

ЧТЕНИЯ ПО ИСТОРИИ  
И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК 50

И. Е. Данилова

ЛЕСТНИЦА:  
ЗЕМЛЯ – НЕБО

Po

Российский государственный гуманитарный университет  
Институт высших гуманитарных исследований

И. Е. Данилова

**ЛЕСТИЦА:  
ЗЕМЛЯ – НЕБО**

Москва 2005

ББК 63.3(0)

Д 18

Данилова И.Е.

Лестница: земля – небо. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2005. 54 с.

(Чтения по истории и теории культуры. Вып. 50)

ISBN 5-7281-0322-7

ISBN 5-7281-0322-7

© Данилова И.Е., 2005  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2005

Человек склонен представлять себе реальность в терминах противоположностей: ...свет – и тьма, жар – и холод, верх – и низ... Для него реальность – это не континуум, а пространство, управляемое дискретными, антитетическими категориями...

К. Гинзбург

Лестница – один из древнейших символических образов или, точнее, метафор, определяющих самоощущение человека в системе мироздания: его место между землей – и небом, миром нижним – и миром верхним, между материальным – и духовным. Образ многозначимый, многоспектрный, главное в котором – измерение по вертикали, где взлет знаменует торжество преодоления земного притяжения, а также – торжество духа над плотью, где падение издревле связывалось с грехопадением. И где главный пафос восходящей вертикали, в конечном счете, определялся неуемным любопытством человека, его стремлением увидеть, что там, наверху: рай? другие цивилизации? Стремлением завоевать, покорить небеса, разгадать, наконец, тайну Космоса.

### «РАЗГОВОР С НЕБОЖИТЕЛЕМ»

Считается, что одна из первых, если не первая, дерзновенная попытка взобраться на небеса была совершена в эпоху древних цивилизаций, причем самым простым и самым радикальным способом:

построив Вавилонскую башню – грандиозную лестницу, которую, согласно Библии, люди стали сооружать всем миром. Возвведение Вавилонской башни условно датируют X–VIII веками до н. э. Возможно, она представляла собой ступенчатый зиккурат высотой в восемьдесят одну тысячу еврейских футов – как говорится в «Философском словаре» Вольтера, или в девяносто один метр – как предполагают современные специалисты. Подобных зиккуратов (в разной степени сохранности) известно более двадцати, но остался в памяти человечества и приобрел характер исторической метафоры именно вавилонский зиккурат. «Вавилон подразумевает смешение, то ли потому, что строители были в замешательстве – смешались, возводя свое творение... то ли потому, что смешались языки...» (Вольтер).

В Вавилоне сохранились развалины двух древних башен. Одна находилась в самом городе («Бабель»), вторая за 15 километров от города, в Борсиппе («Бирс-Нимруд»). Которая из них являлась собственно «Вавилонской башней» – вопрос спорный (Д. Фрезер. Фольклор в Ветхом Завете).

Древний Вавилон, как считают, находился на берегу Евфрата, в настоящее время это небольшая иракская деревенька Бабил. С XVI века ее посещали паломники, однако уже к тому времени от башни почти ничего не сохранилось – на протяжении столетий окрестные жители растаскивали для собственных нужд древние «аввилонские» кирпичи, так что на месте предполагаемого фундамента башни образовалась глубокая квадратной формы канава размером 61 × 61 м.

Гораздо эффектнее выглядят развалины башни в Борсиппе – долгое время именно эти развалины связывали с Вавилонской башней. По-видимому, Башня много раз перестраивалась, меняла название и, возможно, предназначение. Согласно данным, основанным на текстах клинописных табличек, найденных при раскопках, можно с уверенностью утверждать лишь следующее: в древнем Вавилоне или его окрестностях действительно была возведена какая-то сакральная постройка, разрушенная, очевидно, в VII веке до н. э. В последнее время было высказано предположение, что сказание о Вавилонской башне возникло, по крайней мере, за 1000 лет до библейского текста.

Первое сохранившееся упоминание о строительстве башни в Вавилоне встречается, как считают, в Библии (Бытие, гл. 11). После всемирного потопа «на всей земле был один язык и одно наречие. Двинувшись с Востока, *<народы>* нашли в земле Сеннаар равнину и поселились там. И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем их огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали друг другу: построим себе город и башню, высотою до небес; и сделаем себе имя прежде, нежели рассеемся по лицу всей земли. И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот один народ и один у всех язык, и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать. Сойдем же, и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город. Посему дано ему *<городу>* имя Вавилон» (возможно, от слов Bab-ili – врата бога).

Этот хорошо известный библейский текст, породивший множество словесных и изобразительных толкований, поражает своей лаконичностью и неожиданной – по сравнению с тем, что в него «вдумали» в последующие столетия, – расстановкой смысловых акцентов. Начинается он с чисто технической, казалось бы второстепенной, детали – с изобретения кирпичей, при этом ни словом не упоминается о том, что люди задумали построить башню с намерением взобраться на небо, говорится только, что, возведя башню, они хотели «сделать себе имя» (иными словами, прославиться), «прежде нежели рассеяться по лицу всей земли» – что, как следует из текста, с самого начала входило в их намерения. Из текста не ясно, за что именно разгневался на людей Господь Бог, и, тем более, ни словом не говорится о том, что башня была разрушена по воле разгневанного Божества. Просто из-за разноязычия люди перестали понимать друг друга и, покинув город недостроенным, рассеялись «по всей земле» (согласно Иосифу Флавию, покинутая Башня впоследствии рухнула от сильного ветра). В этом собственно и заключается содержание библейского текста, если прочесть его как бы впервые, освободившись от многовековых комментариев и толкований.

На протяжении столетий эта простая ткань библейского рассказа обрастила множеством подробностей, пересказов и переосмыслений, превратившись в один из вариантов древнего мифа о

первой попытке людей штурмовать небеса. Цели, которые люди преследовали, различны, но в основе всех попыток было стремление понять, как устроено мироздание, какое место занимают в нем люди и каковы их отношения с Верховным Существом, правящим миром.

Способы, которыми пытались добраться до небес, как правило, связаны со строительством многоступенчатой башни, пирамиды или с водружением высокого столба, «достигающего небес». Как правило, попытки кончались крахом, чаще по воле разгневанного Божества, а в ряде случаев – из-за недостатка опыта или несообразительности строителей.

По-видимому, одним из ранних вариантов пересказа библейского текста можно считать историю строительства Башни, содержащуюся в «Книге юбилеев», приписываемой Еноху. «Сыны человеческие сделались дурными через гнусный замысел, что они построят город и башню в земле Синаар... И они построили город и башню, говоря: “Мы поднимемся по ней на небо”. И они начали строить в четвертую седмицу и обжигали огнем (кирпичи) и кирпичи служили им вместо камня и цементом, которым они укрепляли промежутки, был асфальт (?) из моря и из водных источников в стране Синаар. И строили это в продолжение сорока трех лет. И Господь Бог наш сказал им: “Вот этот народ, и он начал делать это! И ныне я не отступлю от них! Вот мы сойдем и смешаем языки их, чтобы они не понимали друг друга и рассеялись в страны и народы, и да не осуществится их замысел до дня суда!”. И Господь сошел и мы сошли с Ним (!) видеть город и башню, которую строили сыны человеческие, и Он расторг каждое слово их языка, и никто уже не понимал слово другого. И вот они отказались строить город и башню. Ради сего вся страна Синаар была названа Бабель. Ибо тут расторг Бог все языки сынов человеческих; и оттуда они рассеялись в свои города по их языкам и народам. И Бог послал сильный ветер на их башню и поверг ее на землю, и вот она стояла между странами Ассур и Вавилоном в земле Синаар и на рекли ей имя развалины» («Книга юбилеев» Еноха). Этот текст представляет собой поздний, в сущности апокрифический

русский пересказ первоначального, фрагментарно сохранившегося текста.

Главная интрига библейской истории о строительстве Вавилонской башни состоит, как представляется, не в том, что *на самом деле ничего этого не было*, а скорее в том, что все происходило по-другому – и строилась башня, возможно, не в том месте, и не в то время, и строители были не те, и возводилась она, возможно, не из кирпича, а из других материалов. Несмотря на самые тщательные археологические поиски и аэроъемки, следов такой башни на территории Вавилона обнаружить не удалось, зато были обнаружены предположительные следы предположительно того же (какого именно?) времени на территории близлежащего города Борсиппа. Вопрос о соотношении этой башни с башней «вавилонской» не вполне ясен. По одной из гипотез башню (в Вавилоне? В Борсиппе?) построил могущественный царь Нимрод (*Иосиф Флавий. Иудейские древности*). Сохранилось несколько апокрифических вариантов этой истории. «Нимрод со своим народом возвел Вавилонскую башню, восстав против Бога, ибо сказал: “Я отомщу ему за гибель моих предков. Если он пошлет на нас второй потоп, моя башня встанет выше Аарата и спасет меня”. Нимрод хотел с помощью башни пригрозить небесам, уничтожить Бога и поставить на его место идолов... На восточной стороне башни было поставлено семь лестниц, по которым люди поднимались наверх с кирпичами, и на западной стороне было поставлено семь лестниц, по которым они спускались вниз... люди Нимюда посыпали стрелы в небо, божьи ангелы ловили их и, чтобы обмануть людей, мазали кровью и бросали обратно. Строители кричали: “Мы убили всех, кто был на небесах!”».

Сохранился другой, более эффектный вариант. «Говорят, что Нимрод... построил крепость на круглой горе, поставил там трон из кедра, а на нем трон из железа, а на нем трон из меди и выше всех золотой трон, который стоял на серебряном. На вершине своей пирамиды Нимрод положил гигантскую жемчужину и, сидя в священном поднебесье, принимал всеобщее почитание». Известны еще несколько версий. В одной из них говорится, что Башня имела 100 медных ворот и 480 этажей. Что же касается дальнейшей судьбы Башни, то, как утверждают, земля поглотила ее третью часть, небесный огонь уничтожил еще одну треть, и одна треть стоит до

сего дняшнего дня – все еще такая высокая, что сверху дальние рощи Иерихона кажутся роем саранчи.

За протекшие столетия история Вавилонской башни, скруто изложенная в Библии, порождала (и продолжает порождать) множество пересказов, толкований, ссылок, цитат. В сущности, ее можно было бы рассматривать как своего рода коллективно сочиняемый человечеством роман в жанре «Комментариев к несохранившейся рукописи» (П. Корнель. Пути к раю. СПб., 1994), имея в виду не только письменные, но также изобразительные комментарии.

Подлинника этой «рукописи» никто не видел, но «утверждают, что иногда, при известном положении луны или при редких астрономических или астрологических совпадениях, то там, то здесь возникают города, переполненные людьми, никогда не жившими и никогда не умиравшими, и нужно лишь напрячь усталые глаза, чтобы увидеть вздымающуюся башню» (Д. Манганелли).

В библейском тексте особое внимание обращается на то, что рукотворную Башню стали сооружать из простых, рукотворных кирпичей. Изобретение кирпича в дальнейшем привлекало внимание многих анонимных авторов. В апокрифическом «Откровении Варуха» (первые века н. э.) Бог послал ангела, который отнес Варуха «туда, где утверждено небо», и показал ему тех, кто строил «богопротивную башню... они выгнали множество мужчин и женщин, для изготовления кирпичей. Женщине одной, делавшей кирпичи, когда пришло ей время родить, не позволили они ей уйти, родила она ребенка своего и носила на полотенце и делала кирпичи». В другом анонимном тексте говорится, что «стоило строителям уронить и расколоть кирпич, как все сокрушались о потере, но если падал сам строитель, никто и головы не поворачивал». Говорится также, что для того, чтобы подняться на верх строящейся башни с грузом кирпичей, требовалось не менее года.

---

История изобретения кирпича привлекла внимание Альберти. «Известно, – пишет он, – что вместо камня древние охотно применяли кирпич. Думается, что сначала люди прибегали к постройке кирпичных зданий по недостатку материалов... Когда же, либо случайно, либо путем опытов, они узнали, что огонь способен делать кирпичи твердыми и плотными, они стали повсюду все воздвигать из обожженных кирпичей» (Десять книг о зодчестве). Альберти несомненно

знал библейский текст, но говоря о «древних», по всей вероятности, имел в виду античные источники. Тем не менее его текст может помочь истолкованию смысловой структуры библейской истории Вавилонской башни. По-видимому, понимать ее нужно так: если бы люди не изобрели кирпичи, они не решились бы строить город и башню высотой до небес. Иными словами – перефразируя Библию, можно сказать, что «в начале были кирпичи» (во всяком случае, в начале архитектуры).

