Кристоф Эрве (Франция)

ЖИВОТНОЕ КАК ИКОНА

Моя профессия менее всего созерцательна; когда я провожу медицинский осмотр, мне некогда любоваться красотой животного, я наблюдаю лишь функциональные признаки болезни, позволяющие установить диагноз. Для обнаружения симптомов я могу даже просветить тело животного с помощью рентгена. Но я сомневаюсь, что точнейшие рентгеновские снимки моих пациентов имеют хоть какое-то отношение к «иконе животного», о которой я хочу сказать несколько слов. Занимаясь своей работой, я изо дня в день нахожусь там, где люди и животные проявляют чувства друг к другу. И тут я напрямую сталкиваюсь с двумя разными типами психической жизни, что нередко заставляет меня выступить в роли посредника.

Эти постоянные «переходы» из одного мира в другой навели меня на мысль, что к животным нас притягивает нечто связанное с ощущением утраченной невинности, с ностальгией по полноте жизни, страсти к жизни, которая почти иссякла в нас самих. Из глубины своего убогого, выморочного существования, сейчас, в конце тысячелетия, когда пустыня расползается по поверхности планеты и доходит до наших сердец, мы смутно ощущаем, что именно животное, и, в частности, его внешний облик, могут открыть нам нечто чрезвычайно важное.

У животного как бы два лица: одно постоянно обращено к нам, другое же находится в некоем контакте с иным, — с тем, что бесконечно больше нас. Облик животного не просто знак, отсылающий к трансцендентному: он несёт в себе свидетельство о его реальном присутствии. Именно поэтому я позволил себе провести аналогию с иконой. Довольно странные «иконы»! Однако я беру на себя риск немного расширить понятие иконы, делая акцент на той исключительной силе воздействия, которая присуща иконе православной. Эта особая сила благодати способна противостоять всем формам негативного, которые современный мир пытается навязать в сфере изображения. Мне кажется, облик животного несёт в себе частицу той же благодати. И мне хотелось бы говорить об этой благодати, воплощённой в телесных образах наших братьев-животных. Это попытка защитить тех, кого мы любим.

Обратимся сперва к тому лику животного, который обращён к нам. Существование человека на планете проходит через разные этапы, и каждому из них присуще своё видение животного. Мы можем кратко наметить историю становления этого видения, начиная с тех времён, когда примитивное мышление ещё не выделяло себя из окружающего мира, и кончая самыми изощрёнными продуктами фантазии современного человека.

Трудность заключена в определении того гипотетического момента, когда человек, покинув лоно матери-природы, начал осознавать себя в мире. Здесь нам может помочь феноменология. По выражению М. Мерло-Понти, человек и мир изначально были «одной плотью». Но возникновение рефлективного сознания определило некий раскол в восприятии, что позволило человеку осознать самого себя в мире, отделить себя от мира, объективируя его, и одновременно конституируя самого себя как субъект.

У этого только что возникшего субъекта мы предполагаем наличие того же состояния непорочности, которое присуще маленькому ребёнку или первобытному человеку. Такое сознание воспринимает внешний облик другого живого существа как нечто спонтанно экспрессивное. Иногда эти формы так выразительны, что их смысл прочитывается очень легко: лошадь — это воплощённое движение, щупальца осьминога напоминают об объятиях, панцирь черепахи символизирует одиночество существа, замкнутого со всех сторон как крепость. А некоторые формы вовсе не поддаются нашему восприятию и не могут быть разгаданы интуитивно. Но несмотря на это, они имеют для нас смысл.

Благодаря изначальному контакту с природой, поэтические свойства телесных форм животных внушают нам чувство чего-то безмерного и не поддающегося определению. Перед нами существа, которые живут и как будто обладают тем же достоинством, тем же правом на жизнь, что и мы; и тем не менее они облекаются в какие-то чуждые формы. Но разве эти формы не суть свидетельства о том, что мы именуем «абсолютно Иное» или «священное»?

За пятьдесят тысяч лет до нашей эры люди обитали в природе, словно в лоне огромного живого существа. В этом экзистенциальном потоке ни одна черта или деталь не могла рассматриваться отдельно: целостный опыт людей, погружённых в сакральное, не мог найти никакого пластического выражения. Искусства палеолита (искусства в нашем понимании) не существовало.

Пожалуй, лишь тотемизм можно связать с изначальным опытом целостного восприятия мира. В основе тотемизма лежит ощущение родства, связывающего нас с животными. Животное-тотем рассматривается как

предок данной группы, и каждый член клана носит имя, связанное с тотемом. В книге «Неприручённая мысль» Клод Леви-Строс приводит примеры таких имён — племя вик мункан находится под защитой рыбы баррамунди (osteoglossom). Человек, принадлежащий к этому племени, может зваться, к примеру, «баррамунди-плавает-в-воде-и-видит-человека» или «баррамунди-шевелит-хвостом-плывя-вокруг-своей-икры»¹. Все люди, связанные с этим тотемом, носят его изображения на оружии или на своих телах в виде татуировок. Быть может, эти человеческие тела, покрытые загадочными письменами и изображениями животных, и были первыми рукотворными «иконами»?

Выйдя за пределы эпохи человеческой истории, которую А. Леруа-Гуран называет «дорепрезентативной», мы вступаем в период, называемый ориньякской культурой, между 30-м и 20-м тысячелетиями до н. э., когда возникает уже настоящее искусство палеолита. Это была вспышка, зарождение человеческой психеи, быть может, мутация, связанная с осознанием своего места в мире. Впервые человеку удалось создать изображение, независимое от его собственного тела. Чтобы это произошло, нужно было выхватить отдельные фрагменты реальности из непрерывной ткани бытия и замкнуть их в тот странный поворот времени и пространства, каким является человеческое сознание. Аналогия, калька видимого, — как бы ни называть это явление, но оно оформилось и впервые нашло своё выражение вне Великого Сна Бытия, пленниками которого до поры оставались живые существа и их образы.

