

ФИЛОСОФИЯ СТЕНЫ

Б. Т. Домбровский

Motto: И да созиждутся стены Иерусалимския
(Пс. 50: 21)

1. Феномен стены

1.1. С двух сторон одной стены

В настоящем эссе речь пойдёт обо всем знакомом феномене, каковым является стена. Стена — это не только стена комнаты, в которой пишутся эти строки, это также стена моего дома, как и остатки крепостной стены моего города, а вместе с тем это стены, всё ещё возвышающиеся на земле, например, Великая китайская стена, многие кремлёвские 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 различные обозначающие выражения исключительно в прямом значении, т.е. метафоры, например, «стена леса» или «стена дождя» загодя исключаются. Обобщая приведённые примеры, дадим определение стены в первом приближении: стена — это такое сооружение в трёхмерном пространстве, когда значимыми являются две координаты — высота и длина, тогда как толщина зависит от высоты и чаще всего определяется соотношениями 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: её ношение не столько желание, сколько санкция, нарушение которой эквивалентно нарушению запрета, относимого к морали. Мораль будет уже глубже этических правил, и ни при каких условиях связанный с нею запрет не может быть нарушен. Таким образом, в некоторых своих проявлениях феномен стены восходит к абсолютному запрету, что, как кажется, 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, приведённые характеристики разделения незыблемы, несмотря на то что в определённых обстоятельствах или временных рамках диктуемые стеной как запретом санкции могут быть ослаблены или даже ликвидированы: стены комнаты могут быть раздвижными, наружные стены дома при его достройке могут

быть превращены во внутренние, а крепостные стены города стать не более чем границей пешеходной зоны. Короче говоря, место размещения стен 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 начнём искать в том, что буквально ближе человеку — с одежды. Сегодня на майках, футболках, джемперах и свитерах фабричные этикетки намеренно пришивают снаружи, и даже швы выворачивают наружу, которые всегда составляли изнанку швейного изделия¹. К сказанному о вынесении элементов изнанки одежды вовне следует добавить демонстративный разрыв её частей (читай — частей стены) в тех местах, которые обеспечивают целостное восприятие фигуры. Интерьеры некоторых общественных помещений намеренно стилизуются под экстерьер, например, очищается от штукатурки кладка или наклеиваются обои с рисунком кирпичной кладки. Зато внешняя сторона многих построенных во второй половине XX в. 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 удаётся 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 закон) никогда не может стать разрешением².

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

Теперь допустим, 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 замечено выше, когда речь шла об ограничении пространства по одной из координат.

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

1.2. Стена как объект апофатической философии

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

Стена же изначально и до сегодняшнего дня есть феномен эстетический (в том смысле, как указано выше). Её существование осмысливается в понятиях части и целого, ибо её границы – это не теоретический конструкт на манер элемента понятия, а границы реального пространства. Таким образом, философия развивалась в парадигме 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, то есть даже самое грубое деление истории на Античность, Средневековье и Новое время не выкажет поворотных моментов в истории стен. Однако сегодня речь пойдёт о философии стены (как запрета), а значит, нашей задачей является 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 своём 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 Б. Рассела «Об обозначении». Однако проблемы аналитической философии — это уже другой разговор, которому нет места в рамках статьи, посвящённой стене.

С точки же зрения историософской совпадение, хотя бы и частичное, рациональной и эстетической парадигм анализа представляет собой знаменательное явление, поскольку свидетельствует о сущностном 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 в. и её формирование, вероятно, далеко ещё не закончено хотя бы уже потому, что её предметная область подвержена постоянным изменениям. Использование же общей парадигмы части и целого позволяет убедиться в том, что эстетика окончательно вошла в состав философских дисциплин не только по своему предмету (предметно она издавна привлекала внимание философов), но и методу. Сущность же общего для аналитической философии и эстетики метода, использующего, как оказывается, не гносеологическую, а метафизическую парадигму целого и части состоит — на что уже при обсуждении стены был сделан намёк — в запрете на существование. Такую философию следует назвать апофатической, и её включение в общепринятое деление истории философии на этапы достаточно симптоматично, хотя непосредственно не входит в задачу очерка, посвящённого стене. Одно дело, что отсель феномен стены как воплощённой границы становится предметом изучения философии и открывает новый этап в изучении её истории, другое же — что у стены до сих пор была своя история, не совпадающая с историософскими изысками учёных. Поэтому в дальнейшем речь пойдёт о стене только в историческом плане с целью лучшего понимания этого феномена, который теперь становится неотъемлемой частью нового этапа в истории философии, названного апофатической философией.