О пирамиде в Мексике, представляющей собой, как считают, один из вариантов Вавилонской башни, говорится, что строители ее «нашли глину и смолу и стали из этих материалов сооружать башню» (Легенда, записанная испанцем Дурраном в 1579 году). Как выяснилось при раскопках, самая высокая пирамида в Мексике действительно была построена из кирпичей, высушенных на солнце.

Если, согласно Библии, люди решили построить башню высотою до небес, чтобы «сделать себе имя» – чтобы самоутвердиться, чтобы прославиться, – то тексты апокрифические свидетельствуют о неуемном любопытстве людей, они хотели знать – что там, на небе, как оно устроено. В «Откровении Варуха» говорится, что Бог послал Варуха ангела, который отнес его «туда, где утверждено небо», и показал ему тех, кто строил «богопротивную башню...». Когда башня достигла высоты в триста шестьдесят три локтя... «взяв бурав, люди стали стараться пробуравить небо, говоря: посмотрим, глиняное небо, медное или железное». Увидев это, Бог рассердился и наказал их слепотой и разноязычием (о разрушении башни Богом речи не идет). Самому Варуху повезло: когда он в сопровождении архистратига Михаила достиг пятого неба, ворота небес отворились «и раздался скрежет громкий, как при ударе грома» – очевидное доказательство, что небо было из «железа или меди» (Апокрифические Апокалипсисы, 2001).

---

Приходит на память описание картины в повести А. Платонова «Джан», возможно, навеянное апокрифической историей о попытке людей прорваться на небо: «...некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в стран-

ную бесконечность... и загляделся туда... и отсохшая голова его скатилась на тот свет – по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз».

Простая, почти по-детски наивная история о дерзкой попытке людей добраться до небес, об их тяжбе с Господом Богом на протяжении столетий обрастила новыми смыслами и новыми подробностями.

«Поначалу при строительстве Вавилонской башни все было в порядке, может быть, порядок был даже чрезмерным: слишком много внимания уделялось разного рода указателям, толмачам, рабочим постам и коммуникациям, как будто впереди были столетия неограниченных возможностей строительной деятельности. Сложилось даже мнение, что не следует спешить с закладкой фундамента, что главное – самый замысел соорудить Башню до небес. Этот великий замысел не исчезнет, пока существует человечество. О будущем не следует беспокоиться – знания людей возрастают, строительное искусство делает успехи, работа, на которую сейчас потратили бы год, лет через сто, может быть, потребует всего полгода... Зачем тратить чрезмерные усилия?.. К тому же, вполне вероятно, что следующее поколение сочтет, что работа выполнена плохо, что построенное следует разрушить и начать все заново. Поэтому, больше чем о сооружении Башни, стали думать о строительстве города. При этом каждое землячество старалось захватить лучший квартал, что приводило к раздорам, переходившим в кровопролитные стычки. Более того, уже во втором или третьем поколении люди поняли бессмыслисть самой идеи штурма небес, однако все оказались слишком связанными друг с другом, чтобы покинуть город. Все песни и легенды, возникшие в этом городе, были исполнены тоски при мысли о том предсказанном грядущем дне, когда город будет разрушен пятью следующими друг за другом ударами гигантского кулака. Вот почему на гербе города изображен Кулак» (Ф. Кафка. Городской герб).

«Вавилонская башня является... образом и фигурой... невозможности завершить что-либо из разряда построений, систем и архитектоники» (Ж. Деррида. Вокруг Вавилонских башен. СПб., 2002).

«Эта удивительная конструкция вечно будет отбрасывать тень на воображение человека. Вероятно потому, что каждый раз, когда он задумывается над каким-либо дерзким проектом, его преследует воспоминание о первой технологической катастрофе» (Х.Л. Борхес).

Строительство Вавилонской башни было дерзкой попыткой «Разговора с Небожителем» (И. Бродский), притом на Его, Небожителя, территории. Согласно Ветхому Завету в апокрифическом изложении, переговоры с Богом, порой в очень решительной, даже дерзкой форме, велись смертными неоднократно, однако не с глазу на глаз – не «устами к устам», как говорится в «Откровении Седраха» (первые века н. э.), – но чрез все мировое акустическое пространство, с земли – на небо.

«Лицом к лицу давай судиться с Тобой... за род христианский, – кричит Богу автор «Откровения Ездры» (IX век). – Где Твое долготерпение? Кого хочешь, спасаешь, кого хочешь, губишь». Разгневанный Бог угрожает: «Уничтожу весь род человеческий и не будет больше мира». В ответ пророк кричит: «Меня суди вместо грешников, ибо лучше одну душу наказать, чем весь мир привести к гибели».

Аналогичную вавилонскую историю мятежа человека против Бога воспроизводит Ибсен в пьесе «Строитель Сульнес». Главный герой возводит высокую башню церкви и, поднявшись на ее вершину, бросает вызов Богу: «Слушай меня, Все-могущий! Отныне я тоже хочу быть свободным строителем... Не хочу больше строить храмов Тебе». Когда после этой ссоры с Богом строитель вновь поднимается на башню на этот раз построенного им собственного дома и вновь бросает вызов Богу, он срывается вниз и разбивается насмерть.

История Вавилонской башни сохранилась – и до сих пор сохраняется в памяти поколений как первый дерзкий вызов человека небесам, как первая вселенская катастрофа, как метафора и даже как просто расхожее выражение, применяемое в самых разных ситуациях.

Брошены торжище, стадо и пашни,  
Заняты руки работой иной:

Камень на камень – и стройная башня  
Гордо и мощно встает над землей...

(и последний куплет)

Полно, безумцы! Взгляните: чернеет  
Грозная туча на грани небес;  
В трепетном ужасе мир цепенеет...  
Отблеск зарницы мелькнул и исчез...

Всего несколько лет отделяют эти велеречивые строки Бальмонта от краткого, словно походя брошенного замечания Набокова в его романе «Дар»: «Световая реклама... взбегала по ступеням вертикально расположенных букв, они погасали разом, и снова свет карабкался вверх: какое вавилонское слово достигло бы до небес...».

*Марина Цветаева – Пастернаку:*  
«Вы – последний камень рушащегося Вавилона».

Образом Вавилонской башни, несомненно, навеяны строки стихотворения Вадима Шефнера «Ступени»:

Завидовал кто-то птицам  
Но был не из рода Дедалов –  
Чтоб медленно вверх возноситься,  
Он лестницу вырубил в скалах...  
Ступени – замена полета,  
Ступени – замена паденья,  
Ступени – работа, работа,  
Терпенье, терпенье, терпенье.  
Я к небу медленно лезу,  
Ступени ввысь прорубаю,  
Я горю железом, железом  
Долбаю, долбаю, долбаю...

Неожиданная ассоциация возникает в стихотворениях Иосифа Бродского: *Минарет шалфея в момент наклона / траянная копия Вавилона*. И еще более неожиданная – в другом его стихотворении:

И в этой башне,  
В правнучке вавилонской, в башне слов,

Все время недостроенной, ты кров  
Найти не дашь мне!

И, наконец:

Включил приемник «Родина» и лег.  
И этот Вавилон на батарейках  
Донес, что в космос взвился человек.

Ж. Деррида («Вокруг Вавилонских башен») утверждает, что в процессе аналитической деконструкции произведения как бы повторяется путь «строительства и разрушения Вавилонской башни».

Умберто Эко в романе «Баудолино» так описывает строительство нового города: «Ну я попал прямо на вавилонское столпотворение», – восклицает герой романа. Следует подробное описание процесса строительства, сделанное, кажется, под впечатлением картин, изображающих Вавилонскую башню. Возникает также связанная с Вавилонской башней лингвистическая проблема. «Я благодарен Вавилонской башне, подарившей нам разнообразие языков», – писал Борхес. В романе Эко смоделирована «обратная» ситуация. Из семидесяти двух языков, на которых пытаются объясняться строители, в процессе общей работы возникает первоначальный «Адамов язык».

«Вавилонский плен языка» – пишет Михаил Эпштейн (Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М., 2004).

«В составном существительном “столпо-творение” русское ухо уже не выделяет корня,.. напоминающего о возведении “столпа” – Вавилонской башни. Осталась только ассоциация с хаосом, царившим в толпе людей, утративших коммуникабельность. Но легенда о прерванном свыше дерзком творческом акте все еще способна стимулировать и вдохновлять. Напоминанием об этом служит история вестника молодой литературы “Вавилон”» (П. Работнов. Знамя. 2004. № 9).

В газете «Известия» от 28 января 2005 года опубликована статья «Арбатские вавилоняне», она заканчивается словами: «На Арбате, как и положено в Вавилоне, все смешалось».

В тех же «Известиях» сообщалось о постройке детской кательной горки по образцу Вавилонской башни.

В изобразительном искусстве Вавилонская башня появляется, по-видимому, с XI века – когда в Европе началось «высотное» строительство соборов. В миниатюрах этого времени, иконографически почти неотличимых от аналогичных изображений строящихся храмов, обычно изображается самое начало строительного процесса. Как правило, и в том и в другом случаях это «первоэтажное», реже – «второэтажное» строительство, ни мотива высотности, ни мотива крушения здания в подобных рисунках нет. Главное – изображение способов подъема и укладки кирпичей.

Постепенно техника усложняется, появляются ворота, сходни, лестницы, строительные леса (Мировая хроника Рудольфа фон Эмс, XIV в.). Наконец, башня становится четырехэтажной (миниатюра из «Мировой хроники Янсена Эникеля», XIII в.), она почти касается небес – и вызывает беспокойство Небожителя. Над самой башней, в клубящихся облаках появляется голова любопытствующего ангела, очевидно посланного Творцом, чтобы выяснить ситуацию. Один из строителей, работающих на вершине башни, приветливо протягивает к ангелу руку, двое других не замечают посланца небес и продолжают сосредоточенно трудиться.

К началу XV века атмосфера опасности сгущается. В миниатюре 1421–1430 годов («Часослов» герцога фон Бедфорда) изображена высокая с винтовой лестницей пятиэтажная башня, вершина ее уже коснулась неба. Строительство еще продолжается, но с двух сторон налетают на башню два разгневанных ангела. Правый, очевидно в ужасе от увиденного, схватился за голову, левый в гневе разрушает вершину постройки. Сыплются кирпичи, строители в смятении, один из них, сорвавшись, падает вниз. Но внизу, на земле, катастрофы почти никто не замечает, строительные работы продолжаются, хотя уже наступает ночь и на темном небе блестят звезды.

С течением времени ситуация становится все более драматичной. В миниатюре конца XV века (художник Жан Пикор (?)) разражается, наконец, настоящая катастрофа. Два ангела, за которыми сверху наблюдает Вседержитель, подлетают к рухнувшей вершине Башни. Постройка уже дала серьезную щель. Троє строителей, сорвавшись, летят вниз, оставшиеся двое затевают драку (возможно, в результате уже наступившего «разноязычия»). Внизу, на земле,

тоже смятение – все в ужасе смотрят вверх и бурно жестикуируют. Правда, в самом городе, изображенном в левой части композиции, никаких следов катастрофы незаметно, по его площади спокойно прогуливаются двое молодых щеголей.

На рисунке 1547 года (художник Корнелис Антонис) представлен завершающий акт этой трагической истории. Разгневанный Вседержитель сверху, с небес (дуновением? штурмовым ветром?), разрушает Башню, словно после сильного взрыва она рассыпается на куски. Заодно разрушен и весь город. Люди в ужасе разбежались и «перестали строить город и Башню».

С середины XVI века тема катастрофического разрушения Вавилонской башни свыше, с небес, особенно часто встречается в графике. В живописи, возможно под влиянием картины Питера Брейгеля, превалирующей становится иная интерпретация. У Брейгеля разрушение Башни происходит не по воле разгневанного Божества, но словно в результате напора природных сил. Его так называемая «Большая башня» (1566) не только достроена до самых облаков – ее вершина уже прорвалась за облака. Однако сверху, с неба, реакции не последовало. Башня начала разрушаться снизу. Из земных глубин, словно стремясь помешать строителям, прорываются вершины диких скал, взламывая уже возведенную постройку. А в верхней части башни странным образом раскрывается, обнажается ее словно кровоточащее, краснокирпичное чрево. (В этой картине Брейгеля, едва ли не впервые, появляются, наряду с традиционно белыми, красные кирпичи!)

О чем эта картина Брейгеля? Во всяком случае, не о борьбе человека с Богом – скорее, о столкновении созидающей человеческой деятельности с косными (или всепобеждающими?) силами природы.

