



Л. И. ТАРУАШВИЛИ

ТЕКТОНИКА ВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗА
В ПОЭЗИИ АНТИЧНОСТИ
И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ

К ВОПРОСУ
О КУЛЬТУРНО-
ИСТОРИЧЕСКИХ
ПРЕДПОСЫЛКАХ
ОРДЕРНОГО
ЗОДЧЕСТВА

ББК 83.3(0)32
Т 22

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 98-04-16030

Рецензенты:
действительный член РАН, доктор филологических наук М. Л. Гаспаров;
доктор искусствоведения М. Н. Соколов

Таруашвили Л. И.

Т 22

Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках орденого зодчества. — М.: «Языки русской культуры», 1998. — 376 с., 1 вклейка.

ISBN 5-7859-0072-6

Решая основную для своего исследования проблему наличия или отсутствия достаточных предпосылок к орденому зодчеству в культурно-историческом архетипе христианской Европы, автор монографии закономерно сводит данную проблему к вопросу о наличии или отсутствии в самих основах европейско-христианской культуры предрасположенности к тектонике как самоценному эстетическому качеству. За ответом на этот вопрос автор обращается прежде всего к визуальным образам поэзии, с чьей видовой природой ни тектоника, ни атектоничность не связаны закономерно, играя в ней, как правило, второстепенную роль, но чье наличие в ней именно по этой причине наиболее симптоматично с культурно-исторической точки зрения. Контрастивный анализ текстов античной и европейско-христианской поэзии позволяет сделать вывод, что основной выразитель тектоники, ордер, при всей яркости его художественных проявлений, при всей его необходимости со времен Ренессанса в качестве цивилизующего социально-психологического фактора, был в европейско-христианском контексте явлением генетически вторичным, и не только из-за влияния доступных древнеримских памятников с их ордерными образцами, но также в силу коренных особенностей христианской Европы как типа культуры.

ББК 83.3(0)32+83.3(4)4

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavice@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-7859-0072-6



9 785785 900721 >

© Л. И. Таруашвили, 1998
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семантика. Культура», 1995
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вместо предисловия</i>	13
Введение: О роли ордеротворческой потенции в становлении, возрождении и последующем развитии ордера	19
Понятие ордеротворческой потенции и проблема ее исторической повторимости. — Условия разрешимости этой проблемы. — Материал и методы, необходимые для ее решения.	
Обзор литературы	31
Приближение к постановке проблемы у Г. Вёльфлина. — Изучение тектоники архитектуры. — Оценка тектоники в ее отношении к сущности античной пластики и античной культуры в целом. Идея «скульптурной телесности». — Изучение тектоники как свойства визуальных образов поэзии.	
I. ТЕКТОНИКА ОБРАЗОВ ВНЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО МИРА В ПОЭЗИИ АНТИЧНОСТИ И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ	39
I.1. ХРИСТИАНСКИЙ БОГ И ВЫСШИЕ БОГИ АНТИЧНОГО ПАНТЕОНА	39
I.1.A. Христианский Бог и мир Его благодати в поэзии христианской Европы	39
Архитектурные образы как символы Бога и Его праведников: Библия. — Проблема опоры: Библия, Данте. — Амбивалентное соединение эффекта тяжести и эффекта легкости в образе сна. — Образ Бога и мотив полета: Библия, Паулин Ноланский, Микеланджело. — Тектоника мира, враждебного Богу: Дж. Мильтон. — Образы ангелов и мотив полета: Библия, А. Дюрер, Рафаэль, Корреджо, Микеланджело, Дж. Мильтон. — Невесомость материальных тел как признак воздействия на них Божественной благодати: Библия, «Золотая легенда», «Цветочки св. Франциска Ассизского», Рафаэль. — Невесомость как признак близости души к Богу: Данте. — Три аналогии из внеевропейских литератур: Образ невесомого божества в «Махабхарате». — Летающие даосские святые в китайской классической литературе. — «Такэтори-моногатари».	
I.1.B. Высшие боги античного пантеона в античной поэзии	68
Небеса. — Дома высших богов. — Телесная тяжесть высших богов. — Идея телесной легкости высших богов как признак ложного о них представления: Аристофан. — Пешее перемещение высших богов. — Перемещение высших богов на колесницах. — Экстраординарная быстрота перемещения высших богов как причина их видимой легкости. — Локомоторный механизм высших богов как система мышц. — Интерпретация полета высших богов в античной поэзии. — Тектоника	

Божественных образов в визуальной культуре первых веков христианства и позднейших времен: «Добрый пастырь», эволюция «Распятия» и «Вознесения», житие св. Христофора.

I.1.В. Высшие боги и человеческий мир	98
Нисхождение божественного в человеческий мир: Сакральные предметы. — Восхождение к божественному: Молитва; апофеоз.	
I.2. ДАЙМОНЫ В АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ	106
I.2.А. Телесная легкость отдельных высших богов, близких даймонам по функции и происхождению	106
I.2.Б. Роль даймонов в мифологическом миропорядке и тектоника их образов в поэзии	108
I.2.В. Атектоническое и тектоническое в образе даймона	109
Фурия и Фама (Молва) в «Энеиде» Вергилия. — Осса (Молва) в «Илиаде» Гомера и в переводе А. Попа. — Сон в «Энеиде». — Сон в «Илиаде» Гомера и в переводе А. Попа. — Другие примеры: Гесиод, Гораций. — Итоги.	
I.2.Г. Атектоническое и тектоническое в образе даймонической одержимости	114
Одержимость Эросом: Сафо. — Одержимость Фурией Аллекто в «Энеиде». — Пророческий экстаз в «Энеиде». — Поэтический экстаз: Пиндар, Гораций, Проперций, Овидий, Гомер, Гесиод, Эний.	
I.2.Д. Высшие боги как покорители даймонов	123
Тартар, врата Войны, пещера Эола, Нептун как усмиритель ветров, Этна в «Энеиде».	
I.3. ДУШИ УСОПШИХ В АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ	127
I.3.А. Легкость и проницаемость загробной тени: Умозрительное представление	127
I.3.Б. Легкость и проницаемость загробной тени: Поэтический образ	128
I.3.В. Тектонические черты и их зависимость от нравственной природы персонажа в образе его тени	129
Тени героев у Гомера. — Тень Сисифа в «Одиссее». — То же в переводе А. Попа. — Тень Гектора в «Илиаде» и в переводах А. Попа и А. Дасье. — Души усопших у Горация. — Души Элизия в «Энеиде». — Поэтическое изображение блаженных душ в «Федре» Платона.	
I.3.Г. Итоги	137
I.4. ИТОГИ И ВЫВОДЫ	137
I.4.А. Итоги	137

