

М.Н. Соколов

Арт-искра как историко-эстетический феномен. К иконологии элемента Огонь¹

Всякая искра, художественная (т.е. изобразительно или перформативно представленная внутри произведения) либо чисто природная, соединяет в себе огонь со светом, являясь их мимолетным, но ярким симбиозом. В феномене же света в естественнонаучной традиции, — в той мере, в какой она восходит к своим латинским лексическим истокам, — принято различать *lux* и *lumen*, т.е. свет как вещь-в-себе, как определенную энергетическую и космическую субстанцию, и свет как освещение, которое тоже субстанциально-энергетично и космично, но в то же время может быть адекватно оценено лишь в своем соотношении с другими природными параметрами: с временами года и дня, с условиями жизненного быта и восприятия. Таким образом, *lux* в большей степени объективен, а *lumen* — в той мере, в какой он переходит в сенсорную сферу, — субъективен. Однако существует и третья область, которая лежит вне сферы однозначных субъектно-объектных оценок, заключая в себе собственную, совершенно особую энергию. Это — область художественного света, арт-света, который не имеет, к сожалению, полноценного терминологического обозначения. Даже емкое немецкое слово *Bildlicht* полностью данного понятия не покрывает, ибо относится лишь к изобразительному творчеству, тогда как арт-люмен пронизывает все виды искусства, как изобразительные, так и пространственно-дизайнерские, а по большому счету как визуальные так и вербальные. Художественный свет излучается и картиной, и парком, и поэмой. Искрится же он начинает в самые существенные, рубежные моменты своего бытования. Подобную рубежность — или, если угодно, лиминарность — нам и предстоит, хотя бы отчасти и лишь пунктирно, определить. Благодаря этому и хронотопические границы особой, эстетической иеротопии², дополнительно сфокусируются, обретая более четкую и наглядную убедительность.

Интересующий нас мотив начального возгорания по-своему отражает те метаномические смещения от магической вещи к религиозному образу и, наконец, к эстетической идее³, которые предопределяют всякую историко-художественную данность. Только здесь, в силу малости мотива, эти смещения, может быть, не сразу и заметишь. Древнее возгорание неотъемлемо от природной жизни, будучи малым двойником больших небесных знамений, — как в случае с «живым» огнем (извлеченным из камня и дерева ударами или трением), который ритуально копировал небесный огонь, павший на землю в виде молнии или «громовой стрелы»⁴. Прямым

продолжением огневой первостихии первоначально являлось в античности и поэтическое искрение, возгорание-в-произведении. Когда у Гомера говорится о «горящих» глазах, то «речь идет не о метафорическом, а о вполне материальном пламени»; в тех же случаях, когда этот блик перерождается в признак не видимого, а незримого, чисто внутреннего совершенства, — как в той фразе Цицерона, где поминается «искра дарования» («scintilla ingenii»)⁵, — то он уже в значительной мере интеллектуализируется и развеществляется. Конечно, в античности постоянно дают о себе знать собственно магические, мифологические коннотации, как в строке Каллимаха, сделавшего пламя, «дремлющее» в пепле, атрибутом Пана и Диониса (эпиграмма 44). Однако вспышка, латентная или актуальная, сосуществующая с природной вещностью у Гераклита, который, именуя душу «искоркой» (фрагмент **A15**), расценивает ее как частицу мирового огня, — со временем все же чаще и чаще предстает знамением ментальной, а не природно-мифологической жизни. Так, Платон именуется философское озарение «светом, (внезапно) засиявшим от искры огня» («Письма», 7, 341 с.). Благодаря этому само слово «фокус», первоначально означавшее очаг и связанное с охраняющими его духами или «гениями» огня⁶, в свою очередь дематериализуется, сопрягаясь с различными ракурсами перцепции и концепции. Те же метаморфозы «искры» (или «блика») происходят и в древнем изо-искусстве — по мере того как сияние сакрально мерцающих материалов сменяется иллюзорной натурностью т.н. «античного импрессионизма». Благодаря этой натурности древнее поверье о душе-в-зрачке⁷ (которое сперва воспроизводилось графическими знаками «сияния» или вставками каких-то блестящих материалов, имитирующих живой взгляд) удаётся передавать уже чисто живописными бликами. Возрастание иллюзионизма всякий раз означает возрастание ментальности — или творческой автопортретности сознания.

В Библии слово «искра» встречается весьма редко, будучи в значительной мере связанным с материальной категорией «рода», его жизненной потенцией (ср. во 2-й Книге Царств слова «женщины Фекоитянки», жалующейся Иову, племяннику царя Давида, на своих смертельных врагов: «они погасят остальную искру мою, чтобы не оставить мужу моему имени и потомства на лице земли»; 14: 7). В синодальной Библии «искра» используется для **передачи** совершенно различных по своей семантике слов: во 2-й Книге Царств это «гахала» («уголёк»), а у пророка Исаяи [«И сильный будет отрпьем, и дело его — искрою; и будет гореть (все) вместе, — и никто не потушит!»; 1: 31] то, что можно перевести как «искрение». Так что в первом случае это материальная вещь, а во втором — совершенно уже имматериальный процесс, в первом топливо, а во втором само горение. Эти две семемы, как и семемы физического и душевного огня, часто сближаются до плотной **двусоставной** амбивалентности. Таково речение одного из друзей Иова, по сути своей физически-трансфизическое: «Человек рождается на страдание,

как искры, чтобы устремляться вверх» (5: 7). Огненный небесно-земной поток, соединяющий мага или шамана с космосом, тут откровенно психологизируется, становясь достоянием всякого, во-все не обязательно ритуально-посвященного человека.

Психологизм возрастает во всех евангельских «горениях» и «тлениях», в целом скорее негативных, нежели позитивных, постоянно сопряженных с адским пламенем. Яркий, позитивный огонь в Евангелии и святоотеческой традиции просвещает душу, огонь же искрящийся, в полной мере не разгоревшийся равно как и мерцающий во тьме, напротив, искушает ее. Приведем хотя бы строки из покаянного Великого канона Андрея Критского: «Бегай запаления, душе, бегай содомского горения, бегай тления божественного пламени» (1, 3). Однако средневековые все же не отказываются и от более позитивного — как интеллектуально-философского, так и мистического — модуса понимания. Блаженный Иероним в своем «Толковании на Иезекиила» интерпретирует орла из видения Иезекиила как «синдерезис»⁸ или ту «искру сознания (уже известная нам «*scintilla conscientiae*»), которая не потухла в роду Адама после того, как он был изнан из Рая». А в проповедях Майстера Экхарта «искорка души» (*Seelenfynklein*) не раз поминается как благой знак внутреннего просветления, делающего человека «*gottförmig*» и «*gottfarbig*», т.е. богоподобным по форме и даже по цветущ⁹.