«Большая башня» Брейгеля своей круглой формой (до того башня, как правило, была четырехугольной) напоминает руины римского Колизея. Эта ассоциация вряд ли случайна – картина была написана после поездки художника в Италию. Может быть, поэтому «ренессансная» тема руин как зримого воплощения власти *всепожирающего* времени оттесняет в ней «средневековую» тему *всесокрушающего* гнева Господня.

«Вавилонская башня» предшественница татлиновского памятника Третьему интернационалу, американских и московских небоскребов, полустроек-полуруина, символически обобщающая и отри-

цающая... все прежние и все последующие утопии... Сам город, голландский вариант Вавилона, уже погружен в сумерки, но подлинная тьма будущего сосредоточена в глубинах этой громады, до основания которой солнце проникнуть не может. Эта-то внутренняя тьма египетская и говорит нам о тщетности утопических строений больше, чем их недостроенность. ...башня, вздымающаяся над городом и природой, как вывернутая наизнанку пещера...» (A. Rappoport. Город солнца. Цит. по рукописи, с согласия автора).

Картина Брейгеля должна была производить впечатление на его соотечественников не только пафосом представленной в ней природной катастрофы, но также обилием и разнообразием строительной техники. В Италии Брейгель мог видеть разного рода машины и строительные механизмы, используемые для подъема тяжестей. Изобретенные Брунеллески при возведении купола флорентинского собора, они продолжали совершенствоваться и широко применялись для театрализованных представлений в храмах, где изображались полеты ангелов и сцены Вознесения.

---

Альберти, под впечатлением технических изобретений, в своем Трактате о зодчестве уделяет особое внимание приспособлениям для подъема тяжестей, подробно описывает, каким способом «тяжести величайших камней легче сдвинуть с места или поднять вверх», пишет «о колесах, втулках, роликах, рычагах, их величине, форме и фигуре», «о том, каким образом следует тащить, везти и гнать тяжести». В его описаниях машин еще не улеглось восторженное удивление, вызванное изобретением Брунеллески; «машины... имеют очень сильные руки и передвигают грузы почти так же, как мы сами двигали бы эти грузы».

Обилие «современной» техники в картине Брейгеля – возможно, не только след его итальянских впечатлений, но также свидетельство бессилия человеческой изобретательности перед могущественными силами природы.

Во второй половине XVI века в живописи северного Возрождения возникает очевидный всплеск интереса к теме Вавилонской башни. Сам Брейгель Старший создает три варианта Башни (Музей в Вене и Музей в Роттердаме. Третья картина утрачена). Сохранились свободные копии его картин, созданные Брейгелем Младшим

(свидетельство вызванного картиной Брейгеля интереса). Кроме того, на протяжении полустолетия появляется группа картин на ту же тему.

Мотив разрушения в этих «Башнях» отсутствует, хотя вершины их, как правило, теряются в облаках. Возникает искушение соотнести это, несколько неожиданное, настойчивое обращение к «небесной» тематике с открытием Коперника (1543), вызвавшим полемику, по-видимому, не только в узконаучных и церковных кругах.

«Ты зашвырнул землю в небеса и это, может быть, побудило людей отдаваться строительству новых башен и снова начать грозить Богу», – пишет в своем сатирическом сочинении Джон Донн, адресуясь к Копернику. Появлявшиеся одна за другой на протяжении второй половины XVI и начала XVII века, эти высокие, похожие друг на друга Башни, действительно, создают впечатление если не угрозы, то вызова небесам...

В отличие от северного, итальянское искусство темой Вавилонской башни мало интересовалось. Правда, в преддверии Возрождения мотив Вавилонской башни, своеобразно истолкованный, по-видимому, был использован в структуре «Божественной комедии» Данте. В сущности, «Ад» и «Чистилище» строятся у него как две взаимопротивопоставленные, аналогичные по структуре, условно говоря, «вавилонские» башни: опрокинутая, увиденная изнутри полая башня Ада, в которую нужно спускаться от яруса к ярусу, по уступам, как по ступеням лестницы, – и ступенчатая, башнеобразная гора Чистилища, которая, в отличие от башни Вавилонской, достигает Рая, т. е. – небес.

---

Позднее, уже во второй половине XV столетия, Доменико ди Микелино на фреске флорентинского собора изобразил Данте на фоне ступенчатой башни Чистилища. Примерно в те же годы Беноццо Гоццоли в росписи Кампо Санто в Пизе представил строительство Вавилонской башни, но – на фоне архитектурного задника из легко узнаваемых зданий Флоренции и Рима, к тому же, согласно кватрочентистской традиции, поместил среди созерцающих строительство зрителей портретные изображения членов известных флорентинских и римских семейств. Среди них анахронизмом выглядит непропорционально большая «бibleysкая» фигура, по-видимому, изобра-

жающая Нимрода. Сама же башня, хотя и расположенная на первом плане, «библейских» ассоциаций не вызывает, она похожа, скорее, на лоджию – характерную архитектурную примету городских видов эпохи кватроченто.

Иконографический мотив Вавилонской башни чаще возникал в Италии в ином, не «вавилонском», истолковании. Во флорентинской миниатюре конца XV века изображена «Гора знаний». На ее ступенях располагаются аллегорические фигуры, олицетворяющие – по восходящей – главнейшие отрасли знаний: Грамматику, Арифметику, Логику, Музыку, Астрономию, Геометрию, Риторику и Теологию. Иногда мотив Вавилонской башни получает игровой, нарочито сниженный характер, становясь торжественным украшением пиршественного стола.

Итальянское Возрождение мало интересовалось «небесной мифологией», порою позволяя себе достаточно смелую и остроумную профанацию этой темы. Рассказывают, что при возведении огромного купола флорентинского собора работавшие внутри здания строители жаловались, что в часы обеденного перерыва им приходится лишний раз проделывать сложную и опасную операцию спуска из-под самого купола и обратного подъема на строительные леса. Тогда Брунеллески распорядился доставлять еду наверх, на леса, чтобы они могли с удобством закусывать, находясь в сакральном пространстве поднебесья.

Более того – в одном из описаний театрализованного представления в церкви, где, по словам его автора, «живой человек вместо Господа Бога возносился на небеса», один из зрителей заявил во всеуслышание, что если бы Христос возносился так медленно, то Он до сих пор не добрался бы до небес (*Паоло ди Маттео Пьетробуони*, 1422). Еще более дерзко профанирует тему небес Альберти. В сочинении «Мом» он заставляет небожителей украдкой спускаться на крыши городских домов и с завистью разглядывать архитектуру, созданную руками смертных. Автор несколько более позднего анонимного сатирического трактата «Обезьяна», обращаясь к Вседержителю, заявляет, что душам стариков и больных трудно подниматься по крутой лестнице на небеса, и предлагает Ему пригласить опытного итальянского архитектора, чтобы тот выстроил пологий пандус, по которому души больных и престарелых могли бы подниматься на небо, сидя на лошади.

Альберти, рассуждая о строительстве городских башен, бегло и несколько пренебрежительно, с оттенком недоверия, замечает: «Мы читаем у Геродота, будто бы посреди храма в Вавилоне была башня, основание которой по всем направлениям достигало целого стадия и которая состояла из восьми друг на друга поставленных этажей».

В XVI столетии сакрализованное восприятие небес начинает уступать место восприятию научному. «Я родился в том веке, когда был открыт весь земной шар... чего же еще недостает нам, кроме овладения небом» (*Джироламо Кардано*, XVI в.) Образ Вавилонской башни в значительной степени теряет свою мифологическую ауру. Эпоха Ренессанса, писал Рильке, «сняла с себя небеса и сделала так, что тоска по блаженству стала просто одной из вещей, наряду с другими вещами...».

На одной из гравюр XVI века изображен юноша, который под руководством опытного наставника старательно срисовывает расположенную на втором плане Вавилонскую башню. Характерная деталь: башня, как полагается, не достроена, но прилежный ученик, вопреки библейскому тексту, тщательно дорисовывает ее вершину, придавая ей форму купола – излюбленного архитектурного мотива итальянского Возрождения.

XVII столетие – эпоха великих астрономических открытий – окончательно разрушает мифологизированный образ небес. Хотя на протяжении XVII, XVIII и почти всего XIX века изображения Вавилонской башни достаточно часто появляются в искусстве, однако ее мифологический, иносказательный смысл выветривается, она становится одним из условно классических сюжетов «академического» искусства. Более того, в 1834 году в одной из парижских газет изображение Вавилонской башни становится сюжетом политической карикатуры.

Возрождением мифа о Вавилонской башне можно считать сооружение в Париже на Марсовом поле, на грани XIX и XX веков, Эйфелевой башни – «Вавилонской башни» двадцатого века – века индустриального покорения небес и первого взлета аэроплана / в пустыню неизвестных сфер (Блок). Самый процесс возведения Эйфелевой башни приобрел характер знакового, почти символического действия. Строительство, начатое в 1889 году, продолжалось

два года и на протяжении всего этого срока вокруг строительной площадки толпились люди, дивясь этому индустриальному чуду, почти так же, как это происходило при возведении библейской башни. Да и цель этого грандиозного проекта, по существу, была та же – «сделать себе имя», прославиться. Строитель парижской башни действительно «сделал себе имя» и прославился на века. Возникает соблазн продолжить аналогию: Вавилонская башня, согласно апокрифической традиции, была разрушена. Эйфелеву башню, которая первоначально была задумана как экспонат международной выставки, посвященной столетию Великой Французской революции, тоже должны были по окончании выставки разрушить (на этом публично, в прессе, настаивали многие, в том числе Леконт де Лиль, Мопассан, Дюма-сын). Однако башня была сохранена как памятник смелого индустриального эксперимента. Вавилонская башня, в сущности, тоже сохранилась – сохранилась в памяти человечества как первый, дерзкий строительный эксперимент. Как знать, может быть, именно библейская легенда, сознательно или неосознанно, спровоцировала Эйфеля на попытку повторить подвиг вавилонян. «Мифы находятся в памяти человека как инструменты в кузнице: для работы, а не для сохранения», – писал Виктор Шкловский.

Эйфелева башня возникла на грани веков. Новое, XX, столетие начинается с настоящего штурма небес. Эй, вы! / Небо! / Снимите шляпу! / Я иду! – кричал в небеса Маяковский. Мы усталое солнце потушим, / Свет иной во вселенной заисжем, / Людям дадим мы железные души, / Планеты с пути сметем огнем, / ...Молот разгневанный небо пробьет, / В неведомый край нам открыты ворота... – заявлял Платонов. Эйфелева башня становится архитектурной эмблемой нового Парижа. Ее изображают многие художники – Делоне создает целую серию картин, посвященных Эйфелевой башне, которая под его кистью постепенно – от картины к картине – распадается на куски и, в конце концов, подобно Вавилонской башне, во всяком случае виртуально, превращается в груду развалин (картина 1911 года, Музей Гугенхайм). Что касается реальной башни, то она, несмотря на шумные протесты, особенно писателей и части художников, сохраняется, более того – одна за другой появляются новые «Эйфелевы» (Вавилонские) башни. «...каждая эпоха, – пишет Малевич, – строит новую Вавилонскую башню, по которой хочет дойти к благу» (Цит. по: И. Азизян. Символ в поэтике

архитектуры первой трети XX века // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 2. М., 2004). В 1919 году в Москве на Шаболовке возникает башня, построенная Шуховым, которая, согласно проекту, должна была достигать высоты 350 метров – на 50 метров выше Эйфелевой (!) (правда, осуществить удалось лишь 152 м). В том же году создает свою знаменитую модель «Башни III Интернационала» Татлин.

В башне Татлина видят «ось мира». «Вся ее форма, – пишет Н. Пунин, – ...как стальная змея, сдержанная и организованная одним общим движением всех частей – подняться ввысь над землей. Преодолеть материю, силу притяжения хочет форма... напрягая мышцы, форма ищет выхода по самым упругим и бегущим линиям, какие только знает мир, – по спиралям. Они туги, как воля творящая и как мускул, напряженный молотом» (Памятник III Интернационалу. Пг., 1920).

Башню Татлина, так же как башню Эйфеля, критики сравнивают с Вавилонской башней. «Вавилонская башня “высотой до небес” осталась недостроенной – эту дерзкую мечту предложил осуществить Татлин. Вавилонская башня стала причиной разделения человечества... Татлин хотел символизировать воссоединение наций в Интернационале. История Вавилонской башни была символом тщетности человеческих дерзаний – проект Татлина поражает вызывающей дерзостью» (А.А. Стригальев. О проекте памятника III Интернационалу. 1973).