I.4.Б. Выводы	139
I.4.В. Этические и религиозно-мировоззренческие аналогии	139
II. ТЕКТОНИКА ОБРАЗОВ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО МИРА В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ АНТИЧНОСТИ И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ	
II.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	144
Тектоника как репрезентация идеала нравственной и социальной стабильности. — Степень употребимости данной универсалии как производное от степени эстетической предрасположенности к ней, высокой в античности, низкой в христианской Европе.	
II.2. НРАВСТВЕННО-ГЕРОИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ:	
Античный вариант	145
II.2.А. Персонажи «Илиады»	145
Ахилл. — Гектор. — Патрокл. — Троянские и союзные троянцам герои: Гарпалион, Фестор, Мидон, Эпикл, Кебрион. — Греки и троянцы: Контраст образов. — Указание на неполноценность опорных органов как средство дегероизации. — Подвешивание над землей как унижающее наказание. — Образ героя и прямая осанка. — Антигерой: Терсит.	
II.2.Б. Персонажи «Фарсалии» Лукана	159
Общность и различие в пластико-тектонической интерпретации образов у Лукана и у Гомера. — Герои-антагонисты Помпей и Цезарь: Их вводная тектонико-символическая характеристика. — Цезарь в его связи с ночью/мраком, воздухом/ветром и водой/морем. — Неблагосклонность моря к Помпею. — Цезарь и воздух: Духовые инструменты. — Отступление: Символика трубы в Библии, в античной и средневековой литературе. — Аналогия: Труба как символ Цезаревой удачи по Светонию. — Инерционное движение как характеристика Цезаря. — Аналогия: Сходные черты в образе Турна из «Энеиды». — Инерционное движение как характеристика Цезаря. — Пассивное движение как характеристика Цезаря. — Стабильность и активное движение как характеристика противников Цезаря. — Истинная причина сдержанности Помпея в военных действиях, по Лукану. — Цезарь, Помпей и Фортуна. — Мотив Фортуны в «Энеиде».	
II.2.В. Геракл и Самсон	176
Тектоника в античном образе Геракла. — Тектоника и библейский образ Самсона. — Тектоника и образ Самсона в «Самсоне-борце» Дж. Мильтона.	
II.2.Г. Итоги	178

II.3. ПРАВСТВЕННО-ГЕРОИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ:

Европейско-христианский вариант 179

Вводные замечания. — Анализ афоризма Ф. де Ларошфуко. — Геральдика христианской Европы: Флаги. — Геральдика христианской Европы: Гербы. — Важность рассмотрения геральдического материала и выводы, из него следующие. — Прыжок Тристана в «Романе о Тристане» Беруля. — Прыжок героини в «Ионеке» Марии Французской. — Атектонические черты в системе образов «Неистового Роланда» Л. Ариосто. — Герой-путешественник в литературе христианской Европы. — Море как даритель удачи в легендах о Тристане. — «Беовульф». — Атектоническое как характеристика благих сил в «Буре» У. Шекспира. — Тема Икара в поэзии христианской Европы. — Отступление: Вневременная природа атектонических черт в поэтическом идеале эпохи Возрождения. — Атектонический характер символов доблести полководца в прологе к «Мнимому больному» Мольера. — Тектоническая амбивалентность: Гиперболизация эффекта тяжести в образах богатырей русского былинного эпоса.

II.4. ИДЕАЛ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ:

Античность и христианская Европа 197

Идеал познавательной позиции и нравственно-героический идеал. — Тектоника и психологический механизм познания. — Тектоника в античном образе совершенного знания. — Тектоника в европейско-христианском образе совершенного знания: Б. де Фонтенель, И. Кант. Атектонические черты в европейско-христианском образе познавательной позиции: Л. Ариосто, М. Монтень, Ф. Ницше, Л. Шестов. — Атектоническое в античном образе ложной мудрости.

II.5. ТЕЛЕСНЫЙ ИДЕАЛ: Античность и христианская Европа 209

Античная идея прямостояния как главного отличия человека от животных и признака разумности. — Актуальность этой идеи в послеантичную эпоху, ее значение для современного естествознания. — Неприятие этой идеи художественной фантазией в Новое (Л. Хольберг, С. Сирано де Бержерак, Дж. Свифт) и Новейшее (Веркор) время. — Топос «маленькой ножки» красавицы: Л. Ариосто, А. Фиренцуола, европейский фольклор. — Тот же топос в античной интерпретации: Страбон о сандалии Родопис. — «Берта с большой ногой». — Таитянская красавица в «Ноа-Ноа» П. Гогена. — Образ летящей возлюбленной: Дж. Боккаччо, У. Шекспир, романтический балет.

III. ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ ТЕКТониКИ И ЕЕ ОЦЕНКА В ЛИТЕРАТУРЕ АНТИЧНОСТИ И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ

..... 226

III.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	226
III.2. ТЕЛЕСНАЯ ЛЕГКОСТЬ И ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ КАК ЖЕЛАТЕЛЬНЫЕ СОСТОЯНИЯ	226
<p>Протопоп Аввакум о летающих в раю душах. — Невинная радость парения в пьесе У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». — Полет души в латинской элегии Дж. Мильтона. — Мечта о полете в «Грозе» А. Н. Островского. — Головокружение как наслаждение: Мнение персонажа «Годов странствий» И. В. Гёте. — Жажда головокружения в «Строителе Сольнесе» Х. Ибсена. — Состояние невесомости как причина наслаждения для персонажей классической фантастики: Ж. Верн, Г. Дж. Уэллс. — Лирика XIX в.: Дж. Леопарди, А. А. Фет, П. Верлен. — Эффект землетрясения: К. Бликсен.</p>	
III.3. ПОВЫШЕННЫЙ МЫШЕЧНЫЙ ТОНУС СОПРОТИВЛЯЮЩЕГОСЯ ЗЕМНОМУ ТЯГОТЕНИЮ ТЕЛА КАК ЖЕЛАТЕЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ	242
<p>Отталкивание от земли как жест радости и полет как символ заботы у Горация.</p>	
III.4. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА ТЕКТониКИ	244
<p>Вводные замечания. — Аристид Квинтилиан о впечатлении тяжести, производимом низкими музыкальными тонами. — Предпочтение низким музыкальным тонам как характерная черта антично-классического музыкального вкуса. — Предпочтение высоким музыкальным тонам в христианской Европе. — Атектонический образ как символ низкопробного вкуса и дискредитирующий прием литературно-художественной критики: Гораций. — Атектонический образ как программный поэтический идеал: П. Верлен.</p>	
IV. СОСТАВЛЯЮЩИЕ ТЕКТОНического ЭФФЕКТА И ИХ ТРАКТОВКА В АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ	247
IV.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	247
IV.2. ОБЪЕМНОСТЬ	247
<p>Тектоническое значение эффекта объемности. — Акцентирование объемности тела указанием на его обремененность одеждой или доспехами. — Акцентирование объемности больших предметов указанием на их окруженность людьми. — Акцентирование объемности водной массы указанием на ее глубину. — Акцентирование объемности надземного пространства указанием на высоту неба.</p>	
IV.3. ПЛОТНОСТЬ	250
<p>Акцентирование плотности указанием на осязательное ощущение. — Акцентирование плотности указанием на сопротивление давлению. — Придание эффекта плотности образам</p>	

звука и света. — Акцентирование плотности посредством указания на резонанс.

IV.4. ТЯЖЕСТЬ 251

Прямые указания на тяжесть предмета. — Употребление глаголов со значением «нагружать». — Подчеркивание силы звука, вызываемого падением предмета. — Объединение эффекта тяжести с эффектом объемности или плотности.

IV.5. УСТОЙЧИВОСТЬ 252

Особое значение для тектоники эффекта устойчивости. — Указание на упор ног при борьбе и броске. — Указание на упор ног (или посоха) при стоянии. — Указание на тяжесть тела, давящую на сидение.