Что же касается уже достаточно самоценных арт-искр, которые могли бы стать приметной деталью поэтической дескрипции или визуального изображения, то они долгое время бытовали в виде язычков пламени. Язычки эти еще ненатуральны, еще не сопричастны художественному свету как яркий блик, ибо и художественного света — света как особой внутрикартинной атмосферы — в средневеком искусстве не существовало. Однако у Данте (а затем в соответствующей иллюстрации Боттичелли) происходит весьма знаменательный семантический сдвиг. «Малая искра» («роса *favilla*»), за которой «следует большое пламя» («Рай», 1, 34) завершает моление Данте к Аполлону, соединяя творческий порыв поэта с теми, кто этот порыв унаследует и продолжит «лучшими устами», подобно тому как пламя продолжает искру. В иллюстрации же Боттичелли мы видим блуждающие огни, если и не создающие сплошную световоздушную среду листа, то, по крайней мере, изысканно и гибко размечающие ее в масштабе всей композиции (илл. 1). К финалу же поэмы вознесенные силою Любви души составляют «круг небесных огней, центром которых служит солнцеподобная небесная роза»¹⁰ (в песне 30-й «Рая»). У Боттичелли «небесные огни» изображены в виде воздушных цветов (или точнее, крайне причудливых звезд с лепестками), на которых гнездятся ангелочки-путти. Так, собственно, из «малых искр» поэзии, и нарождается художественная атмосфера.

В XV веке, прежде всего, благодаря распространению масляной живописи с ее новыми возможностями световой детализации,

1. Боттичелли.
Иллюстрация к 26-й
песне «Рая» Данте.
Рисунок штифтом и
пером. Ок. 1480-95.
Кабинет гравюр
музеев Прусского
культурного насле-
дия. Берлин.



окончательно оформляется арт-блик, одушевляющий изо-предметы и наделяющий их «способностью ответного взгляда на нас»¹¹. Но это, в конце концов, хоть и метафизически существенный, но частный штрих, не способный переориентировать весь художественный строй произведений, содержание которых начинает в ту пору определяться уже не только иконографическими символами и сюжетами, но самой творческой аурой, лишь часть которой составляют блики и рефлексy. Благодаря этому сама «искра ума» обретает художественный интерес, являя сам процесс **того**, как творчество реализуется и воспринимается.

Необходимые предпосылки для этого легче понять в их текстовом, а не зрительном выражении, ибо все зрительное выглядит в данном русле слишком неопределенным. Когда Л.Б. Альберти в своем «Декиархе» (или «Домострое») говорит о том, что «природа заложила в человеческую душу некие искры, способные осветить ум лучами разума», то он ничего нового к прежним философским искрам не прибавляет. Однако когда вслед за тем упоминается «прекрасное», которое, как и «добро», становится этому разумному озарению сопричастным, то нарождается новый, протоэстетический момент¹². Терминологически сходно мыслит Марсилио Фичино. Используя мотив искр, зажигающихся от огня божественной истины, он выстраивает характерную платоническую иерархию идеальной красоты, нисходящей с небес в земную душу. При этом подобного рода огненный импульс оказывается в равной мере и трансцендентным и имманентным, не только исходящим от верховного божества, но и дремлющим в человеческой душе. «(Огонь истины возжигается) от Бога, сыплющего искрами, — пишет Фичино. — Под искрами он (Платон) разумеет идеи... и впечатления идей, нам прирожденные, каковые от бездействия некогда пришли в усыпление, но возгораются от ветра учения, и как лучи очей просиивают от света звезд, так и огни светлеют от света идей»¹³. Возжигание, таким образом, может происходить не

только в вертикальном, небесном, но и горизонтальном, земном ракурсе, под воздействием «света учения». В другом пассаже Фичино дополнительно конкретизирует просвещающее небесно-земное пламя, именуя его отражение в душе «пламечком» (*flamula*; «Платоническая теология», 8, 13), что придает рассуждению еще большую, почти визуально ощутимую живописность. Однако границы этого «почти» Фичино не нарушает, опасаясь слишком предметного перехода к художественным парадигмам, идентичным эмпирическому артефакту. Чувственная картина, картина как произведение живописи в тогдашних дискурсах постоянно намечалась, как к примеру, у Лоренцо Валлы¹⁴, но всякий раз оставалась в сфере умозрения, в виде чистой идеи. Речь чаще, как и у Платона, заходила о чувственности не эстетической, а плотской, ибо пламя Эроса, в прямом, мифологическом, и переносном, житейском смыслах, воспринималось как пусть несовершенное, отягощенную плотью, но все же актуальное, «горящее» звено между земным и небесным¹⁵.

Так что к философскому «пламечку» добавлялось еще и эротическое, которое, разумеется существовало всегда, издревле запечатлевшись в огневой стихии фольклора, но только теперь, благодаря неоплатонизму обрело особо возвышенный гносеологический статус. «Придворный наслаждается сиянием, изяществом, любовными искрами (*faville amorse*)», — пишет Кастильоне, — ниже добавляя, что этот «счастливейший» или «приятный огонь» порождает «сладостный пожар», который представляет собой целое «море красоты»¹⁶. Таким образом в эротическом воспламенении, если оно умеряется, как не устает подчеркивать Кастильоне, должной честностью и благородством, раскрывается не только суть объекта влечения, но и суть прекрасного как всеохватной вселенской субстанции. Тот же эротический гносеологизм в высшей степени характерен для Джордано Бруно. В его книге «О героическом энтузиазме» пространство мысли искрится любовной диалектикой, искрится в буквальном смысле, ибо слово «*favilli*», дважды употребленное впрямую, присутствует здесь во множестве метафор жара, горения, света и просвещения. Метафор, которые (в особенности в 1-м диалоге) часто обретают вид света — и жароносных эмблем, таких как феникс, солнце, кузница Вулкана, факел, сердце, пронзенное горящей стрелой. Все это, запечатленное чисто словесными, а не визуальными средствами, является необходимыми герменевтическими указателями, помогающими участникам диалога найти верный путь к истине. И в следующем веке такого рода эмблематические картинки, составляющие целые книги «мыслеобразов» (как можно перевести соответствующее немецкое слово «*Sinnbild*»), превратились в популярнейшую разновидность нравоучительно-развлекательной массовой культуры.

На рубеже XVI–XVII **всков** итальянская теория искусства, теория, которую можно считать в равной мере и позднеренессансной и раннебарочной, впрямую погружает светоогневые неоплатони-

ческие концепции в атмосферу художественной мастерской. То, что у Фичино или Бруно воспламенялось лишь в воображении, в чистой концепции, теперь возгорается в творческой деятельности, в концепции реализующейся или, по крайней мере, нацеленной на реализацию в артефакте. Мы имеем в виду, в первую очередь, преломления нашего мотива у Федерико Цуккари, в его «Идее живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607). Цуккари, совмещивший в своей судьбе работу живописца и архитектора с дискурсивно-философскими медитациями, переходит в «Идее» от метафизике к физике (т.е. от теории к практике) дабы доходчиво рассказать, как из идеи рождается рисунок, эта универсальная основа всех искусств. При этом сперва речь идет об идеальной искре, столь же идеальной как у неоплатоников, затем эта идеальность опредмечивается в мотивах огнива и трута, и все завершается «опытом и действием», т.е. вещами совсем уже художественно-материальными¹⁷.

Результатом подобного света — и огнетворного «опыта и действия» можно считать ряд странных картин, возникших в те десятилетия, которые предшествовали «Идее» Цуккари и непосредственно за нею следовали, хотя речь лучше вести о том, что витало в воздухе, а не напрямую отражалось в программных вербально-визуальных переключках. В начале 1570-х гг., в пору зарождения те небризма (т.е. того направления, которое вскоре принесло всеевропейскую славу Караваджо, сгустив картинный полумрак и придав теням структурообразующий смысл), сравнительно молодой еще Эль Греко пишет удивительного «Мальчика, раздувающего уголек для разжигания свечи» (илл. 2), и целый ряд других мастеров создают, чаще всего независимо от Эль Греко, иконографические аналоги¹⁸. В самом сюжете ничего странного и удивительного нет: это простейший бытовой жанр, где нет ничего, кроме полуфигуры на темном фоне. Удивительно другое: сюжет, судя по количеству аналогов и повторов, в том числе и у самого Эль Греко, быстро обретает значительную популярность и становится исторически-судьбоносным, последовательно варьируясь и усложняясь в творчестве Якопо Бассано, Рубенса, Жоржа де Латура и нидерландских караваджистов. Бассано пишет подобную картину еще до Эль Греко, а другим, еще более ранним предварением можно считать ангелочка-путто, раздувающего «факел вдохновения» за Эритрейской сивиллой на Сикстинском плафоне Микеланджело.

Сам Эль Греко значительно усложняет сюжет, когда через несколько лет после первого произведения на данную тему пишет, находясь уже не в Италии, а в Испании, композицию, вошедшую в каталоги под названием «Fabula» («Басня») (илл. 3). К юному «раздувателю» (soplon`у, согласно краткому испанскому названию картины) скопированному мастером с собственной, более ранней картины, тут добавлены обезьянка и глуповато ухмыляющийся мужчина (шут?), которые пристально глядят на уголек. Молодой Рубенс трансформирует мотив в «Мужчину, мальчика и старуху у жа-



2. Эль Греко.
«Мальчик, раздувающий уголек для разжигания свечи».
Холст, масло. Начало 1570-х годов.
Национальный музей Каподимонте.
Неаполь.

3. Эль Греко.
«Басня». Холст,
масло. Ок. 1600.
Прадо. Мадрид.



ровни с углями», а Хонтхорст и, возможно, Латур придают ему эротическую окраску. Причем если у Латура эротика преподана лишь легким намеком [ибо его мальчик (илл. 4) напоминает, по мнению Паризе, эмблематическую гравюру с раздувающим огонь Купидоном], то Хонтхорст просто живописует скабрезный анекдот, с солдатом, который лапает девицу, раздувшую огонь от угля, за обнаженную грудь. При желании нетрудно спроецировать этот эротизм и на первую картину Эль Греко, сблизив ее с написанными на полтора десятилетия позже «мальчиками Караваджо» с их гомосексуальным лиризмом. Но это было бы явной натяжкой, ибо ни малейших следов любовного томления, столь характерного для ранних работ Караваджо в композиции Эль Греко нет. Такой же натяжкой были бы inferнальные ассоциации, которые навевает картинный мрак. В свое время делалась попытка объяснить «Басню» испанской поговоркой о том, что «Мужчина — огонь, а женщина — пакля, приходит дьявол и раздувает (пламя)», но она совершенно картине неадекватна. Правда, обезьяны в искусстве нередко и вправду являлись олицетворениями нечистой силы, а лицо «раздувателя» в «Басне» противоестественно, по-женски наделено. Но испанская поговорка здесь неуместна, ибо указывалось, что скорее уж (учитывая тот факт, что первые картины такого типа были созданы на итальянской, а не испанской почве) следует ориентироваться на итальянское выражение «soffiare sul fuoco» («дуть на огонь»), гораздо более нейтральное и ни к чему символично-эротическому, а тем паче inferнальному не обязывающее¹⁹. Столь же неадекватным выглядит и толкование Борхардт-Бирбаумер, связывающее «раздувателя» со словами Майстера Экхарта о «Seelenfynklein», — уж слишком несхожи в данном случае духовные контексты, да к тому Экхарт разумел невидимое, чисто умозрительное свечение, здесь же подчеркивается его яркая очевидность.

В поисках разгадки логичнее всего было бы обратиться (к чему склоняется, в первую очередь, Бялостоцкий) к первоисточнику мо-



4. Жорж де Латур.
«Мальчик, раздуваю-
щий лампу». Холст,
масло. 1640. Музей
изобразительных
искусств. Дижон.

тива. Таким первоисточником является «Естественная история» Плиния Старшего, который, перечисляя знаменитых художников, пишет о скульпторе Ликий, создавшего фигуру «мальчика, раздувающего гаснущий огонь» (речь, как полагают комментаторы, идет о курящихся благовониях; 34, 39), а также о живописце Антифиле, — том, что «славится мальчиком, раздувающим огонь, которым освещено помещение... и лицо самого мальчика» (35, 138). Анекдоты Плиния о мастерах и шедеврах античности были в **XV–XVI веках** чрезвычайно популярны, тем паче, когда речь заходила, как в случае с Антифилом, о древних картинах на досках («пинаках»), ни одна из которых не сохранилась, — так что об этих образцах высокого художественного совершенства в основном лишь по Плинию и можно было судить. Джорджо Вазари посвятил этим анекдотам даже целый цикл фресок в своем доме в Аретцо (1550; правда, ни Ликий ни Антифила среди персонажей данных фресок нет). Поэтому нет ничего удивительного в том, что молодой Эль Греко, приехав (вероятно, в 1570 г.) в Рим, заранее запасася — или уже в Риме написал — небольшую (размером 50 на 60 см) картину, которую можно было оперативно предъявить потенциальным заказчикам в качестве свидетельства своего высокого мастерства. Он наглядно повторил здесь искусного Антифила, продемонстрировав не только знание славного античного образца, но и истинно передовой и новаторский пример того тенебризма, той «ночной» живописи, которая еще только лишь зарождалась как модный тренд, — ведь Караваджо начал работать в подобной манере значительно позже, в 1590-е гг. И вряд ли целесообразно видеть тут какие-либо аллегоризмы, неоплатонические или фольклорные. Это визуализация творчества как такового, зафиксированного в момент его впечатляющей маэстрии. Аналогичным образом юный Пармиджанино полувеком раньше создал эксцентрически-манерный «Автопортрет в выпуклом зеркале», прежде всего, для того, чтобы поразить потенциальных римских патронов изысками своего таланта, но не для демонстрации им каких-то философских откровений. Ведь он тогда, также как и Эль Греко, только-только прибыл в «вечный город» и, само собой разумеется, вознамерился его как можно скорее «завоевать».

Пусть никаких иносказаний в этих картинах, скорее всего, и не содержится, все равно отсутствие аллегоризма не означает отсутствия содержания. Ведь в высшей степени содержательна сама эстетическая световая иеротопия, формирующаяся буквально из искры, из яркого блика во тьме и нас — во всех смыслах — просвещающая только лишь своей феноменальностью. И этого «только лишь», по сути, вполне достаточно. Нам раскрывают глаза на то, как произведение рождается, — рождается в полном смысле из ничего, — и зритель прозревает, переходя от слепоты к ясному видению арт-объекта. Далеко не случаен тот факт, что в одной из старинных описей «Раздуватель» Латура упомянут на пару с его же «Слепым рылейщиком»,²⁰ что подразумевало, вполне возможно,

не только два возраста, юный и старческий, но и два модуса понимания — со «светильником разума», только-только разгорающимся и другим, угасшим. Но метафоричность всех «*sorlon*»²⁰ опять-таки следует воспринимать не интенционально, а конвенционально, в рамках тех условий, которые ставились новым «своеобразием эстетического», — и которые отнюдь не укладываются в однозначную семантическую схему. Тут смещается сам фокус познания, и мы воспринимаем уже не результат или цель мышления, а сам ментальный процесс, направленный в русло творчества, на путь воображения, ставшего зримым в артефакте. Приведем пример из другой области. Обратившись в середине XVII в. к понятию «синдерсиса» (т.е., как мы видели, этимологически-неверной, но гносеологически-насушной «искры сознания»), Бальгасар Грасиан придал ему совершенно новый, не такой как у блаженного Иеронима и если и не антирелигиозный, то, во всяком случае, иррелигиозный оттенок.²¹ И здесь внимание сосредоточилось на ментальном процессе, на самой жизни ума, если и не переведенной на язык искусства непосредственно, то, по крайней мере, максимально сближенной с ней. Явившись признаком идеального вкуса, эстетическая искра озарила своим проблеском как автора так и чуткого зрителя, объединив их в общем ценностном переживании.

Со временем искусство привыкло выступать не только фокусом, но и главным источником подобного озарения, уже не столько нисходящего сверху (как у Платона или средневековых мыслителей), сколько возгорающегося изнутри творческого воображения. В «Графическом (собственно, в «изобразительном») искусстве» Шарля Дюфренау (1668) ощущается еще определенного рода трансцендентно-имманентное противоречие: сперва автор толкует о «небесном огне, достославно сияющем в произведениях (великих мастеров)», но затем, в следующей главе пишет о творческой «инвенции», т.е., по сути, художественной идее, уподобляя ее «некоей музе, подогретой огнем Аполлона, поднявшейся выше прочих и сияющей еще более славным и ярким пламенем»²². Противоречие, таким образом, снимается, ибо оказывается, что подлинный талант, «подогретый» божественной энергией, начинает сам продуцировать пламя-свет, вполне сопоставимый с «небесным огнем» и в свою очередь достаточно и по-своему трансцендентно возвышенный.

Язык эмблем, хотя и не адекватный полноценному произведению, тем не менее, выразительно иллюстрирует подобного рода светоотражения и воспламенения. В «Эмблемах» Чезаре Рипб, одном из влиятельнейших аллегорических руководств эпохи барокко (а отчасти, хотя и в меньшей мере, и Просвещения), «Красота» описывается как «Женщина, целиком укрывшаяся в облаке»; она открывается лишь избранным, и лишь «одна (ее) искра виднеется в миру» («*una scintilla sol monstrome al mondo*»). Однако среди многочисленных иллюстраций переиздания 1767 г. (которое мы и цитируем; первое же издание было чисто текстовым) визуальное изо-





5. Аллегорический фронтиспис с 3-му изданию «Основания новой науки об общей природе наций» Дж. Вико. 1744.

бражение красоты отсутствует. Поэтому лучше было бы поподробнее остановиться на более ранней гравюре — к 3-му изданию «Новой науки» Джамбаттисты Вико (1744), гравюре во всех отношениях более красноречивой и более широковещательной²³ (илл. 5). Она служит тут изобразительным введением ко всей книге, призванным облегчить понимание и запоминание ее идей, и поэтому в первой же фразе сопоставлена со знаменитой античной аллегорией, с «Картиной Кебета Фиванского»²⁴, а затем следует подробнейшая, многостраничная ее дескрипция. Связующим, равно и визуальным, и смысловым звеном «Картины Вико» служит световая метафора. Луч, исходящий сверху, от Всевидящего ока (= «Бог в аспекте его Провидения») ниже «преломляется в выпуклой драгоценности» на груди крылатой женщины (= «Метафизики»), а затем «отражается от груди Метафизики на статую Гомера» — как основателя «поэтической мудрости» (или «науки поэтов-теологов»), предва- рившей у древних народов философию. Эта совершенно особого рода «мудрость» или «наука», — которую можно было бы назвать «эстетической», если бы Вико это слово употреблял (все-таки «Эстетика» Баумгартена начала печататься на три года позже 3-го издания «Новой науки»), — служат основой для исторического развития наций, где сочетаются «поступательное» и «обратное» движения или, иными, более современными словами, прогресс и регресс. Таким образом, отражение Метафизики в Поэзии есть уже тот «собственный свет» («*luce*», что можно перевести также и «свет как таковой»), который и является движущим духом истории, если свести рассуждения Вико к предельно краткой формуле.

В силу подобной эстетической 'имманентизации' поэтическая или художественная частица «собственного света» вполне может вновь и вновь выражать теперь не только некое звено умозрительного дискурса, — как в случае с рефлексом на «выпуклом украшении» Дамы-Метафизики в «Картина Вико», — но и просто-напросто определенное свойство творческого процесса. В те же десятилетия Дж.Г. Браун называет в своем стихотворном «Эссе о рисунке и красоте» рисунок (т.е. *design*, воспринимавшийся, как и итальянский *disegno*, в качестве универсальной основы всех изящных искусств) «частицей небесного пламени», а Дж.Г. Купер в сочинении аналогичного жанра вспоминает в этом контексте, как и следовало ожидать, о Прометее, уподобляя «подражательные искусства» («*emulative arts*») похищенному огню, который воспроизводит, благодаря «человеческому уменью», свой небесный источник²⁵. То понимание арт-искры, что обозначилось у Цуккарро, превращается в эпоху Просвещения в духовный стандарт, уже не требующий каких-то особых многоступенчатых доказательств, выстраивающих небесно-земную иерархию.

Так же стандартизуется и сам живописный мотив возгорания или озарения. То, что в последней четверти XVI в. поражаало как экзотическое новшество, эксплуатируется как отработанный прием. Знаменателен пример Джозефа Райта (Райта из Дерби), который



6. Дж. Саундерс.
«Ж.Ж. Новер».
Фронтиспис к книге:
Noverre J.G. *Lettres
sur le dance...*, vol. 2,
1803.

сти мог воплощаться достаточно скромными средствами. Таков, к примеру, портрет знаменитого балетмейстера Ж.Ж. Новера, исполненный Джозефом Саундерсом для петербургского издания новеровских «Писем о танце» (илл. 6). На частично прикрывающей Новера драпировке тут написано стихотворение в его честь, начинающееся со строки: «Du Feu de son Genie il anima la Dance» («Огнем своего Гения он одушевил Танец»). Вся же гравюра исполнена в изящной пунктирной манере, и «волнистые линии фона напоминают расходящиеся лучи»²⁷, словно иллюстрируя сам процесс этого «одушевления», наглядно материализующего нематериальный творческий посыл. Но дело отнюдь не ограничивалось иконографией триумфов, широковещательных либо, как в случае с Саундерсом, более камерных. «Искры гения» — за тот почти трехвековой период, который вобрал в себя и чисто философские раздумья на эту тему, и разнообразнейшие световые эксперименты в искусстве, в итоге приведшие (в романтизме) к полному слиянию арт-света с естественной средой (или, точнее к идеальной имитации арт-светом данной среды) — сделали самосветящимся произведение как таковое. «Собственный свет» (если еще раз вспомнить Вико), свет творчества объят всю преображенную им материю, став сиянием в полной мере идеальным.

написал целый ряд сцен научных экспериментов, где сюжетный момент открытия — «озарения» живописуется с помощью светотеневых приемов, извлекающих «частицу пламени» из «бесформенной и темной материи» (если совместить характерные речения Брауна и Вико). Таков райтовский «Алхимик в поисках философского камня» (1771), где изображен не столько мистический, сколько вполне научный опыт, — с новооткрытым самосветящимся веществом (фосфором), которое служит и главным источником картинного света²⁶. Мерцание творчески преображенной материи преподано тут и как малый художественный триумф, позволяющий зрителю все детально разглядеть. Самосветящимся поэтому становится даже уже не столько центральная деталь (колба с фосфором), сколько произведение как таковое.

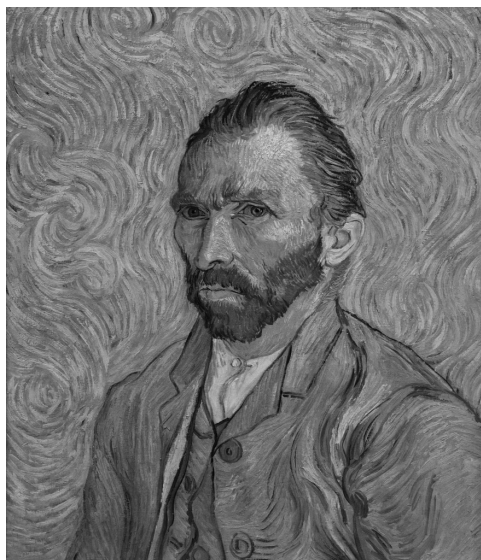
Условием подобного эффекта вовсе не обязательно должна была пребывать столь же необычная и таинственная фабула. Художественное возгорание могло происходить и в рамках совершенно простой жанровой парадигмы, — например, в портрете, где зримый триумф какой-то значительной лично-

Слово «идеальный» должно пониматься в данном случае не в плане «идеалистического», а в плане «идейного», — без того навязчивого дидактического привкуса, который обычно последнему эпитету сопутствует. «Идея» здесь — это, прежде всего, концепция артефакта на пути к его осуществлению, со всеми привходящими социальными моментами, на данном пути случающимися. После того как арт-свет отделился от своих магических или религиозных предпосылок, он стал, — точнее, последовательно становился, — тотально-эстетическим, с претензиями универсальной, отнюдь не только чисто художественной всеохватности. Уже в эпоху Просвещения, в соответствии с многозначностью самого ее названия, эстетика и идеология света непрерывно смешивались²⁸, так что даже времена дня теряли свою хронометрическую природность, часто знаменуя некие экзистенциальные или исторические рубежи. То же случилось и с арт-искрой, к этим рубежам, как казалось, стремительно подводящей.

Что касается отечественной традиции то тут, разумеется, прежде всего вспоминается декабристская поэзия. «Гражданства искра в нас зажглась... И с новою зарею / Исчезнет, может быть, еще неверный страх» (В.Ф. Раевский, «Сатира на нравы»). «Наш скорбный труд не пропадет: / Из искры возгорится пламя...» (А.И. Одоевский, «Струн вещей пламенные звуки...»)²⁹. Революционные демократы культивировали эффект уже не только просвещающего, но и воспламеняющего произведения, упорно, один за другим, уподобляя искусство зажигательному стеклу или световому фокусу³⁰. И искусство, в подобной тенденциозности преломленное, претворялось в мощный стимул революционной веры³¹.

Правда, «зажигательное стекло» произведения³² могло быть, в зависимости от исторических условий, крайне разнообразным и разнородным, и одной лишь идеологией дело, разумеется, не ограничивалось. В романтизме — и в его протосимволистских и собственно символистских преломлениях — своей кульминации достигла тема оживающей картины, а чаще всего оживающего портрета³³. Причем эта сверхъестественная жизнь зачастую начиналась со взгляда, с малой световой частицы изображения, внезапно поражающего своей одушевленностью. Не останавливаясь на классическом примере гоголевского «Портрета», приведем характерный эпизод из «Обрыва» И.А. Гончарова (1869), где главный герой, художник Райский «долго водил кистью около глаз (женского портрета)... и вдруг замер от искры, какая блеснула ему из них», тут же обомлев от того, что глаза бросили «прямо на него» уже целый «сноп лучей». К тому же эффекту тяготел в те годы и передвижнический портрет, особенно если он писался с «рембрандтовскими» световыми контрастами. Знаменитый «А.И. Герцен» работы Ге (1867) озаряет зрителя как еще один «луч света в темном царстве», — с магической «душою-в-зрачке» эстетически преображенной в искристое мерцание живописной фактуры взгляда.

Однако мерцающий зрачок составляет лишь малую часть тог-



7. В. Ван Гог.
«Автопортрет».
Холст, масло. 1890.
Музей д'Орсе.
Париж.

дашнего арт-света, который во все большей степени сливался с красочным колоритом. Распространение же техники дробного импрессионистического мазка приводило к тому, что искрится начинали уже не отдельные блики — на одушевленном глазе или неодушевленном предмете, — а вся картина. Поэтому известное суждение Ганса Зедльмайра о «смерти света», надвигавшейся на искусство XIX в. подобно солнечному затмению, кажется столь парадоксальным и в своей парадоксальности явно ущербным³⁴. Пытаясь поместить искусство в средневековый богословский контекст, концепция эта игнорирует то своеобразие эстетического, которое обозначилось в Ренессансе и стало в XIX веке безусловной реальностью. Искусство сформировало свою собственную иеротопию, в том числе в сфе-

ре света и тьмы, и училось жить по ее внутренним законам.

Природный свет все более плотно координировался со светом творчества, словно напоминая о древнегреческой этимологии слова «фантазия» («фантасия»), восходящего к корню «φωσ» («свет»). При этом производная «фантазия», сила воображения, разгоралась все ярче и ярче, действительно «затмевая» реальную атмосферу своей мощью, нацеленной, в первую очередь, на духовное просвещение, а не на обустройство натурной воздушной среды. Подобный идейный посыл в высшей степени характерен для страстного темперамента Ван-Гога, который, сменив мечту о церковном служении на карьеру художника, не раз оперировал световыми символами Евангелия, но всякий раз использовал их для изъяснения своих художественных задач³⁵. В его пейзажах постоянно происходит «дублирование глаза солнцем внутри холста»³⁶, а автопортреты (илл. 7) слагаются из частичек красочного сияния, обращая светово-цветовой фон в сплошной искрящийся нимб (тот фактурный эффект, который, как мы видели у Саундерса, лишь скромно намечался, теперь подчиняет себе уже всю художественную структуру).

Достигая максимальной яркости, краски импрессионистов и постимпрессионистов делают арт-искру неактуальной. Ее уже не нужно акцентировать специально, ибо она и без того пронизывает весь строй картины. Преддверия (или отголоски) импрессионизма в живописи передвижников даже более в данном плане красноречивы, ибо семантические созвучия и контрасты произведения и идеи проступают здесь гораздо острее, чем у того же Ван-Гога, который в поздних своих письмах уже практически не разделял духовное и сугубо живописное «просвещение». В высшей степени характерны тексты Крамского, Репина и Стасова 1870–1880-х гг., которые, разумеется, необходимо рассматривать на конкретном



8. И.Е. Репин. «М.П. Мусоргский». Холст, масло. 1881. Третьяковская галерея. Москва.

фоне передвижнического творчества. Крамского поражает, как освещение в картине становится поразительной силой: «просто страшно..., счастливый какой-то фантастический свет», «какая-то сила тянет в небо», «поэзия света» такая, что от нее «я могу сделаться на это время (т.е. пока она действует на меня) лучше, добрее, здоровее», «какой-то спиритический дух за занавеской», — и все это говорится вовсе не о каких-то сказочных видениях, а о не слишком ярком, мягко мерцающем «Мокром луге» Федора Васильева, о его же вечерних «Крымских горах», о заходящем солнце в картине Куинджи «Лес» и о его же «Лунной ночи»³⁷. Убеденность в том, что арт-свет — это уже не более или менее тонкий дубликат натуры, а автономная, загадочная сила, — подобная убежденность нарастает у Крамского в ритме крещендо. «Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху», «меня всегда найдут на стороне свободы, воздуха и света», «ужасное время..., в крошечной тьме сидят люди... Неужели не поймут, что самое настоящее зажечь огонь?», «загореться могучим лучом вдохновения и творчества», — достаточно процитировать эти слова из писем Крамского к Репину, Третьякову и Стасову³⁸, чтобы увидеть как художественная люминисценция идеологизируется, обретая даже определенный публицистический оттенок. Или, иными словами, в тот психологический регистр, где картинный свет претворяется в социальное пламя.

То же происходит и в критике Стасова, только в несравнимо более грубой (хотя и по-своему экспрессивной форме), — грубой, поскольку его впечатления обычно отвлекались от художественной реальности гораздо значительней, нежели у Крамского. Важно отметить, что к любимейшим его хвалебным эпитетам принадлежит слово «пламенный». В стасовском очерке «Портрет Мусоргского» (о знаменитом репинском портрете 1881 г.) (илл. 8) яркий солнечный свет, заливавший больничную палату, где писалась картина, «пламенная душа» Репина и пылкие слова, сказанные о портрете Крамским [«бог знает как быстро, огненно (написано)..., лицо все в свету..., все в солнце, без одной тени»]³⁹ сливаются в восторженное единство, где физика, т.е. материя искусства, и его метафизика, т.е. духовная аура, предстают совершенно неразличимыми. Таким образом, «искра сознания» абсолютизируется, охватывая, — по крайней мере в идеале, — всю картину и ее публику. При этом восторг Стасова, как это нередко у него бывало, даже воспаряет над конкретикой, игнорируя тот очевидный факт, что композитор, запечатленный за несколько дней до кончины, изображен (с характерным для Репина изысканным натурализмом) духовно — и физически-изможденным. Но все равно художественная идея, так или иначе, торжествует, «воспламеняя» зрителя.

В новейшей истории арт-искры нередко будоражили действительность, приводя (всегда, разумеется, в совокупности с иными

причинами) к великим политическим потрясениям, и вышеупомянутую капитальную книгу Биллингтона (использующую материалы философии, литературы и музыки) можно при желании дополнить массой примеров из визуальных видов искусства. «Эвокативное воздействие, вспыхивающее от стремительно разлетающихся поэтических искр»⁴⁰ проявлялось в широчайшем диапазоне — от полного пропагандистского растворения эстетических импульсов в жизни до их остранения от жизни в виде иронически замкнутого-в-себе комментария. В период постмодерна родственное понятие «вспышки» (английского «flash», обозначающего как «внезапную интуицию» или «догадку», — т.е. все ту же «искру сознания», — так и «фотовспышку») кодифицировалось в названии итальянского журнала «Flash-art». Ослепления непрерывно перемежались с озарениями, — в русле того «освещения экзистенции», которое невозможно осуществить путем рационального дискурса⁴¹. Искусству же эти экзистенциальные вспышки не раз замечательно удавались, — но достаточно представительный и подробный их охват не влез бы в рамки одной статьи. Здесь же мы очертили лишь малую световую частицу эстетической иеротопии, хронологически не столь уж новой, но неизменно удивляющей своею новизной.

Mikhail N. Sokolov

(Institute for the History and Theory of Art,
Russian Academy of Art)

The “Art-Spark” as a Historical and Aesthetic Phenomenon. Towards Modern Iconology of Fire

The art-historic developments of spark (from material magic fire to the platonic image of mental insight and then to symbolic religious flame and finally to pictorial reflection and highlight) is most meaningful both from aesthetic and ideological points of view. These metamorphic evolution is traced here in various verbal and visual paradigms, including related works by El Greco, G. de Latour [with their «boys lighting a candle (or lamp)»] and other masters. So the «art-spark» is being seen in its transformation from ancient sacred ‘objectness’ towards modern immaterial ideality where semantic and purely artistic features had been intermixed (since impressionism) in homogenous space of radiant aesthetic bliss.

- 1 В статье использованы отдельные материалы нашей кн.: Принцип рая. Главы по иконологии сада, парка и прекрасного вида (гл. 6 — «Свет»). М., 2011.
- 2 О данном понятии см. в нашей статье: *Ab arte restaurata*. Сакральность эстетического в иеротопии нового времени // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств. Редактор-составитель А.М. Лидов. М., 2009, с. 177–206.
- 3 Об этой «метаномике», предопределяющей исторические диалоги и диакризисы, т.е. мирные или конфликтные соприкосновения разных хронотопов, см. наши кн.: *Мистерия соседства*. К метаморфологии искусство Возрождения. М., 1999; *Время и место*. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002.
- 4 Ср.: Белова О.В., Узенёва Е.С. Огонь // *Славянские древности*. Этнолингвистический словарь, 3, 2004.
- 5 Цицерон пишет в данном случае о Сервии Туллии, шестом римском царе, уже в весьма юном возрасте выделявшемся своим острым умом («О государстве», 2, 21, 37); тем самым претворяется в философскую метафору легенда о том же Сервии-мальчике, согласно которой пламя охватило его голову, когда тот **спал, став** предвестием его будущей славы и не причинив никакого вреда. Примеры из Гомера и Цицерона, равно как и суждение о «метафорическом» и «материальном» пламени, взяты из кн.: Онианс Р. На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе (пер. с англ.). М., 1999, с. 94, 159.
- 6 См.: Надь Г. Царь и огонь: шесть этюдов о сакральном слове, связанном с очагом // В его кн.: *Греческая мифология и поэтика* (пер. с англ.). М., 2002.
- 7 Об этом поверье, согласно которому глаз есть местопребывание души, см., в частности: *Monseur E. L'vme pupilline* // «Revue d'histoire de religion», vol. 51, 1905.
- 8 **Синдerezис**, странное слово, чей смысл явно был замутнен ошибкою средневекового переписчика. Восходя к глаголу «συντηρεω» (в наиболее точном значении — «хранить при себе»), оно непосредственно «искрой сознания» никоим образом быть не может.
- 9 О «Seelenfünklein» у Майстера Экхарта см.: Borchardt-Birbaumer B. *Braunlicht und Seelenfunken. Das Nachtstück zur Zeit der Gegenreformation* // *Die Nacht* (кат.), *München*, 1998, S. 85, 87 (passim).
- 10 Здесь мы отчасти следуем описанию в кн.: Петручч О.К. Сандро Боттичелли. М., 1984, с. 194. — а также цитируем эту книгу (с. 198).
- 11 Это слова В.Беньямина, подметившего (в эссе «О некоторых мотивах Бодлера»), что в современную эпоху утрачена та «аура», благодаря которой мы, глядя на предмет, наделяем его «способностью ответного взгляда на нас»; правда, речь тут идет не об изображенных предметах, но о вещах-объектах как таковых.
- 12 «Домострой» Альберти цит. по кн.: *La cultura a Firenze nel tempo del Lorenzo il Magnifico*. Bologna, 1970, p. 53.
- 13 «Комментарий к Федру» цит. по: Панофски Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма (пер. с нем.), 1999, с. 41.
- 14 «Подобно тому как пламя ... обращает в пепел питающий его материал, душа, питаясь учением и сберегая внутри себя познанное, претворяет это в свой собственный жар и свет, — и та-

- ким образом скорее живописует других, нежели живописуется другими» («*ipsa potius pingat alia quam pingatur ab aliis*») [**Перекатывание** диалектики и философии] (или «Диспуты о диалектике») **цит.** по: Trinkaus Ch. In *Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, vol. 1, Chicago, 1970, p. 164].
- 15 Ср. у Фичино в рассуждении о «двух Венерах», — небесной (вознесенной к «умопостижению божественной красоты») и земной (которая есть «душа мира», непосредственно связанная с материей): «Одна вначале заключает в себе сияние божества, затем передает его второй Венере. Та же переносит искры своего этого сияния в материю мира. Благодаря присутствию такого рода искр отдельные тела мира, в меру природной их способности, представляются красивыми. Облики этих тел через глаза воспринимает человеческий дух...» («Комментарий на «Пир» Платона», 2, 7). Искрение, таким образом, знаменует трансцендентно-имманентную суть красоты, в которой небесная Идея зримо просвечивает, вызывая ответный отклик в земной душе.
 - 16 «Придворный», 62: 68: 69 [цит. в основном по: Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: быт, нравы, идеалы (антология), 1996, с. 557, 562].
 - 17 «Душа есть и внутренняя способность, и искра божественная..., (а) тот лучик света, что пролит в нашу душу как образ Живдителя, есть созидательная способность, которую мы называем душою Рисунка, (есть) представление, идея» («Идея», 1, 7). «Как для получения огня огниво ударяет по кремню, от кремня исходят искры, искры поджигают трут, затем, поднеся к труту лучинки, зажигают светильник, так и умственная способность ударяет по кремню представлений в человеческом разуме; первое представление искрится и зажигает трут воображения и движет идеальные прилоги и образы...; эта искра мало-помалу становится формой, идеей, реальным призраком и запечатленным духом созерцательной и формообразующей души; затем воспламеняются чувства, подобно лучинкам, и зажигают светильники разума действующего и возможного..., (отчего) возрастает разумное разумение разума в постижении и оформлении всех вещей; от форм же родится порядок и правило, а от порядка и правила — опыт и действие, и так становится светоносным и ясным этот светильник» (там же, 1, 11) (цит. по: Панофский Э. Указ. соч., с. 167, 169–170).
 - 18 Об этой иконографии см.: Zielinski Th. *Der Feuerbildser und der Dornauszieher* // «Rheinische Muzeum der Philologie», Bd 39, 1884; Biaiostocki J. *Puer sufflans ignes* // В его кн.: *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Roma, 1966; Schulz J. *Bassano's and El Greco's «Boy Blowing on a Fire»* // «Burlington Magazine», vol. 110, 1968, № 785; Stechow W. *Bassano's and El Greco's «Boy Blowing on a Fire»* // там же, vol. 110, 1968, № 788; Pariset Fr.-G. *L'exposition de George de la Tour a l'Orangerie, Paris* // «Gazette des beaux-arts», 80, 1972, septembre; Glendinning N. *El soplon y la fabula de «El Greco»: Imitaciones de los clasicos, cuadros de genero o pinturas emblematicas?* // «Traza y Baza», 1978, № 7; Borchardt-Birbaumer B. *Op. cit.*
 - 19 Мнение о связи «Басни» с испанской поговоркой было высказано в кн.: Cossio M. *El Greco*, Madrid, 1908, ? 296. В целом же о жанровых мотивах «раздувателя» у Эль Греко см. в кн.: Haraszti-Takacs M. *Spanish Genre Painting in the Seventeenth Century*, Budapest, 1983, p. 67-68, 167-171 (согласно приведенно-

- му здесь каталогу сохранилось целых тринадцать авторских версий и копий «Мальчика» и «Басни» Эль Греко).
- 20 См.: Золотов Ю.К. Жорж де ла Тур. М., 1979. с. 41. **«Рылейщик»** странствующий музыкант, игрок на **«рыле»**, «народной лире» с минимальным количеством струн.
 - 21 Грасиан обозначает данным словом то, что ему представляется важнейшим из трех свойств человеческого познания (наряду с творческим даром и способностью верного суждения). Согласно его «Карманному оракулу» (афоризм 96) «синдересис» — это безупречный вкус.
 - 22 «De arte graphica» Дюфренуа **цитируется** по английскому переводу Дж. Драйдена, приведенному в кн.: The Literary Sources of Art History. An Anthology of Texts from Teophilius to Goethe. Princeton, 1947, p. 395.
 - 23 Мы использовали в основном русский перевод этого эпохального сочинения, базирующийся именно на его 3-м, наиболее полном издании (Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Москва-Киев, 1994), но **привлекли** также и итальянский оригинал (по изданию: Vico G. Principi di una scienza nuova, Firenze, 1847).
 - 24 «Картина Кебета», сочинение, приписываемое философу Кебету Фиванскому (IV в. н.э.), но на деле значительно более позднее, созданное, скорее всего, во II в. н.э. Там речь **идет** о картине, где восхождение ума к истине изображено в виде пути на высокую гору.
 - 25 Browne J.H. Essay on Design and Beauty (1739); Cooper J.G. The Power of Harmony (1745) (цит. по: Battestin M.C. The Providence of Wit. Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts, Oxford, 1974, p. 52, 54).
 - 26 Полное название картины Райта: «Алхимик в поисках философского камня открывает фосфор и молится о благополучном завершении своего предприятия, как было принято в старину у химических астрологов». На деле же здесь изображена не келья какого-то отшельника-чародея, а в целом вполне современная лаборатория, вящую таинственность которой придает лишь густой живописный сумрак. В основе сюжета — открытие фосфора (путем вываривания его из мочи) немецким алхимиком Х. Брандом, сделанное в 1669 г., в тот период, когда древняя оккультная дисциплина активно перерождалась в химию как таковую [см.: Vertesi J. Light and Enlightenment in J.Wright of Derby's «The Alchymist» // «ReoCities», 2011 (интернет)].
 - 27 Мы следуем описанию в кн.: Свирида И.И. Восстанавливая идентичность: гравер и историк искусства Джозеф Саундерс. 1773–1854 (рукопись). Благодарим автора, любезно разрешившую нам воспользоваться ее неопубликованной работой. Портрет, о котором идет речь, был создан в качестве фронтисписа к кн.: Noverre J.G., Lettres sur le danse..., vol. 2, Saint-Petersbourg, 1803. Интересно отметить, что Саундерс, возможно, несколько скорректировал эффект «триумфального» сияния, памятуя о казусе с более ранним портретом Павла I (о котором нам сообщила И.И.Свирида). Там лучи не имитируются линиями фона, а исходят непосредственно от головы императора. Недовольный этим изображением, Павел I его отверг, и поэтому портрет тиражировался только в Англии, а не в России.
 - 28 Из многочисленной литературы на данную тему упомянем фундаментальный каталог: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, Munchen, 1999.
 - 29 Согласно Дж. Биллингтону (Billington J. Fire in the Minds of Man.

- Origins of Revolutionary Faith, N.Y., 1980, p. 6) эта строка Одоевского восходит к сентенции Сильвена Марешаля, французского литератора-радикала 2-й половины XVIII века. Имеется в виду «Словарь старых и новых атеистов» (1800), где Марешаль (в статье «Индусы») пишет по поводу ведической религии: «Наша душа или, иначе говоря, это жизненное дыхание и тепло, эта искра, что мерцает в нашем духе и возжигает пламя гения, составляет горизонт данного бесконечного эфира» (о котором идет речь в предыдущих фразах). Но все же, несмотря на радикализм Марешаля, близкого по духу к якобинцам, здесь явно доминирует натурфилософия, а не тот революционный пафос, что пронизывает поэзию декабристов.
- 30 Ср.: «... в нашем романтизме, как лучи солнца в фокусе зажигательного стекла, сосредоточились все моменты романтизма, развивавшегося в истории человечества...» (В.Г. Белинский. «Сочинения Александра Пушкина»); «Образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах» (Н.А. Добролюбов, «Темное царство»); «Когда поэт собрал в один фокус, в одну ярко освещенную картину все разрозненные симптомы господствующей болезни века, — тогда начинается работа мыслителей...» (Д.И. Писарев. «Реалисты»). Отметим, что Добролюбов, критически анализируя в 1859–60 (в статьях «Темное царство» и «Луч света в темном царстве») драматургию А.Н. Островского, в первой из этих статей напрямую разворачивает процесс светоогненной фокусировки, — когда заводит речь об «искре священного пламени, которое пылает в каждой груди человеческой» и на минуту «вспыхивает и обливает светом правды и добра томящихся узников» (что происходит, как явствует из контекста, тогда, когда художник верно угадывает соответствующие ситуации и типы, являя жизнь в ее поступательном развитии).
- 31 Ср.: Billington J. Op. cit. Заглавие книги («Огонь в умах людских») восходит к словам губернатора Лембке (в «Бесах» Ф.М. Достоевского). Обезумев от бед, свалившихся на него и на город, тот бормотал, наблюдая за попытками погасить пожар: «Невероятно (в смысле «бесполезно»). Пожар в умах, а не на крышах домов».
- 32 Понятие «зажигательного стекла произведения (картины)» («Brennglas der Gemälde») заимствовано из кн.: Bloch E. Das Prinzip Hoffnung. Bd. 2, Frankfurt-am-Main, 1959. Оно связано с базисной для философии Блоха концепцией более совершенного будущего, которое раскрывается (в мифотворчестве или творчестве как таковом) «посредством утопического света» [см.: Bloch E. **Zerstörung**, Rettung des Mythos durch Licht // В его кн.: Literarische Aufsätze (Gesamtaufgabe, Bd. 9), Frankfurt-am-Main, 1965, S. 347].
- 33 О становлении эстетики картинного «живого взгляда» см.: Frey D. **Dämonie** des Blicks. Wiesbaden, 1957; Neumeyer A. Der Blick aus dem Bilde. Berlin, 1964.
- 34 Идея «смерти света», выраженная в одноименной книге Зедльмайра (Der Tod des Lichtes. Salzburg, 1964) восходит к его заметкам об очерке австрийского писателя Адальберта Штифтера по поводу солнечного затмения (Der Tod des Lichtes — Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters Sonnenfinsternis am 8 July 1842 // **Festschrift** des Oberrösterreichische Kunstvereins, Linz, 1951).
- 35 Ср.: «Пусть свет твой сияет людям — вот что я считаю долгом

каждого художника...» (из письма к А. ван Раппарду, апрель 1884). «Свет людям» — это повторение «света человекoв» в Евангелии от Иоанна («В Нем была жизнь, и жизнь была свет человекoв»; 1: 4). Другой пример можно извлечь из письма брату Тео из больницы в Сен-Реми (октябрь 1889; ? 615), где мастер мечтает о том, чтобы написать книжную лавку в Париже как, «выражаясь фигурально, источник яркого света», «... написать так, чтобы она казалась светом во тьме». Здесь тоже обыгрывается двойной смысл слова «свет», с одной стороны, художественно-живописный, а с другой проповеднический и по-своему евангелический.

- 36 Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000, с. 59.
- 37 Крамской И.Н. Письма. Статьи. М., 1965-66, — т. 1, с. 108; т. 1, с. 163-164; т.1, с. 159; т.2, с.55
- 38 Там же, т. 1, с. 233; т. 2, с. 464; т.1, с. 387.
- 39 Стасов В.В. Избранные сочинения. Т. 2, М., 1952, с. 119-121.
- 40 Это рассуждение Макса Эрнста (по поводу сюрреализма, усиливающего эстетическое «возбуждение» за счет сближения «сущностно-чуждых элементов действительности») цит. по: Лукач Г. Своеобразие эстетического (пер. с нем.), т. 4, М., 1987, с. 409.
- 41 Идея неизбежно-иррационального «освещения экзистенции» («Existenzerhellung») была выдвинута в кн.: Jaspers K. Vernunft und die Existenz. Kroningen, 1935.