Макет «Башни III Интернационала», построенный, по меткому замечанию Шкловского, «из металла, стекла и революции», стал сигналом начавшейся «башнемании» в России. Однако самой дерзкой попыткой возведения новой «Вавилонской башни» стала идея строительства в центре Москвы грандиозной башни Дворца Советов. Об этом проекте так много говорили и писали, его так часто воспроизводили и на бумаге, и в пластических моделях, и даже в детских игрушках, что виртуальный образ его стал реальней всех реальных построек Москвы. Что Дворец будет возведен, в этом не сомневался никто. Главная, широко обсуждавшаяся интрига состояла в том, что, согласно проекту, вершина дворцовой башни,

увенчанная статуей Ленина, окажется выше облаков (совсем как вершина Вавилонской башни в некоторых средневековых изображениях). Спорили о том, сколько дней в году фигура вождя будет находиться в заоблачной выси (иными словами – на небесах) и не будет видна народу.

Можно сказать, что Дворец Советов, так же как Вавилонскую башню, сооружали «всем миром», во всяком случае, весь советский народ, опять-таки виртуально, в этом участвовал. Чтобы освободить место для Дворца, прилюдно взрывали Храм Христа Спасителя, фиксируя это поучительное антирелигиозное событие на фотопленке в назидание потомкам; прилюдно, также под фотокамеру, расчищали развалины.

---

Хочется привести в этой связи запись Иосифа Бродского, наблюдавшего значительно позднее, значительно меньшее по масштабу разрушение Греческой церкви в Ленинграде: «В церковный садик въехал экскаватор с подвешенной к стреле чугунной гирей. И стены стали тихо поддаваться... Потом туда согнали самосвалы, бульдозеры... И как-то в поздний час сидел я на развалинах абсиды. В провалах алтаря зияла ночь. И я – сквозь эти дыры в алтаре – смотрел на убегавшие трамваи, на вереницу тусклых фонарей. И то, чего вообще не встретишь в церкви, теперь я видел через призму церкви».

Вокруг участка, предназначенного для Дворца, возникли «Мастерские строительства Дворца Советов». Художники создавали эскизы споросписей для Дворца, показывали их на выставках, обсуждали, спорили... (в поистине удивляющем соответствии с тем, как это происходит в некоторых картинах XVI века, изображающих возведение Вавилонской башни). И вдруг, неожиданно, во всяком случае для не-посвященных, виртуальная башня Дворца Советов – не будучи возведенной – рухнула, оставив после себя лишь огромный котлован.

---

Повесть Андрея Платонова, посвященная строительству «единого общеполитического дома», заканчивается словами: «Теперь надо еще шире и глубже рвать котлован. Пускай в наш дом влезет всякий человек...». Повесть была написана в 1930 году. В эти же годы ведется проектирование Дворца

Советов, завершившееся огромным котлованом, превращенным в общедоступный городской бассейн («пусть в наш бассейн влезет всякий человек...»). Случайное совпадение? Предвидение?

М. Алленов удачно назвал эпопею строительства Дворца Советов «событием несвершения». «Дворец Советов, задуманный уходящим в высоту, раздвигающим небо, в действительности отверз не небо, а преисподнюю... разве в очевидности этого факта не заключен смысл, рядом с которым все «исторические» соображения авторов идеи и проектов Дворца есть чистейшая бессмыслица» (М. Алленов. Тексты о текстах).

В отличие от Вавилонской, «摧毀» Московской Башни прошло как-то не очень заметно, вероятно потому, что она была виртуальной. Но проектирование и строительство высотных сооружений продолжалось и продолжается. Во всем мире возводятся небоскребы, башни, скребущие небо, – Вавилонские башни XX и XXI веков.

«Вавилонскую башню можно считать метафорой прогресса: чем она выше, тем опаснее» (А. Генис. Культурология. Раз! М., 2002). Осознание опасности постепенно сгущалось к последней четверти минувшего столетия, когда становилось все более очевидным, что движение «вверх по лестнице, которая называется прогрессом» (А. Чехов), может обратиться движением «вверх по лестнице, ведущей вниз» (название романа Бел Кауфман).

Именно такую, двое-смысленную, двое-направленную Вавилонскую башню изобразил голландский художник Эшер (1928). Его Башня четырьмя высокими этажами торжественно вздымается к небу, на крыше недостроенного четвертого этажа работают ликующие строители – и в то же время зрительно вся постройка резко сужается книзу, словно с размаху врезаясь в землю, поскольку перспективно она построена не снизу вверх, но – парадоксальным образом – сверху вниз (прием так называемой обратной перспективы). Все, что находится внизу, на земле, – здания, стройматериал, едва различимые сверху фигуры людей, подобные крохотным насекомым, – все это разлетается в стороны, словно от чудовищной силы удара врезавшейся в почву Башни. Поистине – «вверх по лестнице, ведущей вниз».

Но завоевание небес продолжается, и все ускоряющимися темами. «Тот, кто сегодня не готов строить Вавилонскую башню, не имеет право считаться архитектором» (Вольф Прикс, 2002).

Миф о Вавилонской башне можно считать своеобразным пропагандистским мифом о завоевании человеком космического пространства, о попытке силового «захвата» небес. *Мы рождены, чтобы сказку сделать былью, / завоевать пространство и простор. / Нам разум дал стальные руки-крылья, / а вместо сердца пламенный мотор.* Иллюстрацией к этой популярной песне советских лет могла бы служить ксилография 1955 года – «Глубина», где изображена то ли глубина космоса, то ли глубина океана (или, может быть, глубины космического океана), – откуда прямо на зрителя «летят стальные эскадрильи» крылатых рыбоподобных ракет (или ракетоподобных рыб) с огромными «руками-крыльями» и с прожекторами человеческих глаз (М.К. Эшер).

Предтечей этой чудовищной фантазии можно считать принятую Татлиным в начале 1930-х годов попытку «сращения» человека с летающей машиной в знаменитом «Летатлине». В самом его названии зашифрована идея слияния имени автора с назначением аппарата: «Ле(тающий)Татлин»: человеко-машина – или, точнее: машино-человек.

С первой половины XX века тема летающего человека настойчиво овладевает фантазией художников. «Полеты над Эйфелевой башней» (по удачному выражению М. Бессоновой (Избранные труды. М., 2004)) начинаются уже в 1910-е годы в картинах Шагала. В начале 1930-х, словно в предчувствии первого запуска человека в космос, пытается осуществить полеты на своем аппарате Татлин, 1947-м годом датируется картина «Летающие люди» (художник М. Эстэв), в которой изображения рвущихся вверх человеческих фигур приобретают трудно узнаваемые «индустриальные» очертания. В 1986 году на выставке в Центре им. Жоржа Помпиду в Париже экспонировалась инсталляция Ильи Кабакова – «Человек, улетающий в мировое пространство из своей квартиры».

### «ЛЕСТИЦА НЕБЕСНАЯ, ЕЮ ЖЕ СНИДЕ БОГ»

Рассказывают, что Бориса Викторовича Раушенбаха, проводившего в космос Гагарина, спросили, не боится ли он, человек ве-  
рующий, попасть космической ракетой в Господа Бога. Раушенбах

ответил, что Бог находится в *совсем ином* пространстве. Очевидно, следует понимать – в пространстве не физическом, но духовном, мысленном.

«Вавилонское» небесное пространство, особенно в его апокрифическом варианте, представлялось вполне досягаемым, материальным – чем-то вроде «железной» или «медной» крыши мироздания, на которую можно было взобраться по ступеням кирпичной лестницы и, как рассчитывали строители, вступить в прямой диалог с Господом Богом. Но уже в пределах Ветхого Завета, в той же книге «Бытия» появляется иная, «мысленная», модель соотношения мира земного и мира небесного. Которая открывается смертным лишь в вещем сне. Одним из первых, согласно Библии, увидел такой сон Иаков, когда на пути в Харрон он должен был подняться на высокую гору, вздымающуюся к небу каменными террасами (ср. ступени Вавилонской башни). Решив переночевать, он «взял один из камней... и положил себе изголовьем, и лег на том месте. И увидел во сне: ...вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь...» (Бытие, гл. 28).

Хотя лестница, приснившаяся Якову, «стоит на земле, а верх ее касается неба» (именно так, снизу, он должен был увидеть ее, лежа на земле), однако по своему смысловому вектору это – лестница, ведущая сверху – вниз, с *неба – на землю*, поскольку с самой верхней, «небесной» ее ступени Господь обращался вниз, к распостертыму на земле Якову.

Согласно Томасу Манну, ситуация складывалась несколько по-иному. Яков увидел «пуповину, связывающую небо и землю... ее бесчисленные, огненные и широкие, установленные астральными стражами ступени, поднимавшиеся на невероятную высоту, к верховному храму и к престолу верховного владыки... казалось, что они сооружены из раскаленной руды, из звездного огня... место присутствия, ворота величия, соединение неба с землей» («Иосиф и его братья»).

В отличие от рукотворной вавилонской лестницы, эта лестница – мысленная, являющая собой формулу иерархической структуры средневекового мироздания.

«Общая модель мироздания... открывается умственному взору христианина в виде величественного строения», – говорится в предисловии к трактату «О небесной иерархии», авторство которого долгое время приписывалось Дионисию Ареопагиту – греческому философу апостольской эпохи. (В последнее время сочинение считается анонимным и условно датируется V–VI веками.) В этом трактате построена иерархическая система передачи Откровения («Божественного Света») с небес, от Бога Отца – по лестнице «чинов ангельских» – вниз, на землю. Это не визуальный образ, как в вещих снах или видениях, но умозрительная, «мысленная» конструкция вертикально организованного мира, построенного по «ступенчатому» принципу.

---

Автор трактата предупреждает читателя, чтобы он не представлял себе «грубо, подобно невеждам, будто на небе находятся огневидные колесницы, вещественные троны, нужные для восседания на них Божества, многоцветные кони, военачальники, вооруженные копьями, и многое тому подобное, показанное нам Святым Писанием... Богословие употребило священные поэтические изображения для описания умных сил, не имеющих образа, имея в виду наш разум... и приспособляя к его понятиям свои таинственные священные изображения».

Если в библейской истории о Вавилонской башне повествуется о попытке насилиственного захвата небесного пространства, то в трактате «О небесной иерархии» речь идет о мысленном созерцании «мира горного», ибо любую попытку изобразить небесную иерархию следует рассматривать лишь как ее «несходное подобие». В иллюстрациях этого трактата обычно изображается высокая «небесная лестница» с десятью (иногда семью или двенадцатью) дугообразными, уходящими ввысь ступенями, между которыми находятся ангелоподобные «умные силы» и которая венчается изображением «Троицы».

Подобная – лестничная – схема построения мироздания возникает при иллюстрировании и других сюжетов. В качестве примера можно привести миниатюру XIII века, иллюстрирующую сочинение Бонавентуры «Lignum vitae», где изобра-

жено «Распятие» на фоне «Древа жизни», ветви которого образуют дугообразные ступени небесной лестницы.

Вавилонская лестница была построена на земле и вела к небу – в трактате Псевдо-Дионисия Ареопагита речь идет о лестничном построении самих небес. О лестничном построении небес говорит также в апокрифическом сочинении «Завет двенадцати патриархов». Первую ступень этой лестницы образует пространство между землей и облаками, на второй ступени располагаются облака и демоны; на третьей – небесное воинство, которое в день Страшного суда покарает злых ангелов (демонов?); на четвертой помещаются святые, на пятой – ангелы, молящие об отпущении грехов праведным; на шестой – ангелы, им ответствующие; на седьмой – ангелы, восхваляющие Всевышнего.

---

О небесной лестнице говорится и в «Завещании Левия», но особенно подробно – в «Книге Еноха Праведного», который не только тщательно изучил все небесную архитектуру, но по приказу Всевышнего, под диктовку одного из архангелов, записал «все дела небес и земли и моря и всех стихий. (Иными словами, все устройство мироздания.) Енох писал 30 дней и 30 ночей «знаками скорописными» (т. е. начерно), а затем архангел повелел ему все переписать начисто, на что ушло еще 30 дней и 30 ночей. После чего его призвал сам Господь Бог и «открыл ему тайну творения мира, которую не открывал даже ангелам». (Как не подивиться смелости фантазии автора этой апокрифической истории!)

Больше простора для иллюстрирования дают «вещие сны» и «видения». Одно из ранних (XIII век) изображений провидческого сна Якова сохранилось на створке суздальских «Золотых врат». Оно поражает почти античным лаконизмом и художественным совершенством рисунка. Внизу, справа на фоне стремительно взмывающих к небу трех горных вершин представлена грациозная фигура заснувшего юноши – Якова. Слева – семиступенчатая лестница, по ней поднимаются к золотому, усыпанному звездами диску небес три столь же юные и столь же прекрасные фигуры ангелов. Верхний и нижний – устремлены вверх, средний, затрудня общее движение, обращен вниз, к подножию лестницы. Характерная деталь,

повторяющаяся во всех изображениях этого сюжета, – стремление возможно точно передать библейский текст, где говорится, что в сновидении Якова «ангелы божии восходят и нисходят» по лестнице.

