохранились родовые черты – границы плоскости, которые теперь непременно выделяются рамой.

Упомянутые выше иконописные изображения не только заключены в раму, но и выполнены в обратной перспективе, что буквально может свидетельствовать о смене мировоззрения в эпоху Нового Завета. И мировоззрение это понятийное, лишенное эмоциональности, а значит, и композиция лишена естественности, т.е. она неотмірна. Акцентировать границы рисунка в такой композиции невозможно: они не выражают запрет, не образуют символа, и не тяготеют к иносказанию, а, пытаясь выразить инобытие, представляют собой границы света и тени, с иногда выполненными пробелами в негативе.<sup>7</sup> Если все же иметь в виду границы собственно рисунка, то они подчеркнута утончены с тем, чтобы максимально выразить контраст света и тени, позволяющий сказать, что лик или фигура явлены, и никак иначе. Пытаясь говорить о богословии иконы научным языком можно, как кажется, сказать, что точка проектирования изображения находится внутри, т.е. в изображаемом пространстве и такая позиция называется «мысленным взором» или, углубляясь более, «духовным зрением», отвергающим границы как запрет в пространстве иконы. Поэтому икона не знает не только времени, но, как кажется, и пространства (в нашем здешнем, или внешнем ощущении). И как бы парадоксально это не звучало, в иконе нет частей, на которую ее можно было бы разложить. Именно поэтому возможно написание житийной иконы, отдельные обрамляющие изображения которой связаны с центральным образом только личностью, но не могут быть связаны пространственно: пространство уже заполнено и без нарушения целостного восприятия или соответствия реальному событию не может быть восполнено.

Если воспользоваться аллюзией, то можно утверждать, что икона изображает жизнь, а не смерть. Запрет – это запрет, прежде всего, на смерть, выражаемый при помощи границ, и поэтому пространство иконы не знает границ, но не границ изображаемых фигур, а границ композиционного построения (как бы это парадоксально не звучало для иконописца), рассчитанного на аффективное восприятие; границы частей композиции умозрительны и алогичны и запрета не содержат.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> См. в этой связи: [Монахиня Иулиания, 2005: с. 97–98]. Заметим также, что изображение Спасителя на Туринской плащанице было обнаружено благодаря фотографическому негативу. И негатив, и обратная перспектива, а равно оклад – все эти приемы подчеркивают отличие внутренне-го, т.е. изображенного мира иконы от мира внешнего.

<sup>8</sup> «В иконе, в отличие от станковой живописи, возможны все случаи построения пространства, ибо искусство иконы не знает ограничений. Художественное пространство иконы – это пространство бесконечности.» Цит. по [Третьяков, 2001: с. 61].

Зато границы всего пространства иконы являются неотъемлемым атрибутом изображения и могут разрастаться не только вовне как слава лика, но и вовнутрь в виде оклада.

Границы изображения, несущие в себе запрет, получают отчетливое выражение в прямой перспективе. Нельзя сказать, что она буквально была открыта Возрождением, поскольку сценографии древнегреческой трагедии прямая перспектива была известна. Использование прямой перспективы, возможно, сознательно было ограничено и это ограничение было связано с жанром, использующим слово, поскольку только поэтам можно было творить. В «Истории шести понятий» Вл. Татаркевич пишет: «Наиболее отчетливо понятие творчества применимо к *искусству слова*. Древние отделяли поэзию от всех прочих искусств потому, что она создает фиктивное существование; они это называли “деланием”, *poiesis*; усматривали его исключительно в поэзии, которая до сегодняшнего дня заимствует отсюда свое имя» [Татаркевич, 2002: с. 278]. Чувство творения по слову у греков весьма примечательно своей близостью к креационизму, но на изобразительное искусство оно не распространялось, а поэтому и сценография в прямой перспективе была неотделима от подмостков, на которых разыгрывалась трагедия. Для повсеместного использования прямой перспективы нужна была смена мировоззрения.

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

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

#### 2.4 Топос и локус стены

Размещение стены диктуется прагматическими соображениями, которые в эпоху Ветхого Завета, как кажется, можно свести к соображениям оборонительного характера. Однако локус стены имеет метафизическую причину,

ведь это материальный эквивалент нарушенного закона, сущность которого в запрете. Запрет же обнаруживается в виде результата неправильного действия, т.е. в нашем случае в виде стены. О правильности или неправильности поступка свидетельствует совесть – понятие сугубо индивидуальное, которым невозможно объяснить всеобщность закона. В общем случае можно говорить о мировоззренческих причинах появления стены. А с мировоззрением удастся познакомиться непосредственно, если нечто изобразить, разумеется, на стене или «стене», или, в общем случае трехмерного изображения, иметь дело со скульптурой. В конечном счете, «стена», являющаяся специально приспособленным фрагментом стены, с точки зрения мировоззрения имеет тот же топос, что и стена. Таким образом, локусом будем называть место стены вовне, а греческий термин «топос» будет связан с метафизическим размещением «стены». Экспликацией понятия топос стены может служить метафора «зеркало души».<sup>9</sup> Чтобы понять, как происходит, хотя бы частично, извлечение внутреннего образа в зеркале души вовне на «стену», остановимся подробнее на модели, предоставляемой упомянутой метафорой.