Сначала появились рисунки, лишь контурно намечавшие облик животного и, очевидно, служившие мишенями. Была ли это магия? Возможно, человек к этому времени всё больше отчуждается от природы, которая становится для него чем-то иным, пугающим, грозным, и потому он вынужден магическим образом воздействовать на образ животного. Тогда, наверное, не приходится говорить об «иконе», но скорее об «идоле»? Мы не стремимся дать исчерпывающий ответ на этот вопрос. Смысл этого явления, положительный или отрицательный, прояснится лишь к концу нашего исследования.

Вернёмся к вопросу о становлении изображения: теперь речь идёт о 20–15-м тысячелетиях до н. э. Наскальные рисунки к тому времени — уже настоящие аналогии, они воспроизводят самые выразительные черты животного. Некоторые из них поразительным образом отражают реальность. Лошадь, к примеру, может быть передана двумя кривыми и одной

 $^{^1}$ *К. Леви-Строс.* Неприручённая мысль // К. Леви-Строс. Первобытное мышление. М., 1994. С. 250.

прерывистой горизонтальной линией, изображающей гриву. Наскальному рисунку лошади или бизона в пещере отводилось лучшее место, другие животные (кошки всех видов, медведи, носороги) изображались чуть в стороне. Такое расположение отражало смысл космических отношений между человеком и животными. Эти сравнительно недавно обнаруженные пещеры палеолита нужно воспринимать как настоящие святилища. Хочется сказать даже, что пещеры Λ аско и Λ альтамира сами по себе являются гигантскими иконостасами животных²!

Речь идёт не о «благодатности» этих образов, напротив, они передают ощущение первобытного страха. Того экзистенциального ужаса, который охватывает человеческое существо, вброшенное в мир, лишённое своего онтологического истока и вступившее на жестокий путь познания, когда человеческий разум, поддавшись рефлексии, обернулся против себя

Когда обезьяноподобные люди На сумрачном дне незапамятных рас Вычерчивали на каменной груде Свой первый, звериный иконостас, – Они укрывались от зимних туманов В подземный, потоком размытый портал, И гул первобытных глухих барабанов Из тьмы недоступных пещер рокотал.

И капало сало, дымились светильни Пред ликами мамонтов и медведей, Чтоб стала охота на зверя обильней, Чтоб сам приходил он в руки людей. Глубь гротов в мерцании чадном тонула, Блестели широкие скулы в поту, И в медленном уханьи тяжкого гула Плясали они, становясь на пяту.

Да не ужаснётся, кто позднего века Дворцы оставляя, на страшное дно Сойдёт, чтоб увидеть зарю человека – Культур загудевшее веретено. Ведь пламя в лампадах паникадильных, Ласкающих ангельский иконостас, Затеплено от первобытной светильни На сумрачном дне незапамятных рас.

(1934)

 $^{^2}$ Занимаясь публикацией, посвящённой Д. Андрееву, я обнаружила у него цикл «Древняя память», куда входило стихотворение «Мадленские пещеры», ниже приводимое целиком, в котором обнаружилось поразительное совпадение интуиций русского поэта и французского исследователя ($npum.\ nepeso\partial uka$).

самого и заставляет своего обладателя страдать, словно ноготь, впившийся в плоть.

Шли века, и человек всё более овладевал линией, стремясь соотносить изображаемое животное с настоящим. Примерно к 10-му тысячелетию до н. э. появляются краски, которые помогают передавать сходство: именно в этот период палеолитическая наскальная живопись достигла, в понимании современного человека, статуса совершенного эстетического творения. Нет ли здесь противоречия? Если долго рассматривать эти рисунки, — скажем, бизона, медленно вбирая его подвижную форму в глубину нашего зрачка, мы начинаем испытывать чувство тревоги... быть может, из-за коричнево-красного цвета, пылающего каким-то мрачным великолепием. Вовсе не категория «прекрасного» одухотворяет эти формы — через них является на свет сама природа, этот бесконечный и неисчерпаемый источник трансцендентного.

Именно к природе, понимаемой как священное, как таинственное Иное, стремится нарождающееся человечество, желая примирения с нею. Режис Дебре писал, что изображение возникает из «встречи панического страха с первыми техническими изобретениями»³. При этом «панический страх» не стоит рассматривать чисто негативно, здесь нужно вспомнить этимологический смысл слова, а с ним — античного бога Пана. В те далёкие времена священное проявлялось в формах, напоминающих заразную болезнь, — культы Пана или Диониса у древних отправлялись жрецами, которые передавали всем молящимся своё священное исступление. Не расставшись ещё окончательно со своими истоками, человечество умело создавать образы, восхищающие нас сегодня, с той же лёгкостью и непринуждённостью, с какой дерево осенью роняет листву. Природа продолжала царить в человеческих сердцах, воплощая с помощью человека собственные грёзы.

Но времена изменились, и постепенно рукотворные изображения животных перестали выражать порыв к незримому, утратили магическое начало, и с того времени наступает обнищание человеческого воображения в области создания животных форм. Секуляризация пошла по двум различным путям, которые в равной мере послужили уничтожению священного: по пути стилизации и пути объективации.