Эта сюжетно значимая деталь неизменно повторялась во всех изображениях «Видения Якова» и приводила художников к некоторому композиционному «замешательству». Следы его сохраняются даже в брюссельской шпалере XVI века – произведении мастера, несомненно уже владевшего приемами ренессансной перспективы.

Кроме «Видения Якова», сохранились описания и соответственно изображения других, более поздних видений «лестницы небесной», а также нравоучительный трактат XII (?) века – «Лестница добродетели» (вариант – «Лестница райская»), сочиненный игуменом синайского монастыря Иоанном Лествичником в назидание монастырской братии. Эта лестница состоит из 30 ступеней, являющих собой «путь трудного восхождения по лестнице духовного совершенствования, возводящего на небо». На одной из миниатюр XV века, хранящейся в Троице-Сергиевой Лавре, слева представлен сам приор монастыря – Иоанн, стоящий на ступенях лестницы перед входом в храм. Храмовые ступени изображены расширяющимися снизу – вверх и зрительно переходят в лестницу, ведущую в небеса. Прием «обратной перспективы» служит здесь – как и вообще в средневековой иконописи – для изображения не глубины пространства, а скорее его *необозримости*. Справа от зрителя (соответственно – слева, если смотреть с «небесной» стороны) также изображены ступени – в виде столов, полных яств. Они расширяются книзу и ведут в адскую бездну. Фигуры поднимающихся по небесной лестнице праведных монахов изображены на фоне небес. Фигуры грешников (судя по накрытым столам, чревоугодников) срываются с вершины горы, до которой они сумели добраться, и летят в адскую бездну. Поучительный пафос этой миниатюры, возможно выполненной монастырским иконописцем или, во всяком случае, по монастырскому заказу, не подлежит сомнению.

Другой еще более дидактически выразительный вариант этого сюжета представлен в иконе XVI века из собрания Русского музея.

Высокая узкая лестница (типа «стремянки») ведет от ступеней кафедры, с которой проповедует Иоанн, прямо к створкам гостеприимно распахнутых деревянных дверей на небеса. Взирающиеся по лестнице благочестивых монахов встречает в дверях сам Господь Бог (или Петр), гостеприимно протягивающий руку первому из добравшихся до небесного порога. По другую сторону райской двери встречает вновь прибывших Богоматерь, а также один из апостолов и два архангела. Что касается недостойных монахов, то охраняющие вход ангелы сталкивают их с лестницей, и они летят вниз головой (с непристойно задравшимися рясами) в сторону адской бездны, там поджидают их два торжествующих дьявола.

Когда я по лестнице алмазной  
поднимусь из жизни на райский порог,  
за плечами к дубинке легко привязан  
будет заплатанный узелок.  
Узнаю: ключи, кожаный пояс,  
медную плеши Петра у ворот.  
Он заметит: я что-то принес с собою –  
И остановит, не отопрет.  
«Апостол, скажу я, пропусти мя!»  
Перед ним я развязу узелок свой:  
Два-три заката, женское имя  
И темная горсточка земли родной...

(В. Набоков, 1923)

Эпоха Нового Завета начинается с момента, когда Бог, «преклонив небеса» (как говорится в «Хождении Богородицы по мукам»), *нисходит* в мир земной, к людям... Если начало Ветхого Завета ознаменовано *строительством* кирпичной лестницы, то начало Нового Завета – *явлением лестницы духовной*. В акафисте, посвященном Богоматери, Мария названа «лестницей небесной, ею же снide Бог». Эта смелая метафора представляла непреодолимую трудность для визуального воплощения, поэтому в иконописи Богоматерь – в этой ее ипостаси – изображалась просто сидящей на престоле с лестницей в руках (самое простое, но, следует признаться, не самое удачное композиционно-смысловое решение).

Гораздо убедительнее, при всей своей сюжетной наивности, выглядит изображение символической лестницы в кар-

тинах на сюжеты «Поклонение волхвов» или «Святое семейство», где лестница как атрибут Богоматери часто получает бытовую интерпретацию, когда херувимы непринужденно, почти шаловливо карабкаются по лесенкам на крышу ветхого помещения вроде шалаша, где нашли приют Мария с Младенцем Иосиф.

В иконах на сюжет «Благовещение» весть о непорочном зачатии Марии обычно изображается в виде луча божественного света, врывающегося в комнату с первыми приветственными словами архангела Гавриила. (В одной из икон XVI века это чудо получает более подробное и более наглядное зрительное истолкование: налуче света в комнату Марии влетает новорожденный Младенец Христос, на его спинке для большей убедительности лежит тяжелый деревянный голгофский крест.)

Примечательная иконографическая деталь: в иконах лестница «новозаветная» изображается в виде приставной деревянной лесенки, стоящей почти вертикально. Эта лестница – узкая, подниматься по ней можно только поодиночке. Смертному спуститься по такой лестнице невозможно, с нее можно лишь сорваться. В отличие от новозаветной, лестница ветхозаветная изображается в иконах как монументальное сооружение из розовых «авилюонских» кирпичей.

Монументальные, сложенные из тяжелых, отполированных до зеркального блеска мраморных плит лестницы в «Чистилище» Данте воспринимаются как предвестие лестниц-постаментов эпохи Возрождения. Я увидел перед собой врата / И три больших ступени, разных цветом ... / Из этих трех уступов первый был / Столь гладкий и блестящий мрамор белый, / Что он мое подобье отразил; / Второй – шершавый камень обгорелый, / Растресканный и вдоль и поперек, / И цветом словно пурпур почерневший; / А третий, тот, который сверху лег, – Кусок порфира, ограненный строго, / Огненно-алый, как кровавый ток. Завершают Чистилище также ступени. Мы были на последней из ступеней, / Там, где вторично срезан горный склон, / Ведущий ввысь стезею очищений...

Итальянское Возрождение, особенно на ранней стадии, в годы активной кватрочентистской перестройки решительно отвергало

«небесную» функцию лестницы. Альберти в сатирическом сочинении «Мом» создает перевернутую картину соотношения земного – и небесного. У небожителей возникает идея заставить людейходить вниз головой, чтобы они не засматривались на небеса – своеобразная ренессансная антитеза средневекового тезиса о запретности небесной тайны. Сами же боги с завистью смотрят на мир земной и даже собираются пригласить флорентинских архитекторов, чтобы они привели в порядок обветшавшую небесную архитектуру. В другом, несколько более позднем анонимном памфлете «Обезьяна» автор жалуется, что душам умерших трудно взбираться на небо по ступеням крутой лестницы, и советует небожителям пригласить кого-нибудь из крупных итальянских архитекторов, чтобы он построил удобный, пологий пандус, по которому души стариков и больных могли бы с комфортом въезжать на небо верхом на лошади.

В лестнице не только «небесной», но и земной теоретики раннего Возрождения усматривали пережиток средневековья. В трактате «Десять книг о зодчестве» Альберти пишет о лестницах как о досадной функциональной неизбежности городского поэтажного строительства и рекомендует прятать их в углах зданий или за колоннами, чтобы не «портить» пространства интерьеров: «Чем меньше во всем здании лестниц или меньше они занимают площадь, тем более они удобны». В рельефах Донателло можно наблюдать последовательную демифологизацию мотива лестницы, лишенные ее ритуального пиетета. Его персонажи, не задумываясь, шагают или даже бегают вверх и вниз по бесчисленным лестницам, иногда небрежно присаживаются на ступени, воспринимая лестницы лишь как удобное – а чаще неудобное – средство передвижения по этажам городских домов. Так же прозаически деловито, подчеркнуто функционально изображаются многочисленные лестницы во фресках Гирландайо. (Особенно в сцене, где представлено, как один из персонажей деловито поднимается по не изображенной, но подразумеваемой лестнице и «входит» в пространство картины.)

Для Альберти идеальное жилище – не городской, неизбежно поэтажный дом, но одноэтажная загородная вилла, в которой хозяин и гости могут легко передвигаться, «не переступая ступеней».

В средневековом дворце в Авиньоне крутая, узкая, трудная для подъема лестница вела в парадные покои – символ труда

ного пути в «рай». Согласно архитектурной концепции Альберти, парадные покои («рай») должны располагаться не на верху, но впереди, и путь к ним должен быть предельно удобным («не переступая ступеней») и приятным для глаз.

Конечно, отношение к лестницам в пору кватроченто не было однозначным. Современник и поклонник Альберти – Филарете – в своем полуэтюдном романе «Сфорцинда» лестницам уделяет большое внимание, постоянно придумывая (и в тексте, и в рисунках) разнообразные варианты лестничных решений. Лестницы у него не мешают архитектуре, напротив – они украшают ее. «На этих двух брачко я делаю лестницу, которая поднимается на пять брачко. Затем делаю поворот и поднимаю другую поверх двух арок... Эта часть лестницы поднимается еще на пять брачко... Наверху я применяю тот же порядок, что и внизу...» И добавляет: «Если Вашей милости угодно, туда можно въехать конно». (Может быть, именно на эту реплику прореагировал автор сатирического трактата «Обезьяна», предложивший архитекторам построить такой пандус, по которому души умерших «смогут въезжать на небо, сидя верхом на лошади».) У Гиберти в некоторых рельефах «Райских» дверей Флорентийского Баптистерия важную роль выполняют парадные лестницы, организующие пространство и «поднимающие» сюжет. У Перуджино в «Передаче ключей» за фигурами переднего плана изображена широкая площадь, то ли простирающаяся вглубь, то ли поднимающаяся вверх, во всю ширину горизонтально разлинованная. Что означают эти линии – похожие и одновременно непохожие на ступени широкой парадной лестницы? Повышенный интерес кватрочентистов к теме лестницы – свидетельство ее актуальности и дискуссионности.

В живописи Возрождения лестница часто превращается в подиум, в своеобразный, иногда многоступенчатый, «пьедестал почета», демонстрирующий изображенный персонаж, приподнимающий его над окружением. Такая лестница-пьедестал, лестница-постамент – статична, это образ уже завершенного подъема, уже совершившегося движения. Пьедестал соотнесен не с небом, но с землей, вооруженный (взошедший) на пьедестал персонаж лишь приподнят над окружением, над всеми присутствующими в картине – если не всегда сюжетно, то всегда композиционно, он им себя демонстрирует, «являет». Альберти в трактате о зодчестве подробно пишет о

многоступенчатых пьедесталах, в виде поднимающихся от самой земли ступенях – «на них стоит четырехугольный пьедестал, на нем, в свою очередь, высится другой, поменьше первого, затем идет базис колонны, на ней капитель, наконец, статуя, стоящая на пьедестале... для памяти и увековечения людей в потомстве». Многоступенчатым пьедесталом, «являющим» зрителям (реальным, а также изображенным) фигуры двух античных философов – Платона и Аристотеля, – можно считать и «Афинскую школу» Рафаэля.

Мотив торжественного появления – «явления» – изображенных персонажей перед зрителями (изображенными и реальными) отчасти связан с широким распространением в ренессансной Италии разного рода театрализованных зрелищ – церковных, как представление «Благовещение», которое видел во Флоренции в 1439 году и подробно описал Авраамий Сузальский, так и светских, когда весь город превращался в огромную театральную площадку и все жители становились участниками грандиозного, иногда многодневного действия.

---

Альберти пишет о театральных подиумах, «где сосредоточивается то, что относится к действию, а наверху кругом – портик и крыши, которыедерживают раздающийся звук и делают его громче». Специальные театральные помещения со сценическими подиумами и живописными декорациями возникают в Италии в середине XVI века. Возможно, под впечатлением театральных представлений возникла картина Париса Бордоне на несколько замысловатый сюжет «Явление Сивиллы императору Августу». В картине представлено не только действие, разворачивающееся на сцене, но также заинтересованные (и не заинтересованные) зрители на ее ступенях.

Именно в эпоху Возрождения впервые возникает вопрос о зрителе, не только театральном, но также зрителе, на которого должен ориентироваться живописец при выполнении стенных росписей, о необходимости соотносить – пусть пока теоретически, в идеале, изображение с уровнем глаз смотрящего; возникает вопрос о «мере глаза», который должен «измерять и правильно оценивать предмет» (Гиберти). В своих «Комментариях» Гиберти пишет о том, «как образы идут к глазу и как действует зрительная способность»,

о том, как следует изображать здания «с учетом того соображения, чтобы глаз их измерял и правильно оценивал, так, чтобы с некоторого расстояния они казались выпуклыми». «Меру глаза» с особой наглядностью демонстрируют художники при изображении постаментов или пьедесталов – этого секуляризованного варианта средневековой «лестницы». Можно сказать, что именно изображение постаментов становится своеобразным индикатором правильности перспективно пространственного построения композиции.