Зеркало (души) условно может находиться в трех состояниях — выпуклом, вогнутом и ровном, в зависимости от выбранной в данный момент диспозиции, определяемой ориентацией сознания на некий репер, который, в соответствии с указанными отличиями в состояниях, достигается «погружением в себя», но воспринимается как созданный «не от себя», почему и приобретает характер абсолюта (для верующего таковым есть Бог, а поверхность зеркала выпукла), или сосредоточенной заинтересованностью внешним миром (вогнутая, а может лучше, прогнутая поверхность зеркала), или бесстрастным созерцанием окружения (ровная поверхность зеркала).

Допустим, что такое зеркало отражает воспринятый органами чувств образ вовне. В зависимости от состояния зеркала образ на плоскость вовне будет проектироваться в обратной перспективе, прямой или представлять собой плоскостное отображение в нулевой перспективе. В прямой перспективе отраженное изображение, сохраняя глубину пространства, будет меньше воспринимаемого предмета, т.е. находится в границах последнего, являясь вместе с тем потусторонним сознанию изображенным образом, который и назовем трансцендентальным образом. Образ же предмета в выпуклом зеркале и проецируемое, или отраженное вовне его изображение в обратной перспективе будем назвать трансцендентным (предметом). И, наконец, образ предмета на ровной поверхности зеркала души и соответствующее его изображение вовне на плоскости в нулевой перспективе назовем имманентным. Особенности отражения зеркалом души таковы, что выпуклая его поверхность, чтобы быть зеркалом, «устраняет» вогнутую или ровную поверхность. Такая поверхность достигается в результате не просто бесстрастия, а кенозиса, умаления себя

---

<sup>9</sup> В отечественной литературе используется понятие «экран сознания» [см., например, Катречко, 2001: с. 42].

перед Абсолютом, например, при написании иконы в обратной перспективе. Зато ровная поверхность зеркала души не только содержит воспринимаемый образ, но и прозрачна, а значит, образ может возникнуть одновременно и на вогнутой поверхности, т.е. если образ появился на вогнутой поверхности, то он непременно будет и на ровной поверхности. Как правило, ровная поверхность, определяемая бесстрастностью, преимущественно не отражает, а только воспринимает. Такую поверхность зеркала души, или сознания, можно указать у детей и художников-примитивистов, чьи рисунки являются плоскостными, или – в соответствии с выше сказанным – изображенными в нулевой перспективе. Отраженный вовне образ предмета в нулевой перспективе изображается на плоскости («стене»), локус которой определяется пересечением отраженных лучей от вогнутой и выпуклой поверхности «зеркала» души.

О трансцендентном образе говорить более не будем, ибо это чрезвычайно редкое явление. Зато образы трансцендентальный и имманентный – это норма сознания. Повторим еще раз, что имманентный образ – это, прежде всего, воспринятый, а трансцендентальный – это не только воспринятый, но благодаря прозрачности не искаженной поверхности зеркала души также репродуктивный и продуктивный образы. Именно эти последние и проецируются посредством интенционального отношения вовне, оставляя след на ровной поверхности имманентного образа, причем всегда в границах последнего. Следовательно, экран сознания – это, прежде всего неискаженная поверхность зеркала души, в которой возникает имманентный образ, а возможно также искаженный прямой перспективой трансцендентальный. Удвоение образа – трансцендентального в границах имманентного – источник многих трудностей и путаницы, поскольку как один, так и другой могут быть представлены на «стене».

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

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

### ***2.5 Об одной из причин отчуждения образа вовне***

Поскольку каждый человек есть личность, а значит, уникален, то указать пусть даже и небольшую часть причин извлечения образов, возникающих в «зеркале души», как кажется, невозможно. Речь может идти только о таких



деформациях «зеркала души», которые сродни причинам, приведшим к появлению стены, т.е. достаточно стойким и продолжительным. В качестве такой причины, деформирующей поверхность «зеркала души», рассмотрим страх.