Стилизация времён неолита проявилась в том, что формы стали более строгими и геометричными. Мало-помалу они превратились в пластические намёки на изображение, тяготея даже к чему-то вроде скорописи, — тело сводится к одной горизонтальной черте, ноги или лапы изображаются

³ R. Debré. Vie et mort de l'image. Paris, 1992. P. 31.

как прямые палочки, число которых увеличивается в том случае, если нужно указать на быстроту бега животного. Теперь эти изображения становятся лишь условными знаками, которые, конечно, связаны с реальным животным, но уже не воспроизводят его подлинного присутствия. Начиная со второго тысячелетия до н. э., во времена так называемого «железного века», развивается орнамент, геометрические мотивы складываются в определённую систему. Предела декоративной абстракции достигло кельтское искусство, где фигуры животных буквально растворяются в завитках, спиралях и переплетении линий.

Второй путь — путь объективации — обрёл полноту выражения в искусстве Египта и Месопотамии. В этом искусстве изображения животных были предназначены быть прежде всего спутниками умершего в загробном мире; поэтому художник должен был заботиться о целостности фигуры животного. Подобная функция способствовала сохранению магической силы образа, заимствованной у самой природы. Сила воздействия была такова, что наиболее опасных животных требовалось «расчленить», тем самым «ослабив» их. Для этого скорпиона, например, изображали без самой опасной его части — жалящего хвоста, а иероглифическую фигуру льва всегда рассекали надвое.

Человечество хотело избавиться от своей животной оболочки. В этом усилии оно неизбежным и роковым образом отрекалось от первых «икон животных», подобно тому, как многие живые существа полностью меняют облик в процессе метаморфозы. Ибо душа человечества стремилась навстречу тому Образу, в котором она могла бы осознать своё духовное предназначение. Это восхождение к образу человека нашло отчётливое выражение в греческой мифологии. Мифологические чудовища поначалу несли в себе необычайно высокий заряд природной, стихийной силы: они были ещё слишком тесно связаны с глубинами Матери-Природы. Но в ходе греческой истории все чудовища мифологической фауны начинают восприниматься иронически, а потом и вовсе исчезают, поскольку человек всё больше утверждает себя в качестве «меры всех вещей». Боги, у которых на Востоке были лица животных, обретают в Греции человеческий облик, а животная часть сохраняется лишь в телах некоторых мифологических персонажей (Сфинкс, кентавры). Но и этого недостаточно — вскоре даже тело животного было вытеснено, перенесено во внутренний мир, сохраняясь в виде «животного начала», с которым человек тем не менее продолжал бороться, стремясь победить его, — на этот раз в моральном плане. Так Эдип побеждает Сфинкса, а Беллерофонт — Химеру.

Когда греко-римская цивилизация приближалась к своему концу, расторжение брака между человеком и природой завершилось окончательно.

Человек утратил своё изначальное чувство родства с окружающим миром, природа всё более становилась ему безразлична. Никакое чувство священного уже не удерживало человека в его движении вниз по наклонной плоскости: он избрал путь потребительского отношения к природе, превратился в равнодушного эксплуататора. В Риме в большой моде стали массовые побоища животных на аренах — это являлось демонстрацией богатства и военной мощи Римской империи. В 251 году до н. э. на аренах было истреблено более ста слонов, захваченных в Карфагене. В 55 году до н. э., при триумфе Помпея, толпа рукоплескала уничтожению шестисот львов и четырёхсот пантер.

Однако в этот период возникло христианство, положившее начало грандиозному изменению в человеческом сознании и открывшее новое нравственное измерение. Благодаря книге пророка Иезекииля бешеная свора ассирийских богов была укрощена и переосмыслена христианством. Четыре существа, слитые воедино в тетраморфном ассирийском Сирруше (а именно: Набу — человек, Нергал — крылатый лев, Мардук — крылатый бык и Нинурта — орёл), стали ассоциироваться с четырьмя животными Апокалипсиса, а позднее -c четырьмя евангелистами. Это поразительный пример того, как фигура животного, чьё изображение было иконой для только что возникшего человечества, преобразилась, растворившись в антропоморфной иконе, прообразом которой стал Христос. Именно тогда появляются и иконы как таковые, смысл которых — в изображении человеческого лица, а образы животных отвергаются как пережитки язычества. Отныне изображение животного в храме носит лишь декоративный характер. Согласно святителю Никифору: «они встречаются здесь лишь ради красоты и гармонии, в которые Господь облёк их тела <...>. Если ктолибо поклоняется священному предмету, то это ни в коем случае не должен быть предмет, передающий облик домашнего или дикого зверя; пусть молящийся знает, что ему не о чем просить зверей. Напротив, он должен поклоняться поистине священному, останавливая на украшениях храма лишь свой телесный взгляд»⁴.

В очень редких случаях животные всё-таки ассоциировались с некоторыми святыми в «Добротолюбии» и смогли таким образом проникнуть в византийскую икону. Я упомяну лишь три примера подобных икон, относящихся к XVII–XVIII векам. Первый — это кипрская икона с изображением св. Мамаса, сидящего верхом на льве. Один и тот же великолепный, особенный огненно-красный цвет использован для одеяния святого и для тела льва, что указывает на связывающую их любовь. Эта икона представляется

⁴ P. Evdokimov. Le Buisson ardent. Paris, 1981. P. 133.



Святой Мамас. Середина XVIII в. Гюзельюрт, Северный Кипр

мне одним из самых прекрасных выражений симбиоза человека и животного. Другая икона, созданная на одном из греческих островов, изображает фигуру великомученика Евстафия, преклонившего колени перед оленем, между рогов которого сияет Распятие. Взгляд святого прикован к Распятию, но его лошадь, стоящая неподалёку, не смотрит на него — её глаза устремлены на хозяина. Третий пример — это антиохийская икона, изображающая св. Спиридона-чудотворца⁵. Неподалёку от святого, едва различимые на чёрной земле, находятся два крошечных ослика, а рядом надпись: «Ослы, которых святой вернул к жизни после того, как они были зарезаны». У края одежды святого ползает змея, сопровождаемая следующей надписью: «Змея, которой он повелел изменить цвет кожи на золотой». Святой не смотрит на этих животных, его взгляд устремлён на зрителя как призыв к Евхаристии.

Святые, изображённые на иконах, не смотрят на животных. Ибо они суть лишь знаки, символы, утратившие полноту смысла, каковой каждый человек может обрести в себе самом. В глубочайшем источнике собственной души может он отныне созерцать красоту Вселенной. Именно благодаря человечеству должно произойти неизбежное спасение всей природы. Имея в виду эту богословскую перспективу, о. Павел Евдокимов писал:

⁵ Спиридон Тримифунтский: «Когда святитель ехал на Первый Вселенский Собор, он ночевал в одной гостинице. Ариане тайно убили двух его лошадей, намереваясь помешать ему приехать на Собор. В злости они даже отрезали лошадям головы. Но Спиридон приказал слуге приставить отрезанные головы к трупам лошадей, а сам стал молиться. Слуга поторопился и присоединил голову белой лошади к трупу чёрной, а чёрную голову к белому коню. Лошади выздоровели, святой

«Вся Природа, стеная, ждёт, когда красота её будет спасена обоженным человеком»⁶. Мы посмотрим далее, не следует ли фактически поменять местами онтологические понятия данного утверждения. Иконный лик стал основой изобразительного искусства первого тысячелетия христианской эры. Новое изменение пришло с химерами и чудищами романской архитектуры, помещёнными на фронтоны церквей. Не принадлежа к Царствию Божьему, они остались жить в человеческом воображении, в той его части, где сохранилась древняя связь с животным миром. Но св. Бернар, основатель цистерцианского ордена, издаст приказ, касающийся запрета этого избыточного на его взгляд зверинца: «Кто выду-



Видение вмч. Евстафия Плакиды. Первая половина середина XVII в. Крит. Собрание К. В. Воронина

мал этих глумящихся чудищ, эту смесь уродливых красот и фантастических диковин?».

Только в XIII веке, когда усилилась тяга к научному познанию, ознаменованная трудами Альберта Великого «De animalibus» («О животных») и др., взору западного человека, ставшего слишком гордым и слишком искушённым, открылся человек как субъект. В полотнах итальянских художников появились глубина и светотень. Позднее, в эпоху кватроченто, оптические открытия Брунеллески привели к полному отказу от обратной перспективы. Больше икона не смотрит на зрителя, теперь мы сами стоим перед иконой в качестве зрителей. Оптический центр сместился, он теперь в нас самих; образ, не будучи больше явлением, остаётся лишь видимостью.

продолжил путь, а все видевшие несоответствие голов и туловища, дивились чуду» (цит. по книге Т. Горичевой «Святые животные»).

⁶ P. Evdokimov. Le Buisson ardent. P. 24.



Спиридон Тримифунтский и Амонат, прп. мученики севастийские Евстратий, Авксентий, Евгений, Мардарий, Орест, кесарийские мученики Фирс и Левкий; Балканы. Сербия.
Печ; фреска XIV в.; местонахождение: Сербия. Косово. Нартекс (притвор)

Но в то же время субъективация человеческого взгляда приводит к объективации природы. Как будто прежде созерцание иконы слепило человека как вспышка молнии, а теперь он начал приходить в себя, в удивлении озираясь вокруг, замечая вещи, животных, краски окружающего мира. Говоря о св. Франциске Ассизском, Эли Фор восклицал: «он один в самом себе выражает эту мифологию, столь потребную душам, стремящимся обрести небо, которое до сей поры не было населено никакими телесными формами, желая освободить всех от одиночества через соединение с природой и всем, что она даёт человеку: с долинами, горами, лесами, реками, животными»⁷.

История западного изобразительного искусства — долгий путь к реализму и натурализму, и в мою задачу не входит сейчас изложение подробностей этого пути. То явление, которое достаточно невнятно именуют «анималистической живописью», в разные эпохи порождало произведения,

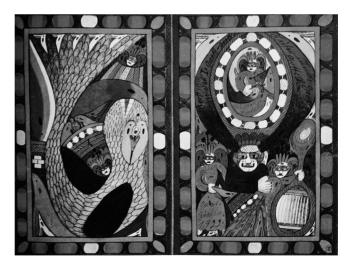
⁷ E. Faure. L'Histoire de l'art. V. 3. Paris, Gallimard. 1988. P. 106.

часто весьма лестные для моделей, но при том довольно бессмысленные. Яркие, но пустые оболочки, лишённые душ живых существ, — они не имеют ничего общего с понятием иконы животного. Пизанелло, к примеру, делал прекрасные зарисовки, изучая на набережных Венеции животных, которых торговые суда завозили из разных экзотических стран. Но всем этим коммерческим красотам мы предпочитаем лошадей Паоло Уччелло, жившего в ту же эпоху, который, рисуя гигантские батальные полотна, изображал их словно живые геометрические фигуры.

Редкие животные, которых мы видим на картинках ван Эйка или Баутса, пусть и великолепно исполненные, рассматриваются художниками в том же ключе, что и материальные богатства, созданные человеком. Всё мастерство живописцев посвящено изображению пышного меха, блестящих шкурок: от истинного облика животного не осталось ничего, кроме его плотской оболочки, вызывающей прежде всего корыстный интерес. Возможно, это дело вкуса, — каждый находит те иконы, которые ищет; но мне кажется, что изображение животного может сделаться иконой лишь в том случае, если в нём есть нечто, ускользающее от намерений самого автора. Это может быть что-то вроде невольно прорвавшейся поэзии, наивности, проявление смысла, который обнаруживается вдруг в самых незамысловатых картинках, в вотивных изображениях, в трактирных вывесках и даже в рисунках душевнобольных. Вспоминаю, к примеру, совершенно невероятного и завораживающего кита Каро на картине Адольфа Вёльфли под названием «Кит Каро

и дьявол Сартон 1-ый». Вовсе не изощрённый маньеризм или великолепное барокко являют нам дорогую нашему сердцу «икону животного».

Хочется оставить в стороне Г. Курбе с его собаками, слишком натуралистичными и приземлёнными. Гораздо интереснее изображения более позднего периода — собаки, с царственным видом пересекающие пространства на полинезийских полотнах П. Гогена. Их формы,



Адольф Вёльфли. Кит Каро и дьявол Сартон 1-ый. 1922. Музей Ар брют, Лозанна

сведённые к плоскости широкими напластованиями цветов, чем-то напоминают византийские иконы. Но вид у животных отсутствующий, словно они играют роли метафизических медиумов, — очевидно, Гоген наделяет их собственными переживаниями.

Две великие войны XX столетия послужили сигналом к трудному и мучительному пробуждению: в произведениях экспрессионистов встречаются животные с вылезающими из орбит глазами и гипертрофированными мордами. Некоторые художники расчленяют тела животных, как на скотобойне, что призвано изображать кровавую мясорубку войн, развязанных людьми. Здесь вспоминаются быки с содранной кожей с картин Хаима Сутина и Оскара Кокошки, вопящая от боли лошадь с «Герники» П. Пикассо. Эти жалкие, гибнущие тела совсем не похожи на «иконы животного», они, скорее, напоминают ложных идолов падшего человечества. Если это обезумевшее человечество — корабль, несущийся к гибели, то животное представляет собой носовую фигуру этого корабля, — оно лишь жертва нашей воли к власти.

В этом аду, пожалуй, одно лишь абстрактное искусство осталось прибежищем для человеческого духа. Наше отстранение от природы уже осуществилось фактически, осталось лишь найти для него пластическое выражение. Первые попытки имеются уже у П. Сезанна. Но истинный отрыв от природных источников нашего восприятия осуществился в творчестве В. Кандинского. Его первые картины, «Импрессии» (1910), ещё воспроизводят фрагменты реального мира. Но уже «Импровизации» (1913) зависят лишь от эмоций, вызываемых линиями и цветами, которые подчиняются некоей мечте самого творца, — он именует её «внутренней необходимостью». Кандинский верит во внутреннюю «силу» геометрической фигуры, круга, причём до такой степени, что считает возможным написать следующее: «Сегодня я так же люблю круг, как раньше любил, к примеру, лошадь — и может быть даже больше, потому что нахожу в круге больше внутренних возможностей — из-за этого он и занял место лошади»⁸.

Это утверждение и заставило меня отреагировать, более того, оно побудило меня отстаивать концепцию «иконы животного», когда сохраняется собственно телесная форма животного. Мы уже видели, что эта «икона» для обретения истинного смысла должна избегать слишком буквального, приземлённого изображения. Так, у лошадей, написанных с натуры в конце XIX в. художником $\mathcal{K}.-\Lambda.-\mathcal{I}$. Месонье, мы можем разглядеть каждый волосок, но они выражают лошадь лишь поверхностно, они весьма далеки от того, что хочется назвать истинной «иконой животного». Но другая крайность, абсолютная геометризация, которую предлагает Кандинский,

⁸ Ph. Sers. Kandinsky: Philosophie de l'art abstrait. Genève, Skira. 1995. P. 155.

тоже выходит за рамки этой «иконы», ибо тут утрачивается сама сущность животного.

Таким образом, истинная «икона животного» должна избежать этих двух крайностей, Сциллы и Харибды чистой формы и чистого смысла. Тем большую ценность обретает для нас редкостное, непредсказуемое и хрупкое равновесие между тем и другим. Та лошадь, на которую намекал Кандинский, может быть изображена во всей своей «славе» лишь тогда, когда за ней остаётся право на живую и непосредственную реальность, которая, конечно же, не ограничивается одними «внутренними возможностями» круга. Круг столь же совершенен и холоден, как и математическая абстракция. А сама лошадь заключает в своей форме бесконечное число внутренних возможностей. Знаменательно то, что один художник, современник Кандинского, избрал путь «чувственной иконы». Рисуя своих чудесных синих лошадок, Франц Марк тоже стремился к мистическому постижению мира; но он не боялся форм и цветов, которые Кандинский отвергал за отсутствие чистоты или за их наивность. Но можно ли идти по пути создания иконы в нашем двадцатом веке? Франц Марк погиб на фронте под Верденом в 1916 году...

В самом деле, нужно ли стремиться повторять эти прекрасные ностальгические изображения? Если Пит Мондриан расчленял природные формы до того, что от них оставались лишь горизонтальные и вертикальные линии, то Пауль Клее, со своей стороны, имел тенденцию к регрессии в сторону бесформенного и бессодержательного хаоса, существовавшего изначально, дабы извлечь из него случайные формы. После Второй мировой войны Теодор Адорно заклеймил литературу и искусство своей эпохи, которые оказались неспособны выразить то, что было пережито человечеством: «Разум оказался неспособен спасти и преобразить людей. Его напыщенная претензия на самодостаточность оказалось ложной» Мы можем сказать, что и сегодня никто ещё не оспорил эту анафему: вот уже пятьдесят лет художники стремятся лишь к полной автономии от своего искусства.

Современное искусство помещает картины в гордые, герметические цитадели галерей и музеев. Уже давно погрузилось оно в солипсизм, отрекаясь от всего того, что могло бы сблизить его с живыми существами из подлинного, реального мира. Мы вступили в так называемую «видеосферу» (термин Режиса Дебре) — мир безжизненных изображений, которые сменяются со всё возрастающей скоростью. Техническое изображение распространилось на всё, вплоть до икон, обеспечив им виртуальную воспроизводимость до бесконечности; каждое такое воспроизведение

⁹ *T. Adorno, M. Horkheimer.* La dialectique de la Raison. Paris, 1983. P. 19. Русский перевод: *М. Хоркхаймер, Т. Адорно*. Диалектика Просвещения. М.; СПб., 1997.

становится омертвляющим и тотальным подобием модели, а это и есть, по существу, отрицание иконы. Что касается изображений животных, то они в наше время распространяются в основном в виде фотографий — призрачных копий реальности.

Изображение было посредником между человеком и внешним миром: превратившись в симулякр, оно стало экраном, мешающим нам видеть и воспринимать мир. Может быть, назрела необходимость уничтожить эти ложные изображения, чтобы заново обрести природу, разомкнуть магический круг циклического времени, который, как заметил Вилем Флюссер, привёл к непрестанному, апокалиптическому воспроизведению мирового страдания¹⁰. Так, если мы снимаем на плёнку смерть газели, не создаём ли мы тем самым поистине дьявольскую возможность длить и воспроизводить эту агонию в вечности? А что сказать о лице лемура на экране компьютера? Мы можем наслаждаться этим изображением, но вскоре понимаем, что эта картинка находится целиком в нашей власти. Мы можем манипулировать ею как угодно, — разбить на фрагменты, до бесконечности увеличивать глаз или ресничку, тем самым делая изображение абсолютно бессмысленным.

А что же те внутренние образы, которые мы храним в себе, могут противопоставить этому бессмысленному повторению, этому потоку симулякров? Возможно, настало время выйти за пределы изображения, сделанного руками человека, включая и его технократические разновидности. Назрела необходимость вернуться к иконе, обрести вновь животворную и священную благодать образа. Сможем ли мы заново обнаружить в природе след, знак, проявление смысла, подобно тому, как Божественный облик запечатлелся на эдесском нерукотворном образе Спасителя?

Сможем ли мы увидеть Природу, из который были взяты и которая продолжает оставаться нашей средой обитания? Природу, которую мы презрели, растоптали, но от которой никуда не ушли... Люди всегда мыслили творение в богословских терминах, ощущая свою принадлежность к поэтическому Логосу, который давал возможность воспринимать все $logo\ddot{i}$ этого мира. Но сегодня мы должны также обрести способность к восприятию живой, природной иконы, которая не похожа на наш собственный образ.

Пришло время поговорить о втором лике «иконы животного», который не обращён к человеку. Одно высказывание св. Фомы Аквинского могло бы помочь в этих размышлениях: «Хотя любая тварь на определённом уровне подобна Богу, лишь в одном Его создании, наделённом разумом, подобие Божие становится образом Божиим; в других же тварях оно

¹⁰ В. Флюссер. За философию фотографии. СПб., 2008. С. 21.

раскрывается как след, оттиск»¹¹. Согласно этой христианской концепции, образ Божий был искажён и замутнён вследствие грехопадения Адама; в природе же он стал просто неразличим. Однако эти позабытые «следы», явленные в бессловесных созданиях, на которых почил непостижимый отблеск Трансцендентного, могут открыться нашему взгляду, если мы будем воспринимать их с любовью, подобно св. Франциску («сестра Птица, сестра Пчела...»). Разве не очевидно, что животные, как и люди, «ходят пред Богом»? Но образ, который они несут в себе, — нечеловеческий, и этот факт уязвляет наше гуманистическое сознание. Однако уже пора перестать пытаться приспособить к себе животные формы; пора предоставить им свободу и не ограничивать их больше нашими примитивными пиро́гами в форме крокодилов. Освобождённые от человеческих притязаний, животные формы могут предстать перед нашим взглядом почти как настоящие иконы. Если такое преображение человеческой психеи закончится удачей, то живые существа смогут по-настоящему стать для нас «иконами», заново раскрыть пространство великой мистерии мира.

«Икона животного» возникнет там, где откроется присутствие Бога Живого за пределами форм, в которых Он уже проявился и позволил познать свою сущность. Согласно средневековой теологии, образ животного может быть прочитан по законам аллегории, тропологии и аналогии. Действительно, в аллегорическом смысле животные формы могут обладать силой воспоминания об оттиске, отпечатке, зримом свидетельстве, направленном на эту встречу. Согласно Филиппу Серсу, след (или оттиск) «допускает то, что Другой остаётся навсегда неназванным и непознаваемым. След есть ожидание и в каком-то смысле подготовка» 12. Многочисленные тексты — Руссо, немецкие романтики, — свидетельствуют о силе предчувствия, предощущения мистерии матери-природы. Особенно характерна в этом смысле глава «Природа» из книги Новалиса «Ученики в Саисе».

Что касается тропологического смысла, то он может обнаружиться, когда животные формы проявляются как знаки, которые можно читать и интерпретировать, что и даёт нам интуитивное ощущение жизненности замысла о мире и действенного проявления этого замысла в зримых вещах и существах. В ходе истории попадались авторы, которые, стремясь проникнуть в суть этого замысла, разработали серьёзные герменевтические системы для определения особенностей животных форм. Можно вспомнить Атанаса Кирхера, Жерома Кардана, а в наше время — Роже Кайуа и Эрнеста

¹¹ R. Javelet. Image et ressemblance au XII siècle. Paris, 1965. P. 169.

¹² Ph. Sers. Les Saintes Icônes, une nouvelle interprétation. Paris. Éditions Sers. 1990. P. 44.

Юнгера. Последний посвятил свою жизнь поискам редких насекомых. Вот отрывок из его эссе «Изысканная охота»: «Но всё-таки, в чём состоит радость этой охоты за зримым? Время от времени я принимался спрашивать себя: для чего узнавать и запоминать эти сотни тысяч идеограмм, малейшая из которых предстаёт как загадочная руна, а все вместе они непостижимы для исследователя, будь он даже стоглаз, как Аргус. Правда, что мы находим в этом созерцании наслаждение, природу которого мог бы понять лишь древний китайский мудрец. Но мы наслаждаемся отнюдь не красотой, потому что многие живые существа её лишены; это также не связано с научным применением нашего наблюдения, потому что полезные разновидности насекомых столь же притягательны, как и вредоносные; ни даже с радостью познания как таковой. Всё это меркнет в те мгновения, когда нашему взору открывается сияющая гармония. За всей невообразимой множественностью кроется таинство единства, гармонического единения, какова бы ни была его природа»¹³.

Наконец, происходят порой редкостные встречи с животными, и тогда аналогический смысл внезапно размыкает перед нами доступ к некоему присутствию иного бытия-в-мире, которое может вдруг открыться для нашего субъективного восприятия. Перед лицом такого присутствия наш взгляд может измениться и возвыситься до созерцания божественного света и божественного лика. И тогда мы можем почувствовать, что только живое существо способно ответить Богу и отвечать за Него. Ибо лишь живое существо может подойти к пределу, приблизиться к чистой и абсолютной случайности чуда, которое является единожды и не повторяется никогда. Достаточно лишь поглядеть на то, как безнадёжно мы исследуем ледяные планеты и раскалённые звёзды, безжизненные и пустые, чтобы понять, сколь неизмеримо высока цена жизни.

В нашем мире только человеческое лицо смогло достичь полноты и символизировать её; вот почему ничто и никогда не заменит икону в постижении Священного. Но тогда, быть может, нам откроется проступающий в природном мире огромный лик животного, ищущий своего воплощения в великолепии тел, шкур, оперений и панцирей. Подобно тому, как икона божественного и человеческого лика позволяет созерцателю почувствовать взгляд Бога, пронзающего его плоть, так и облик животного, воспринятый как икона, даст счастливую возможность идти навстречу взгляду, приходящему из глубин бытия. Каждый из нас может однажды пережить опыт этого потрясающего открытия. Обычно оно настигает внезапно, когда человек совсем к этому не готов, и может вызвать настоящее душевное потрясение. Об этом и вспоминает Мирча Элиаде: «Первое откровение

¹³ E. Jünger. Chasses subtiles. Christian Bourgeois. Paris, 1993. P. 87.

животного мира... мне года два — два с половиной. Я в лесу. Я гуляю, смотрю вокруг. Моя мать куда-то исчезает, теряет меня из виду. И вдруг, прямо перед собой, я вижу огромную и величественную голубую ящерицу. Моё сердце затрепетало от страха и восторга. Что-то поразило меня, я не то что испугался, но был полностью очарован красотой этого огромного голубого создания. В то же время я увидел страх в глазах ящерицы. Я видел, как билось её сердце. Воспоминания об этой встрече сохранились в моей памяти на много лет» 14 .

Другое свидетельство принадлежит Жану-Анри Фабру. Он говорит о так называемом «неподвижном путешествии», которое совершил в своём отрочестве: «Я предпочитал растения: цветы, раскрывающиеся как глаза без лиц, ветви, тянущие свои нежные руки к небесам, деревья, в чаще которых я забывал себя, и мои ноги врастали в почву, сплетаясь с их корнями, мои руки ветвились в живительном воздухе, а мой рот впивал опьяняющий свет. Совсем иначе воспринимались животные; они скорее представали как объекты желания, а не восторга, в особенности птицы, которые задевали своими крылышками грудь, а их пенье переливалось в моём горле, тогда как рассеянное, смутное сознание круглого птичьего глаза проникало в мою душу, а жизнь словно бы сокращалась до торопливых биений крошечного сердца в трепещущем лоне пространства» 15.

Можно приводить ещё много примеров такого же рода. Но мы ограничимся лишь отрывком из дневника Кришнамурти, который с необычайной ясностью говорит о природе как источнике духовного опыта: «Когда вы идёте один, без единой мысли, просто наблюдая без наблюдающего, вы вдруг осознаёте священное, то, что мысль никогда не сможет постичь. Вы останавливаетесь, глядите на деревья, на птиц и на прохожего; это не иллюзия, не то, чем ум сам себя обманывает. Это — в ваших глазах, во всём вашем существе. Цвет бабочки — это бабочка» 16 .