2. Историософия стены

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

Поскольку у стены своя история, то её историософское объяснение может быть только самым приближённым, 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, то есть собственно запрет, и не её 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 идёт 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, то есть стена, «стена» и плоскость. Выделенные этапы достаточно условны, поскольку в истории действует кумулятивный эффект.

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

2.1. Стена

Появление стен неразрывно связано с городом. Его типология как выражение определённого мировоззрения убедительно изложена в статье Э. Надточия «Путями

Авеля»³. 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”, пародируя 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»⁴.

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 создании стены.

Сегодня попраный 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, то есть Каин пытается восстановить нарушенный им закон. Поскольку он это делает от себя, то есть 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: всё разрешено, что не запрещено. Но если первая часть этого правила для и от человека, то вторая — от Законодателя. И лучшее тому подтверждение — если уж быть точным в моменте появления стены — это одежды первых людей: какими бы они ни были, но голых людей до сих пор никто не встречал.

Итак, стена как эквивалент закона построена Каином (оказывается, закон защищает!). Так понятая защита и закон для Каина, но не для внешних⁵. 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, то есть 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 от творчества. Стена и Слово в эпоху Ветхого Завета существовали параллельно.

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

Если язычники внутри города уповали на стену как защиту, а Закон Моисеев защищал от смещения 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 низведённый до человеческого творчества Закон мог быть упразднён только Законодателем, Который и «положил конец закону, который, подобно какой-то стене, разделял иудеев и язычников» (Еф. 1: 17).

2.2. «Стена»

В этом разделе речь пойдёт 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 определённой физической границы, которой может быть определено только существующее, и лучше всего в виде, стремящемся к идеалу, то есть здесь действует древнегреческий канон, тогда как всякое прочее скульптурное изображение с точки зрения творчества может рассматриваться не более чем искажение, приводящее к химерам. В свете же дихотомии внешнее/внутреннее скульптура в силу своего трёхмерного воплощения занимает особое место, поскольку она есть уже полностью вовне реализованное

мировоззрение и не может непосредственно указать на мир внутренний; скульптура всегда в мире, а не в мире. Поэтому её размещение в интерьере «овнешняет» пространство, то есть 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 вонне 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 превратится в творца⁶. 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 передаёт творческий характер греческого скульптора, стремящегося обнаружить в целостной глыбе мрамора границы идеала, то есть убрать, с его точки зрения, лишний материал, и собственно творчество, 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 вёл к идолопоклонству, создавая терафимов — домашних божков рода. В свете двух ключевых для настоящей работы понятий, несмотря на то что сфера их применения — язык, да будет позволено охарактеризовать два отмеченных пути как апофатический и катафатический.

Но со стеной греки поступают совершенно парадоксальным образом: за 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 упразднёнными стеной и придававшими большее значение воротам.

Говоря о «стене» как подложке изображения, отметим перспективу рисунков в древности. Идёт ли речь о Египте, Ассирии или Греции — все рисунки плоскостные, то есть лишены какой-либо перспективы. Назовём такую манеру изображения нулевой перспективой. Но и рамки у таких изображений отсутствуют по той причине, что изображения, как правило, носят прикладной характер и их граница — это граница утвари⁷.

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 чётко очерченных границах порталов, ниш, окладов, утопленных в плоскость стены. Изображение как бы готово в любой момент уйти внутрь плоскости, сомкнув границы изображения. Это вовне, а внутри храма вполне допустимы фрески или мозаики, не обрамлённые чётко выраженными границами, ведь это интерьер. Кратко говоря, стена приобретает сакральный характер, источник которого внутри.

Итак, в начале рассматриваемой эпохи речь пойдёт главным образом о живописном изображении, которое стало легитимным в христианской иконе. Такое ограниченное изображение будем называть «стеной». «Стена» — это фрагмент стены, специально приспособленный для создания изображения и удобств в пользовании. 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, лишённое эмоциональности, а значит, и композиция лишена естественности, то есть она неотмирна. Акцентировать границы рисунка в такой композиции невозможно: они не выражают запрет, не образуют символа и не тяготеют к киносказанию, а, пытаясь выразить инобытие, представляют собой границы света и тени, с иногда выполненными пробелами в негативе⁸. Если всё же иметь в виду границы собственно рисунка, то они подчёркнуто утончены с тем, чтобы максимально выразить контраст света и тени, позволяющий сказать, что лик или фигура явлены, и никак иначе. Пытаясь говорить о богословии иконы научным языком можно, как кажется, сказать, что точка проектирования изображения находится внутри, то есть 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 ни звучало, в иконе нет частей, на которые её 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 изоб-

ражаемых фигур, а границ композиционного построения (как бы это парадоксально ни звучало для иконописца), рассчитанного на аффективное восприятие; границы частей композиции умозрительны и алогичны и запрета не содержат⁹.

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

Границы изображения, несущие в себе запрет, получают отчётливое выражение в прямой перспективе. Нельзя сказать, что 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 отчётливо понятие творчества применимо к *искусству слова*. Древние отделяли поэзию от всех прочих искусств потому, что она создаёт фиктивное существование; они это называли “деланием”, *poiesis*; усматривали его исключительно в поэзии, которая до сегодняшнего дня заимствует отсюда своё имя». 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 так называемых логических композиционных границ в виде запрета, ибо они алогичны, то прямая перспектива активно использует композицию для деления изображаемого пространства, диктуемого сюжетом.

Напомним и о кумулятивном эффекте: стена остаётся, «вырезается» фрагмент стены, образуя «стену», непременно оформленную рамкой, которая в случае изображений в обратной перспективе имеет тенденцию к возрастанию; в прямой перспективе 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 отчётливо прорисованы и даже, можно сказать, грубы, так как границы собственно изображаемых предметов перебирают на себя и границы рамки, и границы частей пространства. Соотношение отчётливости 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.

2.3. Топос стены

Размещение стены диктуется прагматическими соображениями, которые в эпоху Ветхого Завета, как кажется, можно свести к соображениям оборонительно-

го характера. Однако локус стены имеет метафизическую причину, ведь это материальный эквивалент нарушенного закона, сущность которого в запрете. Запрет же обнаруживается в виде результата неправильного действия, то есть в нашем случае в виде стены. О правильности или неправильности поступка свидетельствует совесть — понятие сугубо индивидуальное, которым невозможно объяснить всеобщность закона. В общем случае можно говорить о мировоззренческих причинах появления стены. А с мировоззрением удаётся познакомиться непосредственно, если нечто изобразить, разумеется, на стене или «стене», или в общем случае трёхмерного изображения иметь дело со скульптурой. В конечном счёте «стена», являющаяся специально приспособленным фрагментом стены, с точки зрения мировоззрения имеет тот же топос, что и стена. Таким образом, локусом будем называть место стены вовне, а греческий термин «топос» будет связан с метафизическим размещением «стенъ». Экспликацией понятия топос стены может служить метафора «зеркало души».

Топос «стенъ» определим как место пересечения проектируемых лучей при прямой и обратной перспективе, то есть 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 делит пространство изображения на части. Кумулятивный эффект можно трактовать как сохранение обнаруженных границ.

3. Плоскость

Плоскость определим как поверхность, лишённую выделенных границ, то есть прежде всего сознательно выделенного обрамления¹⁰, 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 придаётся тот или иной окрас. В такой поверхности можно усмотреть её отрицание. Отрицание поверхности с одновременным умалением вертикали должно привести к компенсации других координат, коими остаются горизонталь, что уже отмечалось, и глубина, которой не может быть, ибо фон её отрицает, а значит, остаётся выпуклость изображения. Но это не контррельеф, позволяющий построить пространство «от обратного», от плоскости на зрителя, что условно можно назвать контррельефным способом построения пространства, или *законом контррельефа*¹¹. Продолжим цитацию с тем, чтобы затем попытаться философски резюмировать сказанное специалистом: «Контррельефное изображение подчёркивается отношением света и тени. Светотеневые эффекты дают осязательное ощущение предметов и фигур. В свою очередь, это вызывает своеобразный спор изображённых предметов с плоскостью, что составляет отличительную черту творчества ряда художников нашего времени (Р. Гутузо) и, в частности, живописи мексиканцев (Д. Сикейрос, Д. Ривера). Здесь можно говорить о сложе-

нии определённой системы, отличной от традиционного академического искусства. [...] Вообще здесь возникают неизбежные противоречия. Устранение “передней” плоскости чревато неожиданными последствиями, потому что изображение оказывается не в художественном, а во внешнем пространстве самого зрителя. Граница картины тем самым снимается, и композиция невольно теряет зрительный характер, приобретая осязательный, материальный. Осязательное восприятие в живописи не должно превращаться в скульптурный коллаж»¹².

И вот здесь возникает ключевой вопрос к «отличному от традиционного академического искусства» способу изображения предметов: а удаётся ли их создать таким образом, чтобы изображённое представляло некую целостность? Прежде чем ответить на поставленный вопрос, приведём более современный пример изобразительного творчества на плоскости, нежели творчество Сикейроса или Риверы. В качестве такового рассмотрим граффити, которое сразу даёт ответ на поставленный вопрос: целостного изображения достичь не удаётся. Оно гипертрофировано и изломано по частям, острые углы которых выступают наружу, пытаются вытащить за собой вовне и всё изображение, которое не только отрицает границу плоскости, являющуюся в данном случае задней плоскостью изображения, обязательной для рельефного изображения¹³, но также нарушает «условную «переднюю плоскость»¹⁴. И если контррельефное изображение сохраняет или пытается сохранить композицию, а значит и перспективу, преимущественно прямую, то заострённые, а лучше сказать, заточенные на зрителя части граффити напоминают «горки» в православной иконе. Но «горки» всегда на заднем плане, а в граффити заострённые части, являющиеся отнюдь не вспомогательными частями композиции, выступают наружу. Таким образом, тенденцию искусства граффити можно, как кажется, определить как обратную перспективу в контррельефе. Назовём такую перспективу, в отличие от нулевой, прямой и обратной, которые получают обобщённое название положительной перспективы, отрицательной перспективой. Отрицательной же она названа потому, что предмет, если он не представлен в нулевой перспективе, то есть не является плоскостным изображением, распадается в обратной перспективе на части при попытке быть реализованным в контррельефе. Таким образом, попытка изъять наружу образ сознания при помощи стены приводит к его разложению на изломанные и истончённые части, оставляя для восприятия фон стены, или попросту стену, которая остаётся незабываемой. Изображение в жанре граффити лишено топоса стены и остаётся ему единственно локус.

Отдельно несколько слов надо сказать о светотени в искусстве граффити, ибо именно она очерчивает границы изображения. А границы эти таковы, что литеры и изображения как бы висят в воздухе, существуют сами по себе, не опираясь на стену, — это отрицание стены, по счастью только визуальное. Причём граница, утолщённая, обведённая, тяготеет к негативу и стремится показать изнанку изображаемой части. А без стены внутреннее становится внешним. К счастью, и это только иллюзия. Ведь стена есть запрет, который не от человека.

Начатки отрицательной перспективы появились у упомянутых ранее художников, тяготеющих в своём творчестве к монументализму. Теперь можно сказать,

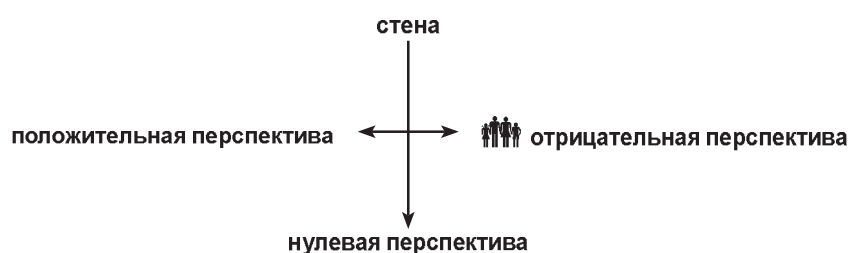
что монументализм есть компенсаторная реакция на апофатику изобразительного творчества в отрицательной перспективе, использующей плоскость (стену) в качестве подложки: в реальном, трёхмерном пространстве возможна только скульптура как искусство границы.

Отдельно нужно отметить отсутствие выделенного центра (или центров) восприятия в отрицательной перспективе. Такой центр (или центры) непременно присутствуют в положительной перспективе и в конечном счёте 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»¹⁵. 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 актёрах 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 и тем самым отсылают к этому целому. Как бы ни относиться к сюрреализму, он остаётся реализмом. А это значит, что источником инспираций художника в положительной перспективе является существующее, как бы оно ни было искажено творческим сознанием. Такое сознание всегда отыщет в себе центр(ы) внимания, воспринимающие вовне целостности, а затем перенесёт их на плоскость. Можно предположить, что чем более таких центров отыщется в сознании, тем большей будет положительная глубина изображаемого пространства. Но если центра внимания, обращённого к целому вовне, нет, то нет его и внутри, то есть в сознании. Возможно, творец, изображающий нечто в отрицательной перспективе, осознаёт себя как личность, то есть 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 порождённых фантазией чудищ в искусстве граффити хоть отбавляй. Вместо центра внимания, обусловленного композицией, в таком искусстве существуют центры удивления или, лучше сказать, поражения оставшихся фигур или

предметов изображения. Вступая во внешний мир навстречу зрителю, сконструированные фантазией фигуры умяются, 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 остаётся 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 коротком философском эссе. Чтобы только указать на возможные аспекты феномена стены, приведём ряд её синонимов, каждому из которых с точки зрения запрета может быть посвящено не одно исследование. Итак, в нашем понимании стена — это граница, межа, препятствие, преграда, препона, предел, грань, мера, рубеж, черта и т.д. и т.п. Среди приведённых синонимов стена выделяется своей долгой историей, своей распространённостью, своей ригористичностью (почти полное игнорирование одной из пространственных координат), своей в конечном счёте неуничтожимостью, которая столь хорошо представляет кумулятивный эффект истории. Однако история стен не совпадает с историей 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 в., 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 онтологию¹⁶. Иное дело в гуманитарных науках, в частности в философии, не только не обративших внимание на категорию запрета, но и активно занимающихся творчеством, то есть 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 о 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 остаётся показать, что, невзирая на отличия, в органоне удаётся создавать не более чем иллюзии. Работа эта только начинается, но уже сейчас можно сказать, что явлено вовне может быть только то, что подчинено закону как запрету, обнаруживаемому вовне в виде границы, запрета или, обобщённо, стены. И если творцы попытаются явить внутреннее вовне, то их порыв обречён на неудачу, ибо, как подсказывает пространство иконы, представляющее внутренний мир, в иконе нет онтологических границ. А всё, что может изучать аналитический философ, например, круглый квадрат, может стать не более как предметом 3-D анимации.

¹ На Руси ещё недавно существовала примета: одетая по ошибке «шиворот-навыворот» одежда означала, что её обладатель «будет бит».

² 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 сравне-

ния с полевой лилией, возвращённой 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).

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

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Мотивация разрушения стен внешними подробно описана в уже цитированной статье Э. Надточия «Путиами Авеля». Особенно примечателен пример с разрушением стен Иерихона.

⁶ Подробнее о творчестве в искусстве см.: *Татаркевич В.* История шести понятий. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002. В частности, гл. 8 «Творчество: История понятия».

⁷ Сравнительный анализ композиционного построения пространства изображения (тогда как в настоящем тексте речь идёт исключительно о пространстве в связи с мировоззрением, а не запечатлённым образом) см., напр.: *Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. В частности, гл. «Пространство».

⁸ См. в этой связи: *Монахиня Иулиания (Соколова).* Труд иконописца. 2005. С. 97–98. Заметим также, что изображение Спасителя на Туринской плащанице было обнаружено благодаря фотографическому негативу. И негатив, и обратная перспектива, а равно оклад — все эти приёмы подчёркивают отличие внутреннего, т. е. изображённого мира иконы от мира внешнего.

⁹ «В иконе, в отличие от станковой живописи, возможны все случаи построения пространства, ибо искусство иконы не знает ограничений. Художественное пространство иконы — это пространство бесконечности» // *Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве. С. 61.

¹⁰ 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.

¹¹ *Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве. С. 59.

¹² Там же. С. 60–61.

¹³ Н. Н. Третьяков в цитируемом ранее сочинении наличие задней плоскости называет «законом рельефа». (*Третьяков Н. Н.* Образ в искусстве. С. 54.)

¹⁴ Там же. С. 60.

¹⁵ Там же. С. 76.

¹⁶ См., напр.: *Катасонов В. Н.* Боровшийся с бесконечным. Философско-религиозные аспекты генезиса теории множеств Г. Кантора. М., 1999; *Адо П.* Духовные упражнения и античная философия / Пер. с франц. при участии В. А. Воробьева. М.; СПб.: Степной ветер; ИД «Коло», 2005.