Первым опытом такого решения в строгом соответствии с «мерой глаза» можно, по-видимому, считать панно Мазаччо «Троица» на левой стене церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Уровню глаза зрителя условно соответствует у Мазаччо пол. На нем представлены коленопреклоненные фигуры донаторов. Под полом (в могиле) находится саркофаг со скелетом, увиденный сверху, с уровня глаз донаторов. Над плоскостью пола, на постаменте изображено Распятие с предстоящими – Марией и Иоанном. Их фигуры, так же как фигура Распятого, увидены снизу, как бы глазами донаторов и, соответственно, глазами условного зрителя. Завершает построение крутой ракурс свода капеллы, символизирующий небесный свод. На его фоне фигура Бога Отца, неподверженная законам земного восприятия, представлена вне ракурса. Согласно старым источникам, мастера раннего кватроченто учились перспективе на этой фреске Мазаччо.

При изображении пьедесталов, особенно двух- или трехступенчатых, художники, как правило, учитывали, откуда, чьими глазами увидены его ступени: сверху, глазами того, кто возведен на его вершину, или снизу, глазами тех, кто находится у его подножия.

Лестница-пьедестал, лестница, не ведущая в небо, но лишь поднимающаяся над уровнем земли, иными словами, лестница-башня (не Вавилонская, а просто башня), часто появляется в живописи Возрождения как далевой образ – в глубине перспективы, на фоне пейзажа, как знак освоения человеком не выси – но дали, не небесной вертикали – но земной горизонтали. «Башни придают особенную красоту, если они поставлены в должных местах и имеют надлежащие очертания... Издали они, открываясь взору, являются величественный вид, – пишет Альберти. – Башни бывают либо четырехугольные, либо круглые... Четырехугольная, чтобы бытьстройной, будет шириной в шестую часть своей высоты; высота круглой будет равна учетверенной ширине».

Тему Вавилонской башни в ее ритуальном аспекте «закрывает» Брейгель. Тему лестницы как символа Богоматери «закрывает» Микеланджело в своем раннем, в сущности еще кватрочентистском, рельефе «Мадонна у лестницы», созданном под влиянием рельефов Донателло. «Будучи в то время юношей и задумав воспроизвести манеру Донателло, он сделал это настолько удачно, словно видишь руку этого мастера, но и грации и рисунка здесь еще больше...», – писал Вазари.

Но если у Донателло мотив лестницы последовательно лишается мифологической ауры приемом своеобразного тиражирования, то у Микеланджело рядом с фигурой Богоматери изображена одна, единственная, лестница (так же, как в средневековых иконах на сюжет: «Радуйся, лестница небесная, ею же снide Бог»). Однако эта единственная лестница с настойчивой последовательностью лишается своего ритуального смысла: она никуда не ведет, верхняя – «небесная» – часть ее срезана, ее ступени не имеют глубины, они лишь условно прочерчены горизонтальными линиями. На этой условной лестнице изображены не ангелы, но озорные мальчишки – путти. Один из них, опервшись о перила, неосторожно выставил локоть, почти коснувшись им лица Марии. Сама Богоматерь композиционно отстранена от лестницы. В очевидном нарушении иконографической традиции Она помещена не в центре, но сдвинута вправо, к тому же изображена не в фас (согласно средневековой традиции) и даже не в трехчетвертном повороте (согласно традиции ренессансной), но в профиль. Богоматерь изображена сидящей на троне, и даже не в кресле, но на неудобном низком кубическом блоке – своеобразном одноступенчатом пьедестале.

В годы позднего итальянского Возрождения тема лестницы в живописи приобретает не функциональное, как мыслил Альберти, но образно драматическое истолкование. У Тинторетто во «Введении во храм» изображена высокая лестница, начинающаяся широкими маршрутами и стремительно суживающаяся кверху. Своей тугой крутизной она не столько возносит, сколько композиционно выталкивает вверх крохотную, одинокую фигурку Марии. А вокруг столпилось множество людей, испуганно жмущихся к стенам или бурно жестикулирующих – толпа, то ли приветствующая Марию, то ли выражаяющая ей горестное сочувствие.

Особенно драматичны лестницы Тинторетто в его росписях в Скуола ди Сан Рокко (Венеция). В сцене «Христос перед Пила-

том» двухступенчатая лестница – это и постамент, и одновременно как бы эшафот, на который водружена фигура Христа, задрапированная (завернутая) в белую ткань, словно в погребальную пелену. Христос стоит на две лестничные ступени ниже облаченного в пурпурное одеяние Пилата – и в то же время композиционно (и соответственно – образно) Он на голову выше – не столько обвиняемый, сколько обвинитель. А внизу – бушующая толпа. Символичны цвета одеяний. Красный у Пилата как знак превосходства силы власти. Белый у Христа как знак превосходства силы духа. Христос босой, со связанными руками, но композиционно и образно он господствует.

Тинторетто «переписывает» евангелие и в других сценах этого цикла росписей. В сцене «Коронование терновым венцом» лестница – это одновременно и орудие мученичества, и знак торжества духовного. В сцене «Шествие на Голгофу» это и мучительный подъем на высокую гору, как на крутую ступенчатую лестницу, и одновременно это и триумфальное восхождение к небесам. Внизу – два разбойника на темном фоне (во мраке). Вверху Христос в свете, на фоне неба. Изображение скал воспринимается как пьедестал для фигуры Христа. Штандарты в руках воинов придают сцене характер триумфального шествия. (Шествие воинов или шествие Христа?) В сцене «Распятия» приставленная к кресту лестница зрительно слиивается с его вертикальной перекладиной и ведет в небо, откуда льется сияние (лестница, ведущая на крест одного из разбойников, лежит на земле).

Во второй половине XVI века, в конце своего творческого пути, к теме лестницы возвращается Микеланджело. В письме 1555 года в ответ на предложение спроектировать лестницу для вестибюля Лауренцианы во Флоренции Микеланджело пишет из Рима: «Что касается лестницы библиотеки... если бы я мог вспомнить, как я ее когда-то расположил...». Тем не менее он выполняет «маленькую глиняную модель», по которой Амманати осуществляет строительство.

Лестница Лауренцианы бурно низвергается вниз, подняться по ней кажется невозможным. Лишенная перил, она подобна мраморному водопаду, катастрофически зажатому слишком тесными для него стенами. Эта лестница не ведет к выходу, она почти упирает-

ся в глухую стену вестибюля Библиотеки. Эта лестница «безвыходная».

В XVI и XVII веках лестница воспринимается не столько как техническое средство преодоления высоты, сколько как зрительный образ, как метафора мятущегося движения в пространстве – и движения самого пространства. Головокружительная спиральная лестница Ватикана закручена вокруг пустого многоэтажного колодца.

---

Далекая предшественница «полых небоскребов» нашего времени: «Дыра вестибюля в двадцать, тридцать, пятьдесят этажей украшает здание столбом отрицательного пространства. Бесценный антидом, встроенный в многометровую оправу небоскреба» (А. Генис. Культурология. Раз!).

Лестница-обманка Бернини в правом крыле Собора Сан Пьетро, создающая впечатление внезапного появления – «явления» – фигуры спускающегося человека. Рухнувшие, никуда не ведущие или ведущие в никуда лестницы, построенные «поперек перспективы», окруженные пустотой или ведущие в пустоту в гравюрах Пиранези (Г. Ревзин). Лестницы, с функционально неоправданными, непомерно широкими, пустыми ступенями.

Образно значимые лестницы XVIII века – это лестницы парадные, по которым нужно медленно, торжественно подниматься, останавливаясь на ступенях, или так же медленно и торжественно спускаться, демонстрируя (являя) себя окружающим (зрителям).

---

«Лестницы, обязывающие к медленному и снисходительно-му спуску и лишь внизу допускающие какую-либо непринужденность» (Г. Башляр. Земля и грэзы о покое).

Ширина этих лестниц диктуется не только функциональной необходимостью, функционально неоправданные ступени создают дистанцию значительности. Даже оставаясь пустой, такая лестница является собой торжественное зрелище. Подъем и спуск по ней воспринимается как действие, как ритуал.

---

В дворцах и богатых особняках помимо парадных, «ритуальных», лестниц всегда существовали лестницы, рассчитанные на каждый день.

Парадные лестницы XVII и особенно XVIII века – это лестницы зрелищные. Еще более зрелищный характер имели водяные лестницы – («водоскаты»), – стремительно сбегающие по ступеням скал. *Не так ли с неба время льется, / Кипит стремление страсти* (Г. Державин). А также фонтаны – («водометы»), – взлетающие вверх, но словно остановленные чьей-то «незримо-рековой дланью» (как позднее скажет Тютчев), столь же стремительно низвергающиеся вниз.

Возможно, фонтан осмысливался в искусстве барокко и позже, вплоть до середины XIX века, как своеобразная игровая модель Вавилонской башни. Смотри, как облаком живым / Фонтан сияющий клубится!.../ Лучом поднявшись к небу, он / Коснулся высоты заветной – / И снова пылью одноцветной / Ниспасть на землю осужден!.../ Как жадно к небу рвешься ты!.../ Но длань незримо-рековая, / Твой луч упорный преломляя, / Свергает в брызгах с высоты (Ф. Тютчев).

Неожиданная ассоциация рождается у Мандельштама: *И морщинистых лестниц уступы / В площадь льющихся лестничных рек...* (о Риме).

В XIX веке лестница теряет свою метафизическую ауру, но получает иное осмысление, окрашенное лирическим переживанием пространства жилого дома. Средневековое противопоставление верха – и низа (небесного – и земного) проецируется на одомашненное восприятие чердака – и подпола. «На чердаке – гнездо, в подполе – пещера» (Г. Башляр). Лестница на чердак подсознательно ощущается как восходящая – по ней поднимаются из любопытства (что там?) или в поисках спокойного одиночества. «Если нам посчастливится взобраться на семейный чердак по узенькой лестнице без перил, слегка зажатой между стенами, то можно быть уверенным, что в душе... навсегда запечатлеется прекрасная панорама. Благодаря чердаку дом достигает необыкновенной высоты... На чердаке дом соприкасается с ветром. Лестница в подпол – всегда низводящая, по ее холодным и скользким ступеням спускаются в неприютную пугающую темноту подземелья – “в ночь, заложенную каменной кладкой”» (Г. Башляр).

«На лестницах меня всегда поджидала тьма. Когда я был ребенком, мне было страшно на этих лестницах вечерами, мне казалось, за мной поднимаются мертвецы, чтобы схватить меня за ноги...» (Пьер Лоти).

Что касается наружной лестницы, то ее восприятие связано с богатой символикой двери и порога. Наружная лестница может вести к гостеприимно распахнутой двери – или к двери захлопнутой, двери полуоткрытой или двери полузакрытой; по ней можно выходить на встречу кому-то или чему-то, можно, покидая дом, уходить, оставляя за собой дверь, захлопнутую навсегда или навсегда распахнутую (Уходят прямо в безграницье / и не захлопывают дверь... – Д. Самойлов). «Рассказ о всех дверях, которые мы закрывали и открывали, о дверях, которые нам хочется открыть вновь, был бы историей всей нашей жизни» (Г. Башляр).

Так вот выйдешь в одном направлении,  
А уходишь в другом направлении,  
Да и не возвратишься домой.  
А бывает, вернешься – Бог мой!  
Что-то дом уж какой-то кривой  
И в каком-то другом направлении  
Направлен.

Д. Пригов

Не менее богата символика порога.

Я ловлю себя на мысли о пороге,  
Как о геометрическом месте  
Уходов и возвращений  
В Дом Отца.

М. Барро

Прощаюсь навсегда с твоим порогом...  
По лестнице, на улицу, во тьму...

И. Бродский

Это – о восприятии лестницы, связанном с восприятием дома как семейного очага. К концу XIX века само понятие *дома* начинает рушиться, вытесняясь понятием *квартиры*. Именно об этом говорится в чеховской пьесе «Вишневый сад». Об этом позднее произ-

несет с горечью Ахматова: *И веселое слово дома / Никому теперь не знакомо*. Об этом же, с той же горечью пишет Поль Клодель: «Наша парижская комната, замкнутая четырьмя стенами, – это своего рода геометрическое место, обычная нора, где мы... наставили шкафов в шкафу. Номер дома, номер этажа определяют местонахождение обычной норы». И еще более решительно – Гастон Башляр: «В Париже домов нет. Жители великого города существуют в коробках, нагроможденных одна на другую... От самой мостовой до крыши громоздятся друг на друга комнаты».