Итак, мы видим, что лишь живое существо может позволить человеку приблизиться к целостности божественного Другого. В то же время, природа раскрывается во множественности живых форм, которые отсылают к другим живым формам, что и создаёт затейливое переплетение фигур. Но это выходит за пределы нашего человеческого взгляда; возможно, Бог, чьё присутствие предощущается в природе, может открываться лишь фрагментарно, частично, таинственно. Об этом писал Жорж Диди-Юберман, говоря о доминиканском богословии: «Человеческая мысль может приблизиться к таинству только через бесконечное возвращение образов

¹⁴ M. Eliade. Epreuve du labyrinthe. Entretien avec C.-H. Roquet. Paris, 1983. P. 16.

¹⁵ J.-H. Fabre. Souvenirs entomologiques. Paris, 1924. P. 34.

¹⁶ Д. Кришнамурти. Дневник. Ростов-на-Дону, 2005. С. 86.

и фигур»¹⁷. Если бы не было этого постоянного смещения смыслов, если бы не было этих фигур, которые складываются из различия живых существ, которые и сотворены как «различающиеся подобия», то мы, возможно, никогда и не имели бы возможности приблизиться к таинству. Мы пребывали бы в одиночестве без всякой надежды обрести смысл, в окружении своих треугольников и квадратов.

Если потрясающие фигуры могут быть намечены обычными камушками, то легко догадаться, какой чудодейственный аналогический смысл может быть заключён в живых формах. Одновременно и далёкие и близкие, они позволяют нам в буквальном смысле приручить сакральное. Подобно иконе, они являют лик божественного Другого во множестве несхожих аспектов, он отражается в них, как в мириадах осколков. Но все вместе они восходят к божественному подобию. Быть может, сегодня мы могли бы сказать, что с исчезновением каждого нового вида животных мы лишаемся благодати возможной встречи с божественным, благодати приобщения к сакральному. Когда исчезает какая-нибудь разновидность самого малого насекомого, когда человек больше никогда не сможет его увидеть, тогда нечто в мире навеки становится непостижимым. Смысл, который был заключён в этом создании, оказывается навсегда утрачен, — словно разбивается вдребезги живой розеттский камень.

Поэтому нужно любить это изобилие видов живых существ, это переливчатое сияние форм и цветов, напоминающих богато разукрашенную ткань. Чтобы приблизиться к Другому, чтобы прославить непохожее на нас, мы должны одинаково принимать и то, что кажется нам прекрасным, и то, что представляется странным, даже гротескным. Как писал в «Небесной Иерархии» св. Дионисий Ареопагит, нам нужно принять то, что Бог непредставим через подобие, а посему для Его постижения предпочтительнее искать Его в совершенно ином, несхожем, противоположном. Св. Дионисий предлагает пример земляного червя, который может воплощать божественное.

Но, погружаясь в тонкости экзегезы, мы можем упустить смысл. Нельзя забывать и о том, что бытие может таить в себе опасности для нашего духовного мира, который по сути своей строится на гуманистических началах. В самом деле, не рискуем ли мы собой, блуждая в тех областях, где человеку так легко пропасть? Каждый из нас знает, что встреча с животным может стать чем-то глубоко негативным, даже травматическим. Травма понимается здесь как то, что «прерывает речь и блокирует сигнификацию»,

¹⁷ *G. Didi-Huberman*. Ce que nous voyons, ce que nous regarde. Éditions Minuit. 1992. Р. 12. Русский перевод: Ж. Диди-Юберман. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001.

согласно определению Ролана Барта, а также как вполне реальная физическая агрессия. Свидетельство тому — чудесное и одновременно жуткое приключение двух итальянских зоологов, столкнувшихся с огромным скоплением медуз в районе острова Альдабра. Вот фрагмент из книги Франко Проспери «В царстве кораллов»: «Всё пространство вод, простиравшихся перед нами, было покрыто огромным количеством физалий. На поверхности, чуть тронутой легким бризом, надувались сотни и сотни розовых парусов. Нам показалось, что мы видим целые клумбы опаловых чашечек, пурпурных соцветий, которые грациозно колыхались рядом. Поражённые этим необычайным зрелищем, мы забыли об осторожности и начали снимать всё это на плёнку. Их тела величиной с голову ребёнка были увенчаны подобием гребня телесного цвета, который служил им в качестве паруса. Лучи солнца играли на этой сверкающей поверхности, загораясь всеми цветами радуги, которые отражало трепетное зеркало вод. Мы забыли обо всём и упустили те драгоценные минуты, когда ещё могли выбраться из этой ловушки.

Вдруг мы почувствовали, что наши тела покрываются лёгкими ожогами... Мы были полностью окружены медузами... воды не было, были только длинные прозрачные ленты щупалец, которые словно заключили нас в стеклянную тюрьму... Мы вдохнули, затем нырнули вертикально вниз. Длинные щупальца сопровождали нас по мере нашего погружения. Мы словно бы падали в колодец, стены которого были вытканы синими лентами. Десять, пятнадцать метров... По-прежнему шевелящиеся щупальца... Мне казалось, что я вижу сон, я всё глубже погружался в воду среди этих причудливых форм. Вынырнув на поверхность, я увидел, что медузы всё ещё окружают нас». Два ныряльщика выбрались из этой ловушки, но какой ценой: «Фабрицио корчился в спазмах, его тошнило, а плечи его пересекал пузырящийся алый ожог»¹⁸.

Я процитировал этот достаточно длинный отрывок потому, что он переносит нас в иной план существования «иконы животного». Животное здесь действует подобно чудотворной иконе, оставляя огненные стигматы на теле человека, и словно свидетельствуя тем самым о своём присутствии. Человеку, стремившемуся только запечатлеть образ живого существа, медуза подала знак своего реального присутствия и стала угрозой для жизни.

Перевод с французского Арины Кузнецовой

¹⁸ F. Prosperi. Au royaume des coraux. Paris, 1956. P. 33.