IV.6. ТОЛЧОК ПРИ ХОДЬБЕ И БЕГЕ 255

Акцентирование опорно-толчковой функции стоп, лап или копыт: 1) посредством прямого их названия при упоминании бега или ходьбы; 2) посредством указаний на звук вибрирующей почвы и поднятую пыль; 3) посредством употребления эпитетов и описательных выражений, подчеркивающих функцию опорно-толчковых органов.

V. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНЫМИ ПОЭТАМИ

АТЕКТОНИЧЕСКИХ МОТИВОВ, ЗАДАННЫХ ФАБУЛОЙ 258

V.1. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ 258

V.2. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ В ТЕКУЧИХ СРЕДАХ 258

V.2.A. Перемещение в воде: Корабль 258

Образ корабля в поэмах Гомера и в их новоевропейских переводах: Добавление переводчиками атектонических акцентов. — Акцент, ставящийся античными поэтами на: 1) усилиях гребцов; 2) движении весел; 3) рассеении водной массы. — Антитеза: М. Монтень о своей нелюбви к ощущениям, вызываемым ходом гребного судна.

V.2. Б. Перемещение в воздухе: Трактровка античными поэтами полета на крыльях как отталкивания от воздушной массы 263

V.3. ПОДВЕШЕННОЕ СОСТОЯНИЕ: Подчеркивание связи висящего предмета с относительно устойчивым 264

V.4. АНТИТЕЗА: Взаимозамена верха и низа как радикальный атектонический прием в поэзии христианской Европы 266

Мотив отражения в воде: Т. Тассо, Дж. Марино, немецкие романтики, В. А. Жуковский, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, П. Верлен. — Относительность верха и низа как свойство мирового пространства: Данте, волшебная сказка из сборника Я. и В. Гриммов.

VI. ТЕКТНИКА АРХИТЕКТУРНЫХ СООРУЖЕНИЙ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ АНТИЧНОСТИ И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ	274
VI.1. ВЫРАЖЕНИЕ ТЕКТНИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПОСТРОЕК В АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	274
Вводные замечания: Об основных приемах тектонической интерпретации в словесном образе постройки. — Тектоника архитектурных образов в «Одиссее» Гомера и в ее переводе А. Попом. — Тектоника архитектурных образов в римской литературе: Гораций, Проперций, Вергилий, Апулей, Пруденций.	
VI.2. КРИТИКА АНТИЧНЫМИ АВТОРАМИ АТЕКТНИЧЕСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО ВКУСА	286
Атектонический вкус как признак моральной деградации: Лукан о дворце Клеопатры. — Атектонический вкус как признак моральной деградации: Светоний, Плутарх, Цицерон, Плиний Старший. — Критика экспансивной двигательной реакции на архитектурные впечатления: Цицерон, Петроний, Лукиан.	
VI.3. ВЫРАЖЕНИЕ АТЕКТНИЧЕСКОГО ВОСПРИЯТИЯ АРХИТЕКТУРЫ В ЛИТЕРАТУРЕ АНТИЧНОСТИ	290
Марциал. — Плиний Младший. — Ахилл Татий (Антитеза: Посидипп). — Либаний.	
VI.4. МЕЖДУ АНТИЧНОСТЬЮ И СРЕДНИМИ ВЕКАМИ: Архитектурный экфразис Паулина Ноланского	299
VI.5. АТЕКТНИЧЕСКОЕ И ТЕКТНИЧЕСКОЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ОБРАЗЕ ПОСТРОЙКИ: Средние века	301
Вводные замечания. — Мотив башни: Бенуа де Сент-Мор, «Письмо священника Иоанна», Седулий Скотт. — Эффект вращения: Фотий. — Подчеркивание несомых частей при умолчании о несущих, подчеркивание эффекта проемов при умолчании о простенках, особенность световых эффектов: Седулий Скотт. — Храм Грааля в «Младшем Титуреле». — Замена краеугольного камня замковым в языке сакральных символов западного средневековья. — Сугерий и Плиний Старший о божественном вмешательстве в постройку. — Павел Силентиарий о куполе Софии Константинопольской после землетрясения. — Мотив нерукотворной постройки: Иосиф Флавий, Прокопий Кесарийский, «Золотая легенда».	
VI.6. АТЕКТНИЧЕСКОЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ОБРАЗЕ ПОСТРОЙКИ: Ренессанс и Новое время	310
Вводные замечания. — Ренессанс: Дж. Боккаччо, Л. Ариосто. — Латинский архитектурный экфразис эпохи Ренессанса: А. Полициано, анонимная эпиграмма, посвященная Дж. и	

А. да Сангалло, сонеты Ж. Дю Белле. — Атектонический образ постройки в литературе Нового времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	318
Общие итоги. — Заключительный экскурс.	
<i>Примечания</i>	327
<i>Указатель имен авторов, переводчиков и анонимных произведений</i> ...	367
<i>Summary</i>	374

I. ТЕКТОНИКА ОБРАЗОВ ВНЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО МИРА В ПОЭЗИИ АНТИЧНОСТИ И ХРИСТИАНСКОЙ ЕВРОПЫ

I.1. ХРИСТИАНСКИЙ БОГ И ВЫСШИЕ БОГИ АНТИЧНОГО ПАНТЕОНА

I.1.A. Христианский Бог и мир его благодати в поэзии христианской Европы

В библейских книгах Ветхого и Нового Заветов идея тварного мира, очищенного от греховности и предуготованного к принятию Божьей благодати, идея общины верных или одинокого праведника иносказательно передается через образ храмового сооружения, иногда — просто здания. Такая символика особенно ярко представлена в посланиях апостолов (чаще всего — апостола Павла):

«И сами, как живые камни (*tamquam lapides vivi*), устроите из себя дом духовный, священство святое...» (1 Пет. 2: 5)²⁶.

«...Вы... Божие строение» (*Dei aedificatio* — 1 Кор. 3: 9).

«Разве не знаете, что вы храм Божий (*templum Dei*) и Дух Божий живет в вас? Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог, ибо храм Божий свят; а этот храм — вы» (1 Кор. 3: 16—17).

«Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа, Которого имеете вы от Бога, и вы не свои?» (1 Кор. 6: 19).

«Какая совместность храма Божия с идолами? Ибо вы храм Бога живого, как сказал Бог: „вселюсь в них и буду ходить в них ...“» (2 Кор. 6: 16).

«[Дом Божий] есть Церковь Бога живого, столп и утверждение истины» (*columna et firmamentum veritatis* — 1 Тим. 3: 15).

Сам Бог (а иногда его избранный представитель) в образном плане либо отождествляется с опорой данной символической постройки, либо ассоциируется с такой опорой как ее создатель и хранитель. Отметим, что такая опора здесь чаще всего имеет вид фундамента или краеугольного камня, реже — вертикальных опор (столбов, колонн). Для одних Бог — угловой камень, для других — камень преткновения; одних Он поддерживает, других низвергает. В нижеследующих стихах Библии Бог (либо его избранный представитель) изображен как опора:

«Ты [т. е. Бог] поставил землю на твердых основах (*fundasti terram super basem suam*): не поколеблется (*non inclinabitur*) она во веки и во веки» (Пс. 103: 5).

«Камень, который отвергли строители, соделался главою угла. Это от Господа и есть дивно в очах наших» (Пс. 117: 22—23).

«И будет Он освящением и камнем преткновения и скалою соблазна... И многие... преткнутся и упадут, и разобьются...» (Ис. 8: 14—15).

«Посему так говорит Господь Бог: вот Я полагаю в основание на Сионе камень, камень испытанный, краеугольный, крепко утвержденный (in fundamento fundatum): верующий в него не постыдится» (Ис. 28: 16).

«[Говорит ангел:] ...И вынесет он [т. е. Зороавель, который начал и должен завершить обновление храма] краеугольный камень при шумных восклицаниях: „благодать, благодать на нем!“ (Зах. 4: 7).

«И Я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам (super hanc petram aedificabam) — Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф. 16: 18).

«Иисус говорит им: неужели вы никогда не читали в Писании: «камень, который отвергли строители, тот самый соделался главою угла: это от Господа и есть дивно в очах наших?»

[...] И тот, кто упадет на этот камень, разобьется; а на кого он упадет, того раздавит» (Мф. 21: 42; 44).

Св. Петр об Иисусе Христе: «Он есть камень пренебреженный вами зиждущими, но сделавшийся главою угла, и нет ни в ком иного спасения» (Деян. 4: 11).

«Приступая к нему, камню живому (lapidem vivum), человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами как живые камни, уставляйте из себя дом духовный, священство святое... Ибо сказано в Писании: „вот я полагаю в Сионе камень краеугольный избранный, драгоценный; и верующий в Него не постыдится“» (Ис. 28: 16). «Итак, он для вас, верующих, драгоценность, а для неверующих камень, который отвергли строители, но который соделался главою угла, камень преткновения и камень соблазна, о который они претыкаются, не покоряясь слову...» (1 Пет. 2: 4—8).

«... Вы [т. е. члены христианской общины]... Божие строение. Я по данной мне от Бога благодати, как мудрый строитель положил основание (ut sapiens architectus fundamentum posui), а другой строит на нем (superaedificat), но каждый смотри как строит. Ибо никто не может положить другого основания, кроме положенного, которое есть Иисус Христос» (1 Кор. 3: 9—11).

«... Вы [т. е. члены христианской общины]... утверждены на основании Апостолов и пророков, имея Самого Иисуса Христа крае-

угольным камнем, на котором все здание, слагаясь стройно, возрастает в святой храм в Господе, на котором и вы устрояетесь в жилище Божие Духом» (Еф. 2: 19—22).

Иногда образ фундамента приобретает в Библии более конкретный иносказательный смысл — истинного вероучения. Например:

«Итак всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне (aedificavit domum suam supra petram)²⁷; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот; и он не упал, потому что основан был на камне (fundata enim erat super petram). А всякий, кто слушает сии слова Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мф. 7: 24—27; такое сравнение имеется и в Лк. 6: 47—49).

Разумеется, в библейских образах Бог-опора выступает как наиболее надежная из всех мыслимых опор. Но поскольку такая основа одновременно является и наделенным волей (причем всемогущей волей) субъектом, то ее наличие не является чем-то раз навсегда гарантированным: Бог-фундамент, Бог-опора по своему благоусмотрению поддерживает лишь тех и лишь тогда, кем и когда его Божественная воля исполняется. При этом исключительно от Бога зависит, придет ли все в движение, грозящее обвалом, или наоборот, после опасной нестабильности снова все вернется в состояние равновесия и покоя. Вот как изображается это в Библии:

«Сдвигает [Бог] землю с места ее и столпы ее дрожат» (columnae eius concutiantur — Иов. 9: 6).

«Столпы небес дрожат (columnae caeli contremescunt) и ужасаются от грозы Его» (Иов. 26: 11).

«[Бог] извлек меня из страшного рва, из тинистого болота, и поставил на камне ноги мои, и утвердил стопы мои» (et statuit super petram pedes meos et stabilivit gressus meos — Пс. 39: 3).

Бог говорит: «Колеблется земля и все живущие на ней: Я утвержу столпы ее» (Ego confirmavi columnas eius — Пс. 74: 4; персональный характер этого акта в латинском тексте подчеркнут введением, несмотря на его избыточность в подобных конструкциях, личного местоимения «ego», к тому же в форме номинатива и в инициальной позиции).

Во всех приведенных примерах налицо мощная, выразительная тектоника. Но эта тектоника суровая; ее не смягчила и не приблизила к человеку пластичность, а потому она, в сущности, весьма далека от античной тектоники ордера. И в самом деле, при всей своей важности

для архитектурного творчества античной эпохи, тектоника обычно выступала здесь в пластически развитой форме, и только в этой пластичности она наиболее полно себя проявляла. Уподоблявший колонны фигурам людей, Витрувий выражал таким образом сам дух античного ордера мышления, и то очевидное обстоятельство, что теоретик в этом явно перестарался (в чем его неоднократно упрекали теоретики позднейших эпох), только подчеркивает его внутреннюю связь со своей эпохой. В библейской образности не встречаются характеристики здания или его частей через уподобление человеческому телу или его отдельным членам. Зато закономерны и чрезвычайно распространены уподобления людей и Бога, т. е. одушевленных субъектов, — зданиям и их частям, т. е. неодушевленным предметам.

Нельзя, конечно, сказать, чтобы в античной поэзии сравнения людей с постройками отсутствовали. Но если там такие сравнения характеризуют людей с внешней стороны, то прежде всего тогда, когда для этого имеется действительно сильная мотивация, например, при описании людей в доспехах, внешне делающих их похожими на фортификационную постройку; так, у Гомера сражающийся Аякс Теламонид назван *herkos Achaiōn* («Илиада» VI, 5; VII, 211), что дополнительно мотивируется его башнеобразным щитом²⁸ и огромным ростом (*pelōgios* — «исполнинский»). Употребляются такие сравнения и при описании боевого строя, отражающего наступление врага и напоминающего стену не только твердостью металлических лат, но и своей стойкостью («Илиада» XVI, 212—217). Такое сравнение может также относиться к социальной или нравственной позиции человека (*herma polēos*, т. е. «устой града», о Сарпедоне, — «Илиада» XVI, 549; *columna patriae... tu murus egas...*, т. е. «опора отчизны... ты был стеной», о Гекторе, — *Сенека*. Троянки I, 124—126).

Напротив, в библейской поэзии с образами архитектуры часто сравниваются именно тела людей и отдельные члены тела, причем такие сближения иногда приобретают характер настоящих оксиморонов, где значения одушевленности и неодушевленности резко контрастны друг другу (например, «камню живому», «живые камни» в 1 Пет. 2: 4—5); но всегда они по-архитектурному монументальны и в то же время по-архитектурному статичны:

«Да будут... дочери наши — как искусно изваянные столпы в чертогах» (*quasi anguli ornati ad similitudinem templi* — Пс. 143: 12).

«Шея твоя как столп Давидов, сооруженный (*Sicut turris David collum tuum quae aedificata est*) для оружий, тысяча щитов висит на нем — все щиты сильных» (Пес. 4: 4).

«Голени его — мраморные столбы, поставленные на золотых подножиях...» (*Crura illius columnae marmoreae quae fundatae sunt super bases aureas...* — Пес. 5: 15).

«Шея твоя как столп из слоновой кости» (*turris eburnea* — Пес. 7: 5).

«И вот я поставил тебя ныне железным столбом и медною стеною» (*in columnam ferream et in murgum aegyptium* — Иер. 1: 18).

«...Он [т. е. Иисус Христос] говорил о храме тела своего» (*de templo corporis sui* — Ин. 2: 21).

«Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа, Которого имеете от Бога, и вы не свои?» (1 Кор. 6: 19).

«...Иаков и Кифа и Иоанн, почитаемые столпами» (*columnae* — Гал. 2: 9).

Сюда можно присоединить и ряд приведенных выше примеров, где Бог в Ветхом и Иисус Христос в Новом Завете метафорически переданы через образ краеугольного камня. Но, пожалуй, наиболее показательен в плане тектоники зрительного образа следующий стих:

«Побеждающего сделаю столпом в храме Бога Моего, и он уже не выйдет вон (*faciam illum columnam in templo Dei et foras non egredietur amplius*); и напишу на нем имя Бога Моего и имя града Бога Моего... и имя Мое новое» (Откр. 3: 12).

Как и во всякой метафоре, прямое значение накладывается здесь на переносное, формируя зрительный образ. Благодаря этому образ праведника заимствует у образа столба статичность, которая еще более подчеркивается словами «и он уже не выйдет вон», а косвенно, через усиление внешнего сходства с неподвижным столбом, — словами «и напишу на нем» (*et scribam super eum*; так, как пишут на неодушевленном предмете). Такая статичность, характерная для архитектурных метафор Библии, далеко не тождественна собственно стабильности, присущей классической пластике и отражающейся в формах классического ордера. Если настоящая стабильность вполне совместима с мобильностью (способностью к перемещению), то статичности эта последняя является чуждой.

Сходный образ монументальной статики можно видеть и в следующем стихе: «Надеющийся на Господа, как гора Сион, не подвигнется, пребывает вовек» (*quasi mons Sion immobilis in aeternum* — Пс. 124: 1).

Библейский Бог говорит о своем храме: «Это место престола Моего и место стопам ног Моих, где я буду жить среди сынов Израилевых во веки» (Иез. 43). Контрастом к звучащей в этом стихе теме неизменного пребывания и величественной неподвижности представляется критическое замечание Страбона, что Фидиева Зевса в Олимпии нельзя представить вставшим во весь рост из-за чересчур низкой для этого крыши храма²⁹. Чем вызвана такая щепетильность греческого автора? Ведь, судя по различным источникам, статуарный образ Зевса был исполнен величайшего спокойствия и самоуглубленности. Но как в под-

линно классическом образе в нем должна была выражаться также готовность к разнообразным движениям; оттого потолок целлы и казался Страбону слишком низким. Сходное с критикой Страбона суждение было высказано, по рассказу Кассия Диона, и видным римским архитектором II в. Аполлодором Дамасским. Относилось оно к статуям, которые император Адриан предусмотрел для спроектированного им самим храма Венеры и Рому. Отмечая недостатки проекта, Аполлодор отнес к ним и то, что по своим размерам статуи «больше, чем это допустимо при учете высоты целлы», а следовательно, «если бы богини захотели встать и выйти, они бы не смогли [сделать этого]» («Римская история» LXIX, 4).

Символический образ постройки, фигурирующий в Библии, далек от ордерной эстетики еще по одному признаку: помимо пластической гибкости ему не свойственна и замкнутость на себе пластического образа. Здесь неизменно присутствует идея Божественной воли, которая является фундаментом постройки и от которой целиком зависит ее существование. Таким образом, библейское здание не может восприниматься как довлеющее себе целое; ведь читателю дано явственно почувствовать, что от впечатляющей своей прочностью постройки в один миг может ничего не остаться, будь на то воля ее главного Создателя. «Если Господь не соизидет дома, напрасно трудятся строители его» (Пс. 126: 1).

Тенденция к выражению библейской идеи праведности через образ телесной статики (а не стабильности) сказывается и в том, что праведник и добродетельный человек нередко уподобляются в Библии растению, надежно укорененному в почве, т. е. предмету, который привязан к определенному месту и чье существование прямо от этого места зависит:

«И будет он, как дерево, посаженное (*tamquam lignum transplantatum est*) при потоках вод» (Пс. 1: 3).

«Праведник цветет как пальма, возвышается подобно кедру (*ut cedrus*) на Ливане. Насажденные (*transplantati*) в доме Господнем, они цветут во дворах Бога нашего» (Пс. 91: 13—14).

«Жена твоя, как плодовая лоза (*sicut vitis abundans*) в доме твоём; сыновья твои, как масличные ветви (*sicut novella olivarum*) вокруг трапезы твоей» (Пс. 127: 3).

«Да будут сыновья наши, как разросшиеся растения (*sicut plantatio crescens*) в их молодости» (Пс. 143: 12).

Обращаясь с посланием к христианской общине в Коринфе, апостол Павел уподобляет ее насаждению, которое:

«Я насадил, Аполлос поливал, но возрастил Бог» (1 Кор. 3: 6).
И далее, чуть ниже: «...вы Божия нива...» (9).

Сравним этот образ с аналогичным в книге пророка Исаи:

«Виноградник Господа Саваофа есть дом Израилев, и мужи Иуды — любимое насаждение Его» (Ис. 5: 7). Или еще из той же книги: «... И назовут их сильными правдою, насаждением Господа во славу Его» (61: 3).

Как видим, во всех этих примерах речь идет о растениях культурных (там, где на данное обстоятельство нет иных указаний, о нем недвусмысленно говорят выражения *plantatum, plantatio*). Таким образом, помимо укорененности, т. е. неразъемной и жесткой связи с местом, характеризующей растение вообще, здесь выражен и особый момент предопределения этого места внешней волей садовника-Бога. И то и другое сущностно чуждо классическому образу с его предполагающей самоопределение стабильностью.

Впрочем, Библия символизирует жизнь праведника не только в образе укорененной неподвижности. Несравненно чаще его жизнь инсказательно представлена в образе прочного стояния на ногах и ступания по дороге. Но как в предыдущих примерах — укорененность, так и здесь — надежность почвы и твердость ног при ходьбе означают проявление милости Бога, даруемой в ответ на покорность Его воле. Один пример этого (Пс. 39: 3) нами выше уже процитирован; приведем его снова, чтобы отметить в нем некоторые нюансы:

«Твердо уповал я на Господа, и Он приклонился ко мне и услышал вопль мой; извлек меня из страшного рва, из тинистого болота (*eduxit me de lacu famoso et de luto caeni*), и поставил на камне ноги мои, и утвердил стопы мои (*statuit super petram pedes meos et stabilivit gressus meos*)» (Пс. 39: 2—3).

Образ почвы, на которую опираются ноги человека, выступает здесь в двух аспектах. Это и прочный грунт, и топь, в которой вязнут ноги. Прочность почвы в этом образе не является чем-то само собой разумеющимся. С такой точки зрения аналогией данному образу вполне может служить образ земли в стадиально архаичных формах богатырского эпоса разных народов. Там мы видим, как не только ноги, но и тела героев постоянно увязают в земле, когда они сражаются или поднимают нечеловеческие тяжести. Но это одна сторона. Другой, значительно более важный аспект библейского образа опоры состоит в том, что ее прочность обеспечивается покорностью Богу. Приведем еще несколько примеров:

«Господом утверждаются стопы такого человека (*a Domino gressus viri firmantur*) и Он благоволит к пути его. Когда он будет падать, не упадет (*non adlidetur*), ибо Господь поддерживает его за руку (*sustentat manum eius*) [...] Закон Бога в сердце у него; не поколеблются стопы его (*non subplantabuntur gressus eius*)» (Пс. 36: 23—24; 31).

«Он [т. е. Бог] сохранил душе нашей жизнь, и ноге нашей не дал поколебаться» (*non dedit in commotione pedes nostras* — Пс. 65: 9).

«Ты держишь меня за правую руку. Ты руководишь меня советом Твоим» (Et tenebas manum dextrum meum, in consilium tuum deduces me — Пс. 72: 23—24).

«Слово Твое светильник ноге моей и свет стезе моей (lucerna pedi meo... et lux semitae meae)... Утверди стопы мои (gressus meos firma) в слове Твоём» (Пс. 118: 105; 133).

«Не даст Он поколебаться ноге твоей» (non det in commotionem pedem tuum — Пс. 120: 3).

Таким же образом проявляет себя почва в отношении постройки, которая должна быть на ней возведена: надежность ее как опоры может явно выступать в Библии как результат смирения и покорности Богу со стороны строящего. Согласно Книге Царств, земля, на которой можно было строить Иерусалимский храм, была указана через пророка царю Давиду только после того, как царь претерпел Божье наказание и раскаялся в своих грехах. Показательно, что этой землею оказалась утрамбованная почва гумна (2 Цар. 24): ее твердость, не имевшая, разумеется, никакого технического значения (ведь все равно при рытье фундамента почву должны были разрыть), выступала, тем не менее, как символ надежности и предзнаменование прочности.

Совсем иное дело — античная поэзия: в ней не только трудно найти что-нибудь подобное (если не считать утративших первоначальный смысл рудиментов), но и сам образ земли-опоры всегда выступает здесь как нечто заведомо надежное. Это показывает, в частности, такой применяемый к земле в древнегреческом эпосе эпитет, как *euγodeiē* (широкодородная), — эпитет, в котором подчеркнута ее способность к функции несущей поверхности посредством увязки с понятием дороги. Даже первобытная Земля, появившаяся на свет вслед за Хаосом и способная к космогоническим родам, характеризуется у Гесиода как *paniōn hedos asphaltos aiei* («всего устой неколебимый вовеки» — «Теогония», 117). На самые сильные толчки она реагирует упругой вибрацией, обычно поэтически передаваемой как звук или стон (*kanachize*, *peristenachize*), в крайних случаях — содроганием (*pelemizeto*), которое, однако, не приводит к крушению расположенных на ее поверхности предметов³⁰. Проблема устойчивости воспринимается и передается в античной поэзии как проблема не столько опорных, сколько несущих частей: крепких колонн для постройки, крепких ног для человека или животного (подробнее об этом см. ниже). В образно-поэтическом плане устойчивость трактуется тут как дело самого стоящего или идущего индивида.

Иначе интерпретируется это качество в поэзии христианской Европы. За примером обратимся к достаточно представительному памятнику — к «Божественной комедии» Данте. Здесь, в первых двух частях поэмы путь главного героя представлен в процессуальном, мускульно-

моторном аспекте; постоянными указаниями на шаги (*passi*) и стопы (*pieđi*) акцентированы статические моменты опоры на грунт при ходьбе³¹. Но при этом сам поэт представляет своего идущего по праведному пути героя как ведомого и при этом неоднократно подчеркивает его детскую беспомощность, зависимость от своего вожатого. Вначале его ведет Вергилий, потом Беатриче, которым он должен полностью и благоговейно довериться, чтобы успешно пройти свой путь, но которые, в свою очередь, являются лишь исполнителями Высшей воли (*Beatrice in suso, ed io in lei, guardava* — «Беатриче взирала вверх, а я на нее» — «Рай» II, 22). Причем пассивный характер движения возрастает по мере приближения к его первоисточнику, т. е. Богу. Уже в I песни «Рая» (65—69) поэт уподобляет своего героя, восхищенно глядящего на Беатриче, персонажу Овидиевых «Метаморфоз» Главку, подпавшему колдовским чарам водной стихии и превратившемуся в морское божество. С этого намека на утрату идентичности начинается описание полета главного персонажа по небесным сферам. Впрочем, Данте далек от того, чтобы изображать указанный полет как свободное парение, помня, что речь идет о живом человеке, обладающем плотью. Поэтому, показывая перемещение своего героя от одной небесной сферы к другой, поэт заставляет читателя почувствовать мощный импульс, приведший тело в движение: «И примерно с той же быстротой, с какой стрела (*quardrel*) вонзается, / летит и срывается с арбалета (*dalla pose*), / я очутился там, где чудный предмет обратил к себе мой взор» («Рай» II, 23—26); «И как стрела (*come saetta*), которая цель / поражает, прежде чем успокоится тетива, / так мы примчались во второе царство» («Рай» V, 91—93). Однако характерно, что поэт, сравнивая импульс с арбалетом и тетивой, а летящего героя поэмы со стрелой, тем самым представляет этот импульс как исходящий извне, посторонний для героя.

Но постепенно и эта внешняя сила перестает ощущаться. О прибытии в сферу Венеры (третью по счету) сказано: *Io non m' accorsi nel salir in ella* («Я не заметил, как мы в нее поднялись» — «Рай» VIII, 16).

Финал поэмы, который уже в силу своего положения в тексте представляет собой важнейшую для читательского восприятия часть, завершается не картиной успокоения или остановки, но образом стремительного движения, уподобленного качению колеса, т. е. ровному и — в отличие от пешего пути героя в первых главах — непрерывному, не разделенному на отдельные циклы движению (...*Gia volgeva il mio disir e il vello / si come ruota che igualmente è mossa / L'Amor...* — «Рай» XXXIII, 143—145).

Таким образом, и движение с опорой на почву, и полет, изображенные в поэме, тракуются в ней как результат подчинения Высшей воле, так что полет здесь представлен как продолжение пешего пути и существенно от него не отличается; в то же время существенно общим для двух этих видов перемещения является их полная зависимость от благо-

воления Всемогущего существа как необходимой и достаточной их причины.

Мы видели, что в библейской поэзии Божие творение, готовое к восприятию исходящей от Бога благодати, часто принимает образ здания, опирающегося на прочный фундамент, или другого предмета, покоящегося на подчеркнуто стабильном основании. Однако именно в этом акценте на горизонталь (фундамент) проявилась тенденция к существенному уклонению от тектоники через втягивание воображения реципиента в ассоциативное поле интимно связанного с горизонталью образа сна. Данной тенденцией и объясняется, почему силу Бога в Ветхом Завете иногда репрезентируют образы катящихся вниз, падающих и лежащих предметов, т. е. образы, сомнительные с точки зрения статуарной эстетики.

В качестве характерного примера можно привести библейское повествование о пророческом сне Навуходоносора (Дан. 2: 31—35); оно тем более интересно, что для европейской традиции осмысления Библии образ этого сна имел очень важное значение. Начинается этот сон зрелищем огромной статуи (в русском переводе — «истукана»); эффект ее стояния в Вульгате с самого начала акцентирован четырехкратным повторением корня со значением стояния в коротком сегменте текста: *et ecce statua una grandis, statua illa magna statura sublimis stabat contra te* (31) — и при этом двукратным повторением рядом слова *statua*, оба раза в номинативе («прямом» по античной терминологии и активном по своей древней семантике падеже). Но статуя, согласно толкованию Даниила (37—45), символизирует здесь враждебную Богу силу, воплощенную в ряде последовательно сменяющих друг друга земных царств, который должен быть прекращен царством самого Бога. Это царство и его приход в мир знаменуются во сне камнем, катящимся с горы (его качество хотя прямо и не обозначено, но подразумевается недвусмысленно), который, достигнув статуи, ударяет ее в ноги и опрокидывает (34—35; заметим, что опрокидываемая статуя обозначена уже аккумулятивом, или, как его иначе называют, объектным падежом — *percussit statuam*).

Приведем еще один, хотя и менее известный, однако достаточно показательный пример. Это опять-таки пророческий сон, рассказанный воином-мадианитянином и предвещающий поражение его войска от израильтян во главе с Гедеоном:

«Снилось мне, будто круглый ячменный хлеб катился по стану Мадиямскому и, прикатившись к шатру, ударил в него так, что он упал, опрокинул его, и шатер распался.

Другой сказал в ответ ему: это не что иное, как меч Гедеона, сына Иоасова, Израильтянина; предал Бог в руки его Мадиянитян и весь стан» (Суд. 7: 13—14).

Как видим, и здесь сила Бога знаменуется катящимся по инерции предметом. К тому же этот предмет падает и в падении опрокидывает шатер, а строго говоря — вертикальные шесты, на которые шатер должен был опираться. *Et terrae funditus coaequavit* («и с землей совершенно сравнял» — 13) — именно так, ставя акцент на приведении к горизонтальности, представлен результат падения в Вульгате.

В словах пророчествующего Валаама из Книги Чисел ясновидение вдохновенного Богом пророка связывается с его падением на землю:

«Говорит слышащий слова Божии, который видит видения Всемогущего; падает, но открыты глаза его» (Чис. 24: 4).

Последняя фраза передана в Вульгате несколько иначе: падение даже эксплицитно не противопоставляется здесь внутреннему прозрению, но подчеркнуто увязывается с ним некоей закономерной связью:

qui cadit et sic operiuntur oculi eius («который падает, и так [или «и тем самым»] открываются глаза его»; ср. духовное прозрение Савла, упавшего на землю (Деян. 9: 4—8), согласно апокрифической традиции, отраженной в иконографии, — с коня; ср. также: Дан. 8: 17—18).

Форму предмета лежащего, судя по указанию пропорций (Исх. 25: 10; 37: 1), имеет и самый священный в Ветхом Завете предмет — ковчег Завета; больше того, его сила дважды вызывает падение статуй (1 Цар. 5: 2—5).

Но ассоциирование Бога с горизонталью, пассивной тяжестью и тем самым с эффектом сна-усыпания неизбежно влечет за собой ассоциации на первый взгляд противоположного свойства, хотя на деле вполне закономерные, — с чувством легкости, присущим более глубокому сну, и образами легкости, присущими миру сновидений. Обширный материал пластических искусств и поэзии показывает, что при определенных условиях зримая тяжесть способствует созданию эффекта ирреального и парадоксальным образом переходит в свою противоположность. Данная тектоническая амбивалентность с особой наглядностью раскрывается при анализе образно-поэтической топики сна, характерной для многих, если не для всех этнокультурных традиций. Взятый в аспекте усыпания, сон характеризуется как «свинцовый», «тяжелый», «отягощающий члены». Но перешедший в стадию глубокого сна и сновидений, он уже — «легкий», «бесплотный», «парящий». Однако, если в случае с мотивом сна два противоречащих друг другу аспекта одного образа раскрываются последовательно, то в визуальном образе предмета грузного на вид и распластанного двойственность воспринимается зрителем симультанно: горизонталь, лежание, выражает торжество тяжести, но в то же время это и поза сна, ассоциированного с легкостью.

Гипнагогический эффект образа тяжести весьма характерен для архитектуры и прикладных искусств Востока: идея сна-легкости внушается зрителю как раз той сонной тяжеловесностью, которая характерна уже для памятников древнейших цивилизаций — шумерской, митаннийской, культуры ольмеков и др. — и которая достигла своего, пожалуй наиболее полного, выражения в образе египетской пирамиды, тогда как в древнекитайских ритуальных сосудах эпохи Шан-Инь эффект тяжеловесности и эффект особой легкости уравнены друг с другом и причудливым образом сосуществуют.

Образ прочно утвержденного здания как символ Божественной мудрости и праведности, многократно фигурирующий в Библии и в средневековой литературе Европы, ассоциирует праведников и мудрецов с неподвижными колоннами, несущими ношу вероучения (см. выше). Но уже тем самым, — а часто и посредством прямого указания³², — высшее начало, т. е. Бог, явлено здесь как фундамент, на котором держится вся постройка. В этом образе Бога-фундамента присутствует статика не поддающегося перемещению предмета, которая своим гипнагогическим действием и располагает душу к переживанию эффекта особой легкости.

Поэтому не случайно визуальные образы самого Бога, фигурирующие в разных книгах Библии, по своим тектоническим параметрам как правило существенно отличаются от вышеупомянутых образов праведности. Правда, в Новом Завете есть одно место, где ассоциация между небесным Богом и зданием все же имеется. «Храма же я не видел в нем, — сказано о небесном Иерусалиме в Откровении св. Иоанна (21: 22), — ибо Господь Вседержитель — храм его, и Агнец». Однако существенно то, что здесь фигурирует не образ храма; этот образ намеренно и подчеркнуто устраняется («храма же я не видел»), и его место занимает отвлеченная идея храма, лишенная визуальных характеристик. Между тем тексты Ветхого Завета часто визуально ассоциируют Бога с полетом на крыльях и облаках.

Здесь мы позволим себе ненадолго уклониться от нашего предмета, чтобы изложить общий подход к примерам, которые мы намерены дальше анализировать.

К числу поэтических образов универсальной значимости относится образ летящей птицы или иного летящего существа как носитель эффекта легкости, относительной независимости предмета от влияния гравитационного поля; этот образ присутствует в поэзии, пожалуй, всех эпох и регионов. Было бы неверным усматривать причину появления и закрепления такой традиции в имевшей некогда место неразвитости аэродинамических представлений, позволявшей игнорировать тот факт, что птица летит не столько потому, что она относительно легка, сколько потому, что опирается крыльями на массу воздуха. Ведь нам, со школы

усвоившим азы механики, данный факт хорошо известен, а между тем это нисколько не мешает многим из нас переживать при виде летящей птицы примерно то же ощущение легкости, какое переживали при таком зрелище люди давно минувших эпох. Да и само представление о полете как отталкивании от воздуха (что показывают отдельные места из античных поэтов; см. об этом ниже) было вполне обычным еще в древности, не говоря уже о более поздних эпохах (ср. замыслы крылатых аппаратов у Леонардо). Видимо, все дело в том, что эстетическое восприятие визуальных образов не зависит непосредственно от умозрительных представлений³³ и степень воздействия на него тех или иных физических моментов в значительной мере обусловлена тем, насколько такие моменты чувственно выражены. Посмотрим с этой точки зрения на воздух: среди всех доступных чувственному восприятию природных стихий его видимость и осязаемость наименьшие. Оттого птица в воздухе обычно и выглядит более легкой, чем она есть на самом деле; неудивительно, что те из поэтов, кому такой эффект по стиливым причинам казался неприемлемым, были вынуждены (как мы покажем это ниже) избавляться от него посредством особого приема.

Даже в том случае, когда летящий предмет не воспринимается зрителем как совершенно легкий, он все равно производит эффект, противоположный тектоническому. Ведь если образ идущего или бегущего по твердой поверхности существа в большинстве случаев заставляет предположить в нем способность остановиться, по сути дела, в любой точке пути, сохранив при этом неподвижность, то, напротив, глядя на сколько-нибудь весомый предмет, пребывающий в свободном полете, зритель чувствует, что такой предмет не мог бы задержаться в воздухе: не имея опоры, он должен либо продолжать полет, либо немедленно упасть, и следовательно, его образ является динамичным уже по определению. А между тем коренное свойство классического статуарного идеала состоит как раз в стабильности, которой чужды не только статичность грузной, неповоротливой массы, но и предопределенная подвижность. Образ классической статуи таков, что ни инерция покоя, ни инерция движения не имеют над ним власти. Какой бы спокойной ни выглядела поза классической фигуры, мы чувствуем в ней способность мгновенно, и притом затратив лишь минимум усилий, прийти в движение. Но и самая динамичная фигура в классической пластике всегда представлена так, что она выглядит способной немедленно остановиться, не меняя существенно конфигурации членов. В этом и состоит стабильность (т. е., собственно говоря, готовность к неподвижности) классического образа³⁴. Именно потому при словесном изображении воплощавших его эстетический идеал высших богов Гомер избегал (разумеется, в той мере, в какой это позволяла ему его тематика) использовать мотив полета.

Если образ летящего на крыльях существа производит впечатление легкости, то насколько более легким должно казаться тело, поддерживающее себя в воздухе без помощи крыльев и вообще каких-либо видимых глазу органов или приспособлений! Не прибегая здесь, как и в первом случае, к чуждому его природе поиску скрытых от глаза механизмов полета, образное восприятие объясняет себе это явление так, как оно только и может себе его объяснить, а именно: предмет держится в воздухе, поскольку он легкий. Но в данном случае такая интерпретация особенно эффективна. Ведь в образе крылатого полета, как бы мало там ни ощущалась связь результата с усилиями (работой крыльев), эти последние все же видны. Здесь же механизм полета совершенно скрыт, и это стимулирует воображение вполне определенно³⁵.

После короткого предисловия перейдем к примерам. Многие из них либо передают образ полета (на крыльях или без них), либо будут нами с этим образом сопоставлены. То, что в виде летающих существ здесь выступают отнюдь не птицы, но существа высшего порядка, насколько не ослабляет интересующего нас эффекта легкости, зато придает ему особое эстетическое и мировоззренческое значение.

Крылья как символический атрибут Бога не раз упоминаются в Библии. Иногда они репрезентируют Божественное покровительство, тогда как сам Бог фигурирует при этом в виде птицы, крыльями защищающей своих птенцов. «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе! Сколько раз хотел Я собрать чад твоих, как птица (quemadmodum avis) птенцов своих под крыльями (sub pinnis), и вы не захотели!» — говорит Бог устами Иисуса Христа в Евангелии от Луки (13: 34). Или еще: «Перьями Своими осенит тебя, и под крыльями (sub alis) Его будешь безопасен...» (Пс. 90: 4). Характерно, что это один из немногих зооморфных символов Бога, и потому он заслуживает особого внимания. Примечателен данный образ и в свете наших проблем. Как любой другой поэтический образ, он не может быть удовлетворительно интерпретирован с учетом только одной его стороны, даже если это сторона символаобразующая; в любом контексте поэтический образ обнаруживает все свои аспекты, пусть и не все в равной мере. Поэтому, когда библейский Бог фигурирует в виде заботливой птицы-матери, то мы вправе для себя отметить, что в этом случае речь идет и о птице собственно — птице во всей совокупности ее поэтически релевантных свойств — и что здесь, таким образом, нашел применение один из универсальных образов мифопоэтического творчества, главное свойство которого — способность к полету³⁶.

В библейских образных сравнениях ассоциируемые с Богом крылья бывают представлены и прямо как летательные органы в процессе их функционирования. Например: «Вы видели... как Я носил вас как бы на орлиных крыльях и принес вас к Себе» (Исх. 19: 4). В Вульгате образ крыльев еще более действен благодаря отсутствию выражения,

семантически эквивалентного «как бы»: ...*quomodo portaverim vos super alas aquilarum*). Или еще один пример:

«Как орел вызывает (*provocans ad volandum*, букв. — „призывающий к полету“) гнездо свое, носится (*volitans*) над птенцами своими, распростирает крылья свои, берет их и носит на перьях своих: так Господь один водил его [т. е. израильский народ]...» (Втор. 32: 11—12).

Впрочем, полет Бога, как правило, не ассоциирован с крыльями или, во всяком случае, с его собственными крыльями. «Устрояешь над водами горние чертоги Твои, делаешь облака Твоею колесницею (*ponis nubes signum tuum*), шествуешь на крыльях ветра (*ambulas super pinnas venti*)», — так обращается к Богу псалмопевец в Пс. 103: 3. В этом примере лицо климатическая градация по признаку легкости. Три суждения расположены здесь в порядке, отражающем последовательное уменьшение надежности упоминаемой в них опоры: вначале названы «воды» (как опора «горних чертогов»), затем «облака» и, наконец, воздух («ветер»). Соответственно с уменьшением эффекта прочности возрастает и представление о легкости объекта, способного на таких опорах держаться, кульминируя в образе Бога, перемещающегося по воздуху.

Или еще такие примеры:

«И воссел [Бог] на херувимов и полетел, и понесся на крыльях ветра» (*et volavit super pinnas venti* — Пс. 17: 11; напомним, что херувимы на которых «воссел» Бог, являются, согласно богословским воззрениям, являются чисто духовными, а потому бесплотными существами).

«Воздайте славу Богу! Величие Его над Израилем и могущество Его — на облаках» (*in nubibus* — Пс. 67: 35).

«Господь восседит на облаке легком (*ascendet super nubem levem*) и грядет в Египет» (Ис. 19: 1; атектоничность образа Бога подчеркнута здесь эксплицитным указанием на легкость его опоры).

Изобразительной параллелью к приведенным выше стихам Ветхого Завета можно считать украшающие потолок Сикстинской капеллы фрески Микеланджело (1508—1512 гг.), где Бог Отец представлен парящим в воздухе. И если в некоторых из них («Отделение неба от земли», «Сотворение солнца и луны») это мотивировано сюжетом, относящим действие ко времени, когда земли еще не было, то в другой, «Сотворение Адама», зрителю хорошо видна твердая суша, на которой покоится пробуждающийся к жизни первочеловек.

Приведем еще один, гораздо менее известный и яркий, однако по своему показательный пример. Он также связан с изобразительным искусством, но вполне может характеризовать и поэтическое видение