Страх может быть кратковременным и долговременным. Кратковременный страх, вызванный, например, громом во время грозы, проходит вместе с непогодой. Потеря близкого человека, например, отца, порождает постоянное состояние страха. Страх сиротства деформирует «зеркало души»: сирота теряет прибежище, воспринимаемое как внутреннее (во временном аспекте – ранее него существующее, а с утратой – и прошлое существующее), и постоянно боится внешнего окружения (во временном аспекте – будущего). Боязнь враждебного окружения понуждает сироту возводить психологическую стену, отделяющую, по его представлениям, себя, т.е. прежде всего свой внутренний мир, от внешнего мира. Вспоминая стены кайнитов, можно сказать, что они только усугубляют страх, ибо законодательство, которое устанавливается внутри стен, не может заменить постоянно умирающих отцов. На примере отцов-законодателей можно видеть, как разобщено существование (отца) и сущность (законодательство), в результате чего существование постоянно ускользает. Уход отцов закрепляется в их бытии за стенами или в виде жертвенников и особых мест пребывания, или в загробном существовании, но в любом случае в потустороннем нутру города месте, т.е. за стенами. Так страх, порожденный внешними, а значит и чужаками, срачивается со страхом отчужденного отцовства и становится коллективным чувством.<sup>10</sup> Но отчуждается ли при этом страх?

В начале любого христианского катехизиса утверждается, что вера в Бога начинается со страха. И это верно, правда, можно, как кажется, добавить – со страха потери Бога, т.е. сиротства, а не только в силу Его всемогущества. А уж если Он потерян, то Его отыскание вовне, превращенное в обряд, является только паллиативом от страха. Обряд – это внешний вид законодательства, который еще нужно прочесть и уразуметь. Но существования он не заменяет. Поэтому в подстегиваемом страхом поиске существующего вовне упомянутый паллиатив предстает воплощенным в явлениях, ибо желательно, чтобы существование было явлено.

Таким образом, страх утраты существования отчуждается вовне, что выражается в создании кумиров. Поскольку утрачено существование Бога (все теми же Адамом, Каином), которое не может быть восстановлено своими силами, то непосредственный путь к восстановлению существования как таковому закрыт. Деформированное страхом сознание может вспомнить сущность, например, в чувстве страха нарушения законодательства или посредством совести, но не может окончательно обрести существования не только в потерянном отцовстве, но не видит такового и для себя. Следова-

---

<sup>10</sup> Исключением из этого правила являются евреи, никогда не забывающие прародителя и гордящиеся тем, что они «дети Авраамовы».



тельно, путь от существования к сущности (с чем и столкнулось апофатическое богословие) закрыт, а поэтому остается путь от сущности к существованию. Так часто чувства, и не только страха, обостряют как внешнее зрение, так и внутреннее, позволяя усмотреть вовне сущность явления или вещи. Поэтому в качестве паллиатива утраченного существования актуализируются в сознании существующие вещи и явления как носители частичной сущности.<sup>11</sup> Нахождение, присвоение, оберегание носителей таких частичных сущностей открывает, грубо говоря, путь аллегории как форме псевдосуществования.<sup>12</sup>

Итак, аллегория – это путь выражения сущности через существующее. На этом пути приоткрывается искомое существование, когда сущее наделяется выделенными свойствами, сформированными под действием деформирующих сознание эмоций, например, все того же страха, но такое существование иллюзорно; оно всегда оставляет место сомнению в реальном существовании кумира.

Противоположный путь – от существования к сущности – много труднее, поскольку в нашем случае существование (Бога, отца, прародителя) окончательно утрачено и самостоятельно не может быть восполнено. Этот путь есть путь символа, одной из особенностей которого является запрет на созидание существования (а вместе с тем надежды на восстановление существовавшего).<sup>13</sup> Поэтому символ, если удастся им выразить существующее, всегда точен в сущности, которая ярко выражает момент существования. Поэтому и аллегория, когда ей удастся связать выделенную частичную сущность с существующим, претендует на статус символа, выдавая частичную сущность за тотальное существование. Однако такое существование всегда есть квази-существование, особенно заметное в широко понимаемой культуре – мифологии, эпосе, сказках, т.е. там, где существование героев ограничено повествованием, в котором используются специальные маркеры места и времени.

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

<sup>11</sup> Нахождение частичных сущностей еще не открывает путь научному познанию, которое, как хорошо известно, справедливо полагает, что научная истина частична, и только потому, что целью первобытных исследователей была не сущность, а существование.

<sup>12</sup> Аллегория здесь понимается не дословно, т.е. не как иносказание, поскольку рассматриваемый период истории характеризуется исключительно эстетическим творчеством, но отнюдь не словесным. Таким образом, прилагательное «аллегорический» всегда будет сочетаться с существительным «изображение». Схожее замечание касается также понятия «символ» и прилагательного «символический».

<sup>13</sup> В Древней Греции символом называли разломанную монету, обе половинки которой соединяли при встрече.

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

Будем рассматривать «зеркало души», или экран сознания в другой терминологии, в двух состояниях – недеформированном, которое можно образно представить себе в виде ровной плоскости, обладающей свойством полупрозрачности, что, с одной стороны, позволяет отражать вовне воспринятый образ также на плоскость («стену») в перспективе, названной выше нулевой, а с другой – благодаря именно своей ровной поверхности – пропускать через себя воспринятый образ на вогнутую поверхность все того же «зеркала души», которая может только отражать воспринятый образ. Вопрос о том, может ли «зеркало души» одновременно находится в двух состояниях – ровном и деформированном – как кажется, должен быть решен отрицательно. Так, ровной поверхностью «зеркала души» обладают дети, а деформируется она под действием аффектов. Если же деформированная эмоциями поверхность зеркала не возвращается в свое начальное неискаженное состояние, то речь может идти даже о патологии. Примером нам послужит обычное состояние внимания, когда мы присматриваемся и прислушиваемся к чему-то, что насстораживает, в результате чего поверхность «зеркала души» становится вогнутым рефлектором и рупором, а после того, как угроза (реальная или мнимая) миновала, поверхность возвращается в свое естественное неискаженное состояние. Поэтому не о двух поверхностях «зеркала души» должна идти речь, а об одной, способной возвращаться в первоначальное ровное состояние. И речь должна идти не о вогнутости (или выпуклости) всего зеркала как мембраны, а о плоскости зеркала, покрытой в деформированном состоянии вогнутыми кратерами под воздействием воспринятого образа. Спроектированный при отражении такой образ будет воспроизведен на «стене» в прямой перспективе и в позитивном изображении. И хотя выше было отмечено, что случай выпуклого «зеркала души» обсуждаться не будет, все же заметим, что если говорить об отражении от выпуклой поверхности зеркала, то вовне получится негативное изображение. Очевидно, что позитивное изображение в прямой перспективе свидетельствует о несомненном реальном существовании вовне. Не свидетельствует ли негативное изображение о существовании (в прямом значении этого слова) некоего внутреннего образа?<sup>14</sup>

## 2.7 Апофатика в эстетике

Апофатику в эстетике можно рассматривать как теорию воспринимаемых границ сущего. Поэтому апофатика, используемая в этом параграфе, оказывается частью онтологии (или метафизики), но ни в коем случае не гносео-

---

<sup>14</sup> Репродуктивные и продуктивные образы здесь не рассматриваются. Отметим также, что образ Спасителя на Туринской плащанице был обнаружен в результате фотографирования полотна как негатив про проявке изображения.

логии, как может показаться вначале. Поэтому и «зеркало души», а равно и его аналог – «стена» являются понятиями, пожалуй, более онтологическими, нежели гносеологическими, особенно в духе теории отражения. С этой целью рассмотрим две изобразительные парадигмы – икону и скульптуру и покажем, что – да будет позволительно так выразится – более существования содержится в иконе, нежели скульптуре.

Ограничивать можно то, что существует. В глыбе мрамора скульптуру не увидишь. Чтобы подчеркнуть существование воплощаемого в скульптуре образа, выделяют его границы, отсекая лишний мрамор. Но чем с точки зрения бытия отличается обработанный скульптором мрамор от первозданной глыбы? Ничем. Античные греки чувствовали ущербность такой скульптуры и раскрашивали ее, пытаясь приблизиться к оценке «как живая», ведь «живая» – это действительно существующая. Однако такой идеал недостижим и может «жить» только в мифе, например, про Галатею. Оказывается, что скульптуру недостаточно изваять. У каждого скульптора в мастерской валяется на полу ни один скульптурный истукан. Поэтому, имея дело с созданным образом его надо показать «существующим», для чего продолжают дело ограничения уже, казалось бы, готовой скульптуры. Трудность состоит в том, что все, что можно было отсечь в глыбе мрамора, уже отсечено, т.е. ограничено. Поэтому приходится ограничивать само пространство, в котором будет размещена скульптура. А это уже прерогатива архитектора.<sup>15</sup> И сделать это можно уже не ограничением какой-либо координаты трехмерной скульптуры (уже все ограничено), а выпячиванием или умалением одной из координат пространства, в котором будет находиться скульптура. Причем выпячивание одной из координат пространства приводит к иллюзии уменьшения двух других измерений скульптуры, подчеркивая ее существование, ведь было замечено, что уменьшение, или ограничение акцентирует существование. Поэтому постановка скульптуры на пьедестал, увеличивая ее высоту в пространстве, иллюзорно умяет два других ее измерения – ширину и глубину, тем самым подчеркивая «существование» воплощенного в скульптуре образа. Такое «существование» противоречиво: иллюзорно оно приковывает к себе внимание, но в перспективе размеры скульптуры уменьшаются, что компенсируется увеличением ее размеров. Таким образом, пьедестал дает половинчатое решение в вопросе «существования» образа, а увеличение одной из координат пространства – высоты, или вертикали недостаточно сказывается на восприятии трехмерного произведения искусства. Ширина, или горизонталь, будучи тесно связана во фронтальной

<sup>15</sup> Архитектуру можно определить как организацию трехмерного пространства при помощи двумерных стен. Эту трудность архитектор преодолевает исходя из предназначения здания: стены институциональных зданий, а тем самым и само сооружение выпячивают наружу, а стены жилых построек прячут, «разрушая» их декором. Между этими двумя крайними подходами существуют, разумеется, промежуточные. Реализацией таковых может служить здание учебного заведения, например, университета, сочетающие оба подхода в организации пространства.

плоскости с вертикалью, весьма сильно зависит от высоты пьедестала, а поэтому существенного влияния на восприятие «существования» скульптуры не оказывает и может быть подправлена, разве что, композиционно. С этой целью – если это фигура человека – в руку можно вставить цилиндр, трость, кепку, шпагу, атрибут власти и т.д. и т.п.

Много важнее для скульптурного изображения глубина пространства. Высотой пьедестала ее не ограничишь, чтобы скульптура не «проваливалась» в пространстве. Да и задача с глубиной пространства двоякая: для акцентирования фронтальной части скульптуры пространство перед ней должно быть увеличено, хотя бы для того, чтобы компенсировать воздействие пьедестала, не говоря уже об обращенности изображения к зрителю. Однако выше было замечено, что для того, чтобы подчеркнуть существование, его надо ограничить, а увеличение открытого пространства перед скульптурой отнюдь не подчеркивает ее существования. Поэтому приходится ограничивать пространство тыльной стороны скульптуры, чтобы подчеркнуть ее фронтальное существование. Такое ограничение предстает, обобщенно говоря, в виде «стены», или задника скульптурного изображения. Чем более размеры скульптурного изображения, тем далее может отстоять «стена», на фоне которой и воспринимается изваяние, но она непременно присутствует, чтобы актуализировать пространство перед скульптурой, в которой последняя и будет «жить». И это, как кажется, единственный действенный способ придать чуть более «существования», чем им обладает уже существующее трехмерное изображение. Таким образом, и в случае трехмерного скульптурного изображения не обойтись без двумерной «стены».

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

Теперь обратимся к станковому искусству, необходимым условием которого является наличие «стены», оформление которой осуществляется, как правило, при помощи рамы. Следовательно, мы здесь сразу сталкиваемся с ограничением по горизонтали и вертикали. Короче говоря, при заданных размерах плоскости для творческого воображения свободной остается глубина пространства, которая уже в случае со скульптурным изображением оказывалась решающей в вопросе акцентирования «существования». При-

чем пространство вовне, в котором находится зритель перед картиной, разумеется, зависит от ее размеров, но несколько не добавляет «существования» изображенным предметам, которые «внутри», т.е. по другую сторону «стены». Поэтому речь может идти только о глубине изображаемого пространства: чем оно глубже, тем более в нем «существования».

Применим эту зависимость к изображениям предметов в прямой перспективе и обратной, спросив: при одинаковом размере рамы, в каком случае можно разместить более предметов – в расширяющемся пространстве обратной перспективы, или сужающемся прямой перспективы? Ответ очевиден: в расширяющемся пространстве обратной перспективы. Говоря же собственно о глубине изображения (исключая портрет), отметим, что в прямой перспективе линия горизонта не только визуально способствует сужению пространства, но и ограничивает его глубину. Даже если это изображение пейзажа, то и тогда горизонт, передавая глубину пространства, делит его – а значит, ограничивает – на твердь или воду и небо, которое можно заполнить разве что облаками. В иконе же все изображаемое пространство есть небо, а поэтому в ней нет линий горизонта, которые могут заменяться т.н. горками; в случае же портретных изображений небо предстает в виде золотого фона славы, в любом месте которого может быть размещена фигура.

Вернемся к раме, которая ограничивает пространство изображения. Если ее уменьшать, то в прямой перспективе уменьшается и само изображаемое пространство, что особенно заметно в миниатюрах, представляющих пейзаж. Икона же «не боится» ограничения рамой, более того, в ней преднамеренно сужают пространство изображения окладом, а тем самым увеличивают его глубину. Недаром икону часто называют окном в иной мир, который не знает границ, потому что этот иной мир не мир, чувственно воспринимаемых очертаний, но умопостигаемый мир всегда реальных (если изъять представление о времени) персонажей. Заглянуть в этот мир можно только погрузившись в себя, успокоив свои чувства, отрешившись от внешних воздействий, сосредоточив внимание на узком, ограниченном окладом пространстве изображенного лика. Посредством ограниченного окладом лика молящийся оказывается ограниченным от внешнего мира, т.е. он оказывается *внутри себя* и стоит перед безбрежным пространством иконы, оказывающимся *для него внешним*. Для молящегося происходит инверсия пространства: внешнее становится внутренним, и *vice versa*. Таким образом, молящийся оказывается внутри себя, для чего, говоря языком феноменологии, окружающий мир берется в скобки, и тогда пространство иконы становится для него внешним. Именно поэтому икона выполняет эту свою функцию инверсии пространства только в церкви, а не в музее.<sup>16</sup> А раз

<sup>16</sup> Свойство инверсии иконы можно развивать и в богословском аспекте, например, поставив задачу изобразить высказывание Спасителя «Многие же будут первые последними и последние первыми» (Мф. 19, 30), но богословие не является целью настоящей статьи.

пространство иконы становится внешним, то и изображенное на ней перенимает черты внешнего мира, и, прежде всего реального бытия. Размерность этого, т.е. инверсного бытия определена Творцом: «В доме Отца Моего обителей много» (Ин. 14, 2).<sup>17</sup>

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

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

В обратной перспективе, обладающей, по сравнению с прямой, большей глубиной пространства, а лучше сказать, неограниченным пространством образ оказывается независимым от пространства, что и делает его умопостигаемым (а не при помощи чувств, вызывающих аффекты), и, в конечном

---

<sup>17</sup> Инверсный характер пространства иконы, с привлечением аргументов о Павла Флоренского, отмечается Н.М. Тарабукиным: «Если принять во внимание все, что говорилось о «разломе» пространства при переходе за его предельные грани, то не выражается ли эта идея в иконе в виде смещения слоев земной поверхности и «выворачивании тела через самого себя» [Тарабукин, 2001: с. 128]. Причем инверсное пространство, в отличие от иллюзорного пространства в прямой перспективе, реально: «Выражая смысл отрешенного от земной юдоли бытия, иконописец выражает его как реальность» [там же: с. 131].



счете, независимым от места и времени. Независимость образа в обратной перспективе от пространства определяет его целостное восприятие. С другой стороны, в этой перспективе и пространство свободно от образа, чем и определяется своеобразие композиционных решений, столь отличных от решений в прямой перспективе.

Итак, в прямой перспективе имеет место искажение пространства, а значит и изображенного на нем, тогда как в обратной перспективе образ сохраняет целостность. Искажения позволяют удивлять, поражать, а целостность – умиротворять. Платой же за удивление является утрата существования. А уж реальное это существование или только имагинативное – об этом не здесь судить: каждому по вере дается.

Что же касается скульптурного изображения, то оно, как было показано, нисколько не прибавляет существования представляемому образу, а поэтому может рассматриваться как созидание кумира. Но даже кумир не может обойтись без «стены».

### 3. Плоскость

Плоскость определим как поверхность, лишенную выделенных границ, т.е. прежде всего, сознательно выделенного обрамления,<sup>18</sup> а также нетрадиционное построение пространства изображения: горизонталь превалирует над вертикалью, не допуская и диагонали в композиции, в результате чего полностью отсутствует глубина изображаемого пространства, а поверхность исполняет роль фона, которому в зависимости от изображаемых предметов придается тот или иной окрас. В такой поверхности можно усмотреть ее отрицание. Отрицание поверхности с одновременным умалением вертикали должно привести к компенсации других координат, коими остаются горизонталь, что уже отмечалось, и глубина, которой ... не может быть, ибо фон ее отрицает, а значит остается выпуклость изображения. Но это не контррельеф, позволяющий построить пространство ««от обратного», от плоскости на зрителя, что условно можно назвать контррельефным способом построения пространства, или *законом контррельефа*» [Третьяков, 2001: с. 59]. Продолжим цитацию с тем, чтобы затем попытаться философски резюмировать сказанное специалистом: «Контррельефное изображение подчеркивается отношением света и тени. Светотеневые эффекты дают осязательное ощущение предметов и фигур. В свою очередь, это вызывает своеобразный спор изображенных предметов с плоскостью, что составляет отличительную черту творчества ряда художников нашего времени (Р.Гутузо) и, в частности, живописи мексиканцев (Д.Сикейрос, Д.Ривера). Здесь можно

<sup>18</sup> Изобразительное пространство панорамы и диорамы здесь исключаются, поскольку в них используется сфера, придающая замкнутый, а значит целостный характер изображению, которое выполнено в прямой перспективе, визуально вовлекающей зрителя внутрь пространства, а тем самым приуменьшающей эффект иллюзии.



говорить о сложении определенной системы, отличной от традиционного академического искусства. [...] Вообще здесь возникают неизбежные противоречия. Устранение «передней» плоскости чревато неожиданными последствиями, потому что изображение оказывается не в художественном, а во внешнем пространстве самого зрителя. Граница картины тем самым снимается, и композиция невольно теряет зрительный характер, приобретая осязательный, материальный. Осязательное восприятие в живописи не должно превращаться в скульптурный коллаж» [Третьяков, 2001: с. 60–61].

И вот здесь возникает ключевой вопрос к «отличному от традиционного академического искусства» способу изображения предметов: а удастся ли их создать таким образом, чтобы изображенное представляло некую целостность? Прежде чем ответить на поставленный вопрос, приведем более современный пример изобразительного творчества на плоскости, нежели творчество Сикейроса или Риверы. В качестве такового рассмотрим граффити, которое сразу дает ответ на поставленный вопрос: целостного изображения достичь не удастся. Оно гипертрофированно и изломано по частям, острые углы которых выступают наружу, пытаясь вытащить за собой вовне и все изображение, которое не только отрицает границу плоскости, являющуюся в данном случае задней плоскостью изображения, обязательной для рельефного изображения,<sup>19</sup> но также нарушает «условную «переднюю плоскость» [Третьяков, 2001: с. 60]. И если контррельефное изображение сохраняет, или пытается сохранить композицию, а значит и перспективу, преимущественно прямую, то заостренные, а лучше сказать, заточенные на зрителя части граффити напоминают «горки» в православной иконе. Но «горки» всегда на заднем плане, а в граффити заостренные части, являющиеся отнюдь не вспомогательными частями композиции, выступают наружу. Таким образом, тенденцию искусства граффити можно, как кажется, определить как обратную перспективу в контррельефе. Назовем такую перспективу, в отличие от нулевой, прямой и обратной, которые получают обобщенное название положительной перспективы, отрицательной перспективой. Отрицательной же она названа потому, что предмет, если он не представлен в нулевой перспективе, т.е. не является плоскостным изображением, распадается в обратной перспективе на части при попытке быть реализованным в контррельефе. Таким образом, попытка изъять наружу образ сознания при помощи стены приводит к его разложению на изломанные и истонченные части, оставляя для восприятия фон стены, или попросту стену, которая остается незыблемой. Изображение в жанре граффити лишено топоса стены и остается ему единственно локус.

Отдельно несколько слов надо сказать о светотени в искусстве граффити, ибо именно она очерчивает границы изображения. А границы эти таковы,

---

<sup>19</sup> Н.Н.Третьяков в цитируемом ранее сочинении наличие задней плоскости называет «законом рельефа» [Третьяков, 2001: с. 54].

что литеры и изображения как бы висят в воздухе, существуют сами по себе, не опираясь на стену – это отрицание стены, по счастью, только визуальное. Причем граница, утолщенная, обведенная, тяготеет к негативу и стремится показать изнанку изображаемой части. А без стены внутреннее становится внешним. К счастью, и это только иллюзия. Ведь стена есть запрет, который не от человека.

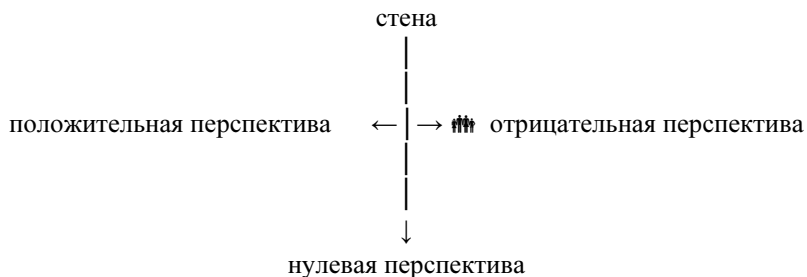
Начатки отрицательной перспективы появились у упомянутых ранее художников, тяготеющих в своем творчестве к монументализму. Теперь можно сказать, что монументализм есть компенсаторная реакция на апофатику изобразительного творчества в отрицательной перспективе, использующей плоскость (стену) в качестве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

Отдельно нужно отметить отсутствие выделенного центра (или центров) восприятия в отрицательной перспективе. Такой центр (или центры) непременно присутствуют в положительной перспективе и, в конечном счете, определяются композицией изображения. Особенно это заметно в станковой живописи в случае воссоздания интерьера: «[...] композиция в интерьерных картинах приобретает концентрический характер, изображение фигур и предметов строится в соответствии с движением к центру. Таков «изобразительный закон» интерьера. Между прочим, следствием этого закона является сходство станковой картины с театральной сценой» [Третьяков, 2001: с. 76]. А театральное действие может происходить только в глубине представляемого пространства, тогда как отрицательная перспектива предполагает выход предметов и фигур навстречу зрителю. Если в театральном эксперименте при живых актерах такой выход возможен, то в отрицательной перспективе, например, граффити фигуры могут демонстрировать не более как намерение выхода наружу, застывая на стене, будучи «приклеены» к ней фоном, который сами же часто и образуют. Какой контраст с динамикой плоскостных фигур античности!

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

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

Сказанное выше о перспективах представим схематически следующим образом:



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

Феномен стены столь объемлющ, что в культурологическом плане он может показаться неохватным, а уж тем более он не может быть обрисован в одной статье. Чтобы только указать на возможные аспекты феномена стены, приведем ряд ее синонимов, каждому из которых с точки зрения запрета может быть посвящено не одно исследование. Итак, в нашем понимании стена – это граница, межа, препятствие, преграда, препона, предел, грань, мера, рубеж, черта и т.д. и т.п. Среди приведенных синонимов стена выделяется своей долгой историей, своей распространенностью, своей ригористичностью (почти полное игнорирование одной из пространственных координат), своей, в конечном счете, неуничтожимостью, которая столь хорошо представляет кумулятивный эффект истории. Однако история стен не совпадает с историей, прежде всего, философии, поскольку история стен есть история запретов, а история философии, и уж тем более оплодотворяемых ею наук, есть история развития знаний, вопрошающих «что можно?», а не «что нельзя?». Запреты в науке стали обнаруживать только в XX ст., в общем случае, в фундаментальных теоремах математики, принципах физики, короче говоря, в метанаучном подходе, сделавшем акцент на методах. Естественные науки первыми пришли к запрету в методах исследования, но в силу своего эмпирического характера приняли запрет как должное на рассматриваемую онтологию [см., например, Катасонов, 1999; Адо, 2005]. Иное дело в гуманитарных науках, в частности в философии, не только не обративших внимание на категорию запрета, но и активно занимающихся творчеством, т.е. развивающих методы созидания. Таковыми следует считать дескриптивную психологию, пытающуюся построить «формальную онтологию» или «теорию предметов». Философия не была бы философией, если бы не отреагировала на подобные попытки. Так возникла аналитическая философия, справедливо и сразу заметившая, что для построения подобных онтологий используется язык. И если бы аналитическая философия в дополнение к исследованию языка поставила вопрос не что может быть, а чего не может быть, то она вскоре заняла бы креационистскую позицию, но слишком велика оказалась инерция развития столь древней дисциплины как философия.

Однако сегодня история стены и история философии совпали в методе и совместно открывают новый этап в историософии – апофатическую философию, запрещающую создавать сущее, а точнее изымать предметы изнутри и являть их наружу. О методе описания (а не экспликации, чем занимается аналитическая философия) фиктивных предметов в философии здесь речь не может идти, а об изображении таких предметов в отрицательной перспективе, разлагающей целое на части, было сказано выше. Поэтому изобразительное искусство нашло иной способ «созидания» имагинативных предметов,

например, компьютерную графику 3-D изображений. И здесь можно обнаружить более детальное совпадение методов творчества в философии и искусстве: общим для философии и практической эстетики является язык, правда, для первой, как правило, естественный, а для второй – искусственный. Таким образом, общий знаменатель найден и остается показать, что, не взирая на отличия в органоне, удастся создавать не более чем иллюзии. Работа эта только начинается, но уже сейчас можно сказать, что явлено вовне может быть только то, что подчинено закону как запрету, обнаруживаемому вовне в виде границы, запрета, или обобщенно – стены. И если творцы попытаются явить внутреннее вовне, то их порыв обречен на неудачу, ибо, как подсказывает пространство иконы, представляющее внутренний мир, в иконе нет онтологических границ. А все что может изучать аналитический философ, например, круглый квадрат, может стать не более как предметом 3-D анимации.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Адо П.* Духовные упражнения и античная философия / Пер. с франц. при участии В.А. Воробьева. – М.; СПб. Изд-во "Степной ветер"; ИД "Коло". – 2005. – 448 с.
- Катасонов В.Н.* Боровшийся с бесконечным. Философско-религиозные аспекты генезиса теории множеств Г.Кантора. – М.: МАРТИС. – 1999. – 208 с.
- Катречко С.Л.* Как возможно творческое воображение // Воображение как познавательная способность. – М.: Центр гуманитарных исследований. – 2001. – С. 35–44.
- Монахиня Иулиания (Соколова)* Труд иконописца. – К.: Пролог. – 2005. – 224 с.
- Надточий Э.* Путиами Авеля // Логос. – 34. – 2002. – № 3/4. – [Электронный ресурс. Доступ: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/18.pdf> ]
- Тарабукин Н.М.* Смысл иконы. – М.: Православное Братство Святителя Филарета Московского. – 2001. – 224 с.
- Татаркевич Вл.* История шести понятий. – М.: Дом интеллектуальной книги. – 2002. – 374 с.
- Третьяков Н.Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптина Пустынь. – 2001. – 262 с.
- Russell B.* On Denoting // Mind. – New Series. – Vol. 14. – Oct. 1905. – № 56. – P. 479–493.

---

*Boris Dombrovskiy, PhD in philosophy, noted researcher of Lviv-Warsaw School's heritage*

*Борис Домбровский, кандидат філософських наук, відомий дослідник спадщини Львівсько-варшавської школи*

---