Самым страшным местом в этом ничейном доме становится лестница – воплощение этой ничейности. Лестница как зrimая метафора мучительных соблазнов и колебаний героя – в романе Достоевского, – как страшное место, где зреет мысль о преступлении. «Лестница к старухе была близко... Он уже был на лестнице... он стал осторожно и тихо подниматься... вдруг послышался сильный шум ниже... Не скользнуть ли разве в подворотню... и переждать где-нибудь на незнакомой лестнице?..»

Не менее страшен прозаически сниженный, каждодневно опущенный образ этой общественной лестницы. «Тут ухают глухо удары: то рубят капусту; на перилах: разложенный, кошкою пахнувший ковер... полотер в него бьет выбивалкой; чихает от пыли в передник какая-то белокудрая халда...» (А. Белый).

---

«Скользкая лестница с сильным капустным кваском пролегала крытою холодною галереей. На нее выходили окна и двери квартир... к наружной стене жались кладовки и нужник» (Б. Пастернак).

*В доме, где по ночам не спят, / Каждая лестница – водопад / В ад... (М. Цветаева).*

В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» на лестнице, ведущей в «странную» квартиру, происходит много загадочного и драматичного, по этой лестнице не столько сходят, сколько скатываются, слетают вниз, с трудом задерживаясь на площадках. «...Поплавский полетел вниз по лестнице... Долетев до поворота, он выбил на следующей площадке ногою стекло в окне и сел на ступеньке... В это время снизу начали слышаться осторожные шаги поднимающегося человека... Поплавский поднялся и побежал вниз». А завершается эта лестничная эпопея представшим глазам Маргариты

видением огромной барочной или, точнее, классицистической парадной лестницы – как контраст общественным лестницам в многоквартирных домах XX столетия: «Маргарита была в высоте, и из-под ног ее вниз уходила грандиозная лестница, крытая ковром. Внизу, так далеко, как будто бы Маргарита смотрела обратным способом в бинокль, она видела громаднейшую швейцарскую... Швейцарская и лестница, до боли в глазах залитая светом, были пусты».

И снова – «многоквартирная» лестница наших дней: *Воронкой лестница кружится. / Как омут. / Кто-то мил и тих / Зовет со дна – скорей топиться / В камнях родимых городских / ... Но как представлю эту смесь – / Из джинсов, крови и костей, / Глаз выбитый, в сторонке крестик... (Е. Шварц)*.

Это – бытовой аспект восприятия лестницы, потерявшей своего хозяина, безымянной лестницы многоквартирного дома, лестницы как символа бездомности.

Вместе с тем уже с начала XIX века складывается мифологизация лестницы как своеобразной визуальной метафоры исторического прогресса. Карамзин пишет о лестнице разума: «Веки служат разуму лестницею, по которой он возвышается к своему совершенству». Гюго пишет о лестнице науки: «Наука – лестница, поэзия – взмах крыльев». Чехов пишет о лестнице цивилизации: «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, – заявляет один из его героев, – ради одной этой чудесной лестницы стоит жить».

Как это ни парадоксально, именно «лестница цивилизации» постепенно обесценившись, вытеснила лестницу, заменив ее лифтом. Лифт тем и отличается от лестницы, что в нем нет главного ее признака – ступеней, которые нужно преодолевать, покоряя высоту (*Ступени – замена полета, / Ступени – замена паденья, / Ступени – работа, работа, / Терпенье, терпенье, терпенье. – В. Шеффнер*). В лифте высота измеряется не количеством ступеней, но высотой здания, исчисляемой в метрах, и временем, необходимым для подъема. «Лифт, – пишет Александр Генис, – став первым воздушным транспортом, задолго до авиации, подарил человеку новое измерение – вертикаль.» Обычные ступенчатые лестницы сохраняются в зданиях лишь в качестве запасных, аварийных, служебных. Что касается лифтов, то из служебных они становятся все более «парадными». «Лифты не должны... прятаться... в нишах наших лестничных клеток; сами лестницы, сделавшись бесполезными,

должны быть упразднены и лифты должны опоясывать протяженность фасадов, как змеи из стали и стекла», – говорится в одном из футуристических манифестов (*Антонио Сант Элиа*). Такие открытые лифты призваны осуществить заветную мечту человечества – его чаяние высот. «Лифты обесценивают геройство покорителей лестниц. Отныне нет никакой доблести в том, чтобы поселиться в самом поднебесье» (*М. Пикар*).

В романе популярного современного писателя Эрленда Лу рассказывается о юноше, мечтающем подняться на самое высокое здание в мире. Ему удается попасть в Нью-Йорк. «Мы идем смотреть Эмпайр Стейт Билдинг...» В брошюре сказано, что высота здания равна 443 метрам, что в нем 77 лифтов, которые движутся со скоростью 100 метров в минуту. Герой знает, что это «не самое высокое здание в мире, что даже в Нью-Йорке оно не самое высокое», но он упорно убеждает себя, что именно оно самое высокое: «Его я видел в кино. Оно стоит в самом центре Нью-Йорка... до остальных зданий мне нет дела...». Сверху «вид просто удивительный. Все как на ладони: море, город, горы на горизонте». Главная мечта жизни юноши, его «чаяние высот» осуществилась. Роман называется: «Наивно. Супер».

В журнале «Звезда», в № 4 за 2005 год, была опубликована статья Александра Гениса о катастрофе 11 сентября в Нью Иорке: «Одна башня горела черным пламенем, вторая, будто для контраста, сверкала под осенним солнцем. Внезапно жанр сменился. Нетронутый небоскреб окутал стройный столб белого дыма... Вместе с облаком рассеялась и башня. Взрыв просто вычеркнул ее из прозрачного неба. В легкости этого исчезновения было что-то библейское, противоестественное. По-настоящему новое столетие началось лишь 11 сентября, когда нам открылась его сквозная тема – борьба с варварством... XX век, век Пикассо, “зеленых” и хиппи, любил “благородного дикаря”, обещавшего освободить нас от бремени цивилизации. С этим справился террор».

## ДОПОЛНЕНИЯ. МЫСЛИ ПО ПОВОДУ

Начни с начала и продолжай, пока не дойдешь до конца. Как дойдешь до конца, кончай! (*Льюис Кэрролл*).

• Прообразом Вавилонской башни – зиккурата, ее природной ипостасью можно считать гору. («Я воздвиг башни, подобные горам» – Ашшурбанипал.) Само слово «зиккурат» означает рукотворную священную гору, связующую землю и небо. В Ветхом Завете гора имеет особое предназначение как место, где Бог открывает избранным Свою волю – голосом, знаком или через вестников. Это – то главное сакральное место, где осуществляется общение человека с Божеством. Согласно Библии, Господь объявил Моисею о своем намерении сойти «перед глазами всего народа на гору Синай». И повелел ему: «проведи для народа черту со всех сторон и скажи: берегитесь восходить на гору и прикасаться к подошве ее, всякий, кто прикоснется к горе, предан будет смерти... и пусть побывают его камнями или застрелят стрелою». Когда Моисей вывел народ на сретение Бога, все стали у подножья горы и увидели, что «гора Синай вся дымилась от того, что Господь сошел на нее в огне... и вся гора сильно колебалась» (*Исход*).

«И будет в последние дни – гора дома Господня будет поставлена на главу гор и возвысится над холмами, и потекут к ней все народы» (*Исаия*).

«И ты, сын человеческий, изреки пророчество на горы Израилевы, и скажи: Горы Израилевы! Слушайте слово Господне...» (*Иезекииль*).

В Новом Завете большинство знаковых событий также происходит на горе. В бытовом сознании средневекового человека именно на горе должен располагаться Рай. В одной из русских летописей рассказывается о новгородце, увидевшем райскую гору: «И видеши на горе той написан Дейсус... и свет бысть в месте том самосиянен». Аналогичный сюжет известен в ирландских легендах, имевших хождение в Европе начиная с XII века. Немецкий вариант почти совпадает с новгородским. Существует множество славянских преданий, в которых гора совпадает в небесным сводом.

Славяне верили, что после смерти человека душа его должна взбираться на высокую гору (А.Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу).

А. Синявский («Иван-дурац») приводит современную запись – мать говорит сыну, чтобы он не стриг ей на ногах ногти – «Нет, говорит, сынок, не надо, мне скоро помирать. Как же я без ногтей по горе на небо полезу».

Данте, следуя традиции, помещает Рай на вершине Чистилища – горы, возвышающейся посреди океана. На его неприступно высоких мраморных стенах также помещены изображения на сюжеты священной истории, однако не иконописные, как в русском варианте, но скульптурные.

Вариантом расхожих представлений о земном рае можно считать мнение итальянского мельника XVI века – Меноккио. «Я думаю, что это такое место, которое окружает весь мир и откуда все на земле можно видеть, даже рыб в море, и у тех, кто находится в этом месте, словно бы праздник» (К. Гинзбург. Сыр и черви). Повидимому, это «место» также находится высоко, поскольку предполагает взгляд сверху вниз. Однако все же – не на горе.

Итальянское Возрождение представляло себе рай не на вершине горы, но как бы на «втором этаже» мироздания, горизонтально расположенному над первым, земным, этажом. Именно так обычно изображали рай в картинах и храмовых росписях XV века. Средневековая многоярусная – лестничная – структура мироздания вытесняется структурой двухъярусной. У Фра Анджелико в его «Страшном суде» рай композиционно выглядит вполне досягаемым. Почти столь же досягаемым, как в сатирическом сочинении Альберти «Мом», где боги вынуждены защищаться от нескромных взглядов обитателей земли.

Досягаемость этого второго, небесного, «этажа» мироздания получает неожиданное, драматическое истолкование в росписи Сикстинской капеллы, выполненной Микеланджело. На ее сводчатом потолке – архитектурном аналоге небесного свода – представлена история «рукотворения» мира Богом Саваофом. Чудо библейской космогонии разделено на отдельные эпизоды, вставленные в четкую систему архитектурных обрамлений. «Покрывая реальный свод изображенными гуртами и карнизами, Микеланджело, – по словам Э. Панофского, – стремился не к живописному расширению

и углублению пространства, но к его пластическому стеснению и ограничению». Плафон мыслится Микеланджело не как образный аналог небес, но как небесное миро-здания (здание мира), населенное, даже перенаселенное земными людьми и земными предметами – разного рода массивными постаментами, седалищами, тронами. (Реплика на слова Дионисия Ареопагита, настаивавшего на символическом значении этих предметов?) Плафон – этот второй этаж ренессансного мироустройства – оказывается у Микеланджело «оккупированным» человеком, с его человеческими вещами и человеческими отношениями.

Микеланджело с неохотой взялся за роспись Сикстинского потолка и работал над ней (испытывая терпение папы) с 1512 по 1515 год. С еще большим внутренним сопротивлением согласился он на роспись алтарной стены капеллы, на которой должен был, по заказу папы, писать «Страшный суд» (1535–1541). Само пространство капеллы вынудило Микеланджело к парадоксальному взаиморасположению этих двух росписей, при котором первый акт творения мира, изображенный на горизонтальной поверхности потолка, композиционно и сюжетно примыкает к акту его крушения, изображенному на вертикальной поверхности алтарной стены. По контрасту со строгой предметно-пространственной построенностю плафона в росписи алтарной стены Микеланджело как бы возвращается к средневековому композиционному построению: все фигуры словно повисают на единой вне-пространственной и вне-временной плоскости – последняя картина «последних времен мира сего».

«В начале было Слово», – говорится в Библии. В росписи Микеланджело эквивалентом слова является жест – жест Бога Саваофа, отделяющего свет от тьмы, – жест начала начал миротворчества. Гневный жест Христа Судии в «Страшном суде» знаменует начало конца мира: «Если было начало, не сомневайся о конце». В росписи Сикстинской капеллы эти два жеста (в силу ли архитектурной специфики капеллы или по замыслу художника) оказались расположеными слишком близко друг от друга...

Мир в слепоте постыдного урока  
Из власти зла не извлекает зрак,  
Надежды нет и все объемлет мрак,  
И ложь царит и правда прячет око.

Микеланджело

• Согласно Библии, божественная история начинается с акта сотворения мироздания. История человеческая – с ожидания грандиозной катастрофы, долженствующей разрушить создание рук человеческих. Оба события в одинаковой степени знаменательны.

«Человечество... упрямо идет к той грани, где возможность самоуничтожения становится реальной... Люди все глубже изучают природу разрушения... Представьте себе, что физики в процессе экспериментов сделали шаг, после которого стала гореть вся материя. И сгорела Земля... Дорасщеплялись... А где-то в нашей Галактике мечтательно скажут: Вот вспыхнула новая звезда» (Б. Райшенбах).

«Небо больше не падает нам на голову, теперь территории скользят под ногами... Отныне взгляд наш устремлен не в звездное небо, а в подземное царство, угрожающее нам обвалом в пустоту...» (Ж. Бодрийяр).

«Конец, столь мощно организующий сейчас наше самосознание, может и не наступить, предвосхищенный нашей внутренней работой, – как выдержанное испытание, а не заслуженное возмездие» (М. Эштейн).

Хочу привести в этой связи шуточное стихотворение польского автора Галчинского, датированное 1929 годом:

Ученый Пантафиланда  
в Болонской Академии,  
берет совлекая с темени,  
вскричал – Господа, беда!  
По моему расчету  
планета наша ни к черту,  
а также космос, и это  
Конец, полагаю, Света.  
Сквозит в мировом эфире,  
созвездья пошли вразнос,  
и жить, по моей цифри,  
осталось нам с гулькин нос...

Ему не верят. Начинаются протесты, манифестации с лозунгами «Умирать не хотим!»

... из тысячи тысяч глоток  
зарыдал миллионорото

крик отчаяния и моления –  
Не хотим светопреставления!  
Но тут-то вот, как назло,  
оно и произошло.  
Что-то в то же мгновение  
распоясалось в атмосфере (См. Откровение  
Иоанново. Патмос.)

.....  
В сей миг всемирного слома  
раздался глас астронома:  
«Довольно страхов и паник  
Устройство нашего мира  
бредовье, как Титаник,  
ушло в пучину эфира!»

(Перев. А. Гелескул)

• В византийской и особенно в древнерусской живописи изображение гор («горок») появляется во многих сюжетах. Горки, взбегающие «лесенкой» вверх, к небу, согласно принятой иконографии, должны обозначать «возвышение духа» – иными словами, духовное восхождение. Существует иконография Богоматери как «Горы нерукосечной». В русской иконе XVI века, хранящейся в музее «Коломенское», на коленях Богоматери представлены гора, трёмя уступами уходящая вверх, и откололившийся от нее «камень нерукосечный».

В искусстве Нового времени, начиная с эпохи Возрождения, гора утрачивает мифологическую ауру, хотя в некоторых картинах (чаще – североевропейских) силуэт горы на заднем плане напоминает силуэт полуразрушенной Вавилонской башни.

Альберти утверждает, что горы хороши только издали, что вблизи они портят климат и заслоняют вид вдаль – основное перспективное изобретение его времени. В живописи кватроченто горы обычно изображаются в виде угрожающих острых пиков или суровых скал, как в аллегорической картине Джованни Беллини (условное название «Души чистилища»), построенной на контрастном противопоставлении освоенного, преображенного человека мира архитектуры – и хаотического нагромождения гор в мире дикой природы, где обитают монахи-отшельники и бродят кентавры.

В XVII–XVIII веках гора утрачивает свою мифологическую ауру. В пору романтизма горы переживаются скорее лирически – как образ прекрасного далека, как воплощение покоя и отстраненности, недоступных мятущейся человеческой душе: *Горные вершины / Снят во тьме ночной... / Подожди немного, отдохнешь и ты.*

Правда, Пушкин во время путешествия в Арзрум взволнованно вспоминает о библейском прошлом Араката: «На ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. «Что за гора» – спросил я... и услышал в ответ: «Это Аракат»... Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине... и врана и голубицу, излетающих...».

Искусство второй половины XIX столетия с присущим ему пафосом антиромантизма увлечено изображением не столько природы, сколько местности или вида. Это искусство «надеется, – по словам Гонкуров, – своей добросовестностью и искренностью исцелить, наконец, человечество от идолопоклонства перед природой».

Однако на переломе столетий появляется серия полотен Сезанна с изображением «Горы св. Виктории», поразившая современников и поставившая их в тупик своей не пейзажной (не видовой), но природной, причем именно с большой буквы – «Природной» значимостью. «Гора св. Виктории» была принята публикой и критикой с некоторой растерянностью. На одних она произвела впечатление «чего-то грубого, первобытного, циклопического» (Э. Хейльбут), для других обладала «невыразимым обаянием библейской и греческой древности», «величавостью и невиданной безмятежностью» (Ж. Ривьер). И, наконец, уже во второй половине XX столетия было замечено, что «за очертаниями горы Сент Виктуар маячит старинное представление о центре мира» (П. Корнель. Пути к Раю). Сам Сезанн говорил, что пытался изобразить «пра-состояние мира». (Что-то вроде далекого прототипа библейской Башни?)

И совсем по-другому у Иосифа Бродского:

Здесь на земле  
все горы – но в значении их узком –  
кончаются не пиками, но спуском  
в кромешной мгле...

• Интересно проследить развитие другой темы, генетически также восходящей к Вавилонской башне или, во всяком случае, с

ней связанный, – темы башни в ее различных аспектах: колокольни, сторожевой башни, маяка, а также памятного столпа, обелиска и, наконец, – живого столпа – столпника.

В искусстве средневековом Вавилонская башня находит своеобразное продолжение или, точнее, пере-толкование в образе колокольни. Вавилонский пафос штурма небес сменяется в ней обращенной к небесам молитвой колокольного звона – своеобразным «Разговором с Небожителем», но не с глазу на глаз, как в старозаветные времена, а через все мировое пространство. Средневековая колокольня сохраняет функцию лестницы, однако не ведущей на небеса, как по замыслу строителей должна была вести на небо Вавилонская башня, но лестницы лишь к небесам обращенной, как молитвенно простертые руки.

«Сильная и прекрасная мысль, одиноко рвущаяся к небесам... увлекающая нас из этого мира и переносящая в лучший мир» (П. Чаадаев).

«Колокольня Святого Иллария была видна издалека... как она движется по небесным просторам... Возвышался один лишь острый шпиль... до того тонкий и розовый, что можно было думать, что он начертен ногтем» (М. Пруст).

На колокольне так легко,  
На колокольне далеко  
И виден остров весь.  
И мы с тобой не на земле,  
Не в небе – нет,  
А здесь – ...  
Где слышно пение калек  
И ангельскую весть.

Е. Шварц

• В пейзажной живописи XVII века особое значение приобретает пространственно организующая роль башни. В картине Рембрандта «Пейзаж с грозой» сильно освещенная башня, подобно замковому камню, собирает вокруг себя пространство. В картине Яакова ван Рейсаля «Вид на Эгмонт ван Зее» одинокая башня уподоблена маяку на пустой равнине. В отличие от колокольни, башня получает смысл не молитвенного предстояния – земли небу, но активного земного самоутверждения.

Более того – башня может восприниматься как «напряжение столпное и башенный вызов» (Вячеслав Иванов). Невольно возникает иконографическая и смысловая аналогия с изображением святых «столпников», поднимавшихся на столбы (иными словами – на высокие постаменты, часто изображавшиеся в виде башни) и подобно башням обозревавших земную округу. Мандельштам не случайно назвал ангела на вершине Александрийского столпа «мраморным столпником».

Что касается донжона, то он по своей функции связан с пожарной каланчей и маяком, призванными «следить» за окрестностями, – своеобразная архитектурная метафора наблюдения. «Здание и человек как бы меняются местами – не вы смотрите на здание, но оно смотрит на вас» (Г. Ревзин).

• Первоначальное назначение столба, его библейский перво意义上的 связь не с темой статического самостояния, но с темой указания пути. Библейский столб – это столб путеводный. Когда израильтяне вышли из Египта и вступили в Аравийскую пустыню, «Господь шел перед ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им... днем и ночью» (Исход). Когда же, вопреки божественному запрету, жена Лота остановилась, чтобы обернуться, она была обращена Богом в неподвижный «соляной столп».

У кочевых народов столб как ось мира, осуществлявший связь племени с небесами, был переносным. Куда бы это племя ни перемещалось, оно уносило с собой столб. Утрата столба или его крушение означало катастрофу, возвращение хаоса. Путеводная роль столба (столбов) сохранялась в дальнейшем у оседлых народов, сохраняется она и в наши дни (от «по дороге столбовой» – до столбов электропроводки, до сих пор еще не утративших своего назначения).

Существуют столбы не только путеводные, но и столбы, структурирующие пространство, придающие ему смысл – радостный, драматический, порой зловещий. В романе Набокова «Отчаяние» такую структурирующую, наделяющую пространство зловещим смыслом роль выполняет поставленный в лесу высокий желтый столб. Автор возвращается к нему трижды. «На краю шоссе, справа, вырос ярко-желтый столб, и в этом месте от шоссе исходила под прямым углом едва заметная дорога, призрак старой дороги, почти

сразу выдыхающейся в хвоцах и диком овсе... О, этот желтый столб... торчащий в ярком одиночестве, блудный брат других охряных столбов, которые в семи верстах отсюда... стояли на страже... он, этот одинокий столб, превратился для меня впоследствии в навязчивую идею». Второе упоминание о желтом столбе: «Я вышел из автобуса у желтого столба. Автобус удалился... В молочаях и хвоцах были следы шин, – мы тут проезжали, прыгая на кочках, уже несколько раз...». И – в конце романа: «Наконец вдали желтым мизинцем выпрямился знакомый столб и увеличился, дорос до естественных своих размеров... Я затормозил и огляделся. Никого. Желтый столб был очень желт».

«Обелиски» были придуманы... для памяти и для увековечения людей в потомстве» (Альберти). Посвященные значительным личностям и значительным событиям, они тоже структурируют окружающее пространство, но не столько по горизонтали, сколько по вертикали: «Обелиск, не дающий даже достаточно тени, чтобы на минуту укрыть вас от зноя, заставляет поднять взор к небу» (П. Чаадаев).

И о том же – Бродский: «Памятник в общем и целом, вертикальная вещь, символический уход от общей горизонтальности существования, антитеза пространственной монотонности. Памятник никогда не отходит от этой горизонтальности... отмечая ее... подобно восклицательному знаку».

• В XVII веке в связи с бурным развитием астрономии, сделавшим более доступными небеса (во всяком случае, доступными визуально), происходит своеобразное обесценивание лестницы как способа покорения высоты. А также – изменившееся отношение к образам Икара и Прометея. Прежде наказанные за дерзкую попытку достичь небес («Падение Икара» в картине Брейгеля), теперь они становятся эмблемой астрономов и астрологов, выступая в роли «покорителей космоса». Икар изображается не падающим, но парящим в воздухе с надписью «Осмелиться на все». Прометей касается рукой солнца – «Ничто не трудно смертным». Причем тут высотность лестниц, если речь идет уже о полетах?

Не с этим ли связано появление нефункциональных лестниц у Бибиены и Пиранези?

• Образно значимые парадные лестницы XVII и XVIII веков устремлены не столько вверх, сколько вширь, ширина пустых ступеней более выразительна и более значима, нежели их высота. Такие лестницы рассчитаны не на то, чтобы по ним с трудом карабкаться вверх, как римская лестница, ведущая к церкви Санта Мария ин Арокели (Святая Мария в небесах). Подобно лестнице на Капитолий, они рассчитаны на то, чтобы с удобством, медленно подниматься, время от времени останавливаясь полюбоваться открывающимися видами. Знаменательно, что при подъеме по средневековой лестнице к храму «В небесах» самого храма не видно, его фасад открывается взгляду, лишь когда оказываешься на самой верхней площадке. Или снизу – издали.

• В итальянском искусстве эпохи Возрождения часто изображался Св. Себастиан, привязанный к столбу – точнее, к мраморной колонне. В трактовке ренессансных художников эта мучительная казнь часто преобразовалась в триумф героя, обнаженная «мрамороподобная» фигура которого, зрительно сливаясь воедино с мраморным столбом, благодаря «уходу от общей горизонтальности существования» превращалась в столпообразный памятник.

• Томас Тиис Эвенсен (Архетипы в архитектуре, 1987) размышляет о психологическом аспекте восприятия лестницы, зависящего от того, где расположена цель, к которой она ведет, – вверху или внизу. С подъемом напряжение возрастает, возникает ощущение, что чего-то достигаешь. Спуск рождает чувство утраты, униженностии, раздумья или, наоборот, чувство удовлетворения от исполненного долга.

Эти тонкие психологические наблюдения автора, увы, утратили свой смысл в наши дни, когда лифт практически полностью вытеснил лестницу, за которой сохраняется роль лишь запасного, чисто технического средства передвижения, необходимость в котором возникает в случае, когда лифт выходит из строя или при угрозе крушения здания. Восприятие такой запасной лестницы связано, в лучшем случае, с чувством досады, в худшем – с чувством страха, отчаяния.

• «Библейская» история человечества началась с попