

УДК 82.367:82-1  
ББК 81.2-2:83-5\*84  
Т23

Рецензенты:

*Афасижев М.Н.*, доктор философских наук, профессор  
*Сафар М.Я.*, доктор философских наук, профессор

**Тасалов В.И.**

...Сквозь магический кристалл искусства. – М.:  
ГИИ, 2011. – 223 с. – ISBN 978-5-98287-039-1

Работа является сокращенным изложением антропологических, социальных и индивидуально-творческих предпосылок владения человеком-художником неповторимой «магией» уникального только для него способа деформации и гармонического соподчинения элементов создаваемого им экспрессивно художественного целого. Она начинается с разрозненных цитат, после которых вступает в силу аргументация философии истории и антропогенеза. Исследуются взгляды Тейяра де Шардена, В. Вернадского, П. Флоренского. За ними следует анализ С. Эйзенштейном феноменов пафоса и художественного экстаза в творчестве Эль-Греко и Пиранези. Бурное послеренессансное развитие концертно-театральной музыки, оперы, балета, а также эволюция живописи до импрессионизма и постимпрессионизма рассматриваются с упором на точно-комбинаторную экспрессию. Заключительная глава посвящена эстетике пуантилизма с примерами из живописи и поэзии XX столетия.

ISBN 978-5-98287-039-1

© Тасалов В.И., 2011

© Государственный институт  
искусствознания, 2011

© Яковлев В.Ю., оформление, 2011

## Оглавление

### Глава I

Я выбираю сети.....5

### Глава II

Точечная продуктивность  
нехудожественной  
и художественной культуры  
послеренессансных столетий.....63

### Глава III

Пуантилизм бесконечных множеств  
и магический кристалл бесконечности  
искусства.....174



## Глава I

### Я выбираю сети...

#### 1

«Магический кристалл» — метафора или научное понятие? Метафора загадочной силы воображения, творческой фантазии или — метафорически-сложное, пусть внешне рационально трудноопределимое, но научно-конструктивное в своей сути понятие, еще не дождавшееся ясного определения? Наконец, самое напрашивающееся — инструмент некоей гадательной мистики, волшебства, творческих заклинаний и т.п., которое лучше не пытаться разгадывать, или продуктивная сила воображения, фантазии отнюдь не только волшебного или тайно-заклинательного свойства?

Давайте обратимся к той знаменитой онегинской строфе, предпоследней в романе, в которой прямо говорится об интересующем нас фантоме:

Прости ж и ты, мой спутник странный,  
И ты, мой верный идеал,  
И ты, живой и постоянный,  
Хоть малый труд.

Я с вами знал  
Все, что завидно для поэта:  
Забвенье жизни в бурях света,  
Беседу сладкую друзей.  
*Промчалось много, много дней,  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явились впервые мне —  
И галь свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще не ясно различал<sup>1</sup>.*  
(курсив мой. — В.Т.)

К признанию Пушкина роли магического кристалла в создании романа не примешивается ни капли иронического снижения значения этого феномена.

## 2

— Сколько искусства за время антропогенеза (для экспоненциальности)?

— Что скрывается за «удвоением» в предмете и *противостоянием* ему?

— Телеология «конечной цели» природы в отношении человека — что она подразумевает?

— Орудия и предметы искусственности как проекции способностей и потребностей коллективно-индивидуальной жизни людей (их тел и их искусства).

— Вертикально-фронтальная плоскость человека — картинность и проективность — экранированность картины сущего на вертикально-фронтальную плоскость.

— Сотни тысяч и более миллиона лет «выпрямления» (детский лепет об антропогенезе без этого про-

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Евгений Онегин // Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1975. Т. 4. С. 161.

цесса как о развитии «социальности» и усложнения мозга).

— Бесконечно большое через бесконечно малое пространство, стянутое к точке и плоскости.

— Более миллиона лет и десятки тысяч лет.

— Антропогенез = образованию окружающей действительности как системы проективного пространства, то есть как тотальной совокупности проективных точек, линий и плоскостей.

— Соответственно — сверхживотной деформации тела, отвечающей образованию такого пространства и продуктивных действий в нем.

### 3

#### Эпиграфы и цитаты. (Разрозненные)

«Вскоре он почувствовал, что ум его проясняется, мысли его смутные, почти безотчетные, снова начали выстраиваться в положенном порядке на той волшебной шахматной доске, где одно лишнее поле, быть может, предопределяет превосходство человека над животными»<sup>2</sup>.

Об ограниченности «социальной» точки зрения на законодательные основания жизни отдельных людей и народов. Монте-Кристо в полемике с Вильфором, королевским прокурором: «...все, что вы знаете о французских законах, я знаю о законах всех наций: законы английские, турецкие, законы японские и индусские мне так же хорошо известны, как и французские;... по сравнению с тем, что я изучил, вы знаете мало, вам еще многому надо поучиться.

— Но для чего вы изучали все это? — спросил удивленный Вильфор.

---

<sup>2</sup> Дюма А. Граф Монте-Кристо. М., 1977. Т. 1. С. 132.

Монте-Кристо улыбнулся.

— Знаете, — сказал он, — я вижу, что, несмотря на вашу репутацию необыкновенного человека, вы смотрите на вещи с общей точки зрения, материальной и обыденной, начинающейся и кончающейся человеком, то есть самой ограниченной и узкой точки зрения, возможной для человеческого разума.

...Взором, направленным на социальную организацию народов, вы видите лишь механизм машины, а не того совершенного мастера, который приводит ее в движение...»<sup>3</sup>

Из финала романа «Граф Монте-Кристо» из прощального разговора с Максимилианом Моррелем о смерти как «друге» либо «недруге»:

«Пройдут тысячелетия, и наступит день, когда человек овладеет всеми разрушительными силами природы и заставит их служить на благо человечеству, когда людям станут известны, как вы сказали, тайны смерти; тогда смерть будет столь же сладостной и отрадной, как сон в объятиях возлюбленной»<sup>4</sup>.

«Во всяком правильно работающем мозгу господствующая мысль, а таковая всегда имеется, засыпает последней, и первая озаряет пробуждающееся сознание»<sup>5</sup>.

«Ах, господи, — сказал Бошан, — что такое в сущности жизнь? Ожидание в прихожей у смерти»<sup>6</sup>.

(Да, как смерть — ожидание в прихожей у вечности и бессмертия.)

А.С. Пушкин:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,

---

<sup>3</sup> Дюма А. Граф Монте-Кристо. М., 1977. Т. 1. С. 547.

<sup>4</sup> Там же. Т. 2. С. 598.

<sup>5</sup> Там же. С. 425.

<sup>6</sup> Там же. С. 173.

И равнодушная природа  
Красою вечною сиять<sup>7</sup>.

#### 4

Евгений Леонов, Леонид Куравлев, Иннокентий Смоктуновский, Владимир Высоцкий, Василий Шукшин — уникальные мастера точечного актерства.

Врубель и Демон — величайшее счастье и страдание.

Посмотреть у Федорова и Циолковского, как это у них работает — в воскрешении и бессмертии человечества.

Еще из «Монте-Кристо»: «Господа, должны же вы согласиться, что на известной ступени благосостояния только излишество является необходимостью, точно так же, как... на известной ступени экзальтации реален только идеал»<sup>8</sup>.

Арсений Тарковский:

Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете,  
Мы все уже на берегу морском.  
И я из тех, кто выбирает сети,  
Когда идет бессмертье косяком<sup>9</sup>.

#### 5

О том, насколько и как изменился (эволюционировал) биосоциальный тип «человека» («вид») от пер-

---

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Брожу ли я вдоль улиц шумных... // Собр. соч. М., 1974. Т. 2. С. 196.

<sup>8</sup> Дюма А. Граф Монте-Кристо. Т. 2. С. 173.

<sup>9</sup> Тарковский А. Жизнь, жизнь... // Благословенный свет. СПб., 1993. С. 51.



вобытности до XXI века. (Главное — экспоненциальность.)

Завораживающая сила природных кристаллов, в чем она? Чары неживого, но сверкающего правильными гранями.

Искусство как «магический кристалл» антропокосмизма или Искусство — «магический кристалл» эволюции человечества.

КОСМОЦЕНОЗ (неживое).

БИОЦЕНОЗ (живое).

ТЕХНОЦЕНОЗ (неживое — живое), орудийность, умение-знание.

НООЦЕНОЗ (живое — неживое), искусство, религия.

Сверхквазибиосферный — НОО-ТЕХНО-КОСМОЦЕНОЗ (космический антропоценоз).

АНТРОПОЦЕНОЗ — планетаризация человечества как рабочая истина культуры.

Персонажи: Федоров, Циолковский, Вернадский, Рерих, Флоренский, Чюрленис, Блок, Врубель, Филонов (живое — неживое у Филонова в его «аналитическом искусстве», «точечности» и «кристалличности»).

Весь русский авангард религии, науки и искусства начала XX века как прощание с «харчевым» (Малевич) человеком Земли.

Достоевский (устаами Раскольниковова): «Ай, да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! И пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали и привыкли. Ко всему-то подлец человек привыкает!

Он задумался.

— Ну, а коли я соврал, — воскликнул он вдруг невольно, — коли действительно не *подлец* человек, весь вообще, весь род, то есть, человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!»<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М., 1978. С. 49–50.

Проблема. Можно ли непотребительски обнять всю гигантскую панораму многообразия сущего как связное целое зрением, слухом и осязанием? То есть способом, качественно и радикально отличным от пожирательски-пищеварительного (физиологически-метаболического) разрушения, поглощения и уничтожения вещества и форм биосферы?

Но до этого сначала постараться понять, как и почему возникает и развивается осознание самой потребности такого *универсального отношения к сущему*? Что в генезисе высших приматов (протолюдей) сработало в значении спускового крючка, создавшего *элементарный стимул* (сначала совершенно бессознательный) такой возможности и потребности? Стимул далее, в генезисе человечества — *безостановочный*. В своей природной психофизической сути уже *неостановимый*. То есть заключавший в своей жизненности и стихийности глубочайше скрытый «параметр» *развивающей бесконечности*.

Связь этих двух условий — строгий смысл их единства, который равнозначен следующей генетической проблеме эволюции. Каким образом атомарно-молекулярная суть и эффективность «питательного» обмена веществ организма с окружающей средой — и в ограниченной мерке этого обмена для каждого вида организма и в его эволюции и в развитии этих видов от низших организмов ко все более сложным и, наконец, наивысшим — может выйти и *начинает выходить* за пределы ограниченности обменно-метаболического и заколдованности пожирательски-смертного метаморфизма своих связей с реальностью, своей земной роли неизбежной смертной участи? Или, говоря короче, *что* в таком жизненно родовом процессе *подлинно универсально и бессмертно*?

Очевидно, одно — только сам невидимый и чувственно неразличимый, но метаболически бессмертный состав универсального и универсального строения, образующего любые новые формы вещества. Так в универсальности вселенских форм вещества возникает «волшебство» их бесконечных превращений.

## 7

Искусство искусственного как царство неживого:

а) или *непосредственно* — архитектура, скульптура, живопись, графика, все прикладные и декоративные малые и большие формы, вообще, все неживые искусства (плотницкое, столярное, ювелирное, кружевное, и т.д. и т.п.);

б) или *опосредованно* — через подвластность структурам геометрической правильности и ритма — танец, музыка ударных инструментов, пение, актерство, поэзия, художественная проза и т.д., включая такие отступления от геометрической правильности, которые только усиливают ее скрытую эффективность;

в) искусство технологической изобразительности — письмо, книгопечатание, фотоискусство, искусство кинопроекции, искусство телевидения;

г) все виды соревновательного спорта, подчиняющиеся игровому взаимодействию точки и линии на плоскости.

Если  $A \rightarrow B$ , а  $B \rightarrow C$ , то  $A \rightarrow C$ .

Пусть это формальная логика и замкнутый круг биосферного антропоцентризма.

Примем за  $X$  космогенез Земли. Тогда  $A_X$  ведет к такому  $B_X$ , что оно, в свою очередь, ведет к  $C_X$ ,

и  $AХ$  становится равным  $CХ$  ( $AХ = CХ$ ). Но  $X$  с самого начала или не равно  $A$ , или  $X$  равняется бесконечности. Следовательно,  $AХ = CХ$  может быть справедливо только при  $C =$  бесконечности, и как бесконечность будет больше, чем  $A$ . Таким образом, вся последовательность этих отношений есть противоречивая конструкция, в одно и то же время утверждающая и возможность, и невозможность равенства  $A$  и  $C$ , то есть биологическую жизнь и человека.

## 8

«Человек» — от животных или от Бога? От биогенеза или космогенеза? (Ср. Вернадский — живое от живого). От живого Бога, или неживого космоса или от Вселенной, объединяющей в себе свойства живого и неживого.

Если человек увенчал собой эволюцию жизни и ее высших организмов до стадии приматов (как говорят, «произошел от обезьяны»), то от двух вопросов никуда не деться:

1) Почему он обусловил все свое развитие миром искусственных форм, в мире животных ненаходимых и им чуждых?

2) Почему событие такого превращения больше в мире высших животных уже никогда не повторялось и, очевидно, не повторится.

Могущественные силы Земли и Солнца, биосферы и космоса еще угрожающе превосходят энергией своих катаклизмов, энтропией своих губительных всплесков устойчивость искусственной среды, психофизический гомеостаз человечества. Но подобные угрозы (исключая сферу молекулярной биологии) больше уже не таятся для нас в высокоразвитом жи-

вотном мире земли. Хотя апокалипсическая футурология художественной фантазии не оставила без внимания все грани опасностей и такого рода.

## 9

О существе антропного принципа в стихотворении Арс. Тарковского:

### Посередине мира

Я человек, я посередине мира,  
За мною — мириады инфузорий,  
Передо мною мириады звезд.  
Я между ними лег во весь свой рост —  
Два берега, связующее море,  
Два космоса соединивший мост<sup>11</sup>.

## 10

«64» — гексаграммы,  
шахматная доска,  
«реактор эволюции»,  
геометрическая правильность структуры, умноженная на бесконечность сочетаний элементов формы, как «магический кристалл» общей структурности антропогенеза и его психофизического морфогенеза. Геометрическая правильность неживой структуры как основание космогенетичности живого тела, становящегося мыслящим человеком, лишь в своей орудийности (искусственном искусстве), открывающейся через бесконечность.

---

<sup>11</sup> Тарковский А. Посередине мира // Благословенный свет. С. 177.

Древнеиндийское происхождение шахмат и уникальная фигурность индийской танцевальной культуры. Танец как оживающая геометрия.

«Игру в бисер» Г. Гессе — обязательно! (Гессе и Индия). Присоединить сюда все, работающее на эту ретроспективу в «Письменах Бога» Борхеса.

## 11

Первобытное начало захоронения умерших (о том, что мертвое тело коченеет, «каменеет», становясь как бы каменным). Смотри такое отношение к умершим в гробницах, где неуместно интенсивное проявление живого (от дольменов, саркофагов, до пирамид, храмов, мавзолеев, пантеонов). ЧТО мы, живые, переживаем в пространстве гробниц? Какими чувствами и каким сознанием в них переполняемся? (Иконы, свечи и все остальное, включая крипту, подземное святилище.)

## 12

Смысл → форма от чего к чему,

Форма → смысл и что раньше, и что конкретнее.

Например:

*Прямая палка* (форма)

Веер смыслов:

Орудие удара и ударной силы руки; опора стояния, выпрямления и ходьбы; инструмент развития хватания и ловкости пальцев; инструмент сравнительного измерения; инструмент слухового различения

ния ударов палки по поверхностям объемов разной плотности их вещества;

Острие (форма)

В е е р с м ы с л о в:

Укол острым концом как орудие нападения и защиты; проделывание отверстий любой формы в различных веществах; различение следов точечных уколов и их комбинаций.

### 13

Для эпиграфа. «Самая важная работа нашего мозгового треста — это превращение возможного в вероятное, а вероятного — в факты»<sup>12</sup>.

Об «абсурде» всех художественных искусств. Можно ли развитие антропогенеза и историю человечества представить без этого абсурдизма? Если да, то только умозрительно и гипотетически, ибо такого антропогенеза нет, есть исключаящее себя противоречие внутри самого феномена «человек». Развить это, ибо чем больше мы углубляемся в антропогенетические истоки человека и истории, тем эта влеченность искусства очевиднее.

Ложность анти- (или вне) художественного человечества последних столетий (наука, техника, массовое социально-классовое противоречие, экологические кризисы и т.д.) преодолевается радикальным изменением самого искусства и его «произведений». Отсюда «слишком много клиентов», всевозможных ограничительных и вообще бессистемных объяснений искусства.

---

<sup>12</sup> *Стайм Р.* Слишком много клиентов. М., 2002. С. 359.

*Телеология*, возникновение жизни и человека — что в их развитии образует смысл неразрывной цепи «возможное — вероятное — фактически бесспорное».

## 14

Для эпитафия. Вулф — Арчи Гудвину:

«Прочти эти книги, и тогда я буду более склонен обсуждать с тобой те выводы, к которым они меня привели. Конечно, я не буду даже пытаться заставить тебя смотреть на вещи моими глазами. В некотором смысле Бог создал тебя и меня совершенно разными, и напрасно было бы вмешиваться в созданный им порядок»<sup>13</sup>.

## 15

От конструктивного органицизма (жизнь) к органическому конструктивизму (искусство). От неживого к живому, от живого к неживому. От биологизма к космологизму.

Шеллинг о произведении искусства как аналогичного организму природы и в то же время об универсуме как произведении искусства. В связи с этим — подробно о логике универсума, построенного в Боге как абсолютное произведение искусства. Почему «в идеальном мире искусство занимает такое же мес-

---

<sup>13</sup> *Стаут Р.* Лига перепуганных мужчин // Тройной риск. М., 2004. С. 122.



то, какое в реальном мире — организм?» «Вечная идея разума» в природе как «души органических тел». В искусстве эти идеи объективируются как «идеальный мир философии», обнимающей души всего мира «действительных вещей»<sup>14</sup> сущего. Поэтому мир такого универсума, похоже, аналогичен реальной природе. Но это не аналоги и не навсегда. Ибо универсум *идеально абсолютен и бесконечен*. Известные слова Маркса, что человек, в принципиальном отличии от всех животных, творит универсально. В этом и проявляется принципиальное отличие между организмами природы и конструктивным абсолютизмом искусства.

С возникновением человека, религии абсолютно-го Бога и конструктивным самораскрытием бесконечности мира, через точечное производство, развитие математики и геометрии, антропогенез неодолимо меняется по вектору «искусства» в его, искусства, эволюционное верховенство.

## 16

Как бы ни восхищались «разумностью» устройства и красотой различных форм живой земной природы, это остается принципиально несопоставимым при восприятии совершенных произведений искусства. Качество различимости, телеологической органической конструктивности и бесконечности ее естественных форм принципиально отличается от того вдохновения, какое мы переживаем при восприятии произведения искусства. (См. теорию пафоса и патетических конструкций искусственных произведе-

---

<sup>14</sup> Шеллинг Ф.В. Сочинения. М., 1987. Т. 1. С. 89—98.

ний искусства в анализе Эйзенштейна.) Пафос таких произведений, — писал Эйзенштейн, — ...это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга. Одним словом, все то, что заставляет зрителя **“выходить из себя”**»<sup>15</sup>.

Пользуясь более красивыми словами, мы могли бы сказать, что воздействие пафоса произведения состоит в том, чтобы приводить зрителя в экстаз. Нового такая формула не прибавит ничего, ибо выше было сказано то же самое, так как ex-stasis (из состояния) означает «выйти из себя» или выйти из обычного состояния.

Но мало этого: «выход из себя» не есть «выход в ничто». Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное в подвижное, беззвучное в звучащее и т.д.).

Таким образом, уже из самого поверхностного описания экстатического эффекта, который производит пафосное построение, само собой явствует, каким основным признаком должно обладать построение в пафосной композиции.

В этом строе **по всем его признакам** должно быть соблюдено условие «выхода из себя» и непрерывного перехода в иное качество.

«Выходить из себя, выводить из привычного равновесия и состояния, переводить в новое состояние — все это входит, конечно, в условия воздействия всякого искусства, способного нас захватить»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Эйзенштейн. С. Избр. произв.: В 6-ти т. М., 1964. Т. 3. С. 61.

<sup>16</sup> Там же.

Такое понимание сверхземной сущности экстаза уже входило программным моментом в эстетику русского символизма рубежа XIX – XX вв. В высшей степени характерен для этого сонет Бальмонта «Путь правды»:

Пять чувств — дорога лжи. Но есть восторг экстаза,  
Когда нам истина сама собой видна.  
Тогда таинственно для дремлющего глаза  
Горит укорами ночная глубина.

Бездонность сумрака, неразрешенность сна,  
Из угля черного рождение алмаза.  
Нам правда каждый раз сверхчувственно дана,  
Когда мы вступим в луч священного экстаза.

В душе у каждого есть мир незримых чар,  
Как в каждом дереве зеленом есть пожар,  
Еще не вспыхнувший, но ждущий пробужденья.

Коснись до тайных сил, шатни тот мир, что спит,  
И, дрогнув радостно от счастья возрожденья,  
Тебя неожиданное так ярко ослепит<sup>17</sup>.

В формулу патетической конструкции экстаза, по Эйзенштейну, непременно входит сверхпредметность. Выражение «формула пафоса» и «одержимость темой» он неслучайно сопроводил трижды повторенным словом: «техника, техника, техника». В этом состоянии только на «определенном градусе» или «вдохновении» оказывается возможным экстаз творческого сознания как переход жидкости в газообразное состояние, и только на определенном градусе этого состояния физических условий происходит «бурный и безудержный перескок массы в энергию». Сущность экстаза и композиция поэти-

---

<sup>17</sup> Бальмонт К.Д. Путь правды // Русская литература XX века. М., 1966. С. 415.

ческих произведений есть «сколок» с диалектической закономерности, согласно которой происходит непрерывный процесс ежесекундного «становления и развития Вселенной». Но одержимость этим состоянием не растекается в нечто «отвлеченное, вневременное, внепространственное, внеобразное и внепредметное состояние». Сила «электризирующего» вдохновения каждый раз направляется именно в тот материал, «через данные которого возникло само это состояние». Только в этом синтезе человек-художник приобщается к тем закономерностям, «по которым протекает становление всего сущего». Именно их касается «одержимый». Патетическая структура здесь, экстаз — «сколок» со структуры тех закономерностей общего движения и развития, когда происходит выход за пределы предметности и образности в ощущении чистого сопричастия с принципами и реальным процессом хода и движения вселенского порядка вещей<sup>18</sup>.

В эстетике символизма углубление в природу творческого воображения и экстаза с апелляцией к масштабу сил эволюции всего сущего во Вселенной не случайно совпадает по времени с тем, к чему обращались Федоров и Циолковский в своих философских системах:

Сама себе закон, летишь, летишь ты мимо  
К созвездиям иным, не ведая орбит.  
И этот мир тебе — как красный облак дыма,  
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа // Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 3. С. 201 — 203.

<sup>19</sup> *Блок А.* Кармен // Избранные произведения. Л., 1970. С. 370.

Из какого «себя» человек «выходит» при восприятии произведений искусства (искусственного произведения)?

«Себя» — физически-животного, плотоядного, живородящего, сексуального, родосемейного, общинно-родового и т.д.

«Себя» — производящего в этих гранях нечто орудийно конкретное и полезное.

«Себя» — индивидуально-живого в том или ином комплексе своих психофизических сил, ограниченности, увечности и т.д. своих животворящих способностей.

«Себя» — в жесткой ограниченности функционализма своего общественно-политического, религиозного, профессионального и т.п. статуса.

1. Из какого «себя» *я не могу «выйти»* ни при каких обстоятельствах своего организменно-живого и продуктивного существа:

2. Из всех атомарных психофизических комбинаций элементов своего существа, образующих устойчивое точно-конструктивное постоянство моего гомеостаза.

3. Из идеальности тактильной и двигательной доминанты моей «человечности», обуславливающих потенции моей психофизики, все что я могу и, в принципе, *должен мочь* не как социальное животное, а как собственно «человек».

Потенциально и реально идеальность этого «не могу» или «могу» живет в психике моей человечности, в ее идеальности, осознаваемыми конструктивными правильностями математико-геометрического свойства (точка, линия, плоскость, идеальные гео-

метрические тела), через которые проходит процесс спонтанной самоорганизации жизнеспособного целого как конструктивного органицизма жизни.

4. И все было бы понятно по «себе» и об экстатическом «выходе из себя», не будь процесс спонтанной самоорганизации атомарно-жизнеспособного целого (тактильно-двигательного, но, прежде всего, зрительно-слухового) *комбинаторно-бесконечным*. То есть таким, в котором структуры регулятивной правильности торжествовали только внутри себя, включая сознательные «отклонения» от слишком явной математико-геометрической строгости.

5. Все дело в том, что любая сознательная умышленность таких отклонений неизбежно изобличает свою рассудочность и творческую бесплодность. Развитый эстетический вкус эту ущербность немедленно обнаруживает. Как «безумие» любовного влечения и полноценных сексуальных актов (ради зачатия новой жизни) проходят в экстазе через степени «выходов из себя», равносильные моментам временного умирания и лишь в ничтожной степени поддается нашему «проектному» умыслу, так это происходит со всем человечеством и его произведениями искусства. Бесконечность самоорганизационного атомарно-комбинаторного процесса перевесит и убьет любой умысел рассудочной конечности творения.

## 18

Невозможно в строгом порядке расположить все грани того космического события, которое приковало животного к орудийному появлению всего, что ставило конструктивно-числовую правильность и бесконечность орудийных произведений под эгиду

закономерностей, о которых можно говорить со знаком «выхода из себя» и невозможности такого «выхода».

Первобытный человек, познавший свою смертность и не смирившийся с ней в начале захоронения себе подобных, ступил на стезю идеи бессмертия и Бога, которая снимала страх перед смертью. Это были зачатки и начало религиозного сознания, которому был причастен «кристалл» орудийного формообразования. Раннему человечеству, конечно, была неизвестна мысль о том, что оно вступает на этот путь в процессе своей формирующей практики. Эволюция человечества и ее экспоненциальная бесконечность бессознательно поддерживали и выявляли друг друга. С этим оказалось связано все, что представляло собой в формирующей орудийности, означало собой вступление антропогенеза на путь религиозности, идеи Бога и вселенской космологии перспективы свой эволюции.

Из Мейстера Экхарда. Бог, сокрытый за правильностью образов орудийности, остается человеку еще неизвестным и малопонятным. «Где кончается тварь, там начинается Бог. И Бог не желает от тебя ничего большего, как чтобы *ты вышел из себя самого, поскольку ты тварь, и дал бы Богу быть в тебе Богом*. Малейший образ твари, который ты создаешь в себе, так же велик, как Бог. Почему? Потому что он отнимает у тебя целого Бога... Бог так сильно желает, чтобы ты вышел из себя самого (поскольку ты тварь), словно все его блаженство зависит от этого»<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Экхард М. Духовные проповеди и рассуждения. М., 1991. С. 25.

«Выйди же ради Бога из самого себя, чтобы ради тебя Бог сделал то же. Когда выйдут оба — то, что останется, будет нечто единое и простое»<sup>21</sup>.

## 19

Понадобился не слишком большой срок, всего несколько столетий, чтобы тот экстатический «выход из себя», о котором рассуждал Эйзенштейн, разгадывая патетическую конструкцию, с небывалой смелостью и «обобщением космической точки зрения» на эволюцию человека в космосе пространно говорил Циолковский. Говорил, противопоставляя свое видение эволюции человека «тысячелетней символике древних» и не отделяя ее от эволюции космоса. Вот небольшой отрывок на эту тему из его известной беседы с Александром Чижевским.

«Неужели вы думаете, что я так недалек, что не допускаю эволюции человечества и оставляю его в таком внешнем виде, в каком человек пребывает теперь: с двумя руками, с двумя ногами и т.д. Нет, что было бы глупо. Эволюция есть движение вперед. Человечество как единый объект эволюции тоже изменяется и, наконец, через миллиарды лет превращается в единый вид лучистой энергии, то есть идея наполняет все космическое пространство. О том, чем будет дальше наша мысль, мы не знаем. Это — предел ее проникновения в грядущее, возможно, что это — предел мучительной жизни вообще. Возможно, что это — вечное блаженство и жизнь бесконечная, о которых писали еще древние мудрецы»<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> *Экхард М.* Духовные проповеди и рассуждения. М., 1991. С. 26.

<sup>22</sup> Цит. по: *Гиренок Ф.И.* Русские космисты. М., 1990. С. 48–51.



Как известно, космическая эволюция человечества проходила у Циолковского через четыре основные эры в миллиарды лет. Но в первую эру, считал Циолковский, человечество вступит уже через несколько десятков лет современности, хотя и она продлится несколько миллиардов лет. Кажется, что вся наша эпопея освоения космоса подтверждает хотя бы уже этот прогноз Циолковского.

## 20

Совсем другой вариант радикальной трансформации человека, в сравнении с «сумасшествием» Циолковского, предлагает современный автор Вилем Флусер. Он исходит из того, что время радикальной трансформации человека уже пришло, а начался этот процесс с зарождением и развитием науки Нового времени, с развитием математизации мышления. Начало этого процесса относится к позиции Николая Кузанского и легализуется в открытии Декарта — в точечной перекодировке предметной информации. С тех пор для нас якобы естественно, что любые предметы — уже «не протяженные вещи, а кучки частиц, и потому имеют ту же структуру, что и численное мышление». Декарт не исключал наличие «божьего» мира и самого Бога, без чьей помощи кодировка туда и обратно (связи арифметики и геометрии) не имеет шансов на успех. Тем не менее все более сгущалось подозрение, что законы божественные ли, или законы природы «воздвигаются нами самими... Встает вопрос, откуда возникло подозрение в том, что мы сами проектируем вещи, включая Бога, в извне, чтобы затем с большими усилиями принять их обратно.

Ответ таков: численное мышление на протяжении всего Нового времени проникало в вещи все глубже, однако вместо того чтобы вскрыть их суть, их природу, лишь разложило их до состояния туманностей, парящих в пустоте». «Для численного мышления мир и человек точечны, мозаичны, сборны и разборны».

«Это противоречие Нового времени содержит росток теперешнего разложения предметного мира на поля взаимодействия... Это требует веры в мир, не зависящий от мышления, а это весьма трудно... На основе этого явления лежит нецелостность индивидуума, а возможность его разборки на любые части... Переход мышления от линии к точке... есть не только движение счета — анализирование человека и мира — но в той же степени и движение к компьютеризации: синтезирование миров и людей». «Этим был сделан шаг в сторону разложения людей и вещей, сведения их к "пустоте". Но так же точно правомерно утверждение, что вместе с тем освободилось поле для проектирования альтернативных миров и людей». Такова, по Флусеру, новая постгуманистическая, постмодерная антропология, находящаяся в фазе становления. Не то чтобы человек постмодерна оставлял без внимания этот поворот в проектировании, «но в этом проектировании он не видит, начиная с фотографии и до футуристических сценариев и прочего, ничего, кроме падения в бездну, абсурд и безответственную массовость».

В проектировании нового человека, считает Флусер, надо различать сложность структурной функциональной организации. Так в шахматах структурно простая система и очень сложная функциональная организация. Человеческий организм — противоположный пример. Например, зубы очень сложны

по структуре, а с точки зрения функции даже примитивные каменные жернова дадут зубам фору. В этом смысле можно сказать, что все развитие культуры движется в сторону проектирования искусственного тела — для замены естественного. Мы оперируем секундами и годами, как в пространстве — лишь миллиметрами и километрами, хотя наша судьба зависит от многих километров и световых годов. «Мы вынуждены проектировать альтернативные тела». Колеса вместо ног и рычаги вместо рук являются реализацией программы, заключенной внутри нашего тела. И так во всей человеческой истории мы поднимаемся от естественного тела к искусственному, от животного состояния — к синтетически человеческому. Вопрос о проектировании альтернативного тела человека требует, чтобы мы активизировали русло этой установки. Речь идет о мозге и центральной нервной системе, которые в человеческом теле гораздо более действенны, чем в большинстве известных организмов. Цель, которую будут преследовать альтернативно-спроектированные тела — «служить центральной нервной системе в преумножении информации. В эволюционную игру случая следует вмешаться, чтобы завершить начатое смещение взаимосвязей "нервная система — остальное тело", чтобы конкретизировать становление человека. И это — основная тема нынешнего кризиса». Именно из-за своего тела мы не просто субъекты, а существа, чересчур зависящие от своего тела. «Все проекты тела нацелены на создание такого тела, которым можно было бы неограниченно пользоваться, а не зависеть от него и, таким образом, от объектов». Весьма поучительно в отображении в нашем мозгу «гротескно-преувеличенные язык, пенис и большой палец правой руки — как если бы все остальное тело служило лишь подпоркой для этих

трех органов... Большой палец с точки зрения мозга более значителен, чем грудная клетка... Мы должны проектировать тело для такой нервной системы, какую мы хотим иметь, отличную от той, которую мы имеем». «Функцию каждого органа нужно сократить до, по возможности, простой структуры». «И эстетические критерии должны быть важнее метаболических, потому что в таком дизайне тела форма не должна следовать функции».

«Этим открываются дебаты о соотношении искусства и жизни. Я пытался высказать слово за искусство жизни... представленные здесь рассуждения были призваны продемонстрировать, что вырваться из животного важнее, чем из того, что до сих пор называлось "человеком"... Для нас, оказывается, легче пожертвовать самоидентификацией, индивидуальностью, душой... чем признать, что наше тело не оперативно. Изменение мнения, в пользу которого аргументирует это эссе, а именно то, что мы должны превратиться из субъектов в проекты, оказывается биологически более сложным, чем ментально. Однако это вряд ли полностью правда, поскольку в этом случае оказалось бы, что так называемое становление человека еще едва началось»<sup>23</sup>.

## 21

На первый взгляд кажется, что взгляды Циолковского и В. Флусера не имеют прямого отношения

---

<sup>23</sup> Цитаты из В. Флусера даются в переводе А. Глазовой без указания страницы. См.: *Flusser W. Gtsammelte Werke. Band 3. Vom subjekt zum Projekt. Dusseldorf, 1994.* См. также, в частности, рассказ Лестера дель Рея «Елена Лав» из марсианской одиссеи в книге «И грянул гром» (М., 1976).

к проблеме магического кристалла искусства. Это впечатление глубоко ошибочно, но для того чтобы убедиться в этом, необходимо снова вернуться к условиям антиживотного бессмертия произведений человека. Эти условия непросты, многозначны и полезно представить их вместе.

1. Произведение искусства, как все, создаваемое людьми искусственно-техническое, обнимает собой все то, что не сразу и не скоро разрушается даже в процессе технической эксплуатации.

2. В своей антиживотности произведение искусства неприкасаемо и обращено, прежде всего, к чувству зрения, слуха и, в меньшей степени, осязания.

3. Оно должно быть при этом непохожим и в то же время похожим на естественные создания природы по качеству своей абсолютной органичности. То есть быть одновременно искусственно-техническим и природно-естественным.

4. Подобно творениям природы оно должно представлять цель своего творения как абсолютную и необъяснимую самоцель порождающего процесса. Как все в окружающей природе, эта самоцель должна подчиняться лишь закону бесконечного многообразия.

5. Произведение есть экспрессивный феномен, культурная сущность которого сосредоточена в реальности его формы. Формы, неприкасаемой и неуничтожимой ее биологическим потреблением, а по времени своего идеализованного бытия, восприятия и усвоения, вплоть до границ своей физической сохранности, способной активно жить в духовной памяти поколений несопоставимо со сроком жизни своего создателя; короче, «бессмертно» переживать этот срок идеальной экспрессии своей формообразованности.

6. В соотношении элементов формы произведение как целое стремится к максимуму своей сверх-

животной упорядоченности и предельной структурной минимизации их беспорядка (хаоса).

Итоговость этих условий, порой противоречивых, нуждается в их дополнительной конкретизации.

Разумеется, целостность формы произведения исключает хаос и беспорядок. Поскольку человек бессилён творить порядок природных организмов, техническая экспрессия целостности его произведений — только следствие этой невозможности и ее замещения структурами математико-геометрическими (вплоть до несвойственной живым организмам формы квадратности). Различие это настолько фундаментально (не только для Малевича), что начиная с древнейших форм строительства до изобретения письменности и рукописей, появление полотен живописи и книгопечатания, затем фотографии, кинопроекции и всевозможных экранов ЭВМ, тысячелетия «самостоящей» идеализированной продукции человечества подчиняются диктату прямоугольности и квадратов.

## 22

Обратим внимание на практическое положение вещей с началом искусства на стадии верхнего палеолита. Обычно не придают значения, и это очень редко обсуждается, что произведения позднего палеолита, из числа тех, которые мы относим к началам искусства, в количественном отношении не уступают простым орудиям первобытного труда. В этих произведениях уже запечатлены простые орнаментальные структуры геометрических правильностей — линейных параллельных штрихов, точечных орнаментов, расходящихся по правильным радиусам, но прежде

всего появление больших изобразительных композиций взаимодействия людей и животных, обилие изобразительных скульптурок женских фигур и т.п. Откуда же это поразительное множество произведений еще позднепалеолитического человека, часто, с нашей точки зрения, полухудожественных, но еще чаще таких, которые мы уже относим к поразительному эффекту совершенства наскальных или автономных линейно-фигурных композиций? Откуда же это и на чем базируется удивительное многообразие таких произведений раннего человечества, лишенных хаоса и беспорядка, но сплошь и рядом далеко отклоняющихся от явной «квадратности»? На чем основывается удивительное богатство криволинейных очертаний фигур, образующих эти композиции? Мы не говорим о начатках музыкального интонирования, пения, танца, словесных элементов шаманского актерства и т.д., но можно предполагать, что эти виды непотребительского искусства, пусть еще крайне примитивные, тоже уже существовали и играли свою роль в составе первобытной культуры человечества.

## 23

Здесь защищается взгляд на то, что лежит в основании всей «техники» первобытно-орудийной культуры. И в свою очередь, глубочайшую обусловленность этой «техники» феноменологией ударных, визуальных и фонемных «точек». Их комбинациями, развивающимися от точечности до технической отточенности и утонченности. Эта связь между «техникой» и искусством прошла далее через века, обусловив исключительное значение владения «тех-

ником» мастерства и обучение этой технике в любом виде искусства, внешне как будто очень далекого от индустриальной сферы. На овладение этой техникой уходит значительный массив сил человека-художника. Но рассуждать о технике в музыке, танце, поэзии, актерской игре, изобразительном искусстве и т.д. вне проблемы точечности каждого элемента формы совершенно непродуктивно. От искусства позднего палеолита, неолита, древнего мира до современности значение «точечности» незыблемо для всей истории искусства. От апологии точки у Пифагора, Прокла, Лейбница, Декарта до той ее апологии, которую мы находим в искусстве Нового времени, а на переходе от XIX к XX столетию у таких ее гениальных адептов, как Врубель, Клее, Филонов, и, если угодно, находили в гениальном пианизме Рихтера, протягивается одна сплошная и непрерывная линия художественного императива. Не все творцы искусства специально говорят об этом, но каждый художник-артист, овладевающий нашей душой и сердцем, прекрасно сознает бесценность этого «технического» условия.

## 24

Проблема, которая при этом решается, есть абиологический, ненаследственный способ передачи жизнеспособной информации. И когда мы говорим о непотребительской антиживотности, правильности точечной артикуляции, бесконечной вариативности формы, экспрессивной светоносности формы и ее элементов и т.д., мы говорим о различных сторонах одного и того же, сторонах единого основания. Все они, так или иначе, концентрируются в феномено-



логии точки. Как субстрат различения всего сущего и любого творения, она не есть ни плоть, ни мысль, ни тело и не дух. Она есть основа бесконечного счета и нескончаемости любых состояний, обозрений и артикуляций. Она есть глубочайшая основа абиологической ненаследственной информации. Выживания и развития в условиях использования сколь угодно разнообразного органического и неорганического вещества земной физической среды. Зарождение человека равносильно тому, что Маркс называл универсальным орудийным творением по мерке любого вида объективного вещества – в противоположность воздействию на него животных лишь по единственной мерке своего вида.

Надо хорошо понимать, *почему и как* в покорении природы и в становлении главного фактора развития и передачи ненаследственной информации это стало важным отличием эволюционного превосходства рождающегося человека над миром животных и «царем природы». Без *однокоренного совпадения универсального отношения* уже перволодей к мере *любого вида земной природы* с универсумом мироздания как главным светоэнергетическим критерием их действий и сознания (их орудийного мышления) мы ничего в существе антропогенеза не поймем. Без ясности в этом решающем вопросе все рассуждения о труде как основе быстрого развития мозга гоминидов (увеличение его объема и сложности) мы самого главного в этом процессе не поймем.

Структура отделов и коры животного мозга должна была развиться до такой степени, что различительная комбинаторная мощность всех его нейронных связей должна была достичь у перволодей степени эволюционно рубежной революции (формирование

левого полушария в противоположность господству только правополушарности животных). Должна была постепенно превратиться в степени универсального подмножества того бесконечного множества, каким является сам бесконечный универсум мироздания. Должна была стать его «зеркальным» преломлением и отражением. Должна была порвать, разрушить биологически-наследственные, жесткие, конечно ограниченные молекулярные стереотипы любых и всех биологических «мер», которым наследственно подчиняется жизнь всех земных организмов.

## 25

Будучи еще сами, при любой собственной «культурности», в огромной степени зависимы от количества и качества физически-пищевого обеспечения своей жизни, мы до сих пор не можем отдать логически должное и эволюционно решающее тому, каким в истоках антропогенеза стал перенос акцентов всех чувств и психики протогоминидов *со съедобного на несъедобное, на непிщеварительное*. Каким бы острейшим зрением, обонянием, слухом или осязанием ни превосходили многие животные протогоминидов, это утверждение остается в силе и ультимативным для всего миллиона лет антропогенеза. Но важно, как эта метаморфоза стала «спусковым крючком» всей его истории. Важно, если мы даже нескоро поймем, что именно породило и стало усугублять его «универсально-универсумную» меру.

Освоение огня, начавшееся примерно за 300 тысяч лет раннего палеолита, способствовало распространению протолюдей, их очаговых стоянок, упот-

ребление уже не сырого мяса, зачатков родосемейных связей и активизации каменно-орудийного производства. Но главное — уже явному дистанцированию протогоминидов от мира всех животных, панически боящихся огня. Протолюди уже становились на ноги, их тело все более явно образовывало начатки фронтально-вертикальной плоскости своего строения, а нейронные связи растущего объема их мозга все активнее откликались на непосредственное переживание сложных, многоцветных эффектов огненного света. То, что впоследствии выделилось в коре больших полушарий их мозга как преобладание в нем образов большого пальца, пениса и языка, очевидно, складывалось в эту решающую «прометеевскую» пору происхождения человека. У него начало развиваться сверхживотное левое полушарие мозга, возникли зародыши речевого общения, чрезвычайная активность половых спариваний при краткости жизни быстро увеличивала число себе подобных, а орудийное мастерство обеспечивало их питанием, родосемейным сплочением, защитой от опасных животных и эффект сверхживотного обращения друг с другом.

Различные грани этого длительного процесса палеолитической первобытности так или иначе описаны и объясняются. Хотя огромное значение в сверхживотном развитии мозга протолюдей, процесса образования прямого угла между плоскостью земли и вертикалью тела, следовательно, все более широкого информационного кругозора, связанного с геометрией вертикального параллелепипеда тела и его правильных перемещений в пространстве вперед — назад, направо — налево, вверх — вниз и вокруг вертикальной оси симметрии еще не оценены как требуется.

От начала овладения протолюдьми открытым огнем и его очаговым освоением, затем до возникновения за 200 тысяч лет до неолита так называемой «первобытной графики» и, наконец, до позднепалеолитических образцов наскальной живописи, орнаментальных украшений костяных и деревянных предметов прошло более полумиллиона, точнее не менее 600 тысяч лет. Срок этот огромен и превосходит развитие культуры от неолита и начала Древнего мира до современности примерно в 60 раз. Невозможно представить будущее человечество даже на удалении всего в несколько тысяч лет от настоящего. Но если не совсем невозможно, то очень непросто расшифровать то главное, что неодолимо формировало будущее человечества за прошедшие 600 тысяч лет. Если не суммировать просто все, что становящиеся предлюдьми, а потом первые люди переняли от мира животных, от освоения огня, от взаимных связей в охоте, от зачатков фонемной речи, от первых собственных изделий, а попробовать разгадать *общий генетически-человеческий знаменатель* всех этих новшеств, стимулировавших их безостановочное развитие и все более стремительное ускорение.

Гадать, что называется, на кофейной гуще всех указанных сторон и связей становления протолюдей, однако, не приходится. О смысле *решающего* общего знаменателя антропогенеза речь выше уже шла. Им стал переход жизнедеятельности от многообразия ограниченных мер «своего вида» к единой *универсально-универсальной* мере любого акта преобразующей деятельности живого существа. *Как* это происходило и *что* означало — вот что, не отступая от это-

го ни на шаг, подлежит объяснению в загадке «магического кристалла» искусства. От ограниченных мер только «своего вида» (и общественных, и личных) человечество ведь по-животному «сходит с ума» даже в наше столь прогрессивное время. Однако уже во всеоружии такой многосторонней культуры, от которой, кажется, больше нет самоубийственного отката назад.

## 27

Существительное «кристалл» (да еще «магический») в творческом всеисилии «магического кристалла» само отсылает нас к не вполне понятной уникальной эвристичности этого самого распространенного неживого вещества Земли.

И, разумеется, надо отчетливо сознавать, что миллионнолетний срок палеолита — это не просто производство каменных орудий, на фоне которого рождались древнейшие люди и общества. Никакой не «фон», а само длительное углубление формообразующего опыта каменной индустрии антропогенеза было в нем главным и решающим во всех отношениях.

Что, собственно, кроме всеисильных «мистичности» и «волшебности» рационально означает *сдвоенный феномен* «магического кристалла»? Есть ли у нас для ответа на такой вопрос пусть не все сразу и неисчерпывающие, но все-таки рационально опорные и фактические основания? Несомненно, есть. Это относится уже к самой внутренней сдвоенности понятия, чуть ли не отпугивающего своим чудесным единством.

Ну прежде всего совершенно научно понятие кристалла. По Вернадскому, из трех состояний плане-

тарного вещества Земли: *живого, косного и биокосного* — кристаллы в наибольшей степени принадлежат второму, неживому (косному) состоянию вещества природы, господствуя в геологии земной оболочки. Присутствуют они, однако, и в биокосном веществе, когда выполняют здесь «организационную» функцию (в костяках живых тел, как самостоятельные формы и др.).

Мы подходим сейчас к этому с общеэстетических позиций. И, не вдаваясь в феноменологию формообразования, его сущность и его историю (о чем тут все время так или иначе идет речь), относим все его гармонии к специфическому состоянию биокосности. Рождалась ли эта гармония в формообразовании собственно камня или гораздо позже в ритмах первых ударных инструментов и танца, фонемно-словесных интонаций или первых «театрализованных» действий — это было превращением в коллективную ценность того эффекта *вариативных конструктивных правильностей*, которые усваивались из правильностей *кристаллических структур* неживого вещества биосферы. Происходило это за сотни тысяч лет верхнего палеолита вместе с совершенствованием каменных и костяных орудий человека и форм его социальной практики.

*Геометрия* рубил, ножей, топоров, игл, каменных очагов, простейших стеновых ограждений, впоследствии мемориальных камней, глиняной керамики элементарных сосудов, колец первых нательных украшений и т.д. и т.п. составляла, конечно, опорно-исходный формообразовательный арсенал — и гармонизаторский и артикуляционный — всего процесса становления человека. Это — не говоря и о том, что за тысячелетия каменной индустрии и опыта такого формообразования становящийся человек, конечно,

множественно наталкивался на геологически-правильные по своей геометрии камни и кристаллы и использовал такие «подсказки» природы во все более сознательных творческих целях.

В древнейших истоках этой практики (всегда мифологизированной), описанной М. Элиаде в очерках его замечательной «Азиатской алхимии»<sup>24</sup>, сказанное выше подтверждается обильно и неоспоримо. Подтверждается верованиями людей в фундаментальность их происхождения из камня, кристаллов и рудосодержащих недр Земли. Из их неразрушимой реальности рождались сами боги — от **petra genitrix**, соединявшихся с Великой Богиней, Праматерью *matrix mundi*. От Петра-камня, связывающего воедино Землю и Небо, до «небесной тверди», до «Философского камня» и других сакральных символов того же рода эта мифология прошла незыблемой через всю историю.

Зная об этой сакральности, *petra genitrix*, о том, каким уникальным значением и даром наделялись мастера выделки общезначимых для всей жизни коллектива идеальных правильностей форм из камня, кристаллов и первого рудного металла, можно сделать общий ноогенетический вывод. Вывод о том, что повсеместно именно немногочисленные когорты таких мастеров-художников — создателей всех форм геометрически правильной социальной орудийности — выделялись родом в значении заклинателей, колдунов, магов и жрецов. Коротко говоря, первых земных протобогов. Тех всесильных и знающих, кому поклонялись, подчинялись и кого превозносили. За десятки тысяч лет до «революции романтизма» и превознесения «художников, равных Богу», человечество уже прорепетировало этот социальный феномен.

---

<sup>24</sup> Элиаде М. Азиатская алхимия. М., 1998. С. 161 — 162 и др.

Сращение жречества, магизма и первых земных царей как божеств с великими архитектурными и скульптурными сооружениями Древнего мира отодвинуло собственно художников повседневности от их первоначального социального лидерства. Тем не менее оно продолжало существовать. За тысячелетия со времени неведомых творцов наскальных росписей, каменных фигур, затем орнаментальной керамики, нательных украшений и т.д. человечество уже обильно предавалось древним танцам, песенной поэзии, строительству домов, производству красивой утвари и одежды, ценя мастеров-художников всего такого искусства. То чрезвычайное обстоятельство, что все оно было неотделимо от языческой религиозно-мифологической ритуальности, имело огромное значение и для прояснения сути «магического кристалла» художественной способности. Но его рациональное понимание приходило с трудом и крайне постепенно. К нему, так или иначе, подступали лишь гениальные философы масштаба Демокрита, Пифагора и Платона. Подступали те, кто смело решался на *обоснование божественности искусства и человека-художника, помещением их внутрь устройства мироздания*. Внутрь его структурно-геометрических и математически-числовых закономерностей.

## 28

После сотен тысячелетий антропогенеза в палеолите переход творческого сознания и воображения к миростроительному атомистически-точечному, числовому и геометрическому основанию своей продуктивности стал началом новой эры ноогенеза. Разгадкой того, как именно (и почему!) кантовская «культура разумного существа» есть владение поста-



новкой «любых (в их свободе) целей вообще»<sup>25</sup>. Иначе не понять, как в позднем палеолите гигантский опыт кристаллической прямолинейности не мешал человеку-художнику изображать на своих «фресках» любые криволинейные тела и фигуры (как не мешал также криволинейности танца, керамики, первой музыкальности и т.д.). Даже ум Аристотеля противился атомистически-точечной природе форм на том основании, что это дематериализует все сущее как фикцию. Но назад пути от этого уже не было.

После обоснования Проклом имагинативной природы точки как кажимости (ни как материя, ни как чистая идея, а как сила воображения) даже ортодоксия религиозного мирознания приняла это в отношении Бога, как «формы всех форм». И с признанием всемогущей бесконечности точечно-числовой и линейно-геометрической комбинаторики передала эту основу равно бытия, мышления, воображения и всех форм сознания средним и последующим векам. Человек «по образу Бога» (как прояснилось) мог постигать и творить *любые формы лишь как осуществляемую комбинаторику точечных правильностей и бесконечности*. Порождение имагинативных «любых целей и форм» Кант и определял как «культуру антиживотности»<sup>26</sup>.

## 29

Парадоксальным образом внутреннее единство в человеке религиозности и творческой культуры под-

---

<sup>25</sup> Кант Э. Сочинения. М., 1966. Т. 5. С. 464.

<sup>26</sup> Там же. С. 462 – 465.

разумевало геометрическую имажинативность гомологии круглой точки и Вселенной. Паскаль впоследствии безоговорочно принял формулу Кузанского (кардинала-философа) о том, что Вселенная есть сфера, центр которой везде, а окружность нигде. Но еще до него (на рубеже XII—XIII вв.) теолог-епископ, он же философ и физик, Гроссетест связывал «причастность» любых форм свету (культуры) с бесконечной малостью, множественностью и распространимостью точек-атомов, из которых образуются все линии, плоскости и любые формы сущего.

Атомизм точек мироздания и апофатическая, чисто культурная идентификация Бога одновременно как точки и бесконечной сферы утвердились тогда в монотеизме Запада и не мешали прогрессу его точных наук, естествознания и, конечно, искусства. Их общий взлет уже стоял на пороге революции Возрождения и начала Нового времени. Спустя тысячу лет (уже или всего) после атомизма и геометрически-числовой математики античности представление об удивительной правильности форм кристаллов было прозорливо выдвинуто в XVII веке Робертом Куком и Христианом Гюйгенсом. Правильность этих форм, считали они, есть выражение геометрически различных плотных упаковок мельчайших шариков округлых зерен вещества (наподобие укладки дробинки или бильярдных шаров). И ломаются кристаллы строго по плоскостям этих упаковок. Удивительно, что открытие атомного строения материи, рентгенография и электронография в XX веке не опровергли этого эмпирического предположения. Хотя частицы бесконечно малы, а по форме число упаковок кристаллических зерен сколь угодно разнообразно, геометрическая правильность (регулярность) упаковки зерен в строении каждой формы неукоснительна во

всем царстве кристаллов, для большинства всех твердых тел<sup>27</sup>.

Удивительно, однако, и другое. Удивительна имажинативная изоморфизация качества абсолютной округлости грандиозной сферы мироздания и формы мельчайшей точки. Мы не в состоянии представить их по форме иными даже без осознания религиозного основания. И, говоря о точности, отточенности, утонченности и т.п., почти бессознательно пользуемся фундаментальной для совершенства всех материально-практических и духовных явлений исключительностью морфологией округлости. Но ее скрытая теологичность всегда остается в силе. Трудно достижимая *дисциплина* кристаллической правильности, помноженная на точность точечности, — как бы идеал всего творчески-жизнеспособного в диапазоне между рождением и смертью.

Удивительна, собственно, настолько *врожденная* всем миллионнолетием орудийного становления человека апология им *шарообразной точечности* как вселенского основания любой формы, что мы этого просто не замечаем и над этим не задумываемся. Даже когда привязываем погрешности цветных шариков вплотную над глазами и ручками новорожденного в его колыбели. Чуть подросшим ребенком я, кстати, несколько раз пережил оборотный полусонный кошмар этого феномена, когда из противоположного верхнего угла комнаты в меня устремлялся, переполняя, «поток горошин». Проснувшись мать обнимала и успокаивала меня, но в памяти этот сон сохранился. Зато рисовать, писать и читать я начал самостоятельно но раньше пяти лет.

---

<sup>27</sup> Банн Ч. Кристаллы, их роль в природе и в науке. М., 1979.

Гегелевское определение музыкального звука как пространства, стянутого в точку, много говорит о природе экстатического переживания нами того, что льется из отверстий духовых инструментов, из-под ударов барабанных палок или клавишного механизма фортепиано и вообще всего того, как композиторы и музыканты «слышат» окружающий мир. Нотная запись только упорядоченным способом закрепляет и помогает улавливать бесконечные вариации этого. Но неслучайно расцвет больших инструментальных ансамблей музыки и ее сложного многоголосия пришелся с концом Средневековья на те же века II тысячелетия н. э., когда после Прокла и Гроссетета, универсумность точки восторжествовала в философии и математике Кузанского, Декарта, Лейбница, Ньютона, в проективной геометрии так же, как у Леонардо и Дюрера, в расцвете всего искусства графики, печатного и рисованного слова, новой поэзии и романистики.

### 30

То, что каждый музыкальный звук, ансамблевый или сольный, их слитный эффект имели своим основанием конструктивную точность любых их комбинаций, многими и до романтиков и ими самими экстатически переживалось как ключевое миростроительное откровение художественной культуры. Вивальди, Бах, Моцарт, Бетховен, Шопен, Чайковский — только избранные ключевые фигуры обнимающего их всех типологического феномена расцветшего точечно-сферического эффекта музыки.

Подчеркнем, что уже упоминавшаяся удивительная гомогенность качества *округлости* микроскопической точки и безграничной сферы Вселенной — феномен сугубо культурный. *Культуры человека: орудийной, художественной и научно-технической одновременно.* У нас нет и не будет возможности в направлении как к пределу минимализма, так и к пределу мироздания обосновать это рационально — кроме *энергетичности некоего психофизического импульса, растворяющего в себе пропасть такой дистанции.*

Даже орудуя миллиардами новейших электронных импульсов, мы не можем быть уверены, что рационально постигаем все мироздание. Бога религии — тем более. Те, кто на это рассчитывает, должны признать бессмысленной историю художественной культуры. А от Гроссетеста, Кузанского и Лейбница до Клее, Цветаевой, Филонова, Рихтера, Борхеса и Гессе — тем более. Особенно Германа Гессе. Его «Игра в бисер» как раз и была стремлением разгадать историю культуры под углом зрения бесконечной комбинаторики точечной округлости. Так нас поражает гениальность стихотворной пунктуации Цветаевой, так Филонов настаивал на микроскопической точечности пользования кистью живописи и так уникальной по яркости своего эффекта была гениальная точечная экспрессия пианизма Рихтера. Во вступительной главе «Игры в бисер» Гессе не случайно связывал ее комбинаторную суть с тем, что открылось воображению людей в «фельетонную эпоху» столетий Нового времени — от Позднего Средневековья до XX столетия включительно.

«Фельетонность» здесь — как другое название индивидуализирующей экспоненциальности комбинаторного взрыва в эти столетия вместе с основными искусствами также точных наук, естествознания,

механики и промышленной техники. Их *невиданный совокупный расцвет* — как оборотная сторона той «строгости», которая пронизывала преобладание общего над частным во всех формах продуктивности Древнего мира. В «фельетонную эпоху» возможным становится как *будто все и для всех*. Мастерство такой комбинаторики как фантастику бесконечной «игры в бисер» Гессе и воплотил в итоговом трагизме своего романа — в судьбе магистра Йозефа Кнехта.

Человечество Нового времени, в лице своих творцов, как будто стремится реально овладеть принципом и масштабом бесконечности. Это касается и вселенской сущности самого Бога. Но, не смея рассчитывать на это реально, переводит экстаз своего устремления во все более легализуемый *игровой план* бытия и сознания. Представления всех их доминант как *творческой игры в бесконечность*. Без расцвета этого плана в жизни вообще нет ни гениев Ренессанса, ни всей творческой онтологии столетий эпохи Возрождения. Не в одной же загадочности улыбки и взорах леонардовской «Моны Лизы», в самом деле, таится эта бесконечность. В словах Кузанского о Вселенной как сфере, центр которой везде, а окружность нигде, тайны этой бесконечности никак не меньше.

Мало того. В остроумнейшем сочинении этого кардинала-ученого «Игра в шар» всеисилие творящего Бога доказывалось как тождество бесконечно большого и бесконечно малого в *идеальной шаровой округлости* сферы мироздания и атомарной точки. Кузанский отчасти предвосхитил в этом и космологию Коперника, что занимало потом лейбницевскую монадологию, и поиски точки как «универсальной характеристики мира». Не передать остроумия, с которым Кузанский обосновывал тождество Бога Вселенной и точки как «произведение ума» только чело-

века. «Ни одно неразумное животное, — утверждал он, — не сделает шара и не заставит его двигаться определенным движением к цели». В этом человек «превосходит» все другие «живые существа нашего мира»<sup>28</sup>.

Вообще с этой поры конца Средневековья, начала эпохи Возрождения и столетий уже Нового времени апофатическое отождествление Бога одновременно как бескрайней сферы Вселенной и как микроскопически округлой точки легализуется повсеместно. В том числе в среде мистического богословия, где слияние человека с Богом может быть уподоблено соотношению капли и моря, глаза и всей обожженной действительности. В духовной мистике *превращения* друг в друга тоже ведь просматривается деятельная уникальность шара и круга.

Не вдаваясь сейчас в сложности мистики уподобления Бога и человека в откровениях Экхарта или Бёме, сменим оптику феноменологии точки. Представим ее лишь на коротком пространстве между XVII веком гениев «метафизической математики» и веком XX, начавшимся с совпадения величайшей НТР современности с модернистской «революцией в искусстве». Один из крупнейших предшественников немецкого романтизма, священник и поэт-мистик Ангелус Силезиус, в частности, так отождествлял себя и Бога: «Бог — это мой конец, Его начало — я, Бог — сущность моего, я — Божья бытия». Но вот в другом его стихе мы читаем:

Бог — точка в небесах, Бог Сын, из точки той  
Исшед, есть линия, их плоскость — Дух святой<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Кузанский Н. Игра в шар // Соч.: В 2-х т. М., 1980. Т. 2. С. 252.

<sup>29</sup> Силезиус А. Херувимский странник. СПб., 1999. С. 237.

Случайно или нет удивительная перекличка этой стихотворной Троицы с названием главного теоретического труда Кандинского «Точка и линия на плоскости»? Расхожая церковная ортодоксия православия вообще отрицает этот вопрос. Но только не люди-художники, знающие цену *сверхбытовой запредельности основных элементов экстатического искусства*. После революции романтизма, приравнявшей художника к богу, а универсум к «абсолютному произведению искусства», *бесконечная конструктивная комбинаторика художественных озарений* уже не нуждалась в адвокатуре теологии для их признания в любых формах. Даже в самых рациональных. Это как раз и случилось с ролью точки, линии и плоскости в аргументации Кандинского.

В его первом теоретическом труде «О духовном в искусстве» вроде бы мало что прямо перекликалось с духовностью «по» Силезиусу. С другой стороны, поэтическую «геометризацию» Силезиусом Троицы как слитности, точки линии и плоскости вряд ли можно и нужно понимать буквально. Но не меньшей ошибкой было бы отрицание той связи, о которой уже шла речь. Которая через XVI—XIX века творчески непрерывно протянулась в «революцию искусства» рубежа XIX—XX столетий и выразилась в том числе в баухаузовской монографии Кандинского «Точка и линия на плоскости».

С фундаментальности точек и их опорных композиций этот труд начинается, — как позже, особенно в своих графически-цветных опусах, Кандинский возвращался к ним не раз. Очень важна сердечная дружба, связывавшая Кандинского с Паулем Клее — символически-таинственным живописным чародеем точно-линейных композиций. Он как будто касал-



ся в них заветной мечты любого художника: очутиться «в недрах природы, в первооснове творения, там, где хранится тайный ключ ко всему»<sup>30</sup>. Но одновременно был талантливым музыкантом-виолончелистом. Кандинский это особенно ценил, как превозносил музыку всегда, еще в книге «О духовном в искусстве». И конечно, в интимности этой дружбы скрыто и явно проявлялась вся таинственная мощь точечно-нотной стянутости в музыке мирового пространства.

Об этой роли инструментально-нотной музыки речь уже шла. Но очень важно, *что* значило для самого Клее нотно-звуковое универсумное таинство музыки и имагинативной сердцевины феноменологии точки и точечных композиций в космическом противоборстве порядка и хаоса. «Аффектировать точку центральной ценности (а таковой для Клее являлась так называемая "серая точка", нечто среднее между становлением и умиранием. — В.Т.) значит дать место космогенезу»<sup>31</sup>.

### 31

Сферически-круглая форма точки в актах слухового и зрительного различения мира, как единица в математике, неотделима от культуры творчески-имагинативного представления бесконечности и игрового оперирования ею. Бесконечно большое мироздание и бесконечно малую атомарность человек вынужден представлять через идеальную шарообразность, ибо непосредственно, в повседневности, они нашим чувствам не даны. Не зная, к каким

---

<sup>30</sup> Клее П. Изобразительные средства // Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 5. Кн. 2. С. 146.

<sup>31</sup> Клее П. Theorie de l'Art moderne. P., 1969. P. 56. См. также: Подорога В. Точка — в — хаосе // Феноменология тела. М., 1996.

всеобщему счастью или трагедии самоуничтожения приведет человечество атомная энергетика, полетное освоение космоса и информационная революция, мы идем по уже предначертанному пути. И на этом пути мы «слепо» усугубляем обе составляющие культуры: *принцип бесконечности и принцип игры*. «Игры в шар», не свойственной, по Кузанскому, никаким животным.

Все, что прямо или опосредованно связано с музыкой, не зря называется «игрой», а о том, что это неотделимо от точечной природы любого инструментального звукоизвлечения, речь уже шла. Но это также связано с ее бесконечной вариативностью. Однако мало кто обращает внимания на то, как начало расцвета инструментально-нотной музыки совпадает, в частности, — если не говорить сейчас о ренессансном расцвете станковой живописи, рисунка, затем книгопечатания и гравюры, — с также быстрым распространением в Европе игры в шахматы, этого замечательного древнеиндийского изобретения. Начинается эра наглядной *комбинаторной игры с бесконечностью как таковой*, не отягощенной дифференциальным исчислением, но находящейся во власти сверхбольших чисел вариативности. Вариативности и в шахматах, тоже базирующейся на пунктах-точках, по которым перемещаются фигуры, и тоже бесконечно большой, даже в их ограничении — правилами ходов. Ведь и комбинации музыкальных нот-точек знают свои правила. Музыка и шахматы за несколько столетий до «Игры в бисер» Гессе обнаружили для многих свою тайную родственность. В XVIII веке Франсуа Филидор, один из создателей комических опер, был известным автором шахматных стратегий игры пешками. Племянник Рамо, в известной повести Дидро, часто демонстрировал свои исключитель-

ные музыкально-артистические способности перед многочисленной публикой парижского шахматного клуба. Увлечение шахматами таких несхожих личностей, как Наталья Пушкина, Карл Маркс и Лев Толстой — только иллюстрация стремительного распространения этой комбинаторной игровой страсти. Настолько у некоторых сильной и показательной, что, в частности, шахматные проигрыши Маркса на несколько дней погружали честолюбивый гений его мозга в болезненную бездеятельность. В прошлом столетии два гения музыки, Ойстрах и Прокофьев, играли между собой страстные шахматные матчи, причем расставленные шахматы вообще не покидали композиторского рояля.

Значение «комбинаций» в шахматах сливается воедино точечность и успех выбора одного из сочетаний их бесконечности. Комбинационные гении Пола Морфи, Андерсена, а вслед за ними Стейница, Чигорина, Ласкера, Капабланки, Алехина (вместе с плеядой выдающихся гроссмейстеров этой игры) подняли ее до уровня общезначимых чемпионатов мира. Это была массовая общечеловеческая страсть уже XX столетия. А те, кто от Немцовича до Петросяна и Карпова довели до совершенства стратегическое мышление «слабыми» и «сильными» пунктами шахматного поля, только подчеркивали взаимодействием этих пунктов-точек родственность их скрытой округлости точкам нотной комбинаторики.

Переходом от XX столетия к XXI-му колоссальный комбинаторный арсенал электронно-компьютерной «игры с бесконечностью» стал затмевать только человеческие шахматы. Несколько столетий их массового развития сделали свое ноогенетическое культурное дело и стали уступать свою комбинаторно-состязательную роль сказочному быстрдействию шахматной ЭВМ-комбинаторике.

Удивителен, однако (или нет), общезначимый культурный феномен, который стал развиваться ближе к началу XX столетия и вскоре *расцвел как один из самых массовых, но совершенно не похожих на музыку, шахматы и комбинаторику ЭВМ*. Таким стремительно стал феномен спортивной игры в шар (по Кузанскому), сугубо общечеловеческий, не свойственный никаким животным. Мало того. Как будто в насмешку над теологией шара в аргументации кардинала и той теологической дерзостью священника-поэта Силезиуса, которая свела сущность Троицы — Отца, Сына и Св. Духа к неразрывности точки, линии и плоскости, произошло нечто профанно удивительное. Именно взаимодействие этих трех геометрических элементов (во главе с шаровой точкой) превратилось к XX веку в комбинаторное основание *чуть ли не всех современных спортивных игр*. Превратилось в новейшие виды спорта, которые — затмевая шахматы, концертную музыку и прежнюю романистику — подчинили своему экстазу гигантские массы человечества превыше государственных, национальных, религиозных, культурных, производственных и иных еще границ, различий и уровней.

Баскетбол, хоккей, большой теннис, футбол, волейбол и все их разновидности вербуют в несметные ряды своих профессионально-эрудированных игроков и болельщиков из всех частей света и стран, на всех мировых и региональных чемпионатах. Человечество разрывается политическими и экономическими кризисами, ужасами техногенных и природных катастроф, терроризма и криминала, но добровольно отдается сумасшедшему всесветному экстазу «игры в шар». Так или иначе, все эти и подобные игры подчиняются комбинаторике точки, линии и плоскости (в состязаниях по фигурному катанию на льду, в би-

атлоне, в дисциплинах легкой атлетики, в фехтовании и т.д.). На строительство больших стадионов и проведение публичных состязаний затрачиваются миллионы долларов, включая призы и оборудование огромного числа спортивно-игровых залов и площадок для школьников и студенчества. За минувшее столетие и к началу III-го тысячелетия все это превратилось в особую значительную отрасль экономики и бизнеса, а не только *общечеловеческой культуры*.

Но как быть именно с ней? Человечество играло с точечными узорами, формами круга и шаровыми предметами испокон веков — и в неолите, и в Древнем мире, и в Средневековье. Играло в древних танцах, в узорах прикладного искусства, в религиозных символах власти, в архитектуре купольных храмов, но и в некоторых светских состязаниях тоже. Антиживотная, по Кузанскому, «игра в шар», пусть в зародышевых формах, тонет в глубине тысячелетий. Что же принципиально изменилось с революцией Возрождения и развития Нового времени со значением этих форм?

Изменились исторический радикализм и быстрота уплотнений самых разных, казалось бы, совершенно не похожих друг на друга, факторов точечности и вращения круга и шара относительно некоей конструктивной плоскости. О музыке и шахматах мы уже говорили. С гелиоцентрической системой Коперника, развитием все более мощных телескопов стала быстро набирать силу галактическая астрономия. Метафизическая математика XVII века легализовала точечную бесконечность мироздания. В музыкальном театре зародился и стал быстро развиваться балет, превративший танец на пуантах в наглядное артистическое взаимодействие вращательной точки опоры, линии и плоскости. Паровая машина Уатта

поставила эту плоскость вертикально, а с развитием промышленной революции, изобретением паровоза и распространением в XIX веке железнодорожного транспорта неразрывная комбинация точек, линий и плоскостей возвратно-поступательного механизма подверстали под него рельсовые плоскости, как опутавшие все земное человечество лентами антиживотной коммуникации. В масштабе экспоненциальности культуры оставались всего лишь десятилетия, чтобы с изобретением самолетов вращательная комбинаторика точки, линии и плоскости стала уже отрывать человечество от поверхности Земли, вознося его в просторы Неба. Человечество мечтало об этом тысячи лет — в мифах, сказках, в религиях. И вот эта фантастическая мечта становилась реальностью.

Но задержимся еще немного на том, *почему и как* ноогенетическая революция сверхземной полетности и техники информационной всеобщности человечества совпадают в переживаемое нами время с экстазом сверхполитической планетарности игровых спортивных состязаний. Пусть несколько условно сохраним для этого триаду точки, линии и плоскости у Силезиуса и Кандинского, расширив ее до всего круга-шарового, вращательно-цилиндрического. Избежим теологического кощунства касательно Святой Троицы, но будем держать ее в уме, наряду со всем, что и в других религиях совсем не чуждо вселенской масштабности интересующих нас вопросов.

Если бесконечность линейных перемещений и композиционной комбинаторики круглой точки мысленно распространяема как «игра в шар» до границ Вселенной (центр которой везде, а окружность — нигде), то как быть с плоскостью? С той «третьей» ипостасью игры, которая бесконечную потенцию такой комбинаторики и допускает, и реально олицет-

воряет? Не будь этой ее опорности, человечество не знало бы других искусств, кроме музыкального голо-совердения, простейших музыкальных инструментов и танцев. В «Игре в бисер» Гессе связывает бесконечность ее комбинаторики, прежде всего, с союзом музыки и математики. Но попутно относит к арсеналу «игры» и геометрию, и шахматы, и повальное увлечение прямоугольными кроссвордами, хотя на всем этом особо не задерживается. Но вот якобы во сне в библиотеке некоего горного монастыря натывается на том с названием «Шаг к квадратуре круга». Дивясь этому названию, он, однако, отвлекается к другим томам и во сне, шутя справляясь с ними, «летел... / К тем сферам звездным, где в единый круг» сходились тысячелетние пророчества наук, их «фигуры, сочетанья и значенья / По ходу своего коловращения»<sup>32</sup>.

Человеческая «игра в шар», конечно, невозможна и бессмысленна без ее опоры на правильную плоскость. И плоскость не бесконечную, а ограниченную, на которой эта игра оставляет следы своих бесконечных линейных траекторий. Это справедливо для фигур любого человеческого «коловращения». И люди, конечно, очень рано заметили, что границы шарового круга и правильной плоскости теснейше связаны и взаимообусловлены (своего рода принципом «ничего слишком»). В глубокую древность эта связь обобщенно уходит как знаменитая задача «квадратуры круга», то есть построение квадрата, равновеликого данному кругу. Лишь в XIX веке было доказано, что средствами циркуля и линейки эта задача вообще неразрешима.

Она и не решается в устройстве тех современных, почти уже планетарных, спортивных игр шаровой

---

<sup>32</sup> Гессе Г. Игра в бисер. М., 1966. С. 384 – 385.

точки с плоскостью, о которых шла речь. Игр, в которых их взаимодействие эксталично лишь удачами линейных связей — траекторий круга и ограниченно плоского поля. Задача квадратуры круга решается при этом не математически буквально, а бытийственно, относительно. Хотя в ментальном плане геометрия форм сознания в то же время и абсолютна. Эта двойственность, так или иначе, пронизывает экстаз игры, и в этом экстазе сбывается вполне реально. Никто же из нас не задумывается над тем, что круглые, шарообразные, цилиндрические или вращательные формы и фигуры керамических сосудов, сооружений архитектуры, статуй, танцев, предметов техники или детских игрушек принадлежат к феноменологии круга и шара как таковых. А формы наших городских домов и площадей, рукописей и страниц печатных книг, картин живописи, фотографий, киноэкранов, транспортных шоссе, стартовых площадок и т.д. — феноменологии плоскости. Тем более, что собирательные смыслообразы правильного круга и квадрата *антропогенетически космичны*.

Выпрямляясь в вертикально-фронтальную уплощенность своего тела и зрения и образуя ими строгий прямой угол с плоскостью Земли и правильный сферический круг обозрения всего сущего, человек не мог не выйти в оперировании ими *как угодно далеко за пределы* намеков на это в явлениях земной биосферы, ее природы. Отсюда и весь идеализованный космогенез его сознания и творчества, их опорные максимы. В значении четырех сторон света: Восток — Запад — Север — Юг — идеализованность этих максимум тоже ведь опутывает нашу ориентацию на Земле так, как если бы она реально являлась не кругом, а квадратом, не шаром, а кубом. И это не смущает никакую картографию и никакие планировки.



Еще древние китайцы (в полемике даосистов и конфуцианцев) обобщали:

Есть великий Круг в вышине  
И великий Квадрат в глубине<sup>33</sup>.

История искусства и религии не обделены классическими формами этой интимнейшей геометрической максимы человеческого духа. Даже «Черный квадрат» Малевича сумел приковать современность к скрытой в нем тайне. А шедевр буддийского средневековья, грандиозный храм-пирамида Борободур (на острове Ява, VIII – IX вв. н.э.) единственным в своем роде образом увенчал «симфонию» уступчивых квадратов верхними кругами своего завершения с громадной ступой в центре и десятками меньших ступ и статуй Будды (см. гипотезу «классичности» в книге И.Ф. Муриан «Китайская раннебуддийская скульптура IV – VIII вв. в общем пространстве “классической” скульптуры античного типа». М., 2005). Идея квадратуры круга выражена в Борободуре необычайно символически ярко.

Но этот символизм отнюдь не уникален. Совсем напротив. Композиционное взаимодействие «великого круга-сферы» с «великим квадратом-кубом» в глубине низа как принцип организации пространства повсеместно распространено в мировой архитектуре. Распространено как принцип миростроения, прежде всего в формах религиозной архитектуры, более двух тысячелетий олицетворявших по такому канону мистицизм антиживотной духовности. Круг, переходящий в сферу купола, непременно венчал плоскос-

---

<sup>33</sup> Цит по: Самохвалова В.И. И вновь к вопросу о форме // Эстетика. Вчера. Сегодня. Всегда. РАН. Ин-т философии. Вып. 3. М., 2008. С. 71.

ти квадратно-прямоугольных оснований пространства живых людей, страждущих духовного спасения в Боге вселенской беспредельности. Спасения и для живых, и для мертвых, для чего не жалели гигантских материальных затрат и таланта выдающихся зодчих.

Знаменитые римский Пантеон и собор Св. Софии в Константинополе еще в первой половине I-го тысячелетия н.э. воплотили это отношение сакральной сферы к квадратно-плоскому пространству святости подкупольного низа верующих живых. Только через тысячу лет гений Микеланджело расширенно воспроизвел эту символику прямоугольного центризма в грандиозной композиции собора Св. Петра. Однако еще до этого состоялись не менее грандиозные соборы готики, и началась многовековая эпоха сотен и тысяч повсеместных христианских храмов и церквей, в том числе на Руси, видоизменивших, но неизменно подчеркивавших святость своих подкупольных пространств, в отличие от профанности драм и трагизма гражданской среды повседневности.

В сравнении с изощренной пространственно-пластической сложностью храмов готики и огромным игровым многообразием храмов и церквей средневековой Руси, авраамическое мусульманство Востока (Средней Азии, Индии) воплощало безликость Аллаха в гораздо более однотипной символически великой архитектурной структуре. Но зато особенно наглядной в непосредственном сопряжении друг с другом форм плоско-кубических (квадратных) со сферически-круговыми. Таковы знаменитые мечети и мавзолеи в Бухаре, Исфахане, Самарканде и им подобные с кратчайшим переходом друг в друга и сопряжении объемов куба и сферы. В энергетическом поле их взаимодействия соединяются и переплетаются бесчисленные волны, линии и частицы, сопрягая

их траектории в своего рода единство пространственной «кубосферы» (сливая полусферы и полукуб). И отправляясь не от сакральности такой архитектуры средневековья, а от древнекитайской мудрости Лао Цзы и парности всепорождающей энергетики Дао и Де, А. Котенёв и А. Лукьянов распространяют феномен энергетической кубосферы до всего «миросознания» и бытийственного основания «вселенского человека» как духовного существа<sup>34</sup>.

Не будем задерживаться на этой многосторонней, непростой концепции или пытаться полемизировать с ней. Важно идейное значение по крайней мере двух моментов, которые солидарно надо отметить и подчеркнуть, ибо слишком часто это игнорируется.

*Во-первых*, при всем историко-региональном разнообразии архитектуры храмов и церквей, композиционное соподчинение их плоско-кубических и сферически-круговых («вращательных») форм таково, что в каждом отдельном случае с достаточным эффектом отделяет сакральный объект от окружающей среды профанного бытия и делает свое священное дело истинного пристанища человеческих душ. Элементы того, что можно назвать «кубосферой», во всех случаях присутствуют и так или иначе взаимодействуют, обуславливая уникальность «сверхземного» состояния, в которое мы погружаемся.

*Во-вторых*, это особость энергетических сил-волн, воздействующих на нас в таком пространстве, но о коих мы не задумываемся. *Энергетика форм собственно человеческой культуры* — будь то формы произведения искусства, науки, техники, нашей телесности, коллективности, разговорности, письменности, мимики и т.д. и т.п. — обладает огромной силой влияния на нас. Мы все находимся в ее власти,

---

<sup>34</sup> Котенев А., Лукьянов А. Мирознание. М., 2002. С. 30 – 34.

образующей психологическую реальность человеческой жизни как таковой, в любых ее актах, от мелочей повседневности до техники больших психокультурных медитаций. Сила воздействия на нас произведения искусства вся — из сферы этого энергетизма. Поэтому подчеркивание Котенёвым и Лукьяновым вселенского адреса и смысла *бесчисленных горизонтально-квадратных и вертикально-сферических траекторий волн, линий и частиц в образовании «кубосферы»* рационально и исполнено глубокого эвристического смысла.

О том, как эта эвристика работает на уникальность религиозной архитектуры, мы говорили. Но тут наши пути расходятся. Рациональность «кубосферы», отнесенной к древнекитайской диалектике Дао и Дэ, не дает возможности узреть не только то, как эволюционировал Бог «вселенского существа» в европейской послеренессансной культуре Нового времени, но и то, что после «революции романтизма» стало в XIX — XXI столетиях бурно («по экспоненте» ядерно-космически — ЭВМ-информационного ускорения) конкретизировать орудийный смыслообраз вселенности в общечеловеческом масштабе.

Теперешний планетарный экстаз спортивных игр в обход всей прошлой культуры, гениальности ее индивидуальных откровений, кажется, хочет настоять на одном. На космически-роковой общечеловеческой важности *для всех и каждого* владения *бесконечно эвристической микрокомбинаторикой точки, линии и плоскости*. Владения творчески-игровым (*то есть космически выигрышным*) сочетанием и связью их элементов лишь в качестве частных случаев победной результативности скрытых в них индивидуально-личных, но обязательно сверхличных бесконечно-предельных максимумов.

Переключка религиозной и художественной триады «точка, линия и плоскость» у мистика Силезиуса (XVIII в.) и родоначальника абстракционизма Кандинского (XX в.), конечно, неслучайна и неформальна. Но в этой трехвековой переключке участвует все и все надо иметь в виду. И гегелевскую стянутость точки мирового пространства как основания музыки; и точечность любой правильной сферичности, будь то хоть любой шар, хоть вселенная культуры в целом, как грандиозная сфера; хоть то, что является составом любых траекторий бесконечного развития и самой бесконечности; хоть то, чем в любом культурном состязании можно артикулировать орудийно и игровым образом; наконец, хоть то, что входя в состав творческого сознания и формообразования, как правило, не складывается нами логически, а только интуитивно, экстатически или даже бессознательно.

## Глава II

### Точечная продуктивность нехудожественной и художественной культуры послеренессансных столетий

**К** исходу II тысячелетия н.э. инициатива научной братии (прежде всего) из областей точного естествознания пустила в широкий гносеологический и мировоззренческий оборот так называемый «антропный принцип» (Н. Моисеев и др.). В разных формулировках он как торжественный гимн истории человечества связывает его возникновение и развитие на Земле с уникальными физическими постоянными положениями планеты в космосе Солнечной системы. Разумеется, вместе с феноменом возникновения и истории самой жизни на Земле, которую «антропос» только увенчал. Но воспитанные тысячелетиями признательной веры во всемогущество Бога-Творца (Богов-Творцов), мы даже в снисходительных небрежениях им прочитываем «антропный принцип» прежде всего гомоцентрически. *Почему цветение раститель-*

но-животной жизни не могло обойтись без возвышения над ней еще и человека, ее безжалостного поработителя, едока и преобразователя — этот вопрос как бы не существует. Главным образом, псевдонаучная кинофантастика предлагает нам картины такого «миллиона лет до нашей эры», где совершенно непонятно, откуда и как взялись группы уже «готовых» людей и что им делать с могучими водными, наземными и летающими животными, в окружении буйной и кишасей жизнью зеленой растительности.

Конечно, такие картины и сюжеты сугубо сказочны. Они настолько же не отвечают на вопрос, почему могущество живой природы не могло и дальше обходиться «без человека», насколько не говорят о том, откуда вдруг возник «готовый человек», пусть лишь прикрытый набедренными шкурами и защищенный простейшими дубинами и пиками. Миллион с лишним лет развития человека не охватить никакой картинной непрерывностью. И научная этнография антропогенеза разбила этот миллион на десятки типологических этапов прогресса каменной индустрии от палеолита до неолита, от предлюдей, древних протогоминидов до их формирования в архантропов, палеоантропов и, наконец, в неоантропов, уже сформировавшихся людей, сообществ «кроманьонского человека», обитавших на Земле от пятидесяти тысяч до десяти тысяч лет назад. Овладение огнем архантропами еще за полмиллиона лет до этого вместе с термически обработанной мясной пищей, защитой от хищников и изготовление нательных шкур обеспечивало дополнительные возможности еще примитивной орудийной деятельности и совместного общежития, ускоряя процесс неодолимого очеловечивания архантропов. Примитивными каменными, костяными и деревянными орудиями эти предлюди уже владели,

и речь шла об их медленном, но неодолимом усложнении, на что ушли очередные сотни тысяч лет.

Нет недостатка в документальной археологической литературе о массовом начале и развитии каменной индустрии антропогенеза от времени позднего олдовая (совпадает с освоением огня) через тысячи столетий культур шелля и ашелля до рубежной эпохи мустье. В ней выделяют свыше 60-ти типов достаточно совершенных орудий (включая костяные и обработанные огнем), разных по своему назначению. До завершения «каменной эпопеи» антропогенеза уже полностью сформировавшихся людей, расплодившихся по всей Земле, осталось менее 100 тысяч лет. В масштабе этих тысяч — «совсем немного» до того неолита, в котором совершенствование огненно-световых очаговых центров общин, почти идеальная выделка кремневых ножей и других хозяйственных инструментов, начало приручения собак и многое другое, инструментальное и слепо животно-потребительское, приблизили первобытных людей к первому революционному порогу художественно-мастерового самосознания. К изготовлению множества скульптурных «венер» и настенных изображений сцен охоты в сложном криволинейном сплетении фигур людей и животных.

Изобразительная экспрессия этих первобытных наскальных «фресок» и трехмерной пластики «венер», как и их быстрое повсеместное распространение, поистине поразительны. Поскольку антропогенез движется при этом пусть уже не сотнями, но все-таки десятками тысяч лет, не приходится сомневаться, что удивительный расцвет этого уже, несомненно, художественного первоискусства вобрал в себя и выразил обширный арсенал двух- и трехмерных особенностей, черт и характеристик обра-



батывавшегося сотни тысяч лет каменно-костяного материала. Каменным фрескам и фигуркам сопутствовали и украшения типа бус и ожерелий, начала счета и счетности, простейшие геометрически орнаментальные узоры на камне и глине, начало развития обожженной керамики сосудов и круглых форм на новоизобретенном гончарном круге, зарождение ткачества и многое другое. Все это возникало и развивалось и в раннем неолите, во-первых, гораздо позже (почти на сотню тысяч лет) эпохи мустье и, во-вторых, после массового распространения «шедевров» наскальных росписей с их поразительной линейно-пластической изобретательностью и экспрессией. После длительности мустье и сравнительно короткого мезолита совсем «чуть-чуть» остается до того раннего неолита, когда возникают уже первые наземные строения со своими плоскими стенами, крышами и оградами, то есть зачатки строительства и архитектуры. Защищенные ими очаговые центры общинной жизни родосемейных коллективов, разнообразие их инструментальной вооруженности и производимой ими продукции — это уже совсем не то, чем многие сотни тысяч лет ограничивался антропогенез пещерных жителей.

Окончательно физически сформировавшиеся люди с порога неолита, кажется, протягивают наконец уже вполне понятные нам, хотя в том числе не только коллективно-дружественные, но междоусобно воинственные, агрессивные руки в последующую историю человечества<sup>35</sup>. Но ведь его «каменный век» еще не завершен в неолите. И не век это, а миллион с

---

<sup>35</sup> См. об этом: *Назаретян А.П.* Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории. М., 2001.

лишним лет зарождения и эволюции тех, кому палеолитом предназначалось стать людьми. Стать невиданными на Земле мыслящими существами, покоряя ее растительную, животную и геологически-почвенную природу.

Я сознательно отвлекся выше от всех документальных анатомо-физиологических свидетельств донеолитической истории антропогенеза. Их много, и антропологам этой истории, ее крупных этапов, они хорошо известны (позвоночный скелет, передние и задние конечности с их пальцами, очеловечение строения лица и посадки головы с радикальным увеличением объема черепа и мозга). Это относится и к каменным орудиям, находимым подчас в больших скоплениях, — от самых примитивных до уже совершенных и многообразных даже в преддверии наскальных росписей, совершенных общинных очагов, началу керамических форм и др. Все это сотни тысяч лет неуловимо возникало и совершенствовалось как бы «само собой», не отвечая на вопрос о сущности *перводвигателя антропогенеза*. На вопрос, *почему и как* он зародился именно в том эволюционном значении, которое сотворило человека (и человечество) уже равного нам людского и исторического качества.

Десятки лет я убеждал себя и читателей, что ответы на все это и другое в истории антропогенеза коренятся в *способности формообразования*. Решающей для всего искусства, но в своих истоках зародившейся миллион лет назад у тех протогоминидов, кто набрел на изготовление примитивных орудий охоты на зверя. Я находил поддержку в словах Маркса о том, что действовать при этом уже в своей изначальной истории наш предок «может лишь так, как действует сама природа, то есть *может изменять лишь форму*»

веществ»<sup>36</sup>. Вещество сугубо природно и изменению своей структуры не подлежало. Партократическая «борьба с формализмом» не прекращалась почти во всей истории эстетики «социалистического реализма», и этот тезис Маркса был мне вполне на руку и актуален.

Он, конечно, справедлив. Но теперь я в стане тех, для кого он не существует вне величайшей загадки истока и всей истории антропогенеза. Если весь животный мир «действует как природа», изменяет ее вещество тем, что убивает и уничтожает формы себе подобных, пожирает или их, или же не похожие на себя зеленые автотрофы, — то *почему жизненная активность протогоминигов изначально оказалась прикованной прежде всего к изменению формы абсолютно неживого, недоступного пожиранию камня?* Не зря ведь антропогенез — прежде всего палеолит — длительностью миллион с лишним лет! И вместе со всем, что из него развилось, принадлежит, как писал Сухово-Кобылин, истории «тэллурического или земного человечества»<sup>37</sup>.

Но за этим, только первым моментом его продвижения «к абсолютному Духу», пророчествовал Сухово-Кобылин, должен был последовать второй — превращение его в «солярное человечество», заполняющее пределы Солнечной системы, после чего третий момент «сидерического» или всемирного человечества охватит своим обитанием «всю тотальность миров... во всей бесконечности Вселенной»<sup>38</sup>. Это было очень похоже на последующий «сумасшедший» прогноз Циолковского относительно финаль-

---

<sup>36</sup> Маркс К. Капитал. Т. 1. М., 1949. С. 49.

<sup>37</sup> Сухово-Кобылин А.В. Философия духа или социология (учение Всемира) // Русский космизм. М., 1993. С. 52.

<sup>38</sup> Там же. С. 49 — 50.

ного будущего человечества, но в своем обосновании сильно (хотя не во всем) отличалось от религиозного гегельянства Сухова-Кобылина.

К ним обоим мы еще вернемся по ходу дела. Но попутно спросим: *откуда* заимствуется, на чем *основополагающем* зиждется сама возможность *предельно сверхземной, космически-вселенской футурологии* мыслителей «не от мира сего»? Не важно, будь они философы, гении точных наук или техники, поэты и писатели? Что лежит в основании их невероятных прогнозов? Люди религии, искренней и бескомпромиссной веры, конечно, скажут: да оттуда же, откуда вся вера в Бога. Ответ гораздо глубже, чем может показаться даже неверующим, но поскольку таких много среди людей и науки, и техники, и искусства, поиск рационального ответа на вопрос «откуда?» никак смысла не лишен.

Ни со светских, ни с монотеистических позиций искомый ответ на футурологически-предельное «откуда» не может не быть, по существу, *телеологическим*. Так или иначе, он должен хотя бы в относительной авторской приближенности сказать нам, *почему* первоначальное человечество, достигнув орудийно-покоряющего (в том числе с освоенным огнем) ресурсного и производительного превосходства над остальным животным миром Земли, не удовлетворилось этим в своем развитии, не остановилось на нем, а двинулось несопоставимо дальше в неведомое «вперед». Под телеологическим углом зрения на вопрос о «конечной цели природы в отношении человека»<sup>39</sup>. Кант отделял свободу *любого* его целеполагания в том, что становится его непотребительской *культурой*, от того, чему природа может создавать лишь некоторые

---

<sup>39</sup> Кант Э. Сочинения. М., 1966. С. 462 – 466.

предпосылки. Но о палеолите антропогенеза речь при этом шла не прямо, а только косвенно. Маркс с Энгельсом ограничивались лишь общим революционизирующим значением «труда» и «орудийности» в антропогенезе, но ничего телеологического в его *каменности и огненности* не усматривали.

В «Феномене человека» Тейяр де Шарден с полным основанием констатировал, что «с *чисто позитивистской точки зрения* (курсив мой. — В.Т.) человек — самый таинственный и сбивающий с толку исследователей объект науки. И следует признать, что в своих изображениях универсума наука действительно еще не нашла ему места»<sup>40</sup>. Ни физика атома, ни биология механизмов земной жизни, ни ее детальная физиология. Полученный ими вместе «портрет» человека явно «не соответствует действительности», ибо не порывает со взглядом на него как высшего представителя человекообразных обезьян, линнеевского семейства гоминидов. Но не должна ли именно биология его эволюции заключать в себе «не-что совершенно иное»?

Задавая этот вопрос, Шарден эффектно спрашивает и формулирует тезис, который должен противостоять научному позитивизму. «Ничтожный морфологический скачок и вместе с тем невероятное потрясение сфер жизни — в этом весь парадокс человека <...> Поэтому совершенно очевидно, что в своих реконструкциях мира нынешняя наука пренебрегает существенным фактором или, лучше сказать, целым измерением универсума»<sup>41</sup>.

Конечно, это умышленная исследовательская провокация. Отнюдь не «ничтожный» морфологи-

---

<sup>40</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 135.

<sup>41</sup> Там же.

ческий скачок привел к невероятному потрясению сфер жизни. Сотни тысяч лет совершенствования арсенала каменных орудий, овладение жаросветной силой открытого огня, освобождение тела от сплошного волосяного покрова, размножение общинно-родовых коллективов, все большее выпрямление тел и образование их проективной фронтально-вертикальной плоскости для мастеровых рук и бинокулярности сдвинувшихся в этой плоскости глаз, неуклонное увеличение объема мозговой коробки и формы черепа — «ничтожным» морфологическим скачком антропогенеза это никак не назовешь. Шарден, однако, умышленно счел это «ничтожным» как арсенал нынешней науки, которая «пренебрегает существенным фактором... целым измерением универсума».

«Чего только ни писали и не пишут сегодня, — восклицает Шарден, — о разуме животных!»<sup>42</sup> Как нас не могут удовлетворить десятки «марксистских» книг прошлого столетия о «происхождении человека», заполненных изображениями каменных рубил... Ни то, ни другое на вопрос о рождении специфической человеческой психики как измерения целого универсума не отвечают. Конечно, краски тут умышленно сгущены в обеих крайностях (и «животности» и «труда»). Но крайне важен и концептуально глубокий центральный феномен внутренней активности рождающегося человека и его универсумности, на котором зиждется весь тейяровский «феномен человека». Это — *рефлексия*, приобретенная сознанием проточеловека, «способность сосредоточиться на самом себе и овладеть самим собой», своей устойчивостью и особым значением, познавать самого себя, «не просто знать, а знать, что знаешь. Путем этой индивидуали-

---

<sup>42</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 136.

зации самого себя внутри себя живой элемент <...> впервые *превратился в точечный центр*<sup>43</sup> (курсив мой. — В.Т.), в котором все связывается и скрепляется в единое целое, осознающее свою организацию.

Рефлектирующее существо лишь в силу самосредоточения «внезапно» дает начало «способности развиваться в новой сфере», равной «возникновению нового мира», не свойственного другим животным. Шарден не может скрыть восторга от своего открытия антропогенетической революционности «точечных» центров психики и ее «необъятных последствий» в возникновении абстракции, логики, изобретательности, математики, искусства и др. — во всем, что стало выражением «внутренней жизни» протолюдей в истории человечества<sup>44</sup>.

Разумеется, этот феномен точечности как зарождения человеческой психики и мышления надо понимать не как одномоментный, а как множественный и феноменологический, хотя и неотделимый от принципа физиологической работы мозга, неотделимый даже от увенчания всей эволюции человечества в тейяровской «точке Омега». Точка — эта ультрасвязь единичного и бесконечно множественного в том, как зародилось основание индивидуальной психики, и родила общечеловеческую необъятность и бесконечность дорогого Шардену «универсума». Если это игра слов, то стоит она очень дорого. Это и мельчайшая клетка мозга, и атомарность всего сущего, и математическая бесконечность, и все исчезающее малое, что пронизывает культуру людей, как говорится, от и до.

Предел сосредоточения психики до зарождения точечной мысли и дальнейшее «самосредоточение»

---

<sup>43</sup> *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 136.

<sup>44</sup> Там же. С. 141.

психики и семантически, и фактически неотделимы от операциональной *точности* действия. Лишь точность опосредует любой акт *сосредоточения* до качества психоэнергетичности и увенчивает ее успех. Такова антропогенетическая глубина точности — точки — самососредоточения в тысячелетних соревнованиях людей по стрельбе, и так невозможно навязать композитору или поэту позицию ноты или фонемы иную, чем они найдены окончательно. Точность приемов животной охоты тоже чрезвычайно велика (хотя и не исключительна). Но совпадение в психике человека ее трех указанных оснований сугубо антиживотно по нескольким основаниям сразу. Коротко скажем о них.

1. Точка как вспышка мысли и самосознания, точечность мысли — как элементарный феномен антиживотного озарения психики. Речь здесь идет о самом начале чрезвычайно долгой «ударной» обработки протогоминидами несъедобных камня и кости, чему пищевые и собирательские программы животных были врожденно глубоко чужды. И, конечно, тейяровская элементарная ступень мыслительной гоминозации не могла не развиваться вширь и вглубь, экстенсивно и интенсивно, поражая сородичей и переводя силу цефализации психики на невиданно новые рельсы. Эффект этого процесса сводился не только к количеству и качеству ударных каменных точек на все более утонченных рубилах<sup>45</sup>. На это ушли свои сотни тысяч лет в сопровождении могущества осваивавшейся жаросветности открытого огня.

Увлеченный радиально-тангенциальным конусом антропогенеза, Шарден не слишком задерживался

---

<sup>45</sup> См. схему в книге: Кликс Ф. Пробуждающееся мышление. М., 1983. С. 52.



на этом его начале. Но, конечно, прекрасно знал ему цену, хотя и обмолвился об этом лишь в нескольких словах. Революционный скачок непотребительской цефализации животного, его кардинальное «мозговое усовершенствование» не произошло бы без прямохождения, освобождения челюстных мускулов и рук от хватательной функции, увеличения черепа, сближения глаз в одной плоскости и фиксации смотрения на точке и на том, «куда показывали руки»<sup>46</sup>. Но на этом он больше подробно не задерживался.

2. Зато в неизбежности распространения эффекта зародышевой рефлексивности точечно-точной психики на коллективы проточеловечности Тейяр подчеркивает важнейшее значение того, что упускалось большинством антропологов. Значение в недрах этого начала *вспышек и блесков «отраженного света»*. Значение сотен и тысяч граней этого феномена, выражающих «одну реальность» и в становлении человечества, планетарно превышающую его расовые, национальные и географические различия<sup>47</sup>. Кроме индивидуального подступа к рефлексии «наука должна признать наличие феномена, так же имеющего рефлексивную природу, но охватывающего целиком все человечество!»<sup>48</sup>

То есть феномена ноосферы, о чем говорится так: «Вокруг искры первых рефлектирующих сознаний стал разгораться огонь <...> В конечном итоге пламя охватило всю планету. Только одно истолкование, только одно название в состоянии выразить этот великий феномен — ноосфера»<sup>49</sup>. То есть здесь она зарождается и начинает развиваться еще в раннем

---

<sup>46</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 140.

<sup>47</sup> Там же. С. 145.

<sup>48</sup> Там же. С. 146.

<sup>49</sup> Там же. С. 148–149.

палеолите одновременно и параллельно со становлением человечества, а не в последние лишь столетия торжества науки и техники, как это иногда получалось у Вернадского. Начинает развиваться одновременно с овладением всем проточеловечеством жаросветной силой открытого огня, что окончательно противопоставило его миру и способностям диких животных еще 500 — 300 тысяч лет назад.

Сотни и тысячи заготовок и удавшихся каменных орудий, найденных в раннем палеолите периода дошелля и шелля, относятся именно ко времени повсеместного овладения архантропами открытым огнем — космически великой силой пламени и света. Здесь снова телеология. Вряд ли мы когда-нибудь разгадаем если не логику, то грандиозную в несколько сот тысяч лет картину этого процесса. Важно, что он был предначертан эволюцией и неумолимо свершился, экстатически охватив все проточеловечество Земли. В космическом экстазе этого процесса горение открытого огня, его пламенность и огненность *родственно сливались с яркостью блесков и вспышек* отраженного света от все более точной точечности ударно-орудийных операций, отражаясь в неодолимо развивавшемся мозге слитной энергией его новых, неживотных областей. Лермонтовское «из пламя и света рожденное слово», навстречу звуку которого он тотчас бросился бы хоть из битвы, хоть из церкви и от молитвы, имеет основанием более чем полумиллионнолетнюю глубину своего экстаза. Если бы в начале и в глубине этого грандиозного процесса яркие, точечно-точные орудийные «вспышки и блески» отраженного света не обнаружили для мозга и психики архантропов свою *чудодейственную родственность* как проявление одной и той же антиживотной стихии бытия, начавшей поддаваться освоению в примитивных

кострах и очагах, чтобы уже никогда не погаснуть, то никакой антропогенез не состоялся бы, а быстро за-  
чах. И утвердилась эта родственность за полмиллиона (или больше) лет, задолго до того, как сияние и жар Солнца были объявлены Богом, неразрывно с огне-  
поклонничеством, распространившимся по странам Востока.

3. Не будь наши глаза солнцеподобно-лучисты, мы не могли бы видеть Солнце. Эти навеянные Платином слова из стихотворения Гёте относятся и к светозарной огненности Солнца, неразрывности в нем «пламени и света». Не случайно при отсутствии в психике этого синтеза все животные панически, как от смерти, спасаются от огня. Ибо у животных нет внутренней, но сверхбиосферной жизни, а есть жизнь внутренних и наружных органов, наследственно запрограммированных на одни и те же акты психики, поведения и размножения. Жизнетворный синтез пламенной светозарности исключен из устройства их мозга. Об этом (конечно, косвенно) можно судить по его объему, который у самых крупных человекообразных обезьян не превышает 480 см<sup>3</sup>. Даже у австралопитеков, по останкам их тел и посадке головы уже прямоходящих, но живших миллион лет назад, еще до освоения огня, и не оставивших каменных орудий, он не превышал 430 – 530 см<sup>3</sup>. Объем же мозга современного человека – порядка 1450 см<sup>3</sup>. И надо полагать, ко времени окончательного формирования человека современного типа в эпохе ариньяк и солютре, человека, уже владевшего развитым арсеналом орудийных изделий, индивидуально-общественного использования огня, изготовления нательных украшений, настенных изобразительных композиций, пластических форм и др., готового вступить в революцию эпохи неолита, в преддверие

и многосторонний расцвет чудес Древнего мира и начала лавины культурной истории человечества. Эта величина его мозга радикально не изменялась (его двуполушарности мы сейчас касаться не будем). За сравнительно немногие старые и новые тысячелетия этой истории структура нашего мозга, конечно, все больше дифференцировалась, различительно и творчески существенно возрастала. И лишь ближе к концу XX столетия было аргументированно предположено, что новая кора мозга современного человека содержит не 10 – 20, как думали до этого, а примерно 50 млрд. нейронов, не считая их ответвлений и связей<sup>50</sup>.

Не будем отвлекаться на нейробиологию. Пролог тейяровского «Феномена человека» так прямо и называется: «Видеть». Все большие объединения протолюдей, обещает показать Тейяр, «возрастает лишь на основе возрастания *сознания, то есть видения*»<sup>51</sup> (курсив мой. — В.Т.).

Конечно, это не оговорка, хотя и концептуальная. И она неотделима от общего прогресса цефализации жизни в биосфере. Эта связь космична. «Не измеряется ли совершенство животного, мыслящего существа силой проникновения и синтетической способностью их взгляда... Видеть или погибнуть. В такое положение поставлено таинственным даром существования все, что является составным элементом универсума». История жизни в недрах космоса, в котором можно различать все больше, «сводится к созданию... всеболее совершенных глаз»<sup>52</sup>. С этим можно

---

<sup>50</sup> См. об этом: Эдельмин Дж., Маунткасл В. Разумный мозг. М., 1981.

<sup>51</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 37.

<sup>52</sup> Там же.

не соглашаться, но никакой мистики здесь нет. Однако по следам Плотина прекрасная духовно-мистическая апология зрения у Мастера Экхарта и Якоба Беме (с его квадратом «глаз — бог — видение — умозрение») передалась и Гёте с Гегелем уже в обстановке расцветающего романтизма и распространения его революции на все искусства до рубежа XIX — XX столетий. Дело тут не в одном пуантилизме, а в том, что через экспрессионизм, символизм, абстракционизм, супрематизм, расцветавшую художественную фотографию и взрывное новшество искусства кино, даже конструктивизм (в том числе, музыкальный и поэтический), уводило все искусство последних столетий на бесконечную стезю обнаженной точечной конструктивизации. И у Гегеля, прекрасно знавшего цену якобы лишь мистике визуально-духовной традиции, о которой шла речь, пророчески относится ко всей этой революции следующее: «Можно утверждать, что оно обязано превратить глаз все являющееся во всех точках поверхности, сделать всякий создаваемый им облик тысячеглазым Аргусом с тем, чтобы внутренняя душа и духовность были видны во всех точках явления»<sup>53</sup>.

Как тут не вспомнить строки из знаменитых восьмистиший Мандельштама!

Бывают мечети живые,  
И я догадался сейчас:  
Быть может, мы — Айя-София  
С бесчисленным множеством глаз<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Цит. по: Михайлова А.В. Глаз художника. Художественное видение Гёте //Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 169.

<sup>54</sup> Мандельштам О. Восьмистишия // Выпрямительный вздох. Ижевск, 1990. С. 138.

Это из седьмого стиха. А всего их одиннадцать, под номерами, каждое из восьми строк, и почти все, так или иначе, с апологией глаза и зрения, наружного и внутреннего, космически-земного, вселенского и всегда проникновенно творческого. Что уж тут говорить о пиршестве визуальной символики его гениальной «Грифельной оды»? О почти не поддающемся словесному пересказу зрительном шедевре, навеянном лермонтовским Кавказом и бессмертным «Выхожу один я на дорогу»...

Потрясенный готическим чудом собора Парижской Богоматери, Мандельштам (еще в 1912 году в сборнике «Камень») писал:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,  
Души готической рассудочная пропасть.  
Египетская мощь и христианства робость,  
С тростинкой рядом — дуб и всюду царь — отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,  
Я изучал твои чудовищные ребра,  
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
И я когда-нибудь прекрасное создам<sup>55</sup>.

«Демон архитектуры», даже органических намеков на нее, сопровождал Мандельштама всю жизнь. Если приглядеться, и в цикле восьмистиший (уже 1933 года) чуть ли не все они навеяны порождающей интуицией визуально-зрительных образов, магией их зарождения и антирассудочной экспрессии формообразования. Но такова, по существу, — по логически-словесной непереводаемости, зачастую ошеломляющей парадоксальности и убедительности — вся его поэзия и проза. Не случайно в 1930-е годы его искусство не проходило сквозь логико-идеологичес-

---

<sup>55</sup> Мандельштам О. Notre Dame // Выпрямительный вздох. Ижевск, 1990. С. 10.

кое сито авторских сборников художественной литературы, разрешавшихся цензорами Союза писателей отдельным изданием. Его ждали не они, а нищета, голод и, наконец, ссылки до смерти.

Груз словесной идеологизации сознания человека в сравнении с ролью зрения давил на нашу биологию и идеологию мышления почти до конца прошлого столетия. Грубо говоря, не было недостатка в тех, кто даже первичные акты антропогенеза, очеловечение мозга и мышления приматов ставил под подчиняющий знак первых актов речи и ее активизации, а не силы и глубины зрения. Хотя непонятно, как несколько сот тысяч лет каменно-орудийной активности протолюдей могли совершаться в первую очередь без мозговой революционизации именно зрительных отделов мозга. Не потому ли (из-за только что сказанного) первое полутайное издание «Феномена человека» появилось у нас под грифом «для специального пользования»? Диву даешься, когда еще в труде 1983 года читаешь, что «усложнение слухового (речь) восприятия у человека по сравнению с обезьяной» соотносится «с практически отсутствием подобного усложнения в зрительном восприятии», что «значение зрения» в антропогенезе («особенно») у человека «если и возросло, то в значительно меньшей мере, чем значение восприятия речи и объемной (?) чувствительности. Более того, относительная площадь затылочной части — корковой области зоны зрительного анализатора — у человека составляет лишь 12% всей новой коры, а у обезьян — более 20%»<sup>56</sup>. Число таких пассажей можно было бы умножить.

---

<sup>56</sup> См.: Методологические аспекты науки о мозге. М., 1983. С. 58–59.

Дело, разумеется, не просто в несовпадении этих «откровений» с тейяровским *возрастанием сознания, то есть видения*. Не мучаясь вопросами антропогенеза и того, что человек «не может полностью видеть ни себя вне человечества, ни человечество — вне жизни, ни жизнь — вне универсума»<sup>57</sup>. Каждый родитель убеждается в этом на младенческом онтогенезе своего здорового дитяти. Прежде чем через 2-3 года ребенок овладеет первыми словами и начатками связанной речи, он, сначала ползая, потом сидя, стоя и учась активно ходить, овладевает десятками игрушек, их формой, цветом, манипуляцией с ними и т.д. И все это будет уже его знанием, страстной манипуляцией ими, питаемой тем, что он уже узнал о них и об окружающем его мире вещей, людей и природы. Без насыщенности этого зрительного и почти еще не вербального страстного периода визуально-игрового опыта его дальнейшее развитие будет непременно ущербным. То, что люди искусства (любого, не только художественного), как большие «дети», движимы страстью к игровой любознательности — известный оценочный, но и аналитический штамп, а по существу, важный принцип знания о человеке.

4. Вернемся к краеугольному тезису Шардена о рефлексии как психическом центре и начальном ядре уже человеческого знания и самосознания, как продукции точечного самососредоточения, синтезирующего в себе орудийный прогресс антропогенеза в выпрямлении во фронтальной плоскости, освобождающиеся руки и сблизившиеся глаза, поглощающие вспышки света такой рефлексии. Нам это понадобится под новым углом разбирательства в существе нашей темы.

---

<sup>57</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 39.



Это новое начальной ступени антропогенеза как сосредоточение на светоносности тождества видения-знания есть его проникновение в новое пространство сходных с ним организмов и сосредоточения их вокруг себя «лучше организованной перспективы» совпадения индивида и рода, а затем родов и племен. «Получить, сохранить и, если возможно, приобрести, воспроизвести и передать» по цепи поколений. Индивидуальный экстаз рефлексии, уводя животное к началу очеловечения, «заряжает психику» и отдельные особи и роды, которые становятся «зернистыми». Обогащенная «мыслящими центрами» ветвь приматов протолюдей уже не разбивается, не крошится и не подвержена вымиранию<sup>58</sup>. Не гибнет потому, что переход от одного ко многим, полное торжество первых групповых коллективов рефлектирующей зернистости знаменует переход от мыслительных центров сознания к подъему массы сознания и гоменизации целого вида протолюдей. Превыше расовых, национальных и общественных различий, когда рефлексии, уводя животное к началу очеловечения «заряжает психику» и отдельные особи и роды, которые становятся «зернистыми». Обогащенная «мыслящими центрами» ветвь приматов протолюдей уже не разбивается, не крошится и не подвержена вымиранию. Не гибнет потому, что переход от одного ко многим, полное торжество первых групповых коллективов рефлектирующей зернистости знаменует переход от мыслительных центров сознания к подъему массы сознания и гоменизации целого вида протолюдей. Превыше расовых, национальных и общественных различий, когда оказывается «не что иное, как (повсеместное) скопление блесток, посылающих

---

<sup>58</sup> *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 39.

друг другу *один и тот же отраженный свет. Сотни и тысячи граней, каждая из которых под различным углом выражает одну реальность, пробивающуюся среди мира нащупываемых форм*<sup>59</sup> (курсив мой. — В.Т.).

Ко времени начала освоения огня древнейшими архантропами (700 тысяч лет до конца палеолита) этот процесс, видимо, распространился повсеместно. И поскольку психологией сверкающих огненных искр, высекаемых из обработки камней, Шарден специально не занимался (хотя «огонь» упоминается часто), надо полагать, что и они входили в «сотни и тысячи» блестящих граней света, образывавших для всех архантропов одну совершенно новую *анти-животную реальность*, формировавшую их психику. Зачарованность этой новой силой как бы подручного яркого блеска, таившего явный или потенциальный синтез света и огненности, была уже *необоримой*. Она пронизала весь антропогенез до границы палеолита и неолита, не ослабевая, прошла через весь Древний мир и Средневековье, а с началом Нового времени была передана уже громадному многообразию интеллектуальных и творчески деятельных, художественных и игровых акций человечества. Фактические рассказы о диких племенах, еще не так давно охотно менявших слитки золота и драгоценные камни на ярко блестящие дешевые украшения, общеизвестны. А «блестящий» в широте всех вариантов его оценочной прилагательности, во всей истории человечества и сегодня остается высшим критерием эффекта интеллекта и мастерства чего бы то ни было. Мерилом исключительного *общечеловеческого* дара и достоинства, превышающего цену талантливости, оригинальности, технического мастерства и т.п.

---

<sup>59</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 145.

Собственно, в чем-то, поразившем нас как «блестящее» исполнение или воплощение, мы отдаем себе восхищенный отчет, скорее, как бы «задним числом», лишь выйдя из оцепенения, в которое нас на время это «блестящее» погружает.

Вернемся, однако, к самому началу антропогенеза по-шарденовски. Что с этим началом стало и чем небывалым, всеземным для судьбы населения ее высших животных оно явилось? А вот чем. «Вокруг первых рефлектирующих сознаний стал разгораться огонь. Точка горения расширилась. Огонь распространился все дальше и дальше. В конечном итоге пламя охватило всю планету. Только одно истолкование, только одно название в состоянии выразить этот великий феномен — *ноосфера*. Столь же обширное, но значительно более цельное, чем все предшествующие покровы, она действительно новый покров, «мыслящий пласт», который <...> разворачивается с тех пор *над миром растений и животных — вне биосферы и над ней*»<sup>60</sup> (курсив мой. — В.Т.).

Последние слова смутили бы Вернадского. Но не будем забывать, что точкой отсчета «Феномена человека» для Тейяра является его движение к *универсуму*, а это для естествознания Вернадского было почти несущественно. Однако тысячи и тысячи блесков, сливающихся для земли архантропов охватывающие ее мир антиживотным *светоносным огнем* орудийного подвижничества, — слишком грандиозная космическая трансформация поверхности нашей планеты, чтобы не возбудить серьезнейшие проблемы сущности становящегося человека и человечества. Ради них (с позиций сущности искусства) я и задержался так на Тейяре де Шардене, чтобы сопоставить с его

---

<sup>60</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 148—149.

«ноосферой» подходы к ней Вернадского и Флоренского.

И без Шардена каждый согласится с тем, что «одни и те же калории», «безразличные к духовным ценностям», питают и великое, и ничтожное, и низменное, и подчас самое высокое проявление духовной энергии использует минимум энергии физической. Ни один художник-творец любого искусства (научного, математического, технического или организационного) не согласится с тем, что эта диспропорция может быть объяснена «слишком простой идеей», как он считает, «изменения формы»<sup>61</sup>.

5. Чтобы избежать рассогласования «количества физических калорий» и эволюции и степени духовной продуктивности, Шарден предлагает читателю принять за основу его концепции следующее: «Мы допустим, что по существу всякая энергия имеет психическую природу». Одновременно примем, что в каждой частице эта фундаментальная энергия распадается на две составляющие: «тангенциальную» и «радиальную», усиливающие друг друга в направлении «все более высоких форм сложности и внутренней сосредоточенности» в движении к «высшему полюсу мира — "точки Омега"»<sup>62</sup>. Это движение и образует весь антропогенез и все достижения истории человечества.

Двуединая (внешняя и внутренняя) психическая энергия, направляющая развитие человечества к «высшему полюсу мира», конечно, взывает к судьбоносности Бога-Христа. Но Тейяр сознательно избегает здесь связывать с ним историю человечества. Главное для него — распространение опыта внутренней

---

<sup>61</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 60.

<sup>62</sup> Там же. С. 61 — 62.

сосредоточенности протогоминидов на качество блеска огненности до границы охвата тысячами и тысячами таких сверканий и сосредоточенностей первочеловечества. Однако начало вращательного движения тангенциально-радиального синтеза протогоминидов в направлении к «высшему полюсу мира» и скрыто, и явно теологично и телеологично. Тейяр, конечно, прекрасно знал цену переключки своего конуса эволюции с идеей центрической круговращательности истории человечества по Николаю Кузанскому, где эта история такова только потому, что и окружность, и шаровая сфера всегда снимают в себе свою качественную однородность с центральной точкой.

**6.** Это, конечно, серьезно, но с точки зрения роли эстетики и искусства в истории антропогенеза — не совсем те факторы, о которых у нас шла речь ранее и которые мы обязаны, так или иначе, представлять теперь вместе. Если не исчерпывающей логической полнотой, то хотя бы суммарно. Принимая то, с какой аналитической находчивостью лозунговое «из искры разгорится пламя» Шарден нетривиально превратил в основание антропогенеза и его развитие до ноосферы как сложной космической оболочки жизни земного человечества, я решительно не принимаю другого. Того, что диспропорция соотношения между физической и психической энергиями, между калориями и духом не может быть объяснена «слишком простой идеей изменения формы». *Во-первых*, как раз может (с чем соглашался и Маркс, что в природотворчестве изменяется лишь форма веществ, а не они сами). *Во-вторых*, не что иное, как само каменное вещество оболочки Земли исключительными трудностями изменения его формы (на что сотни миллионов лет не могли притязать даже самые могучие животные) растянуло палеолит антропогенеза на целый миллион

лет задолго до рождения первых неживотных чудес строительства, архитектуры и скульптуры, очаговой утвари, одежды, украшений и т.п.

Увлеченный своим замечательным открытием светоогненной рефлексии и мысли как основы движения проточеловечества к космическому «полюсу мира», Шарден уже не задерживался на конкретных стадиях формообразования каменной орудийности, все более сложной, дифференцированной и утонченной. Он упоминает лишь следы таких орудий, хотя их находили сотнями и тысячами. Он говорит о «выпрямленном» человеке даже еще не позднего палеолита, обходясь без огромной роли вертикально-горизонтальных плоскостей проекций окружающего мира как опоры воображения этих протолоудей в их близившемся переходе к реалистическим рисункам, орнаментам и фрескам.

Огромное достоинство подхода к истории антропогенеза как к сотням тысяч лет «орудийного», каменно-костяного производства заключается в реалистической объяснительной силе его *формообразовательного* первоначала. В том, что только изменение формы природного вещества камня до формы ударного орудия, рубила, скребка, высекателя огненных искр для нужд каменного же пищевого очага и т.д., заставляло *проснувшееся* (по Шардену) сознание и мысль протогоминидов снова и снова перебирать пригодные для этого камни. Тысячами бракуя из них для этих целей неподходящие или неудавшиеся и оставляя все более и более удачные. Надо ли говорить, что в этом формообразовании освобождались передние конечности, руки и пальцы, все больше отличаясь от конечностей задних, от ног, а вместе готовили и возможность последующего полного вертикального выпрямления тела.

Но даже с точки зрения Шардена, еще важнее в этом рождении нового «царя природы» было развитие его психики мира — его мыслей, воображения и интуиции, чутья продуктивных целостностей и оценочных критериев — всего, от чего зависело удачное «изменение формы».

Спектр все более широких целей, которые десятки тысячелетий в раннем и среднем палеолите протолюди открывали и ставили перед собой и сородичами в этом формообразовании, был первый, говоря словами Канта, «культурой умения» и «культурой воспитания», освобождения психики «от деспотизма вождельний» только животного свойства. Но и сама культура умения развивалась под влиянием «неравенства» между теми особями, которые удовлетворяли свои потребности «как бы механически», не нуждаясь в «особом искусстве» мастеров-формодателей<sup>63</sup>.

Тем не менее трудноопределимая телеология антропогенеза, а затем всей уже состоявшейся и еще предстоящей истории человечества сделала и продолжает делать и сегодня, и завтра, и в совсем неведомом будущем свое планетарное и космически-вселенское дело. Различие между людьми «культуры умения», то есть мастерами любого искусства, научного подвижничества, техники, спорта, политической организации и, грубо говоря, «потребительскими» исторически то надолго становится социально статусным, острым, то является очень относительным и в каких-то условиях или на время исчезает вовсе. В любом случае эти две сферы так или иначе общаются и питают друг друга, не существуя друг от друга независимо. Это дело конкретной социологии культуры развитых обществ, и очень далеко отстоит от

---

<sup>63</sup> Кант Э. Сочинения. Т. 5. М., 1966. С. 464 — 465.

того, что делает телеологическую мысль Канта о «неравенстве» людей в отношении «культуры умения» и свободы от «деспотизма вожделений» приложимой ко всему антропогенезу. Телеологическую потому, что не только нам (несмотря на космическую утопию Сухова-Кобылина, Федорова и нынешних полетов в космос) неведома «конечная цель природы в отношении человека», но и первым антропоидам удивление и восторг от светоогненного эффекта обработки несъедобного камня были гораздо неотразимее тех орудий охоты и спасительных очагов своих стоянок, которые возникли лишь потом, во вторую очередь рождения «царя природы», а не как первые мысли о съедобной пользе, о силе и защите. Ибо сфера рефлексивного мышления сама еще только рождалась. Конкретные мысли о целесообразности камней как орудий охоты и огненного света для теплых стоянок сбывались не от нужды, а как следствие начала «культуры умения», конечная цель которого осталась с тех пор еще многие тысячи лет скрытой от всех.

7. Продолжим разговор о *ноосфере*, о понятии нового биогеохимического состояния биосферы Земли, которое после сорбоннской лекции Вернадского было сформулировано математиком и философом Леруа в содружестве с Т. де Шарденом, но развито последним на свой лад. Вернадский полагал, что к «ноосфере» как новому геологическому состоянию биосферы мы, «не замечая этого», только «приближаемся». Что мы именно сейчас, то есть с XX века, «входим в ноосферу» как «новый стихийный геологический процесс», несмотря на «грозное время» мировой войны<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Вернадский В.И. Несколько слов о неосфере // Русский космизм. М., 1993. С. 309–310.



Резкое отличие от этого шарденовской «ноосферы» очевидно. *Во-первых*, «сотни и тысячи граней отраженного света» от обработки камней посылались протолюдьми друг другу более полумиллиона лет назад, пока светоносное пламя освоенного огня «не охватило всю планету». *Во-вторых*, этот покров светоотненности зародился и развивался с тех пор над миром растений и животных — вне биосферы и над ней. Оба, и Шарден и Вернадский, были, так сказать, жертвами ограниченности своих конструкций планетарного генезиса земного человечества. Через какой бы палеолит он у Шардена ни проходил, каменность этого генезиса являлась для него лишь колоссальным пусковым крючком начала всех интеллектуальных, технических и художественных способностей людей, цену которым Шарден знал и не раз их упоминал, но лишь для тангенциально-радиального устремления объединенного человечества к космической «точке Омега» *независимо от биосферы растений и животных*.

Эта-то независимость всей истории человечества от такой биосферы и была исключена для Вернадского. Разделяя принцип Реги «все живое от живого», он полагал, что ни прошлого, ни всего настоящего и будущего людей нет и не может быть без решения проблемы питания, без энергии, поставляемой людям автотрофами (зелеными растениями) и гетеротрофами (животными). У Вернадского они определяют основные состояния вещества биосферы — живое, косное и биокосное. Огонь для жизни человек получает, сжигая ископаемые остатки тех же организмов, используя энергию «белого угля», теперь еще атомную энергию и, как всегда, неиссякаемый жар Солнца. Но решить должен химический синтез новых видов пищи. В жизни биосферы он освободил бы человека от зависимости от растений и животных и произвел

бы нечто великое: *автотрофное позвоночное животное*, «новое геологическое явление», последствия которого сейчас непредставимы<sup>65</sup>. Опыты по искусственному химическому созданию заменителей белковой пищи как раз начались тогда в лабораториях разных стран, и Вернадский возлагал на них большие надежды.

Но обратимся к характерной истории локализации самой стадии *феномена ноосферы* у него и у Тейяра де Шардена, разнящейся у них более чем на полмиллиона лет. Дистанция для генезиса истории человечества слишком громадная, чтобы над ней не задуматься. Конечно, не об исторической «стадии» как таковой, а о том, что переплетает феноменологию ноосферы с эволюцией искусства — и с интересами искусствоведа и эстетика. Всегда для них всех творчески-духовными.

Что мы в этом ключе скорее согласимся признать свершившимся феноменом ноосферы?

То, что, заняв несколько сот тысяч лет обработки каменных орудий, овладения огнем, изготовления разнообразного инструментария, украшений, очаговой утвари и одежды, начала словесного общения, орнамента, освобождения кожи тел от сплошного животного-волосяного покрова, дифференциации членов родоплеменного коллектива по мастерству индивидуальной культуры исполнения всего этого, палеоантропы (предлюди) к завершению среднего палеолита (то есть уже к 70 — 150 тысяч лет назад) расселились на огромном пространстве Земли, от европейско-африканского Запада до крайнего Юго-Востока. Расселились не как готовые люди (что произойдет еще через 50 — 20 тысяч лет), но уже как квазиживотные,

---

<sup>65</sup> Вернадский В.И. Автотрофность человечества // Русский космизм. М., 1993. С. 288 — 302.

господствующие над остальными животными биосферы уже развитым арсеналом своих умений, знаний и способностей. И главным, решающим, в них — открытием и владением их *светоогненной основой*, единством их оснований света и пламени. То есть человек рождается в ноосфере как «царь природы» *в открытой системе своего сверхживотного ускоренного развития* в направлении, у которого было биосферное начало, но нет ни остановки, ни завершения. В этой шарденовской ноосфере стремительно созревающее и распространяющееся по Земле проточеловечество антропоидов не знает еще больших взаимоистребительных конфликтов и войн, как и экологических угроз своему существованию. Человечество стремительно формируется и повсеместно размножается как сверхживотное и разумное жизненное население биогеосферы Земли. Его развивающаяся творческая ускоренность *прежде всего в геосфере* планеты уникальна и непререкаема. Это будет ясно и из дальнейшего.

Вернадский, конечно, согласился бы с Шарденом, что потребление одного и того же количества калорий ведет у множества людей к совершенно разным, до несопоставимости, результатам труда, деятельности, творчества, физическим и психическим. Но никогда не позволял себе говорить о «слишком простой идее изменения формы» и «невозможности соответствия между кривыми физической и психической энергий». Не позволял потому, что для него вся биосфера Земли как лоно антропогенеза являлась «формальной действительностью», реальностью тех «правильностей и законности любого происхождения», в которые можно проникнуть лишь силой «интуиции, вдохновения», не связанных в своем генезисе «со словом и понятием». Поскольку

ни слов, ни понятий, тем более «научных открытий» у протолюдей сотни тысяч лет не было, а овладение огнем и развитым арсеналом орудий с их эффективными правильностями свершилось, интуиции, вдохновения и озарений для этого потребовалось немало. Тем не менее научная разгадка влияния «мира художественных построений на биосферу, геосферу и еще больше ноосферу<...> есть дело будущего»<sup>66</sup>. Это говорилось в середине прошлого столетия, и перспектива развертывания ноосферы была неотделима для Вернадского, как мы видели, от проблемы искусственного синтеза пищи и рождения автотрофного позвоночного животного.

Но творчество в стихии формы никак не было для него «слишком простой идеей». Напротив. Он понимал это очень глубоко, даже фундаментально, но — независимо от антропогенеза и развития человеческой культуры силами интуиции, вдохновения, озарения, воображения. Вся действительность была для него «формой», открываясь людям как совокупность правильностей меры и числа — даже без претензий на знание мира, «каков он сам по себе». Фундаментальным было прежде всего само понимание Вернадским *светоразличительной поверхностной уплощенности* того земного слоя биосферы, в котором все *конструктивные потенции жизни* так или иначе историко-генетически развились до возникновения человека и культуры правильностей его искусства и науки. И уплощенность, и «поверхностная пленка» биосферы занимали его своей светознергетичностью в первую очередь и больше всего. Это тот слой биосферы, писал он, который относится к диа-

---

<sup>66</sup> Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. М., 1977. С. 111.

метру Земли примерно как 1: 6000 (как пленка в 1 мм к шару диаметром в 6 метров!). И поскольку вся свободная энергия жизни под воздействием солнечного облучения так или иначе вырабатывается в этом слое биосферы хлорофильными организмами, можно считать, в широком смысле, все живущее на Земле автотрофами. В том числе наряду с животными также и род человеческий. Конкретное, исключительное по силе, проявление и отнюдь не беспроблемное преломление именно (прежде всего) *планетарной автотрофности* (как светоогненности) в зарождении *духовно-идеальной природы искусства*, как особой насыщенной всем культуры *антиживотного* формообразования, Вернадского не то чтобы не занимало специально. Просто осталось для него в стороне. В стороне потому, что, прекрасно понимая общекультурную силу интуиции, вдохновения, он считал: они нуждаются в особой самостоятельной разгадке, независимой от дилеммы автотрофности-гетеротрофности.

Корень всего, о чем только что выше шла речь, в *свободной энергии на цели безостановочного развития жизни*, энергии, биохимически вырабатываемой зелеными растениями и микроорганизмами в *тончайшем* поверхностном слое биосферы. Откуда она (во все возрастающем количестве) сотни тысяч лет бралась, *как и чем вырабатывалась* в собственно гоминидном, сверхживотном развитии антропогенеза *сверхрастительной и мясной пищи*?

И здесь, не претендуя на зарождение искусства в палеолите, Вернадский подчеркивал нечто гораздо более общезначимое, чем создание искусственной пищи для нужд современной ноосферы. Распространяя свое влияние на все химические элементы геологической оболочки Земли, на их взаимодействие с живым веществом и обмен его атомов с веществом

косным, без чего не строились даже простейшие формы его жизни, перволюди уже воздействовали на «факт исключительной важности в истории всех элементов»<sup>67</sup>. Действуя как «энергетическая машина, — писал Вернадский, — особенно цивилизованное человечество, по-видимому, соответствует тем же проявлениям, которые столь характерны для зеленых растений»<sup>68</sup> (курсив мой. — В.Т.).

Это «по-видимому» Вернадского дорогого стоит в оценке роли древнейшего формообразования как истока всей дальнейшей судьбы и роли искусства и эстетики в истории человечества. Дорогого — если мы в состоянии увидеть в насущности всем людям Земли необъятно разных проявлений красоты формы и эстетического экстаза *нечто (или почти) то же самое*, что делала и делают зеленые автотрофы для свободной энергии жизни. «Цивилизация человечества» (к которому апеллировал адепт истории точных наук Вернадский) родилась не вчера и даже не 10 тысяч лет назад, а уже в раннем палеолите, одновременно с величайшей революцией антропогенеза — с покорением открытого огня и началом разнообразного использования его жаросветной мощи на различные нужды родоплеменного коллектива и его членов (устройство каменных очагов, изготовление пищи и емкостей для нее, возникновение неживотной одежды, развитие первых «планировок» жилого пространства, индивидуального и родового, и т.д.).

С развитием протогоминидной общинности спектр разнообразия этих нужд и средств их удовлетворения быстро разрастался. По экспоненте антропогенеза это был уже переход к протолюдям;

---

<sup>67</sup> Вернадский В.И. Очерки геохимии. М., 1983. С. 257.

<sup>68</sup> Там же. С. 253, 257 — 258.

но подчеркнем главное. Это главное заключалось в том, что энергия жаросветности огненных очагов действовала как «маленькие солнца», которые во всех родообщинных и индивидуальных акциях рождающегося человечества обеспечивали атомарный обмен их действий с элементами биологическиповерхностного слоя биосферы планеты, вызывая образования «новых тел и невероятное изменение земного лика»<sup>69</sup>.

Разумеется, колоссальная антиживотная «невероятность» такого изменения человечеством лика биосферы за сотни тысяч лет, вместе с антропогенезом людей как таковых, обнимала и обнимает все их произведения — от орудий, очагов, одеяний и украшений, первых строений и поселений до средств транспорта, дорог, первых храмов, городов, механизмов, ансамблей скульптуры, знаковых надписей, все более сложных и красивых.

**8.** Но как же быть с примирением, казалось бы, очень разных взглядов Тейяра де Шардена и Вернадского на исторические сроки возникновения ноосферы? Разных, несмотря на то, что оба были выдающимися биологами и для обоих развитие процесса ноосферы было тождественно проблеме развития эволюционно и беспрецедентно нового источника свободной энергии для «населения» Земли на цели его негэнтропийного космического прогресса. Разве тейяровские «сотни и тысячи» граней блестящего света неведомой до этого огненно-жаросветной среды антропогенеза как его новой реальности и «невероятное», по Вернадскому, «изменение земного лика» как его новой реальности протолюдьми с образованием в биосфере «новых тел» (предметов для

---

<sup>69</sup> Вернадский В.И. Очерки геохимии. М., 1983. С. 259.

жизни этих существ) не должны были иметь в своем основании нечто радикально общее и антропогенетически одновременное? То, против чего не возражали бы ни Вернадский, ни Шарден? Разумеется, и должны были, и имели. Задержимся на этом — пусть с довольно хаотической аргументацией.

Для эстетики и истории искусства проблема эта неисчерпаема. Но то замечательное «по-видимому» Вернадского, о чем шла речь выше, и в котором он допускал создание «энергетической машины» воздействие людей на биосферу вещества, аналогичного хлорофиллу, но качественно иного, было и сверхосторожным и противоречивым. Считая все проявления красоты и совершенного искусства в истории людей проявлением их культуры мысли, он, тем не менее, не считал их активными агентами становления ноосферы, всестороннего творческого могущества труда и мысли человечества.

Однако само миростроительное могущество как новая планетарная геологическая сила «перестройки» трудом и мыслью человечества всей своей жизни — озадачивало разум Вернадского и помимо искусства и красоты. Не принимая во внимание *всеохватность их творческого миссионерства* во всей глубине антропогенеза (что предполагала «ноосфера» у Шардена ее совпадение с первыми же светоогненными акциями уже протогоминидов), жизнестроительный радикализм ноосферы Вернадского ставил перед наукой «новую загадку». Ведь мысль, как он считал, «не есть форма энергии. Как же может она изменять материальные процессы? Вопрос этот до сих пор научно не разрешен»<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Вернадский В.И. Несколько слов о ноосфере // Русский космизм. М., 1993. С. 309.



Это — провальное место у гения точного естествознания. Если не количеством пищевых калорий измерялся сверхживотный орудийный прогресс антропогенеза сотни тысяч лет; если после овладения жаросветностью огня, власть над его огромной калорийностью — помимо пищеварительной и обогревательной — не развилась также в *страсть созерцательно-магическую*, в «непотребительское» счастье приобщения к природному источнику энергии жаросветности, что же тогда делало овладение силой огня величайшим (прометеевским) революционным событием всего антропогенеза? *И что входило в арсенал первых мыслей*, пробуждавшихся в мозгу протогоминидов? Возможно, первых, с которыми связывались различные стороны их жизнеустройства и первые акты того, что затем должно было стать первыми «мыслями» о себе и окружающем мире? Мыслями, с одной стороны, о продуктивной цене все большего арсенала первоначальных правильностей формы всего, создававшегося орудийно для приготовления пищи, как предметы первоначального одевания, как первых украшений и т.д. И в этом процессе — *одновременно* с ним, что первостепенно важно! — тех первых мыслей, содержанием, существом которых была сама *чудодейственная трансформационная и светозарная* мощь открытого огня. Лермонтовская бесценность того, что возникло «из пламя и света» сделало свое величайшее эволюционное дело уже в *психике* протогоминидов, затем предлюдей и первых собственно людей. Надо только представить себе, что именно на эту *светозарность орудийной психики* становящихся людей потребовалось более полумиллиона лет ее формирования, чтобы понять, что именно она лежит в основании увеличения их черепной коробки и объема мозга больших полушарий людей: в два с лишним

раза в сравнении с самыми высокоразвитыми приматами. Не менее пятидесяти миллиардов нервных клеток человеческого мозга — всецело итог этого колоссального процесса.

К сожалению, Флоренскому не удалось встретиться с Вернадским и в личной беседе с ним подробно обосновать то, что взамен ограниченности интеллектуалистски-мыслительного понятия «ноосферы» он предлагал называть для живой биосферы *пневмосферой*. То есть «особой частью вещества, вовлеченной в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа»<sup>71</sup>. Несводимые к общему круговороту жизни, это части вещества, дающие о себе знать и неотразимые как *идеализованные явления формы*, явления идеальной реальности, энергетика которых питается *электричеством нервных процессов*, сопровождающих напряженность формообразований и живущих как *энергия формы*. Ведь и Вернадский признавал работу живого вещества биосферы как работу особой «энергетической машины». Но научная неопределенность понятий, как интуиция, вдохновение, рефлексия различения, красота формы, эстетический экстаз и др., не только ему не давали понять, как развитие комплекса именно таких способностей особенно в верхнем палеолите, неолите и в начале древности способствовало зарождению первых наук. Речь ведь идет о развитии мыслительно-психической энергетике мозга, высшего отдела нервной системы людей, а не о тех «мыслях», которые, проникая в человека, выходят далеко за его пределы — в устройство биосферы и системы сил всего мира.

---

<sup>71</sup> Флоренский П. Органопроекция // Русский космизм. М., 1993. С. 156.

То, что останавливает психическую энергетику мозга границами собственно ее самой, есть реальность лишь человека как такового, как уникального субъекта эволюции антропогенеза. Флоренский (ссылаясь на ряд авторитетов биологии, психофизики, философии) в специальной работе «Органопроекция» глубоко аргументировал только что сказанное. В целом — «мысль об орудиях как проекциях тела» (рук, кожи, органов чувств и т.д.). Но наиболее самостоятельно об аппарате человеческого зрения. «Оптический образ, даваемый хрусталиком в зрительном аппарате, дробится, как известно, на отдельные, далее уже неделимые, непротяженные для сознания элементы, каждый соответствующий *одному нервному окончанию*. Другими словами, *картина мира представляется точечной*, как бы сложенной из мозаики»<sup>72</sup>.

Фотографическая сетчатость таких точек воспроизводится в типографской печати, но глаз разлагает точки поверхности так же интенсивно на три основных цвета (красный, синий, желтый), что имеет свои нервные окончания, отразилось в эстетике живописи пуантилизма, использовании цветных светофильтров, рождение цветной фотографии и кино.

Тут мы снова — в стихии и проблематике «точечности» с принадлежащими ей нервными окончаниями. Для «пневматосферы» Флоренского, видимо, это имело первостепенное значение — ее неразрывность с нервными процессами и их связь с процессами психическими, всегда сопровождающимися электрическими токами. Это аспект уже чисто *энергетический*, где духовность (пневма) «глубже разделения материи

---

<sup>72</sup> Флоренский П. Органопроекция // Русский космизм. М., 1993. С. 157.

и энергии» ровно настолько, насколько еще по древним воззрениям, особенно эзотерическим, электричество принадлежало к «первоматерии» или к «первосилам» мира как носитель его оккультных явлений, как их ни называй. С этой точки зрения тоже очевидно «теснейшая связь между явлениями психики и электрическими»<sup>73</sup>. Так Флоренский как естествоиспытатель, как теолог, как философ и как знаток электротехники письменно (ибо встреча их не состоялась, к сожалению обоим) отвечал на «провальный» тезис Вернадского о том, что мысль не является энергией. «Особая стойкость вещественных образований, обработанных духом, например, предметов искусства» как явлений пневмосферы говорит в пользу существования в космосе «особой сферы вещества», несводимого к общему «круговороту жизни»<sup>74</sup>.

Что же это за особая сфера вещества, несводимая к биосферному круговороту жизни как неотвратимой смене рождения, зрелости и смерти организма, рождения следующих потомств, которые повторяют этот цикл снова и снова, бессильные перед смертью? Что бессмертно? Перволюди очень рано обнаружили, что таково то, что они не могли употреблять в пищу как физически съедобное: их орудия, и как сам освоенный ими огонь и его жаросветность, утончавшая их зрение и обработочные умения, их мастерство. За сотни тысяч лет все большее утончение, ловкость этого мастерства достигла затем владения плавкой металла, создания первого арсенала многообразных инструментов, зарождение ткачества, хорошо огражденных стенами очагов и печей, набора посуды,

---

<sup>73</sup> Флоренский П. Органопроекция // Русский космизм. М., 1993. С. 164 – 165.

<sup>74</sup> Там же. С. 157.

ножей и т.д. — словом, всего, что не употреблялось как пища, а требовало все большего и большего утончения зрения, нервно-энергетического аппарата, его точности.

Вот то, на что в формировании и усугублении первобытной человечности не обращается должного научного внимания. Что с трудом поддается, или вовсе не поддается аналитической конкретизации, но в принципе отвергает приравнивание этой человечности к формированию ноосферы лишь через «автотрофы» и «гетеротрофы». То, что Флоренский предполагал обсудить как «пневмосферу», имело в виду не пищевой (не «харчовый», как обобщал Малевич), а *идеальный план* уже древнейшей человечности, защищавших ее жизнь ограждений, и создававшейся ею полезной орудийности. План ее зарождавшегося искусства и его собственной энергетики как не «харчовой» энергетичности прежде всего самого жаро-светного огня, огненной интенсивности света.

Идеальный план этого прометеевского события, если отвлечься от его «харчовости», (то есть принципиально пищевой животности), не отражается ни «автотрофами», ни «гетеротрофами». Он отражается только чрезвычайной силой и масштабом человеческого зрения и созерцания как орудий идеализации всего сущего, восприятия, оценки и действий с ними как с явлениями *формы, ее безграничным разнообразием*. Античная апология глаза осталась неколебимой во всей истории культурного человечества, к каким бы высотам научной мысли оно ни приходило. То есть в этой культурной истории питание автотрофами и гетеротрофами, начиная с глубины навсегда слившихся сил «из пламя и света», уже никогда не существовало без той энергии, которую развивали *фотодеатрофы*. Возбуждение ими, как «питание»

первыми признаками культуры *формы*, уходит в глубочайшие истоки искусства. Но после неолита, начала Древнего мира и его искусства эта культура набирала далее свою силу не только художественную, уже экспоненциально, как культура геометрических структур, строительства, структур астрономических отношений, музыкальных ладов, числовых отношений, планировочных композиций, первых фонемных знаков и их структур и т.д. Все это было *размножившимися фотоидаотрофами*. Все более сложными проявлениями и разработками *точечно-линейной* энергетики того, что становилось стихийным арсеналом гениальной культуры Древнего мира и ее стремительного усложнения как мира правильных форм, неразрывных с *энергетикой точечно-правильного мышления*. Владение геометрией, арифметикой, астрономией и музыкой было основанием мыслительных способностей еще во всем Средневековье.

Но прежде чем все это произошло, потребовалось более полумиллиона лет развития *фотоидаотрофной энергетики* не животного-пищевого обращения с тем, что усваивалось только зрением и слухом из беспредельного *многообразия форм*. Как то, что угадывалось и открывалось в своем совпадении с *точечными структурами* форм собственного производства и поведения людей. Что в завершении неолита в такой же степени превращалось в психоэнергетическое вождение бескрайности мироздания, какой подчинило это вождение диктату организационных форм жизни родоплеменных и протогосударственных коллективов во главе с жрецами. То есть теми, кто наиболее успешно подчинял сознание и поведение членов коллектива *диктату совпадения* в них бескрайности мира с задачами индивидуального поведения и трудового (формообразовательного) мастерства.

Солнцевидность глаза, совпадение огненной светозарности зрения с дарующим жизни все ей насущное, а сознанию — причастность к *вечности* небесного светила и, следовательно, надежду на такое же *личное бессмертие* были слишком могучим символом самоорганизации человеческих коллективов раньше и превыше того, что потом стало раздирать их смертоносными схватками в борьбе за место под солнцем, за обладание *его горами*. Тысячелетия не поколебали этой основы человеческого бытия по сей день. Основы и религии и политики. Но! Также и того, что, превышая их, негласно, но реально и ультимативно довлеет как общечеловеческая насущность форматворческих откровений любого искусства. То есть творений или поведенчески-конструктивных актов с максимумом их фотоидеатрофной («антихарчовой») эффективности. Небесная солнцевидность глаза и светозарность таких актов неизбежно делает свое идеализационно-объединительное дело превыше всего конъюнктурно-конфликтного или только физиологического.

Все, что мы называем латинским понятием «форма» с ее идеальным содержанием, универсальной бытийной распространенностью и структурной ультимативностью, есть главная категория эстетики и широко понимаемого искусства как высшей искусности (собственным искусом неповторимой структурно-оптической идеализации). Форма как поверхность или структура есть *антологический парадокс* реальности и кажмости (мнимости), материализованности и духовности, свободы личностной уникальности и добровольной общечеловечности земного и небесного, законодательной правильности, превосходения любых извне задаваемых правил. И все это *одновременно и слитно* как единый символ

неизвращенной субстанции собственно человеческой психики.

Легко понять, с каким счастьем согласия я читал в воспоминаниях Флоренского в разделе «Символа» (и не боюсь повториться), что в юные годы формирования своего умственного взора он «искал всегда одного» и был занят всегда одним. «Я искал того явления, — пишет Флоренский, — где ткань организации наиболее проработана формулирующими ее силами, где <...> тоньше кожа вещей и яснее просвечивает чрез нее духовное единство». И чуть дальше: «Дорого было мне целостное явление конкретно созерцаемое. Форма единства его — вот что волновало меня; *форма была для меня реальностью* <...> я верил больше всего в субстанциальность формы, и мне хотелось, если можно так сказать, морфологии природы, целостной морфологии всех явлений, то есть постижения форм в их цельности и индивидуальности. Научное же мировоззрение дробило эти формы и приводило к неиндивидуальным, бесформенным и потому крайне скучным элементам»<sup>75</sup>.

Целость этого страстного фотоидеатрофного переживания и постижения любых явлений сущего как явлений их целостной формы осталась с Флоренским до конца жизни, в том числе в его научных электротехнических акциях. Тем более в его незаурядной теологической философичности. Просвечиваемость идеальности была для него ультимативной настолько, что достигала отрицания «плоти» как таковой, «невозможности, ненужности, самонадеянности видеть <...> душу бестелесную, обнаженной от своего символического покрова. Да попросту я стыдился видеть

---

<sup>75</sup> Флоренский П. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 1992. С. 154 — 184.



ее обнаженной и не согласился бы смотреть на ее наготу»<sup>76</sup>.

Не знаю, насколько мне самому, по поводу глубокой *эстетической* правды о поглощении реальностью формы и ее плотской подкладки, уместно вспоминать собственный юношеский идеализм между 15-ю и 20-ю годами. Став еще гораздо раньше рабом острой светозарности своего зрения и упоительного рисования с натуры всех близких мне лиц, я (не без влияния журнальных образцов пластической портретной графики) достиг в этом такого искусства, что всерьез подумывал о Ленинградской академии художеств. Но дело не в этом (ибо школа рисования была сильна и в Московском архитектурном институте, куда я впоследствии поступил). Дело было во всепоглощающей точности (точности) уловления и сопряжения контуров и теней головы и лица, всех его черт и их выразительной гармонии — *любовно-экстатического* погружения в то, что становилось *прекрасной формой не только рисунка, но и самого портретируемого*. Между тем в эти годы я уже достиг половой зрелости, часто меня беспокоившей. Но ничто из скрытой силы этого организма ни на гран не примешивалось к *красоте формы* и черт портретируемых мною лиц, чаровавших меня графической экспрессией и гармонией. Это и было то идеальное, та *энергия фотоидеатрофности* соподчинения многих сотен точно-линейно-светотеневых импульсов на «листе белом», превращавшихся в бесплотную чудесность лица портретируемого и идеализованную красоту его самого. Это касалось юношей и девушек, попадавших мне под глаз и руку (потом на студенческом

---

<sup>76</sup> Флоренский П. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 1992. С. 154.

конкурсе в МАРХИ я получил за серию таких рисунков призовую грамоту).

Но я, говоря об энергетике идеальных стимулов, вспоминаю нескольких красивых девушек, с которыми юность сводила меня между 15—20-ю годами. Конечно, я их тоже рисовал, прежде всего их милые лица. Апогей этого идеализма наступил в год окончания школы и следующий за ним. В эти два года судьба избрала и сблизила нас: золотую медалистку женской школы, стройную резвоногую красавицу, прекрасно владевшую фортепиано, и меня, достаточно красивого, тоже медалиста, но, главное — первого «рисовальщика», «художника», знатока наизусть Маяковского. Мы не расставались до моего отъезда в Москву, в МАРХИ. Для чего я все это вспоминаю? Единственно только для того, чтобы подчеркнуть: никакие мысли о «жениховстве», нашем высшем образовании, дальнейшем устройстве и т.д. не примешивались к счастью энергии нашего сближения с ласками и объятиями, но, прежде всего, *визуального и тактильно-игрового*. Мы разыгрывали свою зрелость как важнейший этап нашего возрастного рубежа, нашего телесного взросления, на что требовалась и тратилась немалая энергия, абсолютно не «харчовая», тем более не «животная», а всецело игровая. Конечно, у меня и у нее эти стимулы были достаточно разные, ибо я, уже двадцатилетний, за время всего нашего общения и представить не мог, что ее уже зрелая женственность откроется мне в своей физиологической интимности... Пришли очередные осень и зима с удалением Москвы от Баку, и вскоре мне сообщили оттуда, что моя избранница вышла замуж за моего школьного товарища, красивого парня и хорошего спортсмена. А меня в студенческом общении «всерьез» соблазнила дипломница МАРХИ,

уничтожив мой юношеский идеализм. Через год и я женился на цветущей блондинке, студентке своего же архитектурного института, курсом ниже, у нас родился сын, через несколько лет второй, а я сам, с рекомендации кафедры философии, прошел по конкурсу в Институт истории искусств АН СССР и стал аспирантом его Сектора эстетики.

Ко времени рождения второго сына волна раскрепостившейся плоти начала делать с нами свое «черное» дело. Не сразу, но после еще нескольких спорадически-примирительных лет мы расстались. К тому времени, пройдя через лихорадку недолговечных связей, я наконец был одарен судьбой единственной встречей с той, которая стала по сей день, уже свыше сорока лет, моей единственной бесценной «половиной», скрепленной нашей красавицей-дочерью, умницей и впоследствии талантливым архитектором. Не продли я своего фанатичного портретного рисования друзей-студентов, потом своих детей, не будь погружен в учебное архитектурное проектирование, не пропадай я в те годы на консерваторских концертах музыки (со слушанием Вана Клиберна, Джона Олдена и с присутствием на уникальной репетиции музыки живого Игоря Стравинского и т.д.), не втягиваясь в эти годы своего 20–30-летия в бесконечную точно-структурную комбинаторику шахмат (дойдя до уровня кандидата в мастера), не говоря уже о любимых поэтах и писателях, — словом, не будь слитного влияния на меня натиска всех этих *фотоидеатрофов*, я бы не нашел себя в *универсальности законов эстетики* сначала аспирантского, а затем и творчески рабочего поприща своей жизни. Не смог бы освободиться от наваждения женских ликов плотской греховности и прийти к 30-ти с лишним годам к встрече со своей единственной и последней любо-

вью, своей жене. Больше никакие стихи у меня не складывались, а само признание об этом роковом счастье звучало так:

Когда я без тебя,  
ликует ад, дробя  
весь белый свет, сметая строй гармоний,  
и пленник я тогда всех гибельных агоний,  
по волнам сумасшествия гребя,  
когда я без тебя.  
Когда я без тебя,  
мне не найти себя,  
не убережь от паники погони  
за призраком, что носится трубя.

Прости, читатель, мне эту автобиографическую исповедь. Без 20 – 30-ти лет воздействия на мою психику всех называвшихся стимулов фотоидеатрофности (стимулов «пневматосферы» Флоренского) я не пришел бы через погружение в законы художественной формы искусства к теоретическому осмыслению его сути и его превратностей. Началось это с книжки «Эстетика техницизма», а затем большой монографии «Прометей и Орфей». Искусство «технического века» (М., 1967), книги об архитектурной эстетике Запада, работ в теоретических сборниках и уже упоминавшейся рубежной статьи: «Лист зеленый – лист белый. Космогенез культуры как идеальная светозергетика формы» («Вопросы искусствоведения, 1994, № 2-3). Завершилось же все это большой обобщающей монографией «Светозергетика искусства» (СПб., 2004), дополненной в 2007 году монографией «Искусство в системе Человек – Вселенная».

Что же мне не давало и не дает покоя? Ведь, казалось бы, все важное о сущности искусства я в них уже выразил. Оказалось не все, не считая намеков на то, чем «пневматосфера» Флоренского должна

была дополнить «ноосферу» Вернадского с ее изобретением особого вида белковой пищи, поскольку мысль, разум сами по себе источниками энергии, как он ее понимал, распространение ноосферы не обеспечивают. Флоренский противопоставлял этому не интеллектуалистскую, а *духовную энергию* творений искусства. И не только художественного, а любого, действующего на нас энергией своей совершенной формы.

Легко сказать. Но как совместить с этим духовно-идеальные истоки антропогенеза? Истоки существ, которым через многие тысячи лет предстояло превратиться в людей? Здесь мы снова возвращаемся к Тейяру де Шардену (которого Флоренский знать не мог) и к тому, что «ноосфера», по Шардену, есть единственный феномен, коим охватывается планетарная однородность предгомнидов, вступивших на начало бесконечной антиживотной стези точно-огненно-световой рефлексии своего сознания и сущности.

Превращение такого существа в «точечный центр», сознающий свою организацию, только в силу *самососредоточения* (а не распыления в кругу любых восприятий и действий), делает его способным развиваться в новой сфере, в новом мире, где зарождается «абстракция, логика, обдуманый выбор и изобретательность, <...> рассчитанное восприятие пространства и длительности», все, откуда возникают зародыши и математики, и искусства, и изобретательности, все неживотные импульсы *внутренней жизни*. Словом, первоэлементы целого нового мира, кардинально перевешивающего все только живое, что точечными центрами авторефлексии не является. «Сотни и тысячи граней» отраженного света, которые еще на рубеже покорения и распространения огня, его благодатной светозарности стали покры-

вать Землю надбиосферной ноосферой, сделали свое очеловечивающее дело силой орудийных точечных центров и их стремительного распространения, развития психической сосредоточенности. По Тейяру, явно или стихийно, сверх любой временной длительности, этот «процесс психического сосредоточения» в конусе эволюции человечества направлен к «высшей ступени гармонизованной сложности» в точке Омега. Он не просто результат слияния всего и вся. По структуре своего принципа Омега «может быть лишь отчетливым центром, сияющим в центре системы центров»<sup>77</sup>, где все, на что направляется зрение, превращается это в объект творческой активности человека — бытия его идеальности, его души.

С развитием еще проточеловеческого, а затем уже истинно человеческого искусства (даже примитивного) эта функция глаза и зрения уже доминирует как непререкаемая. Именно это имел в виду Гегель, говоря об искусстве как обязанности превращать поверхность формы в «тысячеглазый аргус», обнажающий ее духовность во всех своих точках (на статью А.В. Михайлова «Глаз художника» из сборника «Традиция в истории культуры» я уже ссылался). Разумеется, об обязанности такой степени оптической идеализации формы произведения говорится потому, что оптически-визуальным «Аргусом» прежде всего являются сами человек-художник и художественно-потенциальное человечество. И снова вспоминается Мандельштам:

Бывают мечети живые,  
И я догадался сейчас:  
Быть может, мы — Айя-София  
С бесчисленным множеством глаз.

---

<sup>77</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 207.

Человечество с глубин античной древности (скорее всего и неолитической) знает культурную апологию своей визуальной мощи, *безграничной проницательности* своих глаз, их различительной бескрайности от небес до всего в живой и неживой биосферах. Но нет такой же апологии ушей и акустики, как бы они ни были жизненно важны или культурно проработаны. В полушутливой форме Иосиф Бродский сказал об этом так:

Это только для уха пространство — помеха.  
Глаз никогда не посетует на недостаток эха<sup>78</sup>.

Даже если прав Гегель в том, что музыка есть пространство, стянутое в точку, (как графика и живопись, стянутые к плоскости), это все равно — звучание тех точек ударных и духовых инструментов, что и рефлексивно-ударные огненно и светозарные точки начала ноосферизации проточеловечества (по Шардену). Только поэтому внутреннее слышание музыки пришло к уловлению последовательностей точечных звуков и их точечной записи. Невозможно оспаривать, что аналогичным путем (с физиологической трансформацией гортанно-ротовой полости) совершалось развитие точечной фонемизации и артикуляции того, что сводило природные шумы и животные звучания к началам звуков человеческого языка.

Но, конечно, бесспорно и рифмованное определение Бродского. Звуки откликаются для уха лишь на очень ограниченном расстоянии. Но невозможно количественно охватить бездну визуальных «эхо», которыми откликаются на активность наших глаз *признаки всего*, что на земле, на море, облачно-солнечном или ночном небе, все, что на расстоянии меньше вытянутой руки образует предметную или

---

<sup>78</sup> Бродский И. Назидание. СПб., 1990. С. 117.

природную среду человека, и до безмерности звездной Вселенной.

9. Необъятная колоссальность многообразия этого визуального наваждения мира на становящуюся (тем более ставшую вскоре) психику гоминид прекрасно схвачена в двух заключительных шедеврах восьмистиший Мальдельштама:

В игольчатых чумных бокалах  
Мы пьем наважденье причин,  
Касаемся крючьями малых,  
Как легкая смерть, величин.

И там, где сцепились бирюльки,  
Ребенок молчанье хранит —  
Большая вселенная в люльке  
У маленькой вечности спит.

И я выхожу из пространства  
В запущенный сад величин  
И мнине рву постоянство  
И самосознание причин.  
И твой *бесконечность* учебник  
Читаю один, без людей, —  
Безлиственный дикий лечебник,  
Задачник огромных корней<sup>79</sup>.

«Наваждение причин» — это *все* из многообразия сущего, что *неотвратно* бездумно или сознательно *причиняет свое воздействие на психику, на мозг* становящегося, а потом и ставшего человека. Сравним это с часто ничтожным объемом мозга даже крупных животных, чтобы согласиться с решающей ноогенетической ролью одного только этого «наваждения причин» (не случайно мы употребляем выражение «закрывать глаза» на что-либо для нас очень важное,

---

<sup>79</sup> *Мальдельштам О. Восьмистишия // Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси, 1990. С. 200.*



даже социально-судьбоносное, как бегство, как предательский отказ от своей истинной человеческой сути и роли). Число этих визуальных воздействий на мозг человека необозримо велико, даже если многие из них случайны и преходящи для психики как величины «легкой смерти» (но не бесплодны). Все равно то, что воздействует на «игольчатые бокалы» зрения, пусть от случая к случаю, тем более часто или постоянно, необозримо велико. И человек-художник вырывает их из изоляционизма «самосознания» для открывающейся ими всем нам своей жизнетворной сущности.

Вот это центральное для просыпающегося человека-художника важнейшее слово-понятие: *бесконечность*. То, что в «запущенном саду» своей космичности, вселенскости только ждет человека, чтобы он прорвал плен постоянства самосознания мира. Чтобы прорванное, оно, своими причинениями, урок за уроком, как книга, как учебник этой бесконечности, открыла нескончаемый путь к принципиально сверхземной и антиживотной мощи духовной идеальности, не знающей, кроме творчества, никакого насилия и жестокости над себе подобными.

«Учебник бесконечности», изучаемый на этом пути, не существует без совладания с «задачником огромных корней» — с тем, что надо извлекать количественно и качественно из бездны земных причинений чувствам и разуму людей. Прежде всего — через мощь сетчатки глаз человека и возбуждения нервных клеток нашего зрительного мозга. Цифровые показатели этих доминирующих физиолого-психических актов поражают воображение. У человека сетчатка светочувствительных клеток насчитывает многие миллионы (около 7 млн колбочек и 75—150 млн палочек). А мозг человека, как уже упоминалось, содер-

жит десятки миллиардов нейронов (плюс аксоны и дендриты) и, очевидно, безмерно много даже в одном зрительном отделе. Это не считая всевозможных сочетаний зрительных форм на их пути от глаз к мозгу. Влезать в физиологию этого пути — не нашего ума дело, кроме одного: что он весь носит *точечный* характер и итожится в тех или иных точечно-визуальных комбинациях. В *этих комбинациях* и мы видим все вокруг себя как окружающий мир, хоть предельно нам близкий, хоть беспредельно от нас далекий. Скрытая (не поддающаяся техническому уловлению и увеличению) точечность фотографий и до кадра и экранного телеизображения давно уже не является ни оптической, ни общекультурной тайной.

Но, разумеется, совсем не так обстояло дело в антропогенезе. Точечность визуальной психики не только до, но и после освоения огня, сотни тысяч лет осваивалась предлюдьми совершенно стихийно, вместе с общим очеловечиванием строения их тела, орудийной активизацией и развитием неживотных звуковых форм родовой коллективности. По мере активизации лицевой части головы и связей мозга с тем, что делали руки, пальцы и на что обращались глаза, скорее, все более уверенно «тейяровская» связь точечности и сосредоточенности *формировала и развивала* собственно визуальную и фонемную психику этих существ в диапазоне ее сверхживотности.

Признаюсь — как фанатичный рисовальщик в юности, а затем студент-архитектор, засевавший после аспирантуры за эстетико-философскую классику, — в своей ментальной незащитности перед лицом неисчерпаемой эстетической эвристики феноменов и понятий родственного ряда: *точка, точность, сосредоточенность (сосредоточенность)*. Мы не знаем, что совершалось последовательно антропогенетически

с развитием в среднем, а затем в позднем палеолите (то есть не менее трехсот тысяч лет) продуктивных психоорудийных способностей палеоантропов, предваривших уже людей неолита с разнообразием их произведений. Можно только утверждать, что все это возникало — вместе с очеловечиванием структуры их тел и гигантской комбинаторикой нейронных связей мозга — как все более сложные зрительно-слуховые структуры правильностей, их связей и последовательностей. Фиксировались ли эти структуры как точечные или линейные следы орудий палеоантропов, и развивавшаяся громадность нейронной комбинаторики мозга получала от их эффекта все более самостоятельное удовольствие; находили ли эти следы свое бинокулярно-визуальное подтверждение в строении форм живых организмов и растений; фиксировались ли они как следы «человеческого» прямохождения или все менее животные звуки языкового общения и т.д. и т.п. — мы этого никогда не узнаем. Важно, что уже верхний палеолит палеоантропов-людей оставил свидетельства удовольствия от овладения точечными прямыми, дугами, спиралями и кругами. О том, как точка, обрастая концентрическими кругами, становится мишенью, символом и формой *идеальной расчетно-орудийной визуальной правильности*, мы все хорошо знаем. Но часто ли отдаем себе отчет в гигантской антропогенетической древности этой формы, многосторонне ультимативной и сегодня.

Если «мишень» соединить с другой такой же перпендикулярно ее наибольшей окружности (и всем в ней остальным, как и под любыми углами), такую структуру обнимет лишь поверхность *правильного шара* (и остальных шаров, от наибольшего до наи-

меньше точечного). И это будет не структура, а именно *форма*, производная от формующей силы точки и окружности, в которую превращается идеальная прямая без конца и без начала. Не спортсмены, а просто дети, нуждающиеся в играх с резиновыми шарами, уже стихийно, но экстатически постигают скрытую в них антропогенетическую мудрость космизма. Кстати, те же конформные круги, от наибольшего до наименьшего нанизываемые конусом на «точку» центральной стойки, — одна из важнейших образовательных игрушек еще не умеющих ходить. Подчеркнем, что все это — не структуры, а именно формы кругов, шаров и конусов, относимых к точечности и прямолинейности, что согласуется как с логикой Кузанского в его работе о чисто человеческой природе игры в шар, так и с отделением Лейбницем точек как «душ» или «форм» (особенно в «монадологии» устройства мироздания) от точек просто физических или узко математических.

Поясняя универсумность «монад» как бесконечно малых величин, Лейбниц предлагал даже представлять форму шара с бесконечно уменьшающимся радиусом его окружности<sup>80</sup>. Проблема бесконечности точечно-шаровой «монадологии» универсума, даже по Лейбницу, этим, конечно, вовсе не исчерпывается, но, употребляя выше понятие *идеатрофности* в ключе *антропогенетической первичности зародышей культуры визуального формообразования* и понятия, опосредующего отношения между Шарденом, Вернадским и Флоренским, мы не слишком (или вовсе не) порвали с предыдущим. Теоретик искусства, идущий по следам антропогенетической нераз-

---

<sup>80</sup> См.: Катасонов В.М. Метафизическая математика XVII века. Глава 2. Дифференциальные исчисления Лейбница. М., 1993.

рывности, точечности, линейности, шаровидности, кольцеобразности, светоогненности и формообразуемости феноменов искусства, имеет дело с истоками искусства зачастую совсем не так, как герои точного естественно-научного знания. Достаточно хотя бы разноречивого конфликта между вышеназванными корифеями научности — относительно сути и будущего ноосферы человечества (применительно и к проблеме питания, и к энергетике формы и тому, как с древнейшим детством человечества связан и сегодня онтогенез игрового развития ребенка и вообще хрестоматийная «детскость» психики человека-художника). Фундаментально это или нет?

Например, в своей картине грядущего заселения солнечного космоса невероятно преобразовавшегося телом и духом человечества Циолковский допускал и его прямое питание солнечной энергией. «Среди других форм пищи, — писал он, — впрочем, будет господствующий наиболее совершенный тип организма, живущего в эфире и питающегося непосредственно солнечной энергией (как растение)»<sup>81</sup>. Что это — только несбыточные грезы? А если не пустые только грезы, то не преломление ли всего того, чем люди жили и живут в своем *идеальном существе* в отличие от растений и животных? Не будем путать это просто с теплом солнечного согревания. Главное в этой идеальности — лермонтовский экстаз «из пламя и света рожденного слова». И то, чем является для нас вся поэзия (как и жизнь, и смерть Лермонтова). Не случайно ему, совсем еще юноше 17-ти лет, принадлежит и такое признание:

---

<sup>81</sup> Циолковский К. Мониизм Вселенной // Русский космизм. М., 1993. С. 42.

## Небо и звезды

Чисто вечернее небо,  
Ясны далекие звезды,  
Ясны, как счастье ребенка;  
О! для чего мне нельзя и подумать:  
Звезды вы ясны, как счастье мое!  
Чем ты несчастлив,  
Скажут мне люди?  
Тем я несчастлив,  
Добрые люди, что звезды и небо —  
Звезды и небо! — а я человек!...  
Люди друг к другу  
Зависть питают  
Я же, напротив,  
Только завидую звездам прекрасным,  
Только их место занять бы желал<sup>82</sup>.

Тайный небесно-звездный, антибудничный и сверхземной экстаз художнической психики пронизал насквозь жизнь Лермонтова и был далеко не последней причиной или сутью тех черт его характера, которые привели к гибельной дуэли на Кавказе. Вообще нельзя не сказать, насколько изумительная по многообразию точности и красочности высокогорная феерия состояний солнечного света и звездного неба переполняет не только «Демона» или «Мцыри», но и все кавказские поэмы этого гения. Несколько особняком стоит поражающий меня шедевр «Выхожу один я на дорогу...». Таковы все пять его строф, но поражает начало 2-й: «В небесах торжественно и чудно! Спит земля в сияньи голубом». Поражает космичность взгляда на Землю с неба, с расстояния, на котором она еще не предстает реальным космонавтам, вообще не мыслившимся почти двести лет назад, но которым гений поэта уже тогда поверял сильнейшие чаяния своей души.

---

<sup>82</sup> Лермонтов М.Ю. Небо и звезды // Соч.: В 2-х т. М., 1970. Т. 1. С. 191.

Не зря Мандельштам через столетие называл Лермонтова «мучителем нашим», диктатурой над собой его «воли». И так же, тоже трагически, Мандельштам посвятил смыслообразу «неба и звезд» десятки своих поэтических откровений. «Где больше неба мне, там я бродить готов», — признавался он на разные замечательные лады. Например на такой:

О, как же я хочу,  
Нечуемый никем,  
Лететь вослед лучу,  
Где нет меня совсем!

А ты в кругу лучись, —  
Другого счастья нет  
И у звезды учись  
Тому, что значит свет<sup>83</sup>.

Вот еще один «небесный» шедевр, который мне хочется привести полностью:

Заблудился я в небе, — что делать?  
Тот, кому оно близко, — ответь!  
Легче было вам, Дантовых девять  
Атлетических дисков, звенеть,  
Задышаться, чернеть, голубеть.

Если я не вчерашний, не зряшный, —  
Ты, который стоишь надо мной,  
Если ты виночерпий и чашник, —

Дай мне силу без пены пустой  
Выпить здравье кружащейся башни —  
Рукопашной лазури шальной.

Голубятни, черноты, скворечни,  
Самых синих теней образцы, —

---

<sup>83</sup> Мандельштам О. О, как же я хочу... // Соч. Тбилиси, 1990. С. 252.

Лед весенний, лед вышний, лед вешний, —  
Облака, обаянья борцы —  
Тише: тучу ведут под уздцы<sup>84</sup>.

Тогда же, в предчувствии трагизма своего жизненного финала (в конце 1937 г.), он завещал:

Не кладите же мне, не кладите  
Остроласковый лавр на виски,  
Лучше сердце мое разорвите  
Вы на синего звона куски...

И когда я усну, отслуживши,  
Всех живущих прижизненный друг,  
Он раздастся и глубже и выше —  
Отклик неба — в остывшую грудь<sup>85</sup>.

Проходит еще несколько десятилетий, и многократная апелляция к «Небу» (скрыто или явно религиозная) запечатлевается в стихах поэта-авангардиста Андрея Вознесенского. Стих из его итогового сборника «Аксиома самоиска», с начальными строками:

Читаю небо, став душою зорче.  
Я + Ты — написано окрест<sup>86</sup>.

.....

— я уже воспроизводил в своей предыдущей монографии «Искусство в системе Человек — Вселенная». И поскольку разнообразных апологий смыслообраза «Неба» у него не меньше, чем у (любимого им) Мандельштама, позволю себе привести несколько строф Вознесенского из его стиха «Васильки Шагала»

---

<sup>84</sup> Мандельштам О. Заблудился я в небе, — что делать?... // Соч. Тбилиси, 1990. С. 251 — 252.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> Вознесенский А. Васильки Шагала // Аксиома самоиска. М., 2007. С. 60.



ла». Того бесподобного витебского гения с летающими персонажами его живописи, который расписал плафон Парижской Гранд Опера в обрамлении гигантского цветочно-василькового венка.

Милый, вот, что вы действительно любите!  
С Витебска ими раним и любим.  
Дикорастущие сорные тюбики  
С дьявольски

выдавленным  
голубым!

Сирый цветок из породы репейников,  
но его синий не знает соперников.  
Марка Шагала, загадка Шагала —  
рупь у Савеловского вокзала!

Это росло у Бориса и Глеба  
в хохоте нэпа и чебурек,  
Во поле хлеба — чуточку неба.  
Небом единым жив человек.

Их витражей голубые зазубрины —  
с чисто готической тягою вверх.  
Поле любимо, но небо возлюблено.  
Небом единым жив человек.

В небе коровы парят и ундины.  
Зонтик раскройте, идя на проспект.  
Родины разны, но небо едино.  
Небом единым жив человек.

.....

Пропускаю несколько строф из экономии, и строфа заключительная:

Не Игова, не Иисусе.  
Ах, Марк Захарович, нарисуйте  
Непобедимо синий завет —  
Небом Единым Жив Человек<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Вознесенский А. Васильки Шагала // Аксиома самоиска. М., 2007. С. 534.

(Лазурь синевы неба, земных теней и «синего звона» сердца ведь славились и Мандельштамом...)

Дневное или звездно-ночное небо как зеркало бесконечности Вселенной — образ и символ вожденной человечности мироздания, конечно, во всей мировой поэзии. Но как преданный адепт Маяковского, не могу не сказать о том, насколько смыслообразно, структурно и интонационно богато этот символ жив во всей его поэзии: начиная с «Облака в штанах» и до финальных строф своей жизни. В «Облаке...», после гневной размолвки с бессилием бога и его воинства, следует знаменитое финальное:

Эй, вы!  
Небо!  
Снимите шляпу  
Я иду!

Глухо.

Вселенная спит,  
положив на лапу  
с клещами звезд огромное ухо<sup>88</sup>.

Это саркастическое обличение всевышнего, его воинства и Неба спящей Вселенной в делах земной любви сменилось затем замечательной многосторонней гаммой их участия в сюжетах других поэм и стихов Маяковского. Таковы «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек», «Про это», «Мистерия-буфф» и десятки разных стихов, включая последние, предсмертные, объединяемые рубрикой «Неоконченное».

---

<sup>88</sup> *Маяковский В.* Облако в штанах // Избр. соч.: В 2-х т. М., 1981. Т. 2. С. 42.

Уже второй.  
                   Должно быть, ты легла.  
 В ночи  
                   Млечпуть  
                                   Серебряной Окою.  
 Я не спешу,  
                   и молниями телеграмм  
 мне незачем  
                   тебя будить  
                                   и беспокоить.  
 .....  
 Ты посмотри,  
                   какая в мире тишь.  
 Ночь  
                   обложила небо  
                                   звездной данью  
  
 В такие вот часы  
                   встаешь  
                                   и говоришь  
 векам,  
                   истории  
                                   и мирозданью<sup>89</sup>.

*Мирозданье* как доминирующий мерный масштаб личностной и социальной экспансии земного человечества текстуально или под текстом пронизало всю поэзию Маяковского, все ее величие. Чистое ночное небо, усыпанное бесчисленными большими и малыми звездами Млечного пути — вдохновенное космологическое зрелище, к сожалению, большинству из нас как бы слишком естественное в своей привычной картинности. Мы не звездочеты восточного средневековья, и, кажется, нам вполне достаточно в этом зрелище уже всеобщего знания о гигантских галактических удалениях этого чудесного светоогненного сверкания от Земли. Лично я только дважды: в ночном переезде из Симферополя в Алушту и еще через

---

<sup>89</sup> *Маяковский В.* Неоконченное // Соч.: В 1-м т. М., 1940. С. 404.

два десятилетия, возвращаясь из концерта в Тригорском на Савкину горку в пушкинском Михайловском, невыразимо очарованный, был не в силах оторваться взглядом от чистейшего сверкания в небе «серебряной Оки» Млечного пути с ее большими и малыми звездами, с бесчисленностью и яркостью этого грандиозного вселенско-небесного феномена.

Конечно, зрелище усыпанного сверкающими звездами и звездочками ясного ночного неба общечеловечно. И сотни тысяч лет, когда выпрямлявшийся человек неодолимо охватывал своим кругозором не только земные дали, но и сверхземные выси, светогненное сверкание несметности больших, малых и крошечных звезд ночного небосклона превращалось со временем в экстатическое состояние не только восточных звездочетов, но и в один из самых возвышенных образов человеческого мирознания.

Понадобились сотни тысяч лет антропогенеза, чтобы после недоступной животному царству Земли жаросветной силы открытого огня и его порождения Солнцем, после тщательного наблюдения уже зрелыми людьми верхнего палеолита и неолита за крупными звездами и регулярностями их движения относительно Земли и друг друга, звездная галактика мироздания стала такой же — *но только визуальной!* — принадлежностью открытого людям миропорядка, что и потребительская феноменология организмов земной биосферы.

В подчеркнутости этого, *только визуального*, процесса, потребовавшего сотни тысяч лет *орудийной практики* протогоминидов, выражается главное в том, что освоение ими жаросветной силы открытого огня радикально противопоставило их всему животному миру Земли как начальных субъектов планетарно-грандиозной *инверсионности* всего процесса антропогенеза.

*Отношение материального и идеального* в этом процессе — есть его *фундаментальная ноогенетическая инверсия*. И та апология Неба, поэтические свидетельства которой были приведены из близкого нам исторического арсенала словесного искусства, — только подтверждение корневого смысла и значения этой инверсии на всех десятках и сотнях тысячелетий отнюдь еще не законченного антропогенеза и всего искусства. Мы гордо именуем его «человеческим», как и науку и все технически-конструктивное. Многомиллиардное человечество не может существовать без всех их произведений — и обиходно-массовых, и тех, которые реактивными космическими аппаратами начали освоение ближнего к Земле небесного пространства.

Человечество — религиозное и нерелигиозное — законно и энтузиастически гордится этими первыми прорывами в ближний космос. Гордится этой идеальной-конструктивной составляющей, указанной материально-идеальной инверсионности антропогенеза — так же, как предметом его творческого восхищения и гордости за несколько тысячелетий становились и являются все восхищающие нас шедевры искусства: храмы и статуи, поэмы и романы, творения музыки, поэзии и декоративно-прикладного искусства, игрового спорта, технических новшеств, исключительных и повседневно-массовых произведений наступившей «электронной» эпохи.

Конечно, не случайно, а закономерно, что мы отсчитываем колоссальность всего этого творческого арсенала истории человечества временем всего нескольких тысячелетий его «новой эры». А безмерно превосходящий ее по времени процесс сотни тысячелетий постепенного формирования вертикализма мыслящего «царя природы» и его орудийных способ-

ностей, в целом — антропогенезом. От палеолита до неолита. Едва достигшее к наступлению нашей эры величины в четверть миллиарда человек, население Земли приблизилось к концу всего лишь II-го тысячелетия рубежа в 6 млрд. Приблизилось, несмотря на все взаимоистребительные войны, на эпидемии и энергетические кризисы, которые именно в наше время велики и необычайно опасны, включая арсенал термоядерных угроз.

Несмотря порой на чудовищный драматизм истории человечества, оно и в неолите и в тысячелетия нашей эры развивалось и развивается как *открытая система*. По энергии своей деятельности, если отвлечься от неподвластных нам, но в принципе возможных космических катаклизмов земной природы, человечество оставило безвозвратно далеко за собой весь животный мир биосферы. Можно восхищаться всем, чем множество особей этого мира на разные лады служит человечеству, восхищаться схожестью понятных нам родовых инстинктов, способностью к научению и т.д. — словом, всем, что не подтверждает сомнений в миллионнолетнем прошлом зарождения антропогенеза в недрах животного мира. Но сути космической диалектики земной биосферы это не меняет.

Считается, что зачаткам антропогенеза предлюдей, от которых не сохранились никакие искусственные орудия, — не менее полутора миллиона лет (очевидно, коллективные охоты на крупных зверей с использованием деревянных орудий, ям-ловушек и кругового загона в них этих зверей и их добывания). Не одна сотня тысяч лет ушла на эффект усилий и приемов такого коллективизма прежде, чем какие-то его особи вооружились камнями, удары которых друг об друга высекали горячие искры, сколы разной формы.

Так начал развиваться «каменный век» и его предлюди, хозяева первых каменных орудий, огненных кострищ и первой животной пищи, уже не сырой, а подвергнутой обработке огнем. Пишу об этом потому, что чуть ли не все (но все же, не все) труды этнографов по истории антропогенеза почти всю ее, до расцвета верхнего палеолита, развитых очагов, совершенных каменных орудий, зарождения строительства жилищ, изготовления каменных и костяных инструментов и т.д., включая полное выпрямление тела, зарождения элементов фонемного общения, — «объясняют» антропогенез одним лишь прогрессом каменного производства и использования огня для приготовления пищи.

Но выше уже говорилось о том, насколько радикально с развитием всего этого усложнившийся объем черепа и мозга у древнейших людей среднего и верхнего палеолита *безвозвратно* оставил позади себя психическую реактивность и способности даже высших приматов. Спрашивается: что же было *главным, центральным, решающим* в этой антропогенетической безвозвратности? И с какого эволюционного зерна животности — всей, за исключением одного единственного вида высших обезьян-приматов, навсегда панически отшатнувшихся от огня и огненного жара — родилось, чтобы уже не погаснуть, исключительное начало антропогенеза, зародышевое начало *истории человечества*? И что было в этом начальном зародыше такого побудительного для возбуждения уже безостановочности очеловечения антропогенеза вплоть до рубежа древности, а затем и перехода к стремительности завоеваний «новой эры»?

Это — *самый таинственный вопрос всех вопросов* антропогенеза. Высшие приматы и до освоения огня проходили немалые расстояния на задних «ногах»

с «руками», свободными для захвата пищи и нужд общения, но строго вертикальными не становились. А все огромное многообразие царства животных: крылато-небесных, только наземных или только водных — прекрасно находили и находят себе пищу и условия для размножения, как бы и то и другое ни было трудно.

Вот где мы снова возвращаемся к одолению Тейяра де Шардена. К осознанию им того, что только *точечно-точные* взаимоударения камней друг о друга, *изменяя их форму* и одновременно высекая зародыши огня и воспламенения, требуя максимума *психического сосредоточения*, оказались тем, что стало недоступным всем остальным животным. Как в известном политическом лозунге, из искры разгоралось пламя. И в зачатии антропогенеза оно возгоралось как спонтанное единство точки, точности и сосредоточенности, отнесенных к эффекту орудийности и психичности, друг от друга неотделимых.

Подчеркнутая сейчас триада прошла фундаментальной основой всей истории человечества. Связь точки и точности как неразрывность конструктивности и пламенного знания. Сосредоточенность — как явь психического богатства, несводимого к разрозненным беспорядочным психическим акциям. В существе старта антропогенеза все решала ударная точечная точность. Не боясь показаться смешным, смею утверждать, что ни одно произведение — будь то откровение знания, техники или искусства, не возникает и не остается в богатстве арсенала культуры человечества, если основой его создания не являлись моменты хотя бы кратких, но *необычных точечных озарений*.

Поскольку сейчас идет речь об антропогенезе и об освоении огня теми прагоминидами, которые в ка-



менно-ударной огненности начали трансформацию животного мозга и психики в единстве точности и сосредоточенности, мы вправе задуматься над следующим. *Что в этом событии* и в его триединстве оказалось движущим стимулом очеловечения такой силы и универсальности, что *окончательно противопоставило* уже гоминидов как пралюдей всем без исключения животным биосферы? Ну, разумеется, сама смертельная непереносимость всеми животными огненного жара уже первых кострищ, очагов, горящих головешек и т.п., овладев жаросветностью которых, прагоминиды, как затем пралюди, обрели просто мир своего первого царствования над дикими животными. Однако, просто констатируя это прометеевское рубежное начало антропогенеза — а с ним и всю дальнейшую историю человечества, включая и начальную и будущую ноосферу всех форм его культуры, — мы должны задуматься над тем, что в самой стихии огненности каменно-деревянно-костяной, а потом и рудно-металлической обработки костного вещества земли озарило исследовательское воображение де Шардена громадностью в этом исходном акте неразрывного единства точки, точности и сосредоточенности. Озарило настолько, что в продвижении к итоговому центризму вершинной «точки Омега» он более подробно на этой триаде уже не останавливался. Мы должны сделать это сами.

**10.** Выше мы уже то и дело к этому обращались. А сейчас наберемся смелости и скажем так. Именно *мастеровое усугубление в антропогенезе психического эффекта* тейяровской триады (помимо и наряду с выгодами «харчовыми»), как выгод телесно-орудийных и зачаточно фонемно-языковых, явилось первым и суммарным «магическим кристаллом» *рождающей* *ся человечности*. То есть таких уже прагоминидов,

как первых людей, которые еще 200—300 тысяч лет после овладения огнем очеловечивались энергией *огненной светозарности* психически и физиологически-телесно. В коллективно-родовом клубке этой светозарности и в лоне точечностей рождались, конечно, и элементарные основы антиживотных языков географически и коммуникативно очень разных (свыше 2,5 тысяч на Земле). То есть все «из пламя и света». Но в громадном промежутке этой решающей стадии антропогенеза — вместе с перестройкой органов чувств, языка, строения лица и постепенной ликвидацией животного-волосяного покрова тела — выделились две кардинально-решающие метаморфозы. Обе как антропогенетические следствия тейяровской триады, превыше любых географических различий, обе орудийно-фундаментальные.

Есть все основания полагать, что визуально-психическая слитность точных ударных точек, орудийное многообразие такой точечности и возбуждаемое ими состояние психически-визуальной сосредоточенности развило (за многие тысячи лет) *бинокулярное зрение* пралюдей. Становясь проточеловеческим, оно уже не удовлетворялось «харчовым» уничтожением крупных и мелких организмов биосферы, а оценивало как зачаточную форму орудийный эффект *данной суммарной композиции точек* в их отношении к остальным. А поскольку орудия становились все более многообразными, психический эффект бинокулярности крайне постепенно, но все неодолимо, все больше и дальше выходил за пределы орудий, пока в том числе на то, что не утилизировалось биологически, а в своем громадном многообразии оценивалось *прежде всего визуально*. Бинокулярность такого зрения, конечно, чрезвычайно расширила «мир» перволюдей. Но эффект тейяровской триады, расширяясь

до этого «мира», никуда из психологии зрения уже не исчезал. Он все больше уходил в глубь психики мозга, в сознание и подсознание всего, что перволюди создавали и оценивали. Предположительные 90% информации об окружающем мире, о необъятном многообразии и строении всех его явлений и форм, которые человечество получает через органы зрения, через глаза — слишком мощный аргумент в пользу его, зрения базисного антропогенетического превосходства над слухом. Знаменитые «восьмистишия» Мандельштама, по существу, именно об этом, к чему мы уже обращались.

Острота и всеохватность точечно-бинокулярно-го освоения земной и сверхземной реальности — от всех форм растительности и животных до облачности неба, его чистоты, солнечности, или ночной звездности, характерности их состояний и деталей их форм и цвета, разумеется, тоже неотделимы от развития лево-правополушарности мозга. Задерживаться на такой психофизиологии мозга людей первобытности мы сейчас не будем. Но нельзя в этой связи не обратить внимание на то, что даже в наши дни в наиболее первобытно-отсталых племенах, скажем, Центральной Африки, рождается и развивается потомство детей с резко анатомо-физиологически увеличенной и горизонтально «вытянутой» (как «дыня») затылочной частью головы. В подавляющей массе потомства земного человечества эта роль затылочно-визуального массива мозга если не исчезла, то отступила в пользу интеллектуальной функции все более вертикальной лобной части черепа. Он все больше вытягивался в высоту и ширину «от виска и до виска», если воспользоваться одной из строк Мандельштама. Но, повторяю, в этом увеличении и развитии все более «шарообразной» головы огромная роль за-

тылочно-визуальных отделов мозга никак не ослабевала. Вообще, в делах интуиции по законам красоты и художественного формотворчества «высоко» и «широколобость» — как свидетельствует история культуры, конечно, со многими исключениями, — всегда принадлежала в первую очередь тем талантам, которые наиболее успешно творили в области рационального знания (научности). Но до времени, когда, пусть относительно, анатомически разовьется это совсем не пустячное различие в устройстве мозга и формы головы, пройдут еще многие десятки тысяч лет исчерпания первобытного типа мозговой психики и дети мужского и женского пола, по крайней мере, уравниются в начальных правах творческого развития.

Я не останавливался (как, впрочем, и сам де Шарден) на одних только, и как бы самоочевидных, визуально-психических и орудийно-деятельных истоках и последствиях «очеловечения» антропогенеза. Не останавливался на том, какую громадную роль в этом процессе играла сверхживотная перестройка физиологии и психологии *акустико-фонетической, голосовой и слуховой* орудийности протолюдей. Никакая бинокулярность, обзорная громадность визуального схватывания ближайшей и отдаленнейшей реальности не могли, конечно, конкурировать с голосовыми, звуко-фонетическими задачами начальных, а затем все более обширных и многофункциональных общинно-родовых связей. То обстоятельство, что за тысячелетия антропогенеза на Земле сложились многие сотни совершенно различных общинных языков, свидетельствует об абсолютной органичности и неодолимости этого языкового многообразия.

Этнографы, историки древнейших, уже после овладения поздними архантропами кострами огня, этапов антропогенеза и сложения в разных регионах

Земли первых проточеловеческих общин со своими особыми, *неживотными средствами коммуникации*, как правило, пасуют перед одним и тем же. Не в силах опереться на однотипность функции каменно-костяных орудий и огненных кострищ, на вертикализацию протолюдей и перестройку физиологии их голоса, зрения и слуха, они просто констатируют слитность некоего органо-психического «клубка»: одновременно и неразрывно формировались неживотные фонемы языка и речи, первые акустические *интонации* как элементы протомузыкальности и элементарных «танцев», линейные и фигурные орнаменты, первые пластические фигурки и т.д. Да, скорее всего, слитный «клубок» эвристики таких уже неживотных способностей деятельного общения, общинно-родового удовольствия от его сплывающей антиживотной эффективности существовал и развивался десятки тысячелетий, все больше дифференцируясь персонально и территориально. Расшифровать образования всего мира языковых фонем человечества — задача, действительно, из категории труднейших.

Но тейяровская триада точки, точности и сосредоточенности может прийти нам на помощь в посильной конкретизации никак уже неживотных инструментальных средств акустически-слухового общения протоантропов. Пусть не фонемного, но отнюдь не непосредственного визуально-зрительного. Я имею в виду тот звуковой эффект коммуникативности, который производили удары палками или пальцами по поверхности какого-либо пустотелого объема и продувание воздухом изо рта тоже пустотелого, но узкого объема (типа тростника, рога и т.п.). Получавшийся в обоих случаях эффект неживотного слухового резонанса разной силы и высоты был важен в общении жизни настолько, что ко времени сложения палео-

антропов — древних людей уже в полном смысле — оба этих акустических орудия превратились в барабаны и флейты, первые музыкальные инструменты рода человеческого.

В дальнейшем они только разнообразились и утончались, но за сотни и тысячи лет не утратили своего огромного антропогенетического значения ударной и духовой музыкальности. Начав с простой сигнально-коммуникативной информативности, разновысотные ансамбли барабанного боя в племенных торжествах еще и в XX столетии поражали искусством своей контрапунктической экспрессии иных европейских композиторов. О возбуждениях такими ансамблями яркости особой коллективно-танцевальной экспрессии можно не говорить. Настолько она притом была естественной. Но перешагивая через десятки тысячелетий, нельзя не сказать о том, что и в наше время в различных групповых празднествах, особенно в странах Востока, изощренное музыкальное мастерство владения разновидностями игры на барабане и флейте является неременной принадлежностью таких событий. Только в позднем неолите к барабану и флейте прибавляется музыка *звучащей струны* — основа будущей европейской утонченности индивидуально оркестровых инструментов: скрипки, а затем и фортепиано.

Не имея возможности представить, волшебством каких звучаний покоряла лира Орфея, мы и в наше время, полностью отрекаясь от своей индивидуальности и ее проблем, уносимся в покоряющую нас интонационную бездну музыки Баха или Генделя, Моцарта, Шопена или Чайковского. Отдаемся в плен *невозможных* в нашем повседневном обиходе звуковых (ритмо-гармонических и интервальных) комбинаций — таких, которые никогда в нашей земной

юдоли не фигурируют. То есть слышим и переживаем нечто интенсивно *сверхземное*. Это сверхземное, интонационно и гармонически, экстатически захватывает и уносит нас и в музыке воинской, гимнической, похоронной. Как будто земной, не концертной, но все равно сугубо антиобиходной, все равно антиживотно-инверсионной. Уносящей нас в бездну того мироздания, которое незнакомо животным биосферы Земли, а мир людей в магии его общественных, всечеловеческих порывов, готовности ради любви к себе подобным на самоотречение в физической смерти, приобщает к некоему всевышнему диктату мироздания.

Изобретение и совершенствование в столетия Средних веков клавишно-духового органа с его многорегистровым мощным звучанием, заполнявшим пространство готических храмов, было легализовано католическим христианством именно по этому основанию *экстатической вселенскости* переживания существа и царства Бога. Сами антиживотно-точечные звуки и заполнение ими грандиозности готики и расцвет демократической концертной публичности, экстаз точечной музыкальности был отдан во власть фортепиано с его струнно-ударным (молоточковым) механизмом и многооктавным диапазоном точечных звуков, от самых низких до самых высоких. Передача этой эстафеты как раз совпала с гениальным творчеством Иоганна Себастьяна Баха: и органного, и фортепианного, и скрипичного. К середине XVIII века мощь храмово-религиозного пафоса музыки уступает место оркестрам преимущественно струнно-скрипичного главенства. Развившись из народных прообразов струнно-смычковых инструментов ряда восточных и европейских (от Китая до Испании) стран, форма скрипки к XVII веку окончательно сформировалась

в Италии, в семействе Амати, после которых скрипки работы, особенно Страдивари и Гварнери, до сих пор ценятся как наилучшие. Но сейчас не будем задерживаться на исключительно высотных тембровых и иных уникальных ансамблево-оркестровых и сольных достоинствах скрипичного звучания.

Разработка и распространение обязательного для всех инструментов нотного контрапункта, гармонической записи и исполнения любой музыки сделало и в ней неукоснительной явью тейяровскую триаду точки, точности и сосредоточенности как универсального орудийно-духовного (инструментального) основания зарождения и логики всей истории антропогенеза. Вместо союза «и» в предыдущей фразе вполне можно было бы написать «прежде всего» — настолько зародышевый палеолитный элементаризм слитности ударно-точечной «пламенности» светозарности и раздававшихся при этом необычных звуков тоже был *неживотно-акустическим*, «неземным» и в дальнейшем только разнообразился. Включая струнную тончайше-высокую по регистру смычковую и корпусно-резонансную выразительность скрипки, совершенной уже в XVIII веке, можно сказать, что к началу и расцвету эпохи Возрождения все, только что упомянутое выше, было уже целой *музыкальной революцией художественного претворения пространственно-акустической составляющей идеальной инвариантности* человечества.

Какими бы гениальными творцами науки, философии, изобразительного искусства ни являлись Кузанский, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джордано Бруно, Галилей, Паскаль и все иже с ними, не они слышали и запечатлевали невозможные звуко-ритмические комбинации музыки, которыми люди не пользуются в повседневном земном обиходе, но перед которыми



оказываются бессильны в музыкальных концертах — как и перед шедеврами скульптуры и живописи. Так в XIX столетии до безумного восторга пленялись тысячи и тысячи в темных залах шедеврами киноискусства и теми, кто их творил. Бессильны потому, что «*выходят из себя*» обиходно-земных, оказываются в плену состояния *экстаза*, который и есть «выход из себя».

**11.** Если прояснение этого, так или иначе, подразумевалось везде выше, то все же пора сказать о том, как и почему экстаз в значении «выхода из себя» реализует явь «магического кристалла» искусства. Конечно, это не просто то «волшебное» многоцветье кристаллического шара, в которое могли смотреться мудрецы Древнего Китая. И не «магический» куб с равными суммами чисел по горизонтали, вертикали и диагонали его плоской грани, фигурирующий на известной гравюре Дюрера «Меланхолия». Хотя, надо признать, родственность меланхолии с состоянием депрессии недалеко уклоняется от стремления и попыток рационально обнять то, каким образом произвольная совокупность точек способна превращаться в гармоническую композицию той или иной структуры, визуальной или акустической, что мы в состоянии переживать как основание пленяющей нас формы некоего художественного целого, но не в силах до конца понять, как произошло это превращение точек в форму данного произведения. Собственно говоря, *степень непонятности* этого превращения, когда мы пленяемся и произведением в целом, и образующим одновременно его множеством точно-мельчайших элементов формы, и есть основание экстаза, «выхода из себя», как счастья его переживания. Счастья, которое мы не устаем испытывать снова и снова, сколько бы оно нас ни достигало и как долго бы ни оставалось для нас рационально непостижимым.

И все-таки поскольку «экстаз» (и его древняя русская калька — исступление) совсем не обязательно связан с переживанием только счастья, а есть прежде всего высшая степень психической реакции индивида на нечто крайне возбуждающее, может ли экстаз как антирациональный «выход из себя» в переживании яркого художественного целого пролить свет на собственную сущность?

Задаю эти вопросы, что называется, всуе, ибо еще в середине XX столетия мощный аналитический ум Сергея Эйзенштейна, гениального нашего кинорежиссера — создателя «Броненосца Потемкина» и «Ивана Грозного» — в замечательном аналитическом эссе «Неравнодушная природа» детально ответил почти на все из них. Говорю «почти», потому что господство официально революционной диалектики давало тогда о себе знать и в этой блестящей работе. Дело не только в количестве качества, а в революционной подоплеке этой диалектики, чем автор после массовости «Броненосца Потемкина» и фильма «Старое и новое» о добыче и переработке молока в деревне, куда пришла ошеломляющая колхозных сельян техника машинного сепаратора. С точки зрения «пламенного пересоздания мира» в этом событии — те же признаки пафоса и экстаза, которые вызвали к жизни и «Ужасы войны» Гойи, и «Гернику» Пикассо; то, что Эйзенштейн блестяще усматривал в шедеврах Эль Греко и Пиранези, Золя и Уитмена, Пушкина и Гоголя, Достоевского и Толстого. *«Пусть огни их горения не достигали пламени социального протеста. Но все они пожираемы идеями более драгоценными для них, чем сама жизнь»*<sup>90</sup>. И только «одержимость»

---

<sup>90</sup> *Эйзенштейн С. Неравнодушная природа // Избр. произв.: В 6-ти т. М., 1964. Т. 3. С. 171.*

ими и «самовозжигание себя в служении им» было способно порождать пафос и экстаз.

И пафос, и экстаз, в которые «вдохновенно попадает художник», — а через запечатлевающее их произведение искусства они воздействуют на зрителя, читателя, слушателя — есть только инстанции «одержимости», являются «*базисными закономерностями, по которым протекает становление всего сущего*», *диалектика земного и космического «порядка вещей»*<sup>91</sup>. «Независимо от материала» и его «образного наполнения тем или иным содержанием все образы искусства подлинного пафоса...» — по признаку самой своей структуры неизбежно и неминуемо перекликаются и должны перекликаться.

*«Ибо структура эта — сколок со структуры тех закономерностей ... по которым сменяя геологические эры и исторические эпохи, и следующие друг за другом социальные системы, движутся и космос, и история, и развитие человеческого общества»*<sup>92</sup> (курсив мой — В.Т.).

Композиционный гений Эйзенштейна-кинорежиссера ярко проявился в анализе структурных шедевров тех, мастерству которых в художественной прозе, в поэзии, в живописи, в графике, периода XVII—XIX веков он был родственно конгениален. Это особенно проявилось в анализе полотна Эль Греко «Восстание из гроба», офортов-фантазий Пиранини на тему «Тюрем» и романов Золя из его грандиозной серии «Ругон-Маккары» («Дамское счастье», «Проступок аббата Муре» и др.).

Будучи сам, говоря словами Маяковского, революцией мобилизован и призван, Эйзенштейн, ко-

---

<sup>91</sup> *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа // Избр. произв.: В 6-ти т. М., 1964. Т. 3. С. 202.

<sup>92</sup> Там же. С. 202 — 203.

нечно, нисколько не кривил душой в том, что «пусть» огни горения художественных шедевров или гениев европейского искусства «не достигали пламени социального протеста». Все равно эти творения были для них «драгоценнее, чем жизнь», возносясь к истокам Вселенной и всего, что как история природы и человечества самовозжигалась во всех своих гигантских усложнявшихся метаморфозах.

Связывая упоминаемые или детально анализируемые им произведения гениев искусства, Эйзенштейн, как мы видим, ставил их под знак «структуры» всемирно и вселенски финиширующей диалектики и бытия, и сознания. Грамотный эстетик-искусствовед, не тягаясь с философским обобщением «Неравнодушной природы» истоков искусства пафоса, по Эйзенштейну, может позволить себе быть более расчетливым и внимательным. Ибо целое любого совершенного произведения искусства можно рассматривать и оценивать под углом зрения *трех* взаимосвязанных принципов его строения: *структуры, композиции и формы*. Они теснейше взаимосвязаны, но они *не одно и то же*. Колоссальная человеческая и предметная массовость мира больших романов Золя, казалось, нуждалась только в умелой *композиционной* организации (как бы почти самоорганизации) своего пестрейшего сверхизобилия, чтобы превратиться в экстатическое целое литературно-прозаической *формы*. Поэтому эпос гигантской серии «Ругон-Маккары» и состоялся в литературной прозе романности XIX столетия — скорее, как памятник гигантской пестроты сверхизобильного многообразия жизни французского буржуазного общества этого времени. *Режиссерское* восприятие Эйзенштейном расцветшего феномена такого общества, каким его всесторонне

запечатлел Эмиль Золя, сливало воедино качества и структуры, и композиции, и художественной формы.

И совсем иначе анализировались Эйзенштейном два других гениальных феномена искусства: живописное полотно Эль Греко «Восстание из гроба» (1595–1598) и серия офортов «Темницы» (или «Тюрьмы») Пиранези, относящиеся к середине XVIII столетия. Скажем сначала о последнем, наиболее экстатическом варианте офортов «Темниц» 1760–1766 годов, больше всего захвативших Эйзенштейна. Людей в темницах нет, господствует только структура их строения, и реальность ее предметов нигде не нарушена. «Безумство — только в нагромождении, в сопоставлениях, взрывающих самую основу бытовой их "возможности", группирующее их в систему последовательно "выходящих из себя" арок, извергающих из недр своих новые арки; лестниц, взрывающихся взлетом новых лестничных переходов; сводов, продолжающих свои скачки друг от друга в бесконечность»<sup>93</sup>. На следующих за ними страницах экстаз взрывающейся предметности каменных форм, кубов, цилиндров, сводов, арок, лестниц, объемов света и тьмы и т.п. — всего, что олицетворяет экстаз машины тюремного «человекоуничтожения», — обращает Эйзенштейна к трагической экстатичности «Ужасов войны» Гойи и к «Гернике» Пикассо, но как бы мимоходом. Главное, на что Эйзенштейн-художник переключается от «Тюрем» Пиранези, — это то, почему «явление экстаза очень часто связывается с видением архитектурных образов»<sup>94</sup>. Страницы,

---

<sup>93</sup> *Эйзенштейн С.* Нравнодушная природа // Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 3. С. 168–169.

<sup>94</sup> Там же. С. 172.

на которых Эйзенштейн подтверждает значительность этого тезиса материалом историко-архитектурным и человечески-документальным (вплоть до наркотически-исповедального), а также анализом замечательной статьи Гоголя «Об архитектуре нашего времени» (где от магии готических соборов Гоголь переходит к тому, какие богатые возможности строения и формы стоят и перед современным строительством) — одни из лучших в анализе Эйзенштейна экстатичности формы.

Прошу прощения за вынужденную краткость пересказа того, что в анализе Эйзенштейном серии «Ругон-Маккары» Золя и «Тюрем» Пиранези сопровождается избытием искусствоведчески и режиссерски поддерживающих этот анализ явлений самого разного искусства от Средневековья до XIX века. Избытием текстуально-писательским, но исполненным того же режиссерски-авторского экстаза, который неподражаемо переполнял аналитическую канву самого экстатически выступившего в ней гениального режиссера-мыслителя. Не тягаясь с этим феноменом, вернусь на свою, посильную мне колею.

Колея эта связана с пониманием того, как воздействующая на нас итоговая художественная *форма* произведения искусства синтезирует образующие ее *структуру* и *композицию* — то, что эту форму наполняет, пронизывая итоговый творческий акт художника, и то, как феномен этой итоговости *экстатически* пронизывает нас (зрителя, читателя, слушателя). Пестрейшее человеческое и предметное избытие запечатленной Золя жизни французского общества середины XIX века было настолько громадным, что само по себе, как я уже писал выше, сливало воедино качества и структуры, и композиции итоговой романной формы того или иного сюжета. Кстати, именно

триединство этих качеств, вынужденное писательским обузданием громадного многообразия сюжетов серии «Ругон-Маккары», объектной экзатичности самого их материала, все-таки в чисто писательски-художественном плане, лишает этот подвиг Золя тех достоинств уникально творческой стилистики, которыми сверкают шедевры Гоголя, Тургенева, Лескова, Толстого, Достоевского, Чехова.

Совсем иными предстают листы «Тюрем» Пиранези. В них безраздельно господствует принцип «структуры». Ни людей и ничего органического, живого в их собственном пространстве нет. Эйзенштейн-режиссер и сам заморожен, и нам передает острое чувство экзатичности нескончаемых переходов друг в друга арочных столбов, сводов, лестниц, объемов тьмы и света, кубов, цилиндров — словом, всего, что создает грандиозную архитектурную машину безысходности таких «темниц». Близился натиск общеевропейского художественного романтизма, и экзатичность итогового варианта «Темниц» Пиранези на исходе XVIII столетия тоже предваряла это событие. «Бесконечность» превращалась в один из центральных принципов эстетики. И хотя Эйзенштейн отдал должное «безумию наркотических видений» у иных деятелей культуры той эпохи и их родственности эстетике «Тюрем», он совершенно рационально определял «безумство» «нагромождений», «взрывов», «выходов из себя» всех этих арок, сводов, лестниц и их переходов, светотеней как их общие «скачки в бесконечность». В бесконечность, где «взрывается» их «предметность», уступая место геометризму «структурных начертаний»<sup>95</sup>. Их совокупность и была

---

<sup>95</sup> *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа // Избр. произв.: В 6-ти т. Т. 3. С. 164.

художественной композицией «Темниц». Но композицией как бы творчески вторичной, подчиненной и производной от экстаза структурности. А вот где она, композиция, *госпогствует* как формообразующая художественная сила — так это в анализируемых Эйзенштейном двух живописных шедеврах Эль Греко: «Изгнание торгующих из храма» и вознесение Христа из «Восстания из гроба». Эта вторая картина была написана в 1595–1598 годах, на несколько лет раньше «Изгнания торгующих» (1604) — «наиболее ходкого варианта» из Лондонской национальной галереи. Но поскольку экстатичность живописи Эль Греко (в трактовке земной судьбы Христа) с наибольшей силой выразилась не в этом, а в предшествующем ему варианте «Вознесения», Эйзенштейн «позволил» себе пофантазировать так, как если бы дело обстояло наоборот. То есть «Изгнание торгующих из храма» только подготовило ту композицию фигур и поз, предельная экстатическая деформация которых в пространстве вертикально вытянутого полотна картины (со сгрудившимися невероятными позами и даже опрокинутыми остриями, и со знаменем в руке возносящейся совершенной фигурой Христа) передает священный смысл этого события.

Спрашивается — куда же в этих двух картинах Эль Греко девалась *структура*? То, что позволил себе «пофантазировать» кинорежиссер, при всем остроумии и убедительности его фантазии, не меняет чисто композиционного мастерства Эль Греко в обеих разных группировках фигур и поз участников священного события истории Христа. Хотя поразительное по экстатической силе «Восстание из гроба» действительно превосходит гораздо более сдержанное «Изгнание торгующих» (и оправдывает замечательную аналитическую «фантазию» Эйзенштейна); в обоих



случаях царит качество *художественной композиции*. А структуры вроде бы и нет.

Не отождествлять же нам композицию со структурой! Куда же она, структура, тогда девалась?

Разумеется, никуда. И присутствует в сопоставлении обеих композиций Эль Греко, посвященных земной судьбе Христа — как по-разному экстатическая, но еще реалистически достоверная красочная моделировка поз, одежд и тел всех персонажей этих двух картин. «Техническую живопись» *структуры* этой моделировки мы как бы не видим, поглощенные спецификой композиционного строя и целыми формами этих картин. Но их экстатичность настолько велика — как и знаменитая «Буря над Толедо», тоже превознесенная Эйзенштейном, — что делает как бы излишним отдельный от композиции анализ структуры. Экстаз многофигурных тел и поз, обрамляющих «Восстание из гроба», и мистическое светопреставление молнийно-грозовой «Бури над Толедо» по всем своим формам настолько гениально необычны, антибуднично фантазмагоричны, что сами собой предполагают как бы «сверхчеловеческое» владение живописцем всеми мельчайше трансформационными возможностями, какие только заключены в линейно-красочном материале живописца и востребуются формообразующей жадой его глаза и мозга. Не будь эти творения Эль Греко предельно религиозно мистичны, не было бы и утоления этой жажды до степени как бы *обнажения точечной структуры* всех линий и цветовых пятен, до степени любой экстатичности их деформаций.

Композиционный гений Эйзенштейна-кинорежиссера и теоретика искусства, конечно, не случайно воспел незаурядную структурную свободу живописи Эль Греко. Но ее мистическая свобода столь же

не случайно была причиной того, что этот полузабытый в XVII и в начале XIX века мастер был заново открыт тогда, когда и импрессионизм, и экспрессионизм только преломили в живописи свободу точечной точности, расцветавшую в разных областях культуры Европы.

В первую очередь, на протяжении и XVIII и XIX столетий развития искусства необходимо назвать бурный расцвет инструментальной музыки и музыкального театра в формах симфоний, сочинений для фортепиано, оперы и балета. Замечательные произведения в этих жанрах создавались и на два-три столетия раньше, но не были радикальными в своей социокультурной массовости. То же можно сказать и о художественной литературе. Десятки блестящих романов и повестей «Человеческой комедии» Бальзака, конечно, вдохновили Золя на эпопею «Ругон-Маккары», хотя всего полвека отделили расцветшую массовость человечески-предметной вакханалии французского общества в запечатлении их Золя-натуралистом от гениальной философской основательности творений Бальзака.

Золя был тесно связан с кругом живописцев, в том числе импрессионистов, выделившихся после Делакруа и Эдуарда Мане в группу мастеров, целью которых стало одновременно и *цветовое раскрепощение палитры* живописи, и *антиакадемическая* апология сюжетов повседневной городской и загородно-природной среды жизни. «Импрессионистами» группа единомышленников стала называться после выставки 1874 года (по названию картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца»). Главное, что их объединяло, — палитра красок чистых цветов, формировавших картинный объект *точечными* мазками с расчетом на их оптическую смесь и гармонию в глазу воспринимающего.

Это отвечало уже воинствующему антиакадемизму типологических фигур низов и верхов европейского общества после Великой французской революции и жарких социальных потрясений всех слоев и характерных персонажей XIX столетия. Кстати, даже чуждый какой-либо художественной моде в искусстве Толстой восторгался «необыкновенной техникой реализма», развитой Чеховым. «Он кидает как будто беспорядочно словами и, как художник-импрессионист, достигает своими мазками удивительных результатов». Это — «мастерство высшего порядка», которое, как полагал Толстой, пересиливало в даровании Чехова отсутствие определенного «миросозерцания» и «руководящей внутренней нити». Чехов — «это Пушкин в прозе» и «несравненный художник жизни», понятный не только русскому, но «сродни всякому человеку вообще. А это главное...»<sup>96</sup>.

Но, конечно, дело не в одном главном прецеденте Чехова-импрессиониста. Все гораздо значительнее. В широком смысле точечно-живописную эпопею импрессионистов, дивизионистов объединяют понятием *пуантилизма*. И оно сразу же ставит *точечный* нерв (если так можно выразиться) авангардистского события в современной живописи — в контекст точечной техники художественного формообразования, которая расцвела в XVII—XIX столетиях в жанрах инструментальной музыки и музыкального театра: оперного и балетного. Танец в балете на пуантах дал название пуантизму, но его значение гораздо шире. Даже после ренессансных гениев архитектуры и живописи расцвет музыкального композиторства Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена как бы возвращал

---

<sup>96</sup> Русские писатели о литературном труде. Т. 3. Л., 1955. С. 481 — 482, 487 — 488.

экстатическое мышление художника к той стянутости пространства, к точке, которую Гегель считал основанием искусства музыки. И далекий от музыкально-профессиональной выучки просто чуткий любитель нотной клавиатуры может порой случайно «наткаться» на такие сочетания одного звука с двумя, тремя, которые, не напоминая ничего знакомого, будут, однако, обладать каким-то «завораживающим» эффектом. Гений композитора просто слышит и развивает такие звукоэффекты в новаторские протяженные композиции, как неповторимо-индивидуальные выборки из «бесконечности». Богатство многообразия точно-звуковой комбинаторики, тембрового и нотно-звукового диапазона скрипки и фортепиано, сконструированных и расцветших вместе с другими инструментами музыкальных оркестров уже на исходе визуальных и архитектурных откровений Ренессанса, выдвинули к XVIII веку гениев и таланты музыкальности на авансцену искусства Запада. А тем самым и все то, что в художественно-формообразующем плане культуры стало началом эпохи широко понимаемого творческого «пуантилизма».

Академическая история искусства знает, конечно, его видовую *неравномерность*, но не придает этому большого *общепропедогогического эволюционно-творческого* значения. Или придает совсем небольшое. Считается, что все виды искусства и «прикладного» художественного производства плавно развиваются из века в век, из тысячелетия в тысячелетие, и в своей региональной конкретности представляют весь арсенал художественных форм, порой исключительных по своей выразительной силе, а порой более рядовых. То, что кануло в безвозвратное прошлое гениальные храмы, мраморные статуи и эпические

поэмы давностью в тысячелетия, объясняется исключительными событиями и персонажами архаики. Но то, что лишь несколько столетий отделяют нас от всечеловеческих гениев живописи европейского Ренессанса, и на этом немеркнущем фоне всего через два столетия сначала расцветает инструментально-концертная и оперно-балетная музыкальность, а затем всего через один век — буквально «под носом» Лувра и шедевров живописи Ренессанса в музеях европейских столиц — *импрессионизм и неоимпрессионизм* открывают ворота фовизму, кубизму, футуризму, абстракционизму, супрематизму, затем сюрреализму, — это *антропогенетически эволюционного объяснения для трансформации искусства XIX–XX столетий не получает.*

Эта работа — дань моему необоримому искушению увидеть в художественном пуантилизме творческий инструмент высочайшей степени *универсальности и социальной продуктивности.*

Ведь с пуантизмом импрессионизма свершилось нечто совершенно необычное. Как бы ни были гениальны творения Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, Боттичелли, Веласкеса, они уже несколько не мешали нам не менее сильно восторгаться обнаженными красотками Ренуара, полуодетыми, в различных позах балетными танцовщицами Дега, городскими и загородными пейзажами Сислея и Сёра, гениальной серией разного освещения Руанского собора Клода Монэ, влиянием импрессионизма на Сезанна и Ван-Гога. Как писал Маяковский:

Бывало сезон — наш бог Ван-Гог,  
Другой сезон — Сезанн<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Маяковский В. Сочинения. М., 1940. С. 245.

Конечно, раскрепощение цветовой палитры в пользу эффекта чистых тонов (с отрицанием черного, коричневого и серого), а у наиболее радикальных — письмо точечными ударами кисти со смешением цветов в глазу — не являлось художественной самоцелью. Подобно социальной эпопее Эмиля Золя (с которым вся эта плеяда живописцев тесно связана), творцы пуантилизма были если не во власти расцветшей публичности сюжетов общественной жизни середины XIX века, то, во всяком случае, во власти ее форм и мест — среды города, пляжей, театральных залов, загородных рек, прогулочных бульваров, массового каретного, а затем начавшегося железнодорожного транспорта и т.д. Эстетика красоты одетых или обнаженных, самодостаточных в своей значительности персонажей рода человеческого, не важно — религиозных, мифологических или светских — уходила в безвозвратное прошлое (если отвлечься от будущей «культовой» портретности). И пуантилизм импрессионизма стал для творческого сознания художников центральным рубежом во всей этой социально-эвристической перемене.

Конечно, меньше всего она была обязана балетным пуантам как таковым. Упор на *точечность* в живописи, давший Синьяку право на такое название, был тем, о чем он или не догадывался, или догадывался, так сказать, стихийно, полусознательно. Главным было влияние на художественно-творческое сознание XVII — XIX веков **расцвета и общедоступности искусства музыки**, о чем уже заходила речь выше. Музыка оркестровой, симфонической, сольной скрипичной и фортепианной, оперно-вокальной и балетной. Музыка с окончательно сложившимся точечно-нотным языком, и сплошь и рядом выходившей непрофессиональным музицированием за пределы концертно-

театральных залов в дворцовое, салонно-домашнее и даже в улично-городское пространство. В «маленькой трагедии» о Моцарте и Сальери Пушкин не преминул отметить их диаметрально-противоположную реакцию на игру слепого уличного музыканта-скрипача: снисходительно-счастливую у гения и высокомерно-презрительную у его соперника.

Но гораздо фундаментальнее, за полтора столетия до Пушкина, переход пальмы первенства во власть музыкальных образов общественного сознания был подробно разобран в замечательной философской повести Дидро «Племянник Рамо». Современный Рамо был видным композитором и реформатором музыки, а его родич, одаренный музыкант, был превращен талантом Дидро в яркую литературно-философскую гиперболу — пленения психики его современников уже *постренессансной* властью над обществом образов музыкального искусства. Эти образы с незаурядной точностью и экспрессией воспроизводит перед публикой герой повести, зарабатывая этим себе на жизнь. Как «обезьяна Бога» он способен с необыкновенной *точностью* воспроизводить из европейской театральной музыки что угодно и кого угодно. Как «живой механизм» имитации он самым точным образом подражает инструментам оркестра, басом спускается «вглубь ада», а переходя на фальцет, «раздирает небесные выси», изображает танцоров и танцовщиц, певцов и певиц и весь оркестр, целый оперный театр<sup>98</sup>. Доводя себя в этом копировании до «совершенного изнеможения», угрозы «утраты рассудка» и «опасности сумасшедшего дома», Рамо демонстрирует только плату за «*необыкновенную точность*»,

---

<sup>98</sup> Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин. М., 1984. С. 257 – 259.

с какой перед изумленной аудиторией (шахматного клуба) и философом осуществлялся через оперную музыку акт *сверхчеловеческого* метаморфоза.

Аудитория парижского шахматного клуба была выбрана Дидро неслучайно. Среди ее посетителей бывали и такие известные мастера шахмат, как Легаль и Филидор, причем второй был также автором легких комических опер, а в шахматах — оставшимся в их истории автором теории эффективной игры пешками. С рубежа XVII — XVIII веков игра в шахматы стала все шире распространяться среди образованной публики (И.С. Тургенев был даже председателем парижского шахматного клуба). На протяжении XVIII и особенно XIX столетий состязания в шахматы интеллектуально развитых соперников (даже такого масштаба, как Маркс, Толстой, Ленин) стали важным элементом их игрового досуга. С середины XIX века, после матчей гениального американца Пола Мэрфи с мастерами Европы (с Андерсеном, Кизерицким и др.), шахматы стали все стремительнее овладевать интеллектуально-игровым и состязательным досугом жителей европейских стран, включая Россию. Овладевать до тех пор, пока состязания шахматных команд этих стран не превратились в раздел массового спорта.

С XVIII по XX столетие это происходило параллельно бурному расцвету инструментальной симфонической и оперно-балетной музыки, не говоря о рассматривавшемся выше перевороте в живописи, который во второй половине XIX века свершился новаторством импрессионизма как *пуантилизма*. В шахматах пуантилизм выступает и действует как пунктуализм, то есть как комбинаторика точек-центров клеток доски, по которым передвигаются и действуют по правилам игры ее фигуры и пешки в пользу защиты перевеса и победы в игре одной из сторон.



В этом процессе происходит борьба «сильных» и «слабых» *пунктов* игровых позиций, что в игре мастеров ясно понимается и используется. «Танец» противостоящих фигур и пешек по центрам клеток доски есть тот же пуантилизм гигантского (почти астрономического) ресурса комбинаторики. Интуиция выбора противниками из этого ресурса и борьбы наиболее выгодных ситуаций взаимодействия пешек и фигур производит сильное эстетическое впечатление. Наиболее сильное — в специальных композиционно-творческих задачах и этюдах уникальных шахматных позиций (порой очень нелегких для их решения). Объединение в шахматах спорта и искусства общеизвестно, так же как массовость их состязательного распространения в России и Советском Союзе, которые в XX столетии дали культуре больше половины чемпионов мира и наибольшее число сильнейших гроссмейстеров. И, конечно, нельзя забывать, что основоположник художественного шахматного этюда Алексей Алексеевич Троицкий (1866 — 1942) в 1928 году был удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Всевозраставшая *социокультурная массовость* игры в шахматы с конца XVII по весь XX век, часто достаточно любительски искушенная, не говоря о ее мастерах и чемпионах стран и мира, была не меньшей, чем публика оперно-балетных, музыкальных, концертных залов и выставок живописи. И как теперь отчетливо проясняется, все эти области искусства — и больше, чем любительски заинтересованного общественного художественного досуга — сознательно или интуитивно, были пронизаны *верхновностью одной и той же формообразующей силы*. А именно комбинаторной *силы точечного пуантилизма* (или пунктуализма, что одно и то же).

Для историка искусства, искусствоведа и эстетика со всем этим связана необходимость если не полного ответа на последующий вопрос, то, по крайней мере, его внимательного историко-культурного анализа. Даже не одного, а нескольких.

Прежде всего вопрос, лежащий прямо на поверхности феномена пуантилизма, а именно: в силу каких продуктивно-творческих потенций пуантилизм в живописи XIX столетия не только превзошел вершинные художественные откровения гениальных мастеров Ренессанса, но вместе с колоссальным расцветом всех форм искусства музыки (и ее тоже гениально вершинных создателей и исполнителей) и как будто с неявным, как музыка и живопись, но с XVIII по XX столетие расцветом игры в шахматы — или: в силу каких *антропогенетических претензий* человечества к дальнейшему росту продуктивности своей культуры сложился весь этот новый художественно-игровой комплекс?

Конечно же, в основе этих продуктивных претензий лежал быстрый рост человечества, населения средних и больших городов — как основного потребителя продукции искусства: архитектуры, театра, музыки, живописи, художественной литературы во всех их видовых и жанровых разновидностях. Антиклерикальный, а после Великой французской революции и общедемократический контекст духовных запросов к искусству этого массово обновляющегося человечества делал свое неотвратимое ноогенетическое дело и по сравнению с уникально-личностной (часто религиозной) символикой Ренессанса, а тем более со всем религиозным строем форм искусства Средневековья. Сюжеты всех этих загородных компаний, городских кафе, конных выездов, речных прогулок, прекрасных натурщиц, рядовых балетных

танцовщиц, женщин, купающихся в пруду или под струями домашних кувшинов и т.п. не могли иметь и не имели прецедентов в живописи вплоть до XIX века. И то, что они таковыми становились и были «воспеты» живописной техникой импрессионизма и пуантилизма, имело под собой самое *широкое формо-творческое основание*.

Насколько же широкое? При некоторой снисходительности к автору этих размышлений можно сказать: настолько же широкое, даже *всеобъемлюще антропогенетическое*, насколько первые удачные взаимоударения камней протогоминидами высекали точечные искры, от которых загоралась, допустим, сухая листва, или множеством таких ударов изменялась форма камней, превращавшихся во все более удобное «для руки» орудие. Прошли, надо думать, многие тысячелетия, пока первые гоминиды развили изготовление точечно-остроконечных каменных, деревянных и костяных орудий для прокалывания точечных отверстий в шкурах, соединяемых одна с другой жилами для получения примитивного облачения, защищая в них тело от холода. Достижение искусности во всем этом было первым «искусством», которым овладел первый человек. И «искусством» настолько, что даже через сотни тысяч лет его генетическое происхождение продолжает жить в мастерстве каменотеса, плотника, портного, кружевниц, в кострово-пожарном эффекте точечных спичек и т.д. Ловкость во всех этих умениях уходит в самую глубину антропогенеза, и как в глубине она, в принципе, немногословна — то есть таит в себе такую же глубину *сосредоточенности*, какую ловкий в своем умении просто человек развивал в себе намного раньше словесным опосредованием своего мастерства.

Успехи искусства первобытных обществ, искусства Древнего Египта и стран древнего Востока, почти

тысячелетний расцвет греко-латинского искусства античного Средиземноморья, затем средних веков Европы и, наконец, великого искусства эпохи Возрождения увели далеко на задний план, почти в забвение, *точечно-пуантилистское* основание художественного сознания и формообразования как важнейшего основания духовного прогресса человечества, увели вплоть до XVII века, до Ньютона и Лейбница, гением которых новооткрытое дифференциальное исчисление бесконечно малых величин (кроме всего у них прочего) вернуло права творческой точечности как центрального инструмента формообразовательной культуры человечества. Джордано Бруно, Спиноза, Декарт, Галилей, Паскаль сопровождали эту рубежную эпоху Ньютона и Лейбница философским и математико-геометрическим обоснованием новой, уже не античной и религиозной средневековой картины устройства мироздания. Быстрый рост народонаселения больших государств, средних и малых городов на Западе и Востоке с забурлившей в них общественной жизнью (о чем уже говорилось) поставил на этом важнейшем этапе истории антропогенеза — в странах Запада к XVII веку — небывало острые задачи материального и духовного обеспечения народонаселения. В том числе — задачи его коммуникативного общения и между городами и государствами.

Изобретение Дж. Уаттом в конце XVIII века совершенной паровой машины как универсального механического двигателя стало решением большинства подобных задач производства и общения как внутреннего, так и межгосударственного. Первые паровозы и пароходы были созданы соответственно в Англии и США, а железнодорожное общение (с путями, вокзалами и др.) стало развиваться тогда же — со второй трети века. Паровая машина Уатта легализовала

механизм возвратно-поступательной системы, продуктивный эффект которой основывался на *неразрывном взаимодействии* цилиндрического парового котла и системы рычагов, передающих его энергию колесу-двигателю, инерционно возвращавшему всю систему к очередному и всем последующим актам ее работы давлением нагретой в цилиндре энергии пара. Каждый, кто еще до электровозов любовался началом работы колесного паровоза, восхищался тем, как это начало приводилось в действие коленчатой системой взаимосвязанных стержней, передававших давление поршня парового котла большим паровозным, идеально круглым колесам, трогая состав поезда и приводя его в движение по рельсам. Нельзя было не восхищаться слаженной работой этого машинного чуда, особенно в детстве...

Однако вряд ли кто-нибудь из нас, нематематиков и знатоков Лейбница — математика и философа, — догадывается при этом, что во взаимодействии идеально круглого паровозного колеса и идеально прямого путевого рельса *ежемгновенно происходит рождение микроскопических точек*, и что пробегание через них и составляет суть паровозного движения. В книге В.Н. Катасонова «Метафизическая математика XVII в.»<sup>99</sup> приводится графическая схема, иллюстрирующая (по Лейбницу), как это происходит в общем случае взаимодействия прямой, касательной к кривой. Участок этого касания приравнивается к *бесконечно малой стороне треугольника* и устанавливается его подобие к большому треугольнику. Эта операция с дифференциалом бесконечно малого треугольника повторяется на всем протяжении движе-

---

<sup>99</sup> Катасонов В.Н. Метафизическая математика XVII века. М., 1993. С. 39—41.

ния колеса по рельсу, делая колесо состоящим из бесконечно малых, точечных отрезков прямой, то есть бесконечно многоугольным.

Для антично-средневековой математики это было непонятно и неприемлемо. А с XVII – XVIII столетий стало стимулом развития совершенного колесного транспорта по улучшенным дорогам. Транспорт железнодорожных поездов начался во 2-й четверти XIX века после первых паровозов, сконструированных в Англии сначала Тревитиком (в 1803 г.) и усовершенствованных Дж. Стефенсоном (в 1814 г.). Импрессионизм не оставил без внимания вид первых городских железнодорожных вокзалов. (*Моне К.* Вокзал Сен-Лазар, 1876) с их дымом и паром. Но это было только следствие технической революции, начатой в конце XVIII века, изобретением универсальной паровой машины. Перенос ее эффекта на паровоз, движущийся по рельсам с перевозом людей и любого груза, был бы невозможен без той «тайны» *взаимодействия круга (колеса) и касательной к нему (рельса)*, которая по логике дифференциального исчисления Лейбница порождает круги колес как совокупности точек их касания к рельсам. Без их рельсового перестука поезд как бы «летит» (что в детстве и юности почему-то воспринималось мной певуче, и даже рождало иными композиторами фильмов их органичные песенные аналоги).

Нелегко назвать всю совокупность социально-творческих факторов, которые меньше чем за два столетия сменили ренессансное господство выдающегося изобразительного искусства и архитектуры первенством искусства музыкального (в жанрах и театра оперы и балета, и инструментально-концертной музыки) как такового. Гиганты — Рубенс и Рембрандт — венчают эту смену на рубежах XVI – XVII ве-

ков, но шедеврами уже не совсем такого и совсем не такого символического величия, какое произвели на общечеловеческий свет гении столетий Ренессанса. «Совсем не такого» относится прежде всего к Рембрандту, к его уже не ренессансной апологии религиозной глубины человеческих образов.

Но мы говорим о главных социокультурных факторах решительных нововведений XVII—XVIII столетий в их отношении к факторам, прямо или опосредованно влиявшим на общественное сознание. О быстром росте народонаселения, особенно в столицах, больших и средних городах с их рынками и всевозможными магазинами, с обилием в этих центрах всевозможных и самых драматических человеческих взаимоотношений (воспроизведенных потом Бальзаком и Гюго), уже упоминалось. Решительному изменению подверглась и вся сфера массового художественного досуга. На первый план в нем стала выступать сначала органная музыка, хотя по-прежнему в соборах и церквях (но уже не только) — музыка сугубо религиозная, но все больше и больше проникавшаяся светской общечеловечностью. Доведенные до конструктивного и музыкально-выразительного совершенства звучания скрипки мастеров Амати, Гварнери, Страдивари стали основой новой концертной выразительности, ансамблевой и индивидуальной. А замена щипкового клавесина клавишно-ударным инструментом фортепиано (Кристофори, 1709—1711), ставшего основой домашнего пианино и концертного рояля, с его огромным, от самых высоких до самых низких, *диапазоном комбинаций точечных звуков*, отодвинула орган на второй план публичной музыкальности. В сценической оркестровости, разумеется, вместе с первенством ансамблей скрипок, также с инструментами духовыми и ударными.

«Монадология» универсальной точности мироздания была завершена Лейбницем уже в начале XVIII века. То есть в то время, когда помимо сочинений для органа гений И.-С. Баха не менее ярко проявился в его сочинениях для инструментального оркестра, в том числе для фортепиано с оркестром. Во второй половине этого века свершился уникальный музыкальный гений Моцарта. Наряду с драматическим шедевром его «Реквиема», совпавшего с годом смерти (1791), он написал четыре живых до сих пор оперы, создал еще несколько десятков симфоний, концерты для фортепиано с оркестром, струнные квартеты и др. Еще одним из этих уникальных гениев расцветшего оркестрового и оперного инструментализма стал Людвиг ван Бетховен, с последней трети XVIII века до первой трети века уже XIX. Бессмертны его 3-я («героическая») и 9-я с хором на текст оды Шиллера «К радости» симфонии, увертюры «Кориолан», «Эгмонт», «Леонора», сонаты для фортепиано, в том числе «Аппассионата», сонаты для квартетов и др. Взлет этих трех уникальных гениев музыкального инструментализма произошел уже после того, как отчасти до них или в том же XVIII столетии целая плеяда одаренных музыкантов (прежде всего плодовитого Глюка, но также Люли, Куперена, Рамо и др.) привела к созданию музыкального театра, объединявшего комедию, танец, диалог, инструментальность и вокал, и *пуантилизм музыкальной точности стал быстро распространявшейся формой общественного художественного сознания*. Это была та основа, которую на протяжении всего XIX столетия развил и преобразил уникальный оперный гений Верди — национальный герой Италии с десятком его выдающихся творений, в окружении даже таких талантов, как Пуччини, Россини, Даничетти, Леонковалло. На



первую половину этого века приходится также мировой композиторский и исполнительский фортепианный гений Шопена. Бессмертная опера «Кармен» Бизе (почитавшаяся, кстати, Чайковским превыше любых сочинений) и уникальная тетралогия Вагнера «Кольцо Нибелунгов» из четырех произведений замыкают громадный взнос Европы в это «оперное» столетие. Замыкают, конечно, вместе со взносом в него творений российских композиторов. Некоторые из них, как «Руслан и Людмила» Глинки, «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, оперы Римского-Корсакова, «Демон» А. Рубинштейна, не выходили за пределы отечественной культуры при всех их достоинствах. Но такие, как «Картинки с выставки» того же Мусоргского, опера «Князь Игорь» Бородина и прежде всего творения Чайковского, оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», «Итальянское каприччо» и ставшая мировым шедевром новаторская музыкальная драматургия балета «Лебединое озеро», шесть замечательных симфоний, особенно первая, пятая и шестая, «Вариации на тему «рококо» для виолончели с оркестром», были популярны в мировом музыкальном репертуаре и в XX столетии. Рубеж XIX — XX столетий отмечен в России замечательными фигурами Скрябина и Рахманинова, блестящими пианистами и композиторами. Симфонические «Поэма экстаза» и «Прометей» Скрябина и фортепианные прелюды, опера «Алеко», поэма «Колокола» для хора и оркестра Рахманинова и др. высоко ценились и ценятся мировой музыкальной общественностью.

Исключая общемировую популярность балета «Спартак» Хачатуряна, свод инструментальной музыки всех жанров, созданный силой таких больших

тантов, как Шостакович и Прокофьев, не изменил «закатного» положения вещей в большой сценической музыке. Залы консерваторий и Больших театров и концертных сцен не пустуют при исполнении шедевров музыкальной классики. Но больше не сочиняют «больших» симфоний, опер и балетов. Их гениальные творения остались бесценным наследием колоссального эволюционного взрыва небывалой ранее в истории человеческого творчества точно-акустической комбинаторности. То есть в чистом самодовлеющем творчески переживаемом качестве *комбинаторики пуантилизма*.

Громадность его почти трехсотлетнего расцвета и господства в истории искусства как замечательных художественных форм музыки не означает, однако, что процесс этот развивался под действием только его музыкальных стимулов как таковых. Иначе было бы непонятно, почему культура формообразования не знала чего-то подобного в предшествующие столетия и почему «большая» всецело светская концертно-театральная музыка стала утрачивать свое существование (как творческий стимул и форма культуры в XX – XXI столетиях).

Поскольку у нас уже заходила речь о скрытой в шахматах комбинаторике пуантилизма сильных и слабых полей-точек, нельзя пройти мимо стремительного общественного распространения этого вида спорта и искусства в шахматных состязаниях XIX века и большей части века XX-го. Наверное, миллионы шахматистов-любителей в разных странах страстно переживали борьбу за первенство гроссмейстеров в межзональных турнирах на право их победителей быть первыми из лучших, вплоть до индивидуальных матчей тех, кто боролся потом в парных битвах на звание чемпиона мира. Всего их почти за сто лет сменилось

тринадцать, из которых восемь представляли Россию и Советский Союз. Это были наши «Леонардо да Винчи» и «Моцарты», чем мы заслуженно гордились. Гордились в те десятилетия СССР, когда идеологическая борьба с «буржуазным формализмом» в искусстве карала любое новаторство в искусстве, выходявшее за пределы общепонятной «народности». Так пришлось покинуть родину Кандинскому, Набокову, кстати, автору романа о шахматах «Защита Лужина», были изъяты из культуры Малевич и Филонов, собрания произведений которых были предоставлены российскому зрителю лишь во второй половине XX столетия. Но о них — ниже, а пока о тех социальных факторах, которые еще в XIX веке, **сверх опер и симфоний**, а также классово-политических событий, радикально по-новому преобразовали условия развития человечества.

Этот век — после предшествовавших ему Баха, Моцарта и Бетховена, — ставший столетием массовых откровений опер, симфоний, концертного пианизма и того, что в искусстве живописи свершилось в пуантилистской революции импрессионизма, стал веком множества радикальнейших по своей массовости *технических изобретений*, изменивших образ жизни миллионов людей на огромных пространствах. О механизме возвратно-поступательной работы паровой машины с конца XVIII века, о том, как на этой основе в первой четверти XIX века заработали новоизобретенные паровозы и со второй четверти этого века начал быстро развиваться и распространяться железнодорожный транспорт, речь уже шла. От рельсовой зависимости возвратно-поступательный механизм освободился с изобретением двигателей внутреннего сгорания. Сначала Ленотром в 1860 году, а спустя 15 лет в Германии Даймлером и Бенцем,

начавшими производство автомобилей с бензиновыми моторами. Они стали быстро распространяться, хотя возвратно-поступательный механизм их двигателей был гораздо сложнее паровозных.

Заметим, что если не ограничиваться кругами и точками в утилитарных механизмах человеческого передвижения, огромную роль в их создании играла обработка их частей и деталей на токарных станках. Эта скрытая от глаз потребителей сторона эффективной работы их форм и частей обеспечивалась историей токарного станкостроения, насчитывавшей к XIX веку чуть ли не десять веков постепенного совершенствования своих обработочных возможностей. Кстати, в известной работе Николая Кузанского «Игра в шар», написанной в середине XV века, форма игрового шара уже относится к искусству ее изготовления «токарем». За прошедшие с тех пор четыре с половиной столетия станочно-токарное изготовление и обработка важнейших частей паровых машин, паровозов, автомобилей и других механизмов стали важнейшей частью и условием их громадной социальной роли. Роли продуктивной круговращательности. Хорошо знакомые всем шарикоподшипники, внутренние и наружные стальные кольца которых со скользящими между ними стальными шариками обеспечивают эффект осевых круговращений, и в XX веке производились миллионами штук. Шарикоподшипники и кольца от них изготавливались от больших до крошечных. Но мы оставим их сейчас, подчеркнув в истории *токарной* обработки самых разных изделий, что она имела своим рождением и развитием до современности обработку круговращательных изделий. *Правильная округлость и шарикообразность* — две формы бесконечности не только в теологической философии Кузанского, но и всей производственной

и бытовой практике человечества всегда занимали чуть ли не преобладающее место. От формы планет до планетарных орбит, до мячей и колец в детских играх и до экстатически разыгрываемых на больших стадионах при громадном стечении болельщиков видов спорта (футбол, волейбол, баскетбол, хоккей, теннис, велотреки, спортивная стрельба и др.) — перед нами та же зависимость психики взрослого населения от экстатических перипетий движения шарообразно-круговых форм.

Когда в 1894 году по инициативе Кубертена были возобновлены общемировые Олимпийские игры, с тех пор проводившиеся каждые пять лет по всему спектру легкоатлетических соревнований (бег на разные дистанции, прыжки в длину и высоту, метания ядер, дисков и копий), из всех выше названных соревнований с шарообразно-круговыми формами только соревнования на велосипедах на специальных стадионах-велотреках удостоились Олимпийского стажа. Этим воздавалась честь и истории изобретения велосипеда в XIX веке, и той практически жизненной роли, которую он приобрел к концу XIX века и во всем XX столетии у огромных масс людей в разных странах. Детски-воспитательное и взросло-утилитарное использование велосипеда были предугаданы и выявлялись особенно со второй половины и конца XIX века, независимо от поездов и появления автомобилей, и даже влияло на изобретение последних. Нужен был транспорт, *индивидуально* использующий эффект *бесконечно движущегося круговращения* без громоздкости паровоза и сложности бензинового двигателя. Главные части такого двигательного механизма, ставшего общеупотребительным велосипедом (несущая рама, педали и седло, металлическое колесо со спицами и надувными шинами, тормоза и механиз-

мы свободного хода, переключение скоростей и др.), изобретались и совершенствовались со второй половины XIX и первой половины XX столетия и быстро распространились. Массовые шоссейные гонки велосипедистов — только часть того расширившегося ареала общения людей между соседними деревнями и городами задолго до того, как в это общение с разными целями стали вмешиваться легковые автомобили. Велотакси и разнообразные грузовые велосипеды продолжали нести свою службу все XX столетие, особенно в больших городах и деревнях Юго-Восточной Азии, где стоянки большого числа велосипедов, пока их владельцы заняты на работе, существуют и сегодня. Велосипеды способствовали улучшению качества дорог, а многие технологии, совершенствовавшиеся в производстве велосипедов, находили применение в начинавшемся производстве автомобильных фирм. Ровер, Шкода, Опель и многие другие начинали как производители велосипедов. Не будем говорить о важном воспитательном значении, какое в раннем детстве играет переход от игры с мячом к началу езды на велосипеде, трех-, а затем и двухколесном. Так развивают становящегося человека физически и психологически две основополагающие формы бесконечности — шара и круга.

Изобретение на протяжении этого оперно-балетного, симфонического и живописного пуантилистического XIX столетия (помимо уже называвшихся транспортных новаций) также фотографии, точного телеграфа, первых кинопроекции братьев Люмьер и др., радикально расширило способы и сети коммуникаций, с которыми человечество вступало в XX век.

Собственно, за исключением изобретения авиации, телевидения и первых ЭВМ — всех на базе тех-

нологии комбинаторики точечных (пуантилистических) импульсов — и если остановиться на начале ракетно-разведывательных полетов в околоземном космосе — чуть ли не вся остальная масса форм технологии и культуры XX века была радикальным развитием, начатого веком XIX-м. Это — если не считать трагедий двух мировых войн с их многомиллионными жертвами.

Почему надо говорить «если не считать таких мировых военных трагедий и их жертв», рассуждая о пуантилизме — словаре не только форм искусства, но и многих форм научно-технического прогресса?

Конечно, не только потому, что радикальное обновление к XX столетию языка художественного мышления и формообразования каким-то образом содействовало политэкономическому напряжению во взаимодействии целого ряда стран Европы и Азии до степени военных конфликтов. Главным было громадное геополитическое напряжение, образовавшееся в мире после российской революции 1917 года и образования СССР — единого коммунистического государства на огромном пространстве России, всей Средней Азии и Закавказья, с его необъятными природными ресурсами и огромным энтузиастическим населением. Народ страны был богато художественно одарен до вершинных мировых образцов в целом ряде видов искусства. И до тех пор пока тиски вождистского сталинизма не поставили под запретные удары не совпадавшие с ними постимпрессионистские новшества, российский художественный авангард успел сказать свое новое слово. Ниже об этом еще пойдет речь. А здесь не лишне сказать о тех «вдохновенных революцией» пуантилизма модернистских новациях в европейском искусстве конца XIX и первой трети XX столетия, которые активно

отторгались мелкобуржуазным консерватизмом преобладающей части населения Европы. Это касается тех его представителей, которые были причастны к программам и делам общественных художественных школ. Самая знаменитая из них — «Баухауз» Вальтера Гропиуса, собравшая прекрасных педагогов-новаторов и издававшая их труды, прекратила свое существование в начале 1930-х годов. Баухаузу не простили ни художественный авангардизм, ни демократическую атмосферу института, ни творческие связи, которые он стремился наладить в 1920-е годы с авангардным искусством революционной России<sup>100</sup>. Набравшая антисоветскую и антисемитскую силу фашизация мелкобуржуазного сознания Германии активно использовала в своих целях жупелы «уродливого» и «дегенеративного» искусства его авангардистских форм.

Смертоносная битва с фашистской Германией, унесшая миллионы жертв, как это трагически ни парадоксально, тоже имеет прямое отношение к социально-творческой уникальности и *творческой мощи* принципа пуантилизма. Совсем не обязательно только художественной или позитивно-ремесленной и машинно-производственной. Власть точки (и производной от нее *точности*) над покоряющей историей людей в борьбе с природой и с себе подобными проходит через весь антропогенез. И живучие до сих пор спортивные состязания по точности стрельбы в мишень с концентрическими кругами от «десятки» в точечном центре до окраинных кругов большого диаметра — только свидетельство антропо-

---

<sup>100</sup> См. об этом: *Тасалов В.И.* Очерки эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М., 1970.



генной значительности этого феномена. Отнюдь не только военной или спортивно-тренировочной.

Возьмем, к примеру, строфу из «Пролога» гениальной поэмы молодого Маяковского «Флейта-позвоночник»:

Все чаще думаю —  
не поставить ли лучше  
точку пули в своем конце.  
Сегодня я  
на всякий случай  
даю прощальный концерт<sup>101</sup>.

Эту смертельную точку вынудили поставить и исчерпание любви с Лилей Брик, и низость преследования революционного гения поэзии бездарностями и подлостями литературных чинуш. Но если вспомнить, что от огнестрельно-смертельных «точек» в своем конце скончались не только Пушкин и Лермонтов, но десятки и сотни достойных дуэлянтов на точечно-остроконечных шпагах прошлого, а в XX веке и поныне точечно-смертельная огнестрельность автоматического оружия собирала и собирает страшный урожай между государствами и внутри них, феномен смертельного пуантилизма приобретает гигантский историко-эволюционный масштаб. Тучи смертоносных точечно-остроконечных стрел на фресках древности, которые направлялись завоевателями не против животных, а против себе подобных и увенчивались захватом новых территорий и новых подданных — важные свидетельства тысяч лет антропогенеза. Сначала грозные шеренги лучников, позже мастера стрельбы из арбалетов — без

---

<sup>101</sup> *Маяковский В.В.* Флейта-позвоночник // Избр. соч.: В 2-х т. М., 1981. Т. 2. С. 43.

их грозной смертоносности взросление человечества не обходилось. Позже, когда изобретение пороха открыло историю огнестрельности (см. корневые для нее «стрела» и «огонь»), начались столетия круглых и шарообразных ядер и пуль, в течение XIX века превратившихся в остроконечные пули револьверов, пулеметов, пушечных зарядов, а еще позже в остроконечные самолетные бомбы.

В интересах искусствоведения нельзя не обратить внимание на удивительную параллельность того, как «пуантилизм» точности с середины XIX века расцвел в живописи импрессионизма, в балете, в концертном пианизме и вслед за этим в некоторых опытах поэтического и живописного авангардизма. Если не буквально, то также радикально видоизменялось огнестрельное вооружение человечества, во всяком случае в значительной степени так, как конструктивный эффект точностей решающе участвовал в том прогрессе технически-производственных, коммуникативных, транспортных и спортивных новшеств, о которых речь шла выше.

Здесь опять нельзя не вспомнить остроумие теологической и философской аргументации места человека в мироздании, которую Кузанский развивал в своих беседах о сущности «Игры в шар». «Абсолютная округлость» и «мистический смысл кругов» — бесконечность движения такой формы и всего в ней не обходилась без схемы-мишени концентрических кругов от «единицы» самого большого внешнего до точечного центра «десятки»<sup>102</sup>. Конечно, это был один из приемов аргументации кардиналом всеобъемлющей центричности Бога. Но если отнестись к этому

---

<sup>102</sup> Кузанский Н. Игра в шар // Соч.: В 2-х т. М., 1980. Т. 2. С. 249, 260, 316.

теологически серьезно, то нельзя ли сказать так, что 1) поскольку нам не известны границы и форма бесконечной Вселенной, и 2) вся история человечества до сегодняшнего дня несвободна от низменной борьбы государств, людских групп и отдельных людей за выгоды «животных» благ и отнюдь не бескорыстных преимуществ лично-семейного существования — постольку сам Бог располагался и будет пребывать в точечном центре любой огнестрельности как *неминая высшая кара* за житейскую низменность (животность) еще несовершенного человечества.

Всесторонняя промышленная революция XVII—XIX столетий не идет по своим срокам, по многообразию продуктивных новшеств и их влиянию на радикализм социогенетических трансформаций образа жизни, мышления и всей культуры человечества ни в какое сравнение с тысячелетиями древности, античности и Средневековья. Всего несколько десятилетий отделяют знаменитую «Человека-машину» Ламетри от изобретения Уайтом универсальной паровой машины-двигателя для разнообразных промышленных и транспортно-коммуникативных целей. Такими же социально-универсальными стали на протяжении XIX столетия энергетически-импульсные телеграф, электроосвещение, телефонная связь, граммофоны, первые кинопроекции и многое другое, столь же революционно-новаторское и социально-массовое. Всего два-три революционных десятилетия начала XX века понадобились для массового расцвета и дополнения их (вместе с расцветом кинематографа) изобретением телевидения, чтобы *одновременно* производственный, коммуникативный и художественный контекст жизни и развитие человечества (сначала в странах Европы) до невиданного радикализма изменился в сравнении даже не с тысячелетиями, а, казалось бы,

совсем недавними великими столетиями античности, Средневековья и Ренессанса. В эту антропогенетическую одновременность (со всеми новшествами, о которых речь шла выше) входят также великие революционно-демократические преобразования политических структур миллиардных и многомиллионных государственных коллективов человечества. Соперничество между ними — пройдя мировые и локальные войны с громадными жертвами — оказалось перед перспективой жизнестроения с едиными для всех техническими орудиями сказочного быстрого действия на Земле и в околоземном космосе.

## Глава III

### Пуантилизм бесконечных множеств и магический кристалл бесконечности искусства

Когда-то, несколько десятилетий тому назад, я задался, как мне тогда казалось, несколько наивным вопросом на тему «Сколько искусства»? Прикидывая довольно условные количества произведений литературы, живописи, кинофильмов, серьезной музыки, песен и умножая их среднее количество на среднее число лет их авторов, я получил довольно внушительную (но, конечно, произвольную) цифру ответа на свой вопрос. Серьезным этот ответ, конечно, не являлся, но сам по себе какой-то интерес представлял.

Сегодня я отчетливо понимаю, что серьезность ответа на этот вопрос («Сколько искусства?») выходит далеко за пределы сколько-нибудь близлежащих количеств, доступных нашему подсчету и суммированию художественных форм искусства. Тут вступают в силу несколько эстетических аспектов *антропogeneза*, которые мы должны принимать в расчет превыше любых сколько-нибудь достоверных количествен-

ных выкладок. В эстетике *антропогенеза*, даже на стадии предлюдей и за миллион лет до освоения ими огня, надо не ошибиться и не стесняться ее простейших форм. Когда австралийский абориген, сидя на корточках на песчаном берегу океана, выводит пальцем на песке фундаментальную форму правильно раскручивающейся спирали, он творит нечто глубоко эстетическое. Творит правильную форму не для еды, а для глаз и для мозга, любуясь этой *круговой бесконечностью* и не догадываясь ни о ее космической сути, ни о технической и часовой грядущей эффективности. Надо полагать, что нечто подобное происходило и с формами замкнутого кольца, прямой линии, прямого угла и т.д.

Когда уже вставшие на ноги древние архантропы за несколько тысяч лет (в районе полумиллиона) совершили революционное освоение огня и стали селиться в пещерах, это было началом радикальной трансформации мозга, головы, рук и ног простейших органов «речи», возникновения горящего очага, отмирания животного-волосяного покрова тела, употребления в пищу горячей еды, защиты от опасных животных, согревания от холода и др. В течение многих тысячелетий антропогенеза воспламенение сухого материала очага осуществлялось *искрами*, высекавшимися от соударений кусков кремния друг о друга. И эффект такого воспламенения был настолько длительным по времени и настолько *очеловечивающим* по громадным результатам гоминидов уже как вполне людей, что несмотря на бездну тысячелетий, отделяющих зрелое человечество от его пещерного кострово-огненного младенчества, символ *искрового пламени* жив в нашем сознании в своей смысловой драгоценности. Мы говорим «искрящееся остроумие», «искрометная восторженность», «пламенная

страсть» и даже искренность (особенно у маленьких детей), и реакция срабатывает немедленно, не отягощенная ничем ложным и длительно рефлексивным. Революционный лозунг «из искры возгорится пламя» не случайно обращался к антропогенетической бездне того условия, которое победно противопоставило рождающуюся человечность всей только эгоистической животности. Даже символ никогда не гаснущего «вечного огня» над воинским захоронением протягивается из современности в миллионнолетнюю глубь огненно-костровой победы протолюдей и их первых «семей» над опасной животностью и леденящим холодом.

Надо трезво представлять себе (хотя это совсем не просто) миллионную глубь антропогенеза в раннем палеолите, ознаменованную первыми огненными искрами как зародышами первых костров в глубине пещер, зародышами огня, тепла и света. Искрящийся огонь охранял «семейные» сообщества высших обезьян, их потомство и самок от опасных животных. Но лишь на исходе миллиона лет и вступления эволюции, после палеолита и начала мезолита начинает совершаться переход к прямохождению, эволюция гомо эректуса, занявшая еще полмиллиона лет до того эволюционного периода, когда можно говорить уже о *гомо сапиенсе* как последнем рубеже древнейшего антропогенеза как такового.

Многие сотни тысяч лет пещерного и охотничьего антропогенеза не идут ни в какое сравнение с менее чем десятком тысяч лет верхнего неолита, с которых начинается собственно древнейшая история человечества. То, что можем считать древнейшими проявлениями антропогенетического инстинкта: овладение протолюдьми своего тела, его органов, одоление непохожими на них прежде всего травоядными животными, — развилось уже в десятках тысячелетий

перехода от конца палеолита к периоду мезолита, после которого начинается древнейший неолит. К его началу объем мозга палеоантропов, уже сформировавшихся в древнейших людей (австралопитеков), стал приближаться к тысяче с лишним куб. см, почти в 3 раза превосходя этот объем миллионнолетней давности высших обезьян и древнейших протолюдей. Происходившее все это время постепенное изменение костного скелета тела теперь (к началу неолита) неоспоримо свидетельствовало о выпрямленном двуногом прямохождении полностью людей. А те 50 миллиардов нервных клеток, оснащенных несчетным количеством синапсов, аксонов и дендритов, в этих миллиардах уже готовились в ближайшем будущем стать в своих связях основанием собственно человеческой умственной деятельности.

Нет никакой возможности фантазировать на тему о том, каким образом из несметности мозговых клеток и различных сочетаний их мельчайших частиц — по мере приближения к неолиту — в различных частях первобытной Земли: в Африке, Европе, Азии, в древнейшей Америке — зарождались многообразия будущих 2,5 тысяч языков мира. Тех, которые так и остались изолированно-примитивными, и тех, которые стали культурно высокоразвитыми, а некоторые — международными. Фактические свидетельства неолитического размежевания этого процесса нам недоступны, и, по существу, только памятники первобытного изобразительного искусства времени перехода от позднего палеолита к началу неолита и перехода от предлюдей к первым собственно людям отчетливо говорят о том, что уже бесспорно для искусствоведа и эстетика.

Что же именно? Прежде всего быстро возрас-тавшее с конца XIX века открытие памятников



пещерного изобразительного искусства в странах центральной Европы, Северной Африки, но в меньших количествах в пещерах других континентов тоже. В основном это были изображения фигур животных и сцен охоты на них, выполненные с такой точностью и экспрессией, что поначалу вызывали даже сомнения в их первобытной подлинности, которые затем были отвергнуты их типологической родственностью на огромном пространстве. Но дело было не только в сценах охоты и в изображениях животных. Существовали и другие классы изобразительного мастерства этих первых уже людей, которые были бы невозможны, если бы *развитие их мышления, органов чувств, прежде всего зрения, рукотворного мастерства и понимание красоты* не срабатывали вместе так, как всего этого и быть не могло в столетия палеолита и мезолита. Кроме сказанного о фигурах животных и сценах охоты на них, здесь возможны еще два класса уже человеческих произведений.

Один из них — это довольно распространенный класс скульптурных фигурок женского тела — так называемых «первобытных венер» с подчеркнутой экспрессией резкого внешнего отличия их анатомии от того, как устроено и выглядит тело мужчины (все-го две большие отвислые груди, расширенный таз с округлыми ягодицами, тело, за исключением головы, полностью очистившееся от волос, нижние признаки пола и др.). К началу неолита, спустя сотни тысяч лет мезолита, анатомическое отличие женщины от мужчины установилось окончательно на все последующие тысячи лет истории человечества, постепенно, но все быстрее обогащаясь различиями женского и мужского одеяний.

Второй класс квазихудожественных форм первобытности времени перехода к неолиту — это то, что

мы склонны относить к «украшательским» декоративно-прикладным формам искусства. Это уже значительная масса разнообразных подвесок и малых форм, украшений из костей животных, покрытых орнаментальными насечками, с отверстиями или без них и т.п.<sup>103</sup> Этот класс изобразительной орнаментики замечателен *чисто геометрическими* композициями (или *абстрактно-геометрическими композициями и фигурками*) как таковыми. Не воспроизводя ничего животного или человеческого, они покрывают поверхности больших животных костей самыми разными композициями насечек точек и линий, *прямоугольниками и спиралями, фигурами окружности, образуемой концами наборов радиально расходящихся точек, набором коротких и параллельных линий*, смыкающихся по длине набора с другими такими же, но под *прямым углом*, орнаментом из нескольких прямоугольников и т.п.

Гуманоиды (или неоантропы) эпохи начала неолита, создававшие помимо «фресковых» пещерных «картин» охоты на животных также «первобытных венер» и класс украшений декоративно-костяной орнаментики, с уверенным освоением в ней основных фигур и композиций *геометрической правильности*, были уже в полном смысле людьми. Людьми с полностью развитым мозгом и арсеналом «творческих» связей между ним, зрением и пальцами рук. Конечно, всякая удача в реализации этих связей сопровождалась радостью «творческой» и потребительской. Радостью, которая сопровождалась не известными нам звуками языкового восхищения и преклонения

---

<sup>103</sup> См. об этом: *Елинек Ян*. Искусство первобытного человека // Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. Русское издание. Прага, 1985.

перед изобретательским мастерством того, у кого, на благо остальных, это получалось лучше всего.

В своих последних работах я не раз с удовольствием прибегаю к значению той *сосредоточенности* человеческого творчества, которая лишь минимально сокращает выражение «со- средой- точности», заключая в себе также неразрывность «точки» и «точности». Этимологическая взаимозависимость этой группы понятий для человека фундаментальна (именно творчески). И не исключено, что я на свой лад заразился этой этимологией после ознакомления с экстраординарным трудом Тейяра де Шардена «Феномен человека», изданного у нас в 1987 году. Я уже обращался к этой замечательной работе выше, но, не боясь частичных повторов, сделаю это еще раз из-за ее принципиальной важности и для общего заключения своей аналитической логики в этой последней части теоретической разгадки эстетики «магического кристалла».

При всей связи физической и психической энергий в мире животных привести в соответствие их трату в антропогенезе почти невозможно. Физической энергии может потребоваться гораздо меньше психической при создании одних изделий и, наоборот, — при создании других. Тейяр ошибался, полагая, что этой диспропорции достаточно, чтобы отбросить «слишком простую» идею «изменения формы»<sup>104</sup>.

Разумеется, она не «слишком простая» в геометрической правильности *многообразия* тех форм, которые перволюди начала неолита производили уже в изобилии. Но чтобы избежать непреодолимого дуализма траты физической и психической энергий в их производстве, де Шарден принял за основу своей

---

<sup>104</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 60.

концепции феномена человека другое. «Мы допустим, — пишет он, — что *всякая энергия имеет психическую природу* (курсив мой. — В.Т.). Но оговоримся, что в каждом элементе-частице эта фундаментальная энергия делится на две составляющие: *тангенциальную энергию*, которая связывает данный элемент со всеми другими» (той же сложности и внутренней сосредоточенности) и «*радиальную энергию*, которая влечет его в направлении все более сложного и внутренне сосредоточенного состояния»<sup>105</sup>. Взаимодействие этих энергий в конечном счете влечет человека и человечество к конусообразной вершине полюса мира, к «точке Омега». Но проследивать этот процесс до финала тейяровского «Феномена человека» мы не будем, а подчеркнем качество «внутренней сосредоточенности» элементов обеих энергий, что для всей аргументации де Шардена первостепенно.

Для него неприемлемы ни «трудовая» теория происхождения человека, ни мнение большинства тех ученых, которые чего только ни пишут о «разуме животных». Устраняя из человеческих поступков «второстепенные и двусмысленные проявления внутренней активности», он рассматривает центральный феномен — рефлексю.

С точки зрения де Шардена, рефлексия — это изобретенная сознанием способность *сосредоточиться* на самом себе. «Путем этой индивидуализации самого себя внутри себя живой элемент, до того расплывчатый и разделенный в смутном кругу восприятий и действий, впервые превратился в *точечный центр*, в котором все представления и опыт связываются и скрепляются в единое целое, осознающее свою организацию»<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 61.

<sup>106</sup> Там же. С. 136.

Последствия этого превращения «необъятны». «Рефлектирующее существо *в силу самого сосредоточивания на самом себе* (курсив мой. — В.Т.) внезапно становится способным развиваться в новой сфере. В действительности, это возникновение нового мира. Абстракция, логика, обдуманый выбор и изобретательность, математика, искусство, рассчитанное восприятие пространства и длительности, тревоги и мечтания любви... Вся эта деятельность *внутренней жизни* — не что иное, как возбуждение вновь образованного центра, воспламеняющегося в самом себе»<sup>107</sup>.

Это главное, ибо Тейяр не углубляется в возникновение этих конкретных форм сознания и деятельности. Важно, что коллективные преобразования и индивидуализация активностей происходят в группах протолюдей совместно. Чем больше они заряжаются психикой, тем больше каждая «фила» (сообщество протолюдей) проникается психикой своих членов, тем больше «структура стремится к *зернистости*. С возникновением людей этот процесс ускоряется и оформляется окончательно»<sup>108</sup>. Замечательное понятие «зернистости» неотделимо от качества и сосредоточенности, и рефлексивности, и «крупинок» мыслящей материи, проникающих всех (и мужских и женских) членов филетической общины в многообразии их функций и ролей (даже в условиях промискуитета), о чем свидетельствуют и первобытные «венеры», и женские украшения. Так «крупинки жизни» превращаются в «крупинки мысли»<sup>109</sup>, которые, увеличиваясь и количественно, изменяют строение

---

<sup>107</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 136.

<sup>108</sup> Там же. С. 142.

<sup>109</sup> Там же.

черепе антропоидов (прежде всего объема черепа и расположение глаз). Возникновение человечества — не что иное, как распространение «коллективного потока рефлексии» на всех протолюдей.

Открытие обширнейшего объекта звездного космоса — универсума, «откуда все возникает» и куда «все возвращается как в океан», не упраздняет, а только обостряет совершенство нашего сознания как «светящейся сосредоточенности в себе»<sup>110</sup>. Но пути назад для мысли нет. Она может развиваться только в направлении сверхперсонализации, она не может накопить все свои достижения иначе, как путем «сверхмышления, то есть сверхперсонализации». «Таково триединое свойство каждого сознания: 1) все частично сосредоточивать вокруг себя; 2) все больше сосредоточиваться в себе; 3) путем этого самого *сверхсосредоточения присоединиться ко всем другим центрам, окружающим его*»<sup>111</sup>. Отнюдь не исключая друг друга, универсум и личное (то есть «центрированное») возрастают в одном и том же направлении и достигают кульминации друг в друге одновременно.

Значит, неверно искать продолжения нашего бытия и ноосферы в безличном. Универсум — будущее — может быть лишь сверхличностью «в пункте Омега»<sup>112</sup>. Омега с большой буквы венчает процесс психического сосредоточения всего, что в своей множественности творит ноосферу, не противореча всем мыслящим элементам и не аннулируя их. Все-таки без определения этого важнейшего тейяровского феномена не обойтись, и вот оно: «По структуре Омега, если его рассматривать в своем конечном принципе,

---

<sup>110</sup> *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С. 204.

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> Там же. С.205.

может быть лишь *отчетливым центром, сияющим в центре системы центров*. Группировка, в которой персонализация всецелого и персонализация элементов достигают своего максимума без смешивания и одновременно под влиянием верховного автономного очага единения»<sup>113</sup>. Такова «творческая функция синтеза» ноосферы, которая, развиваясь, видит, «что в молекуле заключено гораздо *больше*, чем в атоме, в клетке *больше*, чем в молекулах; в социальном *больше*, чем в индивидуальном; в математической теории *больше*, чем в расчетах и теоремах...»<sup>114</sup> О том, что десятки миллиардов нервных клеток человеческого мозга безмерно превосходят гораздо меньший мозг протолюдей, речь шла гораздо раньше, мы повторяться не будем. А лучше лишний раз подчеркнем *изоморфизм точечности* как светящейся сосредоточенности, индивидуальной и социально-ноосферной, которая пронизывает сознание человека снизу доверху, до вселенской центричности «точки Омега».

Как вполне уже современный, блестящий по стилю философ-антрополог, он же религиозный мыслитель, отец Тейяр, даже в финальной для «Феномена человека» конусной вершине «точки Омега», ни здесь и нигде раньше не связывает ее с понятием Бога. В данном исследовании у него были для этого свои причины. Но в сочинении «Божественная среда» все ставится на свое место с точки зрения теологической конкретизации «точки Омега». «Бог, которого мы пытаемся нащупать, открывается повсеместно как *универсальная среда* только потому, что Он есть *крайняя точка*, где сходятся все реальности. Если сравнивать существование <...> всех элементов Мира, какими

---

<sup>113</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 207.

<sup>114</sup> Там же. С. 211.

бы они ни были, с образующими конуса, то они сходились бы (в пределе их индивидуального <...> и общего совершенствования вмещающего их Мира) в Боге как стягивающей их вершине»<sup>115</sup>. «Именно потому, что Бог бесконечно глубок и дискретен, Он бесконечно близок и разлит повсюду. Именно потому, что Он есть Центр, он объемлет собой всю сферу»<sup>116</sup>. В этом он противоположен просто предельной раздробленности материи, обнимая ее всю Божественной средой предельной духовности и божественным Центром.

Прибавим также — огненности и пламенности всей этой истории антропогенеза, отделивших протолюдей, а затем и развившихся перволюдей от всех животных непроходимой границей. О «распространении пламенности» в антропогенезе де Шарден не забывает, хотя на этом фундаментальном условии специально не задерживается, увлеченный своей логикой, как бы в силу его (этого условия) общепринятости. А мы, после того, о чем уже заходила речь выше, можем назвать еще и такие символические образы огнепоклонничества — религиозные и мифологические, как «неопалимая купина», «схождение благодатного огня», миф о птице Феникс, возрождающейся из горячего пепла своей смерти, огнепоклонничество в ряде стран Востока и др. Во всем этом антропологически преломляется и воздействует Свет вселенского Очага — «одна и та же Реальность, единая в своей множественности, неуловимая в своей близости, духовная в своей материальности. Ни один предмет не может влиять на нас своей глубинной сущностью без того, чтобы нас не озарил свет вселенского Очага. Никакую реальность в ее желанной сути не можем мы

---

<sup>115</sup> Тейяр де Шарден П. Божественная среда. М., 1994. С. 114.

<sup>116</sup> Там же. С. 115.



постичь ни нашим умом, ни сердцем, ни руками, если *сама структура вещей* не заставит нас подняться к первоисточнику ее совершенств», ибо «этот Очаг, этот Источник — повсюду»<sup>117</sup>. «Какой бы необъятной ни была Божественная среда, в действительности она является Центром», то есть «обладает... высшей и абсолютной властью соединять (а значит, приводить к завершению) в своем лоне все существа»<sup>118</sup>.

Не найдется ни одного преданного слуги искусства, не важно, насколько он религиозен, «верит в Бога» или нет, который бы не ощутил глубочайшую правду этих определений Божественной среды и ее действия. Конечно, конкретная феноменология художественных актов может быть пронизана этим сознанием совсем по-разному. У любимых мной Маяковского, Заболоцкого или Вознесенского эта «Божественная среда» присутствует и действует совсем по-разному, и у всех у них совсем не так, как, допустим, у Сергея Есенина. Но почему-то именно на его поэзию лично мне открыло глаза сочинение Тейяра де Шардена о Божественной среде. Крестьянски-религиозно-природно-человечески-вселенская слитная всеобъемлемость сущего, вспыхнувшая в юном Есенине строками уникального синтеза его поэзии, — такого накала и такой несовместимости с политической бурей в России 1910 — 1920-х годов, что в 30 лет он отказался жить дальше.

Вот любимый мной стих 20-летнего Есенина «Песнь о собаке», когда он еще не вошел в сумятицу разнометья той взрослости за пределами родной деревни, которое (разнометье) обычно и имеют в виду.

---

<sup>117</sup> Тейяр де Шарден П. Божественная среда. М., 1994. С. 114 — 115.

<sup>118</sup> Там же. С. 115.

Утром в ржаном закуте,  
Где златятся рогожи в ряд,  
Семерых ощенила сука,  
Рыжих семерых щенят.

До вечера она их ласкала,  
Причесывая языком,  
И струился снежок подталый  
Под теплым ее животом.

А вечером, когда куры  
Обсуживают свой шесток,  
Вышел хозяин хмурый,  
Семерых всех поклат в мешок.

По сугробам она бежала,  
Поспевая за ним бежать...  
И так долго, долго дрожала  
Воды незамерзшая гладь.

А когда чуть плелась обратно,  
Слизывая пот с боков,  
Показался ей месяц над хатой  
Одним из ее щенков.

В синюю высь звонко  
Глядела она, скуля,  
А месяц скользил тонкий  
И скрылся за холм в полях.

И глухо, как от подачки,  
Когда бросят ей камень в смех,  
Покатились глаза собачьи  
Золотыми звездами в снег<sup>119</sup>.

М. Горький говорил о слезах в глазах Есенина, когда тот прочитал ему «Песнь о собаке». И, конечно, что бы ни воспевал Есенин, так глупо долгие годы смущавшее меня разнотемье его сонма берез, женщин,

---

<sup>119</sup> Есенин С. Песнь о собаке // Стихотворения. Поэмы. Мурманск, 1969. С. 19.

цветов, деревенского быта, луны и звезд, домашних животных, родных, матери, сестры и деда, любовной и кабацкой страсти, крестьянской молодежи первого комсомола, луговых покосов, закавказской и персидской женственности и т.д. и т.д., стоит только перечитать «Божественную среду» Тейяра де Шардена, особенно упомянутые уже строки, чтобы понять пронизывавший всю психику Есенина «Свет вселенского Очага жизни» как таковой, скрывавшийся в «точке Омега». Очаге, который приводит к совершенству все достойные существа. Есенин, конечно, знал цену Маяковскому, не разделяя его веры в ленинско-коммунистическую вселенскость жизни и поэзии. Но их совершенно разные поэтические вселенные не конкурировали друг с другом, а смерть Есенина отозвалась в Маяковском замечательным поэтическим некрологом:

Прекратите!  
бросьте!  
Вы в своем уме ли?  
Дать,  
чтоб щеки  
заливал  
смертельный мел?!  
-----  
Вы ж  
такое загибать умели,  
что другой  
на свете  
не умел<sup>120</sup>.

Даже рифму «брeдь» и «умереть» из этого некролога Маяковский, кажется, заимствовал из знаменитого есенинского «Письма матери». Конечно,

---

<sup>120</sup> *Маяковский В.* Сергею Есенину. Соч. в 1м т. М., 1940. С. 284.

самоубийство Маяковского всего через пять лет после Есенина — явление, казалось бы, совершенно другого трагизма. Но невольно хочется увидеть между их причинами и нечто глубоко общее, чего мы сейчас касаться не можем. Маяковский погиб в «роковом» для многих творцов искусства возрасте — 37 лет, и столетие назад смерть в этом возрасте Пушкина от револьверной пули Дантеса стала причиной ссылки на Кавказ гениального Лермонтова (за стих «На смерть поэта»), где он тоже погиб от дуэльной пули. Отношения Маяковский — Есенин и Пушкин — Лермонтов оказались гибельно перевернутыми по тому, как в них отразилась пропасть между величием свободных гениальных дарований и низостью официозных бездарностей.

Вспышки этой гражданской (зачастую антирелигиозной) низости были, конечно, неслучайны. После заката эпох барокко и классицизма, от XVII до XX столетия с их революцией и войнами, с формированием больших, средних и малых государств, их население оснащалось всеми изобретениями, о которых шла речь, но все больше усугублялась власть *стихии публичности* во всех ее массовых, индивидуальных и групповых проявлениях. Разумеется, по эстетико-художественным основаниям антропогенеза эта стихия распространялась на всю область видов искусства — на художественную литературу, музыку, танец, театр, живопись, архитектуру, прикладные виды искусства и все их разветвления (включая кино, художественный спорт, творческую комбинаторику шахматных первенств и т.д.)

Насколько продуктивный экстаз этих послеренессансных трех столетий (XVII — XIX вв.) был единым в своей развивающей энергии, можно судить даже по совсем случайной, казалось бы, переключке

двух творческих фактов. Один из них принадлежит немецкому католическому священнику и писателю второй половины XVII века. Силезию, а другой относится к началу XX века, к нашему знаменитому живописцу-абстракционисту Василию Кандинскому. Казалось бы, что общего? Но оно есть, и по-своему поразительно. В одном из афористических двустий Силезия читаем: «Бог — точка в небесах, Бог Сын из точки той исшед, есть линия, их плоскость — Дух Святой»<sup>121</sup>.

Мне неизвестно отношение Кандинского к христианской религии, степень его собственной религиозности, как и то, был ли он знаком с поэзией Силезиуса, его приведенным мной двустийем. Тем более знаменательно его почти буквальное совпадение с названием главного теоретического труда Кандинского «Точка и линия на плоскости», изданного в 1926 году на немецком языке в Германии в гропиусовской серии «Баухаус-бюхер». Разумеется, дело тут не в каком-либо «следствии» искусствоведческой или религиозной интриги. Божественная всеобъемлемость мироздания как точки (включая и «точку Омега» Тейяра де Шардена), так и линейных перемещений Христа между Землей и Небом, санкционированы всей теологией. Главное тут в том, как живописно-рациональный гений Кандинского пришел к развитию уникальных живописных композиций взаимосвязей точки, линии и плоскости, *красочно-симфонической силы* и самостоятельной мощи такого картинного абстракционизма.

Еще до этого, в 1912 году, в редакционном содружестве с Францем Марком, Кандинский выпустил альманах «Синий всадник». Текстовые и живописные

---

<sup>121</sup> Силезиус А. Херувимский странник. СПб., 1999. С. 237.

иллюстрации к нему еще не были абстракционистскими и претендовали только на свободу отхода самых разных художников начала века от идеала красоты самого недавнего времени (включая М. Сарьяна, П. Кончаловского и др.). Однако не этот, несколько эклектический сборник статей и иллюстраций занимал концептуальность Кандинского-живописца и теоретика. Гораздо раньше «Точки и линии на плоскости» и еще за год до «Синего всадника» в книге «О духовном в искусстве» (выдержавшей затем за половину XX столетия десяток переизданий) Кандинский ригористически противопоставил духовный эффект живописи всему, что связывает ее с телесным многообразием жизни — от прошлых столетий до импрессионизма. Из всего арсенала «нео-» и «пост-» выводов этого яркого художественного течения Кандинский счел возможным отдать должное лишь трем искателям «нового закона формы» — Сезанну, Анри Матиссу и Пабло Пикассо<sup>122</sup>.

Литература, музыка и живопись — первые «наиболее восприимчивые сферы, где поворот к духовному наиболее заметен», — считал Кандинский<sup>123</sup>. Творцы этого поворота — на вершине умозрительной «пирамиды», эта вершина усилиями творцов подвигается вперед и вверх. Это не совсем то, что «конус» творчески сущего у Тейяра де Шардена, но и не совсем другое.

Не совсем другое, по крайней мере, потому, что усилившаяся активность их конусности и вершин неотделимы от всех радикальных новшеств в продуктивной активности европейских обществ XVIII — XIX веков, о которых речь шла выше и которые не могли не влиять на сознание и публики и творцов искусства.

---

<sup>122</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 35—36.

<sup>123</sup> Там же. С. 30.

В противном случае замечательный и подчеркнутый самим автором тезис о том, что «слово есть внутреннее звучание»<sup>124</sup>, лишается непосредственной связи с действительностью и с внутренним миром поэта, будь это Блок, Цветаева, Есенин, Маяковский и др. «Звучание» скрыто или явно *точечно* и всегда потенциально музыкально. Кандинский преклонялся перед музыкой и ее лидерством вне зависимости от собственных сил и форм, заимствованных у природы, естественной и социальной. Поэтому имена не только Мусоргского, но и Вагнера, Дебюсси, Скрябина, Шёнберга были для него образцово-показательны. Многие его замечательные «абстрактные» живописные полотна не случайно назывались «Симфониями».

Религии народов мира — три авраамических, брахманизм и буддизм — остаются непоколебимыми от происхождения до современности. Но как ни велик, скажем, языческий пантеизм Древней Греции, столетиями питавший сюжетами европейское искусство, уже христианское, с XVII—XVIII веков его герои и сюжеты уже угасали в пользу светской конкретности художественных сюжетов и форм. Сюжетности все больше гражданской, технической, научной, о которой речь шла выше. Одним из таких сюжетов была *проблема бесконечности* — как мироздания, так и того, как она преломляется в технике творцов искусства и в их произведениях: фортепианных, симфонических, актерски-театральных и других. Мнимая «тайна» того, почему в указанные два-три столетия музыка сольно-инструментальная, симфоническая, балетная и оперная завоевали художественное лидерство (как гениальная скрипичная Паганини, симфоническая у Бетховена, «Кармен»

---

<sup>124</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. С. 31.

Бизе и «Лебединое озеро» Чайковского), коренится именно в новаторской *бесконечности* уже не антично-языческого публичного форматворческого сознания.

После совсем уже нетрадиционных социальных отношений, конфликтов и трансформаций (и «Свободы на баррикадах» Делакруа) лишь несколько десятилетий понадобилось для полного самоопределения импрессионизма. Но также и всех других концептуальных программ искусства, заполнявших его пространство своей радикальной новизной вплоть до первой половины XX века. **Чего стоит их перечисление!** Таковы импрессионизм, неоимпрессионизм, фовизм, футуризм, кубизм, конструктивизм, абстракционизм, экспрессионизм, супрематизм, сюрреализм. Все — в тех или иных влияниях друг на друга, относительной программной чистоты, или в неодинаковой, а то и лишь в индивидуальной творческой программности, как в случаях Мондриана, Кандинского, Малевича, Филонова, Ларионова и др. Остается прибавить к этим именам возникшую во Франции в канун Первой мировой войны группу художников-сюрреалистов, чтобы в их лице новаторское искусство живописи к началу второй половины XX столетия пришло (после импрессионизма) к своему финальному закатному апогею. Пришло к нему, даже несмотря на то, что сюрреализм вобрал в свою полувековую историю не только гений Сальватора Дали и ряд шедевров Пикассо, но также и ряд не столь великих, но, безусловно, талантливых живописцев. После этого искусство новой станковой живописи как бы совсем социально замолкло. Возможно, в течение нескольких столетий замечательного прогресса оно после новаторства импрессионизма, после всех научно-технических, демократических социальных новшеств,



а потом и перипетий XX столетия — две мировые войны, социальные революции, мировые кризисы всех форм, бурный расцвет художественного кино, кошмар ядерного оружия — впало в своего рода культурологический коллапс. Но говорить о возможности его нового возрождения и новых форм очень трудно.

В истории европейских социальных структур (население, города, наука, техника, войны, революции и др.) происходило то, что с XIV по XX столетия ввергло станковую и монументальную живопись (но не декоративно-прикладную) в русло непрерывного развития вместе с музыкой, театром и литературой. Всего этого отчасти мы тоже касались. Но теперь, чтобы вплотную подойти к сути *магического кристалла* во всем этом процессе, надо выделить в нем самое главное. То, что пронизывая с начала до конца уникальный творческий акт композитора, живописца, поэта, как бы «тонет» в восторге нашего переживания того или иного их произведения, и только затем, постфактум этого восторга, мы лишь отчасти подбираемся к разгадке того, «как» это произведение родилось в своей уникальности. Да и то — к разгадке далеко не всегда и не полностью. Наши многократные восторги любимыми шедеврами поэзии, живописи, музыки, актерского мастерства, неосознаваемым влечением проникнуть в это «как» только и объясняются.

Неутоленность счастья этого психологического феномена коренится в глубоко скрытой *эвристической бесконечности* устройства, работы и потребности развитого взаимодействия миллионов клеток нашего мозга — скрытой потребности того, что мы называем *экстазом*. Он может проявиться в чем угодно — в любом мастерстве и в научной страсти, в преданнейшем любовном влечении и т.д. И от всех них экстаз искусства отличается лишь тем, что концентрирует всё,

данное психике людей, как переживание окружающего мира, друг друга и самих себя *только как форму и мир форм*. То есть все, что для глаз, слуха, речи, обоняния, тела, мозга не является предметом потребительского обладания и разрушения, но без чего нет ничего сущего ни в природе, ни в человечестве, ни в развитии людей. Одним словом, мир форм бесконечен для человечества по знаку непотребительского строения и противоположен по знаку потребительского вождения. Это как будто очевидно, но все-таки не так, как справедливо для мира форм произведений искусства.

Возьмем, например, стихотворение М. Цветаевой «Так вслушиваются...»:

Так вслушиваются (в исток  
Вслушивается — устье).  
Так внюхиваются в цветок:  
Вглубь — до потери чувства!

Так в воздухе, который синь —  
Жажда, которой дна нет.  
Так дети, в синеве простынь,  
Всматриваются в память.

Так вчувствовывается в кровь  
Отрок — доселе лотос.  
...Так влюбливаются в любовь:  
Впадываются в пропасть<sup>125</sup>.

Предельность обоняния цветка так же живительно неодолима, как превращение истока в широкое речное устье; синева простынь — как бескорыстие детского мира, памяти и мечтаний, и только пробуждение юношеского полового инстинкта влечет

---

<sup>125</sup> *Цветаева М.* Так вслушиваются... // Избр. произв. М.;Л., 1965. С. 237.

юность к тому, что вместе со сладострастием грозит падениями в опасные пропасти взрослой любви или самозабвенного творчества. «Так» антропогенез, скажем мы, воспроизводит в своем развитии и достигнутой стадии то, что человечество перенимает из сущности плодородной природы, но не потребительски, а как мир форм — бесконечно многообразный, съедобности не подлежащий. Святое преклонение перед конкретностью таких форм — их многообразия и их неотвратимости — только и определяет инстинкт художника в любом искусстве. Поскольку *формы* сущего бесконечно многообразны, то с первых же шагов антропогенеза только их многообразие, *вместе с огнем и трудом*, за сотни тысяч лет сотворили человека. Ни вместе, ни порознь они не могли бы — перед лицом бесконечного многообразия сущего — развить голову человека до десятков миллиардов нервных клеток мозга, изменив строение головы, ее органов и всего тела.

Иллюзия это или нет, — что теперь, по прошествии гигантской истории человечества, его искусства и всей техники последних столетий, на долю изобразительных искусств не осталось стимулов для дальнейшего развития? Можно это смягчить и сказать: «Почти не осталось». Но это мало что изменит. Повсеместное распространение в XIX веке фотографии, а в XX-м стремительный прогресс киноискусства как апофеоза светоносных, звуковых и актерски разыгранных сюжетов прошлой и настоящей истории человечества в единстве с документальной образностью природы ввергли искусство живописи в глубокий непреходящий кризис. Называвшиеся выше ее «модернистские» направления конца XIX — первой половины XX столетия этот принципиальный кризис и отразили.

Художественная жизнь и ее мыслительные выражения в России первой трети XX века все-таки не были так отягощены в своих новаторских программах и исканиях колоссальным грузом западноевропейского наследия от античности до эпохи Возрождения и постренессанса. Гениями России уже в XIX веке заявили о себе прежде всего поэты, писатели, композиторы и драматурги. Даже гениальный феномен Врубеля остался уникальным, как бы нам ни были дороги Брюллов, Айвазовский, Иванов, Репин, Крамской, Серов. Поэтому когда волна революционного обновления искусства в первые два-три десятилетия XX столетия накатила и на революционную Россию, русские живописцы, особенно сотрудничавшие с Западом, а с ними прежде всего молодые поэты, стали творить свое искусство как бы с чистого листа, с пересмотра самих его основ. В живописи это были прежде всего Кандинский, Малевич и Филонов, в поэзии — Маяковский и Цветаева. Исключая уникальное литературное изобретательство Хлебникова, с ними группировались творческие фигуры, не ставшие такими же знаковыми для искусства революционного новаторства России.

«Магический кристалл» не противоречит, конечно, законам лучей света, изменяющим свое направление (преломление) при прохождении через кристаллическое вещество. Но чтобы этот физико-оптический закон совершался в мозгу человека, необходимо, чтобы строение мозговых клеток за сотни тысяч лет формирования человека, его психики, охватило миллиарды клеток качеством психозерен, способных к такому преломлению всего многообразия сущего. А у значительной части людей превратило это преломление в потенциальную или актуально всепоглощающую способность и потребность. Такие

люди и становились художниками своего дела. Но потенциально эта способность общечеловечна. Невозможно — или можно лишь грубо и приблизительно — сказать за художника, когда, что и как из состава клеток его мозга побудило его к данному произведению. Популярный стих М. Цветаевой «Моль» тоже об этом.

Емче органа и звонче бубна  
Моль — и одна на всех:  
Ох, когда трудно, и ах, когда чудно,  
А не дается — эх!

Ах с Эмпиреев и ох вдоль пахот,  
И повинись, поэт,  
Что ничего кроме этих ахов,  
Охов — у Музы нет.  
.....  
Се жеребец, на аршин ощерясь,  
Ржет, предвкушая бег.  
Се, напорвшись на конский череп,  
Песнь заказал Олег —

Пушкину. И — раскалясь в полете —  
В прабогатырских тьмах —  
Неодолимые возгласы плоти:  
Ох! — эх! — ах!<sup>126</sup>

Ниже мы еще обратимся к яркому и более пространному примеру из цветаевской поэзии, чтобы убедиться в том, с какой творческой силой «работали» у нее «психозерна» знаков препинания в художественности даже развернутых поэм.

Самое трудное и самое главное в разгадке феномена «магического кристалла» в конце концов сводится к тому, как в истоках антропогенеза зачатки

---

<sup>126</sup> Цветаева М. Моль // Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 268 — 269.

сверхживотной проточеловечности заявили о себе не одним «трудом» и не одним «освоением огня», а тем, как они синтезировались в психике протогоминидов с приоткрывшейся их зрительному мозгу бесконечностью мироздания. Разбираться в этом с помощью документальных свидетельств невозможно. И только руки, зрение и психика уже упоминавшегося нами аборигена, выводящие на прибрежном песке правильный рисунок потенциально *бесконечной спирали*, дает об этом этнографически важное представление. В исходном очеловечении высших обезьян — протогоминидов не один, а три этих фактора — овладение огнем, трудовая сноровка передних конечностей и влияние на мозг неутилитарных правильных графических фигур — имели одинаково важное (сверхживотное) значение.

В этом процессе овладение графической фигурой спирали играло поистине уникальную *психически и развивающую роль*. От центральной точки до выводимых от нее (и сводимых к ней) спирально *бесконечных* окружностей, разворачивающихся как угодно пространно, психика воленс-ноленс (графически-принудительно) начинает понимать, какими нерасторжимыми узлами движение от точки может быть неразрывно связано с окружностями и охватываемым ими пространством любой величины (любой величины выпрямленной линии, любой непрерывности и совпадения точки с окружностью в прямой или обратной фигуре конуса). Два по одной вертикали противоположно пересекающихся конуса вместе с «катушечностью» и «винтообразностью», вместе с точкой верха и максимальной охватываемостью того, что внизу, могут прочитываться уже теологически. Как противоположно направленные «все» и «одна», единица и бесконечность. Сотни тысяче-

тий антропогенеза (с прокалыванием шкур и первых «одеяний», с раздуванием точечных искр пламени, с окружением животных, ловушек и охотой с бумерангами, с групповыми танцами и первыми членораздельными звуками речи и эмоций и т.д.) прошли до той древности, когда на первых гончарных кругах появились изделия из глины спиралевидной формы, и человечество пришло к тому рубежу, за которым потом была открыта *коническая* бесконечность винтовой спирали.

Тем не менее ни античность, ни средние века при всем своем язычестве, затем монотеистической религии, их грандиозном художественном арсенале и гениальных философах, проблему бесконечности рационально не разрешили. Не разрешили ни теологически (как бесконечность Бога), ни рационально-математически. Положение стало меняться с открытием Ньютоном и Лейбницем дифференциальной математики бесконечно-малых величин. Ньютона философия строения мироздания особенно не интересовала, а Лейбниц стал автором «монадологии» — картины мироздания из мельчайших частиц — монад, каждая из них, хотя дифференциально-малых, в свою очередь представляла собой целый мир или миры, из коих строится все сущее. И только на переходе XIX и XX веков Георг Кантор задался целью создать универсальную теорию «трансфинитных чисел», которые могут срастаться в органически единое целое, тяготеющее к целостности любого организма. Не будем задерживаться на этой теории, трудной для искусствоведа и эстетика и подробно описанной в монографии В.Н. Катасонова «Боровшийся с бесконечностью». Это касается и тех условий, когда упорядоченные множества, при *отвлечении от качества их элементов*, превращаются в различные «порядковые типы».

Отмечаю это потому, что в письме к Софье Ковалевской Кантор пояснял, что по-разному многократно упорядоченные множества имеют место не только в естествознании, но и в искусстве, и могут быть не только арифметическими, но и геометрическими. Позже Кантор с большой уверенностью настаивал на такой *формализации*, например картины и музыкального произведения. Картина есть набор точек линейности и цвета, музыкальное произведение — набор звуковых точек, упорядоченных по последовательности, продолжительности, высоте и интенсивности. Таким был и у Кантора вечный соблазн «поверить гармонию алгеброй», не беспочвенный, но неосуществимый. Вряд ли, как полагает Катасонов, в этом сказывалось прежде всего влияние «модернистского искусства» рубежа XIX—XX веков. Соблазн рациональной формализации искусства существовал гораздо дольше и как аналитика художественной формы неотделим от мастерства в искусстве. Но это мастерство как бы тонет в нерасчленимой сложности произведения в целом и того, как и какие элементы и связи всей его структуры сложились в нерасторжимое и поражающее нас чудо целого. Сам же Катасонов признает, что «практически попытка найти это выражение (выражение этого чуда. — В.Т.) ведет к формальным конструкциям головокружительной сложности, реально неосуществимым. Кантор же, несмотря ни на что, верил, что такое познавательно плодотворное расчленение искусства возможно»<sup>127</sup>.

Неверно, конечно, и то, что с переходом к XX веку модернистское искусство в своем интеллектуальном ядре как раз и было «грандиозной попыткой свести

---

<sup>127</sup> Катасонов В.Н. Боровшийся с бесконечностью. М., 1999. С. 96.



искусство к науке», свести «гармонию к алгебре»<sup>128</sup>. Ни Пикассо, ни Дали, ни Кандинский, ни Матисс и другие иже с ними были в этом совершенно неповинны, не говоря уже о Маяковском, Цветаевой или Мандельштаме. Их гениальность никакой «алгеброй» гармонию не поверяла, а за бесконечность они расплачивались зачастую ценой своих жизней. Солидаризация Катасонова с якобы математическим ядром художественного модернизма совершенно беспочвенна.

Экстатическое представление о *бесконечности* мироздания дано эмоционально-рациональной психике человечества (просто развитой, художественно и религиозно одаренной) вне какой-либо специализированной математической техники. Не будем говорить о нашем Циолковском и Федорове («философия общего дела»), охватывавших судьбу человечества в грандиозных математических масштабах сущего. Но вот в совсем неутопических трактатах Тейяра де Шардена «Феномен человека» и «Божественная среда» мы не находим и следа *математической* аргументации того, что гласит о человеке и человечестве как о творческих феноменах. Как историк, антрополог и религиозный мыслитель Тейяр де Шарден провел несколько лет сначала в Китае, затем — в Индии — и был хорошо знаком с философски-религиозными учениями мыслителей этих стран. В десятилетия конца XIX и начала XX столетия там же пребывала уникальная по широте общечеловеческих интересов творческая чета Рерихов — известного живописца Николая Константиновича и Елены Ивановны. Вместе они записали и обработали переданное им одним из махатмучение «Агни-Йога». Выходившее по частям в 1930-е годы

---

<sup>128</sup> Катасонов В.Н. Боровшийся с бесконечностью. М., 1999. С. 96.

в Риге, оно было в полном объеме издано в Петербурге в 1992 году — несколькими частями в одном толстом томе. Они, конечно, все взаимосвязаны, но я обращаюсь к его самой большой краеугольной части «Беспредельность».

Главные понятия (в обосновании Беспредельности) — энергетическое взаимодействие *огненности* и *точечных психозерен*, которые по знаку спирального вознесения к *вершине духовного конуса* наполняют *психику беспредельной творческой силой*. Враждебному животным, но живущему во всей биосфере «огню» ничто не может сопротивляться. Так же в антропогенезе невидимая мощь рождающейся и развивающейся мысли «напрягается тончайшими энергиями огня, живущего в каждом дыхании»<sup>129</sup>. Одновременно с этим «символ спирали» заложен в «творческой мощи человека», где сокровищница спирали сливается с «пространственным огнем» психики<sup>130</sup>. У Тейяра де Шардена в «Феномене человека» спиральное продвижение духа к точке Омега как к вершинному центру всех центров отвечает принципу монотеизма. Этим оно принципиально отличается от несвязанной с монотеизмом творческой логики «Агни-Йоги». В ней спиральное продвижение духа над точкой начала — это каждое продвижение в Беспредельность Космической воли «сотрудников», когда они напрягаются «чистым огнем спирали духотворчества»<sup>131</sup>. Но, во-первых, это различие поглощается связью прямой и обратной спиралей духа. А во-вторых, если «наши сотрудники» — это слуги красоты и всех форм искусства, и, не справляясь с бесконечностью небесно-

---

<sup>129</sup> Рерих Н.К. Агни-Йога. СПб., 1992. С. 324 — 325.

<sup>130</sup> Там же. С. 262 — 263.

<sup>131</sup> Там же. С. 386 — 387.

звездного мироздания, человечество, без намека на иронию, восторженно называет совершенные художественные творения *божественными*, восторгаясь ими снова и снова, это только доказывает независимую от разных религий творческую мощь огня, точек и огненно-точечных прямых и обратных спиралей формо- и смыслообразования.

Конечно, в десятилетия рубежа XIX – XX столетий разгадка точными науками естествознания атомарно-энергетической структуры вещества и сил мироздания не могла не влиять на творческое сознание художников традиционных искусств. Об импрессионистах, постимпрессионистах речь уже шла. Но даже далекие, казалось бы, от их непосредственного пуантилизма Чехов и Врубель сложным образом преломили структурообразующее влияние этого рубежа в своих гениальных творениях. О «бактериологичности» неявной структуры и элементов художественной формы говорил даже Малевич, хотя это было глубоко скрыто в технике его живописи. Зато никак не скрытно, а программно-декларативно и конкретно-творчески уникальная миссия точечного формообразования как мечта «аналитического искусства» в те же 1920-е годы демонстрировалась в учении и живописи Павла Филонова. «Сделанность каждого атома с максимальным напряжением изобразительной силы» и с «базой на собственный интеллект» демонстрировалась им в своих поразительных по необычности и экспрессии живописных композициях<sup>132</sup>.

После точечно-атомарной, удивительной по силе «аналитической живописи» Филонова, самое время вернуться к уже упоминавшемуся совпадению «точки, линии и плоскости» в одном из замечательных стихов

---

<sup>132</sup> См.: Маркин Ю. Павел Филонов. М., 1995. С. 5 – 17.

священника XVIII века Ангелиуса Силезиуса и в названии главного теоретического труда Кандинского «Точка и линия на плоскости». О Боге-точке Кандинский не обмолвился. Но ведь не случайно миссия «точки» в его анализе эстетики живописи поставлена на первое место. Да, не случайно. Читатель, привыкший видеть точку в конце фразы, превращается в зрителя, если видит ее на своем обычном месте, и прощается с «сошедшим с ума знаком препинания», уступающим свое место графическому, «живописному знаку». Точка превращается в «гражданина нового мира искусства». Это писалось в 1919 году, в ИНХУКЕ, еще до полного баухаузовского издания «Точки и линии на плоскости». Там это было развито гораздо полнее и всестороннее.

Забываясь об объективности звеньев этой триады и начиная с элемента «точки», Кандинский, ни много ни мало, считает нужным обосновать структурно-выразительную основу формы точки даже космоприродно. Он пишет о феномене галактического скопления звездных точек, о пугающей подвижности лавин точечных песчинок в громадах земных пустынь, о точечно-семенной наполненности созревших головок мака, о точечных нитратах, различимых лишь под сильнейшим микроскопом. Эта дань природной объективности не только наивна и далека от функции мысленно-речевого «знака препинания»! Но, как говорится, чем черт не шутит!<sup>133</sup> Для подтверждения объективного всеислия точки годились и такие примеры, хотя у абстракциониста Кандинского с апологией точечной точности и в изобразительных композициях Филонова внешне

---

<sup>133</sup> Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. М., 2001. С. 119–121.

не было ничего общего. Кандинский посвятил композициям из больших кругов, точек как таковых несколько замечательных цветных литографий, демонстрировавшихся на знаменитой выставке в Москве в 1960-х годах (на выставке корифеев авангардизма, своих и зарубежных).

Это была дань первому пункту троицы его главного теоретического труда и тому, что «точки встречаются во всех искусствах, и их внутренняя сила, вероятно, все более будет осознаваться художниками»<sup>134</sup>. Хотя с областями скульптуры и архитектуры пришлось обойтись весьма скромно — лишь как с вершинами или основаниями пересекающихся плоскостей. Здесь единственный по яркости пример — старинная шанхайская «Пагода Красоты Дракона» с многоэтажными перегородками, остроконечно-точечно загибающимися вверх. Больше повезло искусству сценического танца и балета, где положения ступней ног, пальцев ног и рук заканчиваются подчеркнутой точечностью. И больше всего повезло любимому Кандинским искусству инструментальной музыки. Не считая точечных ударов в литавры и треугольник, всеобъемлющие точечно-музыкальные композиции присущи концертному роялю и звучат во всем симфоническом оркестре. Примеры нотных станов с записью начальных тактов знаменитой Пятой симфонии Бетховена легко переводятся в тексте Кандинского в последовательность (без линий нотного стана) просто графических точек: малых, средних и больших, — операция графически остроумная, но в отрыве от ключей и других знаков нотного стана музыкально почти бессмысленная. Хотя, повторим, для

---

<sup>134</sup> *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. М., 2001. С. 122.

художественной универсальности точки очень показательна.

К сожалению, Кандинский обошел молчанием искусство художественной литературы, прозы и особенно поэзии, где точка как знак препинания не только заканчивает мысль или словесный оборот, а живет на полных правах с выразительностью всего комплекса знаков пунктуации. Скобки, тире, знаки вопроса, восклицания — не точечны, но по своей препинательности объединяются в общий комплекс выразительных средств художественной литературы. С этим часто можно встретиться в поэзии Маяковского. И не только у него, но я приведу пространный пример из Цветаевой, мастерски владевшей знаками препинания и пунктуации:

— Любовь, это значит — связь.  
Все врозь у нас: рты и жизни.  
(Просила ж тебя: не глаза!  
В тот час, в сокровенный, ближний,

Тот час на верху горы  
И страсти. Memento — паром:  
Любовь — это все дары  
В костер — и всегда задаром!)

Рта раковинная щель  
Бледна. Не усмешка — опись.  
— И прежде всего одна  
Постель.  
— Вы хотели пропасть

Сказать? — Барабанный бой  
Перстов. — Не горами двигать!  
Любовь, это значит ....  
— Мой.  
Я вас понимаю. Вывод?  
-----

Перстов барабанный бой  
Растет. (Эшафот и площадь.)  
— Уедем. — А я: умрем,  
Надеялась. Это проще!

Достаточно дешевизн:  
Рифм, рельс, номеров, вокзалов...  
— Любовь, это значит: жизнь.  
— Нет, иначе называлось

У древних ....  
— Итак? —  
Лоскут  
Платка в кулаке, как рыба.  
— Так едемте? — Ваш маршрут?  
Яд, рельсы, свинец — на выбор!

Смерть — и никаких устройств!  
— Жизнь! — Как полководец римский,  
Орлом озирая войск  
Остаток.  
— Тогда простимся.

6.

— Я этого не хотел.  
Не этого. (Молча: слушай!  
Хотеть, это дело тел,  
А мы друг для друга — души

Отныне...) — И не сказал.  
(Да, в час, когда поезд подан,  
Вы женщинам, как бокал,  
Печальную весть ухода

Вручаете...) — Может, бред?  
Ослышался? (Лжец учтивый,  
Любовнице как букет  
Кровавую честь разрыва

Вручающий...) — Внятно: слог  
За слогом, итак — простимся,  
Сказали вы? (как платок,  
В час сладостного бесчинства

Уроненный...) Битвы сей  
Вы — Цезарь. (О, выпад наглый!  
Противнику — как трофей,  
Им отданную же шпагу

Вручать!) — Продолжает. (Звон  
В ушах...) — Преклоняюсь дважды:  
Впервые опережен  
В разрыве. — Вы это каждой?

Не опровергайте! Месть,  
Достойная Ловеласа.  
Жест, делающий вам честь,  
А мне разводящий мясо  
От кости. — Смешок. Сквозь смех —  
Смерть. Жест. (Никаких хотений.  
Хотеть, это дело — тех,  
А мы друг для друга — тени

Отныне...)<sup>135</sup>.

Эти два больших фрагмента из 5-й и 6-й частей «Поэмы конца» приведены лишь как уникальные свидетельства того, какой силы художественной экспрессии поэтической формы может достигать ее построение средствами прежде всего полного арсенала знаков препинания и пунктуации. Им здесь принадлежит главная и удивительно яркая по своей необычности формообразующая роль. Конечно, в этом — вместе с гениальностью Цветаевой — преломилась сугубая автобиографичность «Поэмы конца». Это следует из венчающих ее строф, которые я не цитирую. Но из того, что, простившись с этой любовью, отодвинув все другое, лихорадочно делая огромное число вариантов того, что складывалось в «Поэму

---

<sup>135</sup> Цветаева М. Поэма конца // Избр. произв. М.;Л., 1965. С. 456 — 458.



конца», Цветаева без перерыва отдала ей полных четыре месяца своего творческого упоения.

Совсем иную жизнь знаков препинания (пунктуации) являла собой уже предреволюционная и раннеревolutionная футуристическая поэзия Маяковского. Это были поэмы «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», «Человек» и стихи первых лет после октябрьского переворота, на сторону которого он стал безоговорочно. Если количество знаков препинания — пунктуации — ненормально превышает в этих вещах то, что можно встретить и у других поэтов, то совершенно новаторским было разбиение Маяковским строк по вертикали от однословных строк до многословных с максимумом их поэтической взаимосвязи и с таким же формообразующим эффектом, связывающих эту разновеликую ступенчатость знаков пунктуации. Цитировать трудно, но вот, например в поэме «Человек»:

Загнанный в земной загон,  
влеку дневное иго я.  
А на мозгах  
верхом  
«Закон»,  
на сердце цепь —  
«Религия»  
.....  
Я в плену.  
Нет мне выкупа!  
Оковала земля окаянная.  
Я бы всех в любви своей выкупал,  
да в дома обнесен океан ее!

Кричу...  
и чу!  
Ключи звучат!  
Тюремщика гримаса.  
Бросает  
с острия луча

клочок гнилого мяса.  
Под хохотливое  
«Ага!»  
бреду по бреду — жара.  
Гремит,  
приковано к ногам,  
ядро земного шара<sup>136</sup>.

В отличие от точечности знаков препинания (пунктуации) в формообразовательном пуантилизме образов живописи, музыки, танца, где эти знаки только дополнительные, в поэзии, из-за краткости ее строк, художественно-смысловая роль этих знаков обычно гораздо значительнее. Уникальный вес этой значительности (всецело художественной) мы уже видели на примере «Поэмы конца». Но безусловна (хотя и очень опосредованно) «препинательская» роль «лесенки» строф Маяковского из одного, двух или нескольких слов, рифмующихся далеко или близко по вертикали строфы, зачастую самым неожиданным образом. В ранних его замечательных поэмах это выражено особенно наглядно, как избыточная игра молодого гения, лишь в годы его расцветшей зрелости уступив «лесенкам» строф более строгим, но все равно чеканным. Школа гения и в поэмах его молодости была чарующе-уникальной. Ценителям Маяковского они прекрасно известны (как знала цену их незаурядности и молодая Цветаева, смотревшая на гений Маяковского снизу вверх не без влияния его на собственное творчество).

В приступе ревности к любимой (Лиле Брик) поэт испробует и отвергает все способы самоубийства:

---

<sup>136</sup> *Маяковский В.В.* Человек // Соч. М., 1981. Т. 2. С. 84 — 85.

Глазами взвила ввысь стрелу.  
Улыбку убери твою!  
А сердце рвется к выстрелу,  
а горло бредит бритвою.  
В бессвязный бред о демоне  
растет моя тоска.  
Идет за мной,  
к воде манит,  
ведет на крыши скат<sup>137</sup>.

Отвергается и бросок с крыши на лед зимней мостовой. В «путанице мыслей» о «потерянном рае» обращается к аптекарю: «Аптекарь! Аптекарь!» — знающему тайну окончательного «приюта для ревнивых». Но и тут неудача:

Протягивает  
Череп.  
«Яд».  
Скрестилась кость на кость.

Кому даешь?  
Бессмертен я,  
твой небывалый гость.  
Глаза слепые,  
голос нем,  
и разум запер дверь за ним,  
так что ж  
— ещё! —  
нашел во мне,  
чтоб ядом быть растерзанным?

Мутная догадка по глупому пробрела.  
В окнах зеваки.  
Дыбятся волоса.  
И вдруг я  
плавно оплываю прилавок.  
Потолок отверзается сам.  
.....

---

<sup>137</sup> Маяковский В.В. Человек // Соч. М., 1981. Т. 2. С. 89.

Студенты!  
Вздор  
все, что знаем и учим!  
Физика, химия, и астрономия — чушь.  
Вот захотел —  
и по тучам  
лечу ж<sup>138</sup>.

Сверкающим юмором отличается главка «Маяковский в небе» с «центральной станцией» управления мирами, электроприборами, с первыми эскизами и чертежами животных, со «складом всевозможных лучей» и «выгоревших звезд», с ремонтниками туч и кочегарами солнца-печи:

Все в страшном порядке,  
в покое,  
в чине.  
Никто не толкается.  
Впрочем и нечем<sup>139</sup>.

И конечно, ангелы, в том числе «здесь на небесной тверди», поющие нечто на музыку Верди:

В облаке скважина.  
Заглядываю  
— ангелы поют.  
Важно живут ангелы.  
Важно.  
Один отделился  
и так любезно  
дремотную немоту расторг:  
«Ну, как вам,  
Владимир Владимирович,  
нравится бездна?»  
И я отвечаю так же любезно:  
«Прелестна бездна.  
Бездна — восторг!»<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Маяковский В.В. Человек // Соч. Т. 2. С. 91.

<sup>139</sup> Там же. С. 94.

<sup>140</sup> Там же. С. 92—93.

Эта самая большая из шедевров ранних поэм Маяковского, конечно, не сводится к фантазмагории любовной ревности, бросившей его в стихотворную бездну необычайного путешествия. Еще меньше в этой фантазмагории чего-либо, похожего на осмеяние «царства божия» и личности теистического правителя этого царства. Обращение со всемогуществом правителя этого царства, например во «Флейте-позвоночнике», и не только там, исполнено если не явного теизма, то, во всяком случае, и не демонстративного атеизма. Это можно ощутить и в заключении поэмы «Человек»:

Петлей на шею луч накинь!  
Сплетусь в палящем лете я!  
Гремят на мне  
наручники,  
любви тысячелетия...  
Погибнет все.  
Сойдет на нет.  
И тот,  
кто жизнью движет,  
последний луч  
над тьмой планет  
из солнц последних выжжет.  
И только  
боль моя  
острей —  
стою,  
огнем обвит,  
на несгорающем костре  
немыслимой любви<sup>141</sup>.

Не буду цитировать из поэзии как бы более структурно-строгого Маяковского десятилетия 1920-х годов, сменившего гениальную форматворческую вольготность своих ранних поэм на более

---

<sup>141</sup> *Маяковский В.В. Человек // Соч. Т. 2. С. 104.*

сдержанную чеканку уже однотипных «лесенок» и «ступеней». Это диктовалось в том числе его зрелым политически-советским миссионерством, которому не было новаторски равных и по содержанию, и по форме, вплоть до его финального шедевра — поэмы «Во весь голос».

Сейчас попутно хотя бы кратко задержимся на том, что имеет отношение ко всей данной работе как проблематике «магического кристалла». В своей, как всегда, очень интересной и разнообразной очерковой прозе блестящего поэта, к статье 1922 года «О природе слова», Мандельштам предпослал эпиграфом строки из стиха Н. Гумилева:

Но забыли мы, что осиянно  
Только слово среди земных тревог,  
И в Евангелии от Иоанна  
Сказано, что слово это — Бог<sup>142</sup>.

Совместимо ли это, и если да, то как именно с уже цитировавшимся стихом священника Ангелиуса Силезиуса о том, что Бог — точка в небесах? Есть ли здесь — в сущности Бога — духовное противоречие между словом и точкой, и шире — между словами и всеми знаками препинания (знаками в пунктуации)? Нет, конечно! Вопрос этот просто праздный, и для верующих, и для атеистов просто в силу коренного антропологического отличия речевого и мыслительного аппарата жизнедеятельности людей (прежде всего по величине мозга и по отношению к огню) от психики животных. Знаки человеческого препинания (пунктуации) человеческой речи — какими бы письменными, речевыми или мысленными они ни были (как в изобильности цветаевской «Поэмы конца»), — живут только как ре-

---

<sup>142</sup> Мандельштам О. Выпрямительный вздох. Ижевск, 1999. С. 357.

альность словесного энергетизма речи, то есть от слов неотделимы. Слово Бог остается фундаментально антропогенетическим в любом случае.

В этом легко убедиться на примерах замечательной очерковой, автобиографической, научно-личностной и искусствоведческой прозы Мандельштама 1920 – 1930-х годов вплоть до его гениальной аналитики «Божественной комедии» Данте. Чего в произведениях этой прозы нет, так это напрашивающихся ходов развития мысли. Она (проза) развивается непредсказуемо неожиданно от фразы к фразе, от одной мысли к последующей, держа читателя в максимуме постигающего напряжения, но не научного, а чисто формосказительного, счастливого. Если угодно, богатство непредсказуемых словесно нетривиальных переходов от одного фрагмента этой прозы к другому (особенно в автобиографических очерках) есть те же ее «ступеньки» и «лесенки», что и в поэзии, где Мандельштам обуздывал себя в пользу более строгой строфичности словарного богатства. Но его соответствующие замечательные строфы уже цитировались нами выше и дополнять их новыми сейчас не будем. Они говорят сами за себя – в том числе в аспекте «кристаллографичности» словотворческого мастерства, являвшейся вообще его любимым понятием.

Как бы нам ни приходилось любить его, зная, что и с ним связан феномен «магического кристалла», мы не можем (увы, как искусствоведы) сказать об этом больше и научнее непредсказуемости *избыточного преломления световых энергетических волн*, улавливаемых линиями, буквами, цветами, звучанием строк и слов, пунктуации и другими средствами формы, ее индивидуальной яркостью<sup>143</sup>. «Магический крист-

---

<sup>143</sup> О светопреломлении кристаллов см., в частности: Банн Ч. Кристаллы. Их роль в природе и науке. М., 1970.

талл» не волшебная игрушка древности, а расходуемая творческая энергия, прежде всего зрительная, миллиардов клеток творческого мозга художника, часто раньше времени приводящая его к порогу гибели.

Что касается последнего, то бывают и счастливые исключения. Их тоже немало. От универсального художественного гения Микеланджело до современности (кстати, и Маяковский был хоть и не гениальным, но вполне профессионально добротным рисовальщиком). Таким исключением, которым я завершу этот нелегкий опус, мне хочется представить лишь недавно почившего к рубежу 80-ти лет поэта Андрея Вознесенского (закончившего Московский архитектурный институт, который повлиял в некоторой степени на весь его творческий путь). Все дальнейшие примеры из увесистого однотомника 1990 года, на шестьсот страниц, под заглавием-символом «Аксиома самоиска».

Уже на обложке над фамилией и именем поэта его содержание отражено в остроумной и структурно-значительной форме креста, две горизонтальные и две вертикальные ветви которого, читаемые со своих концов, дают слово «аксиома», а читаемые от середины пересечения, где располагается знак «с» — четырежды одно и то же слово «самоиска». Содержательно-значительное остроумие такой словесно-буквенной формы правильного креста можно мысленно усилить правильной конусообразностью от точки «с» до окружностей через все одинаковые точки до точки «а». Но это уже необязательно, хотя отсылает нас ко всем встречам с конусом в истории антропогенеза.

В одном из начальных стихов тома, в «Аксиоме стрекозы», Вознесенский, пусть не исчерпывающе, говорит о многозначности своего символа:



На левосторонних трассах,  
на путях правосторонних,  
на путях потусторонних,  
там, где аксиома власти  
машет огненной палкой,  
в аксиомах «влево», «вправо»  
жизнь я прожил не без риска.  
Есть единственная правда —  
аксиома самоиска.

.....  
Но распятые ладони  
аксиомы человека  
путь указывали людям  
то ли — влево, то ли — вправо...

Я искал на перекрестке  
трассы духа с трассой Минской.  
Слезничок сверкал лиловый  
женщины самофракийской —  
с крыльями, но безголовой<sup>144</sup>.

Смыслообраз «аксиома самоиска» многосторонне обыгрывается в этом стихе. Например, обратный конус от его точечного центра к кругу вершинных точек креста можно усмотреть и в том, как:

Мухой полз Буонарроти,  
крася на плафоне Сикста  
Рай и Ад наоборотный —  
аксиому самоиска.

И вслед за этим сразу:

Жил я в аксиоме Рая,  
чуя аксиому Ада,  
жизнью, а не самопиской,  
и потерей самых близких

---

<sup>144</sup> Вознесенский А. Аксиома стрекозы // Аксиома самоиска. М., 1990. С. 21.

оборачивалась наша  
аксиома самоиска.  
Как я слишком поздно понял —  
утаил татарин с миской —  
смысл не только в самопоиске,  
а в себе открытом иске!<sup>145</sup>

Не буду этот стих цитировать до конца, где масса народу, вкусившего «ужас от пережитого» и глядящего в небо, созерцает горящий в выси «жизни крест наоборотный»:

А  
К  
С  
И  
О  
М  
А  
А  
А К С И О М А С А М О И С К А  
А  
М  
О  
И  
С  
К  
А

Конечно, этот «наоборотный крест» — уникальная смысло- и формообразующая находка Вознесенского. Как и начальная часть своего увесистого тома (как архитектор по образованию) — в подкупающем творческом остроумии стартовой развертки «Из жизни крестиков». Крестики «кристалличны» и кристаллографичны, и помимо прекрасных стихов с прямой сим-

---

<sup>145</sup> *Вознесенский А.* Аксиома стрекозы // Аксиома самоиска. М., 1990. С. 23.

воликой креста, заменяемого словом «плюс», это — еще три мини-раздела: «Шел крестик», «Приснись ресничка» и «Родословная крестиков». Вот характерные примеры из них:

+ + +

Идет, видит — черные крестики встали друг на друга, гимнастическую фигуру составляют.

— Физкультпривет, миру — мир! Можно я с вами встану на минутку?

— Пожалуйста! Мы — тюремная решетка. Присоединяйтесь.

+ + +

Крестик первым открыл Америку. Он сидел на мачте.

+ + +

Говорят, что крестик сбросил бомбу на Хиросиму.

+ + +

Напился крестик, пришел домой на руках.

— Ты что, знак умножения?

+ + +

Враги у крестика — нолики. Это ему бабушка говорила.

Не послушался крестик, женился на нолике.

Получился оптический прицел.

+ + +

Когда нолики победили крестиков, они положили пленных парами, в затылок друг другу, в два ряда. Получилась железная дорога.

По ней ездили нолики.

+ + +

— Лягте на живот, расслабьтесь, ноги на уровне плеч. В вас вставят новогоднюю елку.

Не двигайтесь. А то с нее крестики осыпаются.

+ + +

У подмосковного шоссе на постаменте стояли противотанковые ежи.

— Группенсекс крестиков, — сказал иностранец. Он загрустил.

+ + +

Если раскрутить крестик пропеллером, получится нолик.

+ + +

Если крестик в шляпе — значит, это огородное пугало.

+ + +

Интеллигентные крестики рождаются из ротиков. Дамы крестят ротик, когда зевают. Одна женщина в день может произвести до трехсот мелких крестиков<sup>146</sup>.

Пусть два нравящихся мне стиха зрелого Вознесенского (оба 1977 года) завершат обращение к конструктивности его поэзии после Цветаевой и Маяковского. Первый стих:

#### Ода одежде

Первый бунт против Бога — одежда.  
Гольи, созданный в холоде леса,  
поправляя Создателя дерзко,  
вдруг — оделся.

Подрывание строя — одежда,  
когда жердеобразный чудак  
каждодневно  
желтой кофты вывешивал флаг.

В чем великие джинсы повинны?  
В вечном споре низов и верхов —  
тела нижняя половина  
торжествует над ложью умов.

И, плечами пожав, Слава Зайцев,  
чтобы легче дышать или плакать, —  
декольте на груди вырезает,  
вниз углом, как арбузную мякоть.

---

<sup>146</sup> *Вознесенский А.* Аксиома самоиска. С. 28 — 34, 47.

Ты дыши нестесненно и смело,  
очертаньями хороша,  
содержанье одежды — тело,  
содержание тела — душа<sup>147</sup>.

И Второй стих:

### Грех

Я не стремлюсь лидировать,  
где тараканьи бега.  
Пытаюсь реабилитировать  
в стране понятие греха.

Душевное отупение  
отъевшихся кукарек —  
это не преступление —  
великий грех.

Когда осквернен колодец  
или Феофан Грек,  
это не уголовный,  
а смертный грех...

Когда в твоей женщине пленной  
зарезан будущий смех —  
это не преступленье,  
а смертный грех.

Не было б для Прометея  
великим грехом — не красть.  
И было б грехом смертельным  
для Аннушки Керн — не пасть.

Ах, как она совершила  
его на глазах у всех —  
Россию завороживший  
бессмертный грех!

---

<sup>147</sup> Вознесенский А. Ода одежде // Аксиома самоиска. С. 534.

А гениальный грешник  
пред будущим грешен был  
не тем, что любил черешни,  
был грешен, что — не убил<sup>148</sup>.

Вольная, как будто не всегда «правильная» рифмовка строк в строфах этих стихов, осознается только как постфактум, — настолько в чтении, устном исполнении расширенных ассонансов и диссонансов и запоминании она срабатывает совершенно естественно и акцентированно стихотворно. Конечно, таким был исключительный по своей конструктивной потенциальности словесно-буквенный и строчный слух поэта. Вознесенский страстно любил музыку, был близок М. Ростроповичу и Родиону Щедрину, посвятил прекрасный стих Малому залу Консерватории, и это тоже сыграло свою роль в необычной гармонизации его словесного слуха (помимо архитектуры, истории, искусства и всего, что не перечислишь и невыразимо).

Но ведь не случайно он назвал итоговый том своего творчества *графическим символом «Аксиома самоиска»!* Помимо вписанной в этот символ фигуры правильного креста (незадолго до конца жизни Вознесенский посетил святые места христианства на Синае), можно попробовать представить прямой и обратный конусы (которые уже упоминались выше) пронизанными как основой множеством других слов и букв, тяготеющих друг к другу по направлениям крестов и окружностей. Может быть, такая структура фантастична и графически невыполнима. Но она претендовала бы на получение тех точек, которые претендовали бы (в свою очередь) в своей многосторонней и неожиданной связи с другими точками конуса наподобие «магического кристалла».

---

<sup>148</sup> Вознесенский А. Грех // Аксиома самоиска. С. 452—453.

Научное издание

**В.И. ТАСАЛОВ**

**...Сквозь  
магический  
кристалл  
искусства**

Ответственный за выпуск *Н.М. Мышковская*

Редактор *И.Н. Тарасенко*

Оформление обложки *В.Ю. Яковлев*

Компьютерная верстка *А.К. Соколовой*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Подписано в печать 29.11.2011. Формат 60 x 88<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Печать офсетная. Усл.печ.л. 14,0. Уч.изд.л. 9,5. Тип.зак.

Оригинал-макет подготовлен  
в Государственном институте искусствознания.  
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

Отпечатано в ППП «Типография "Наука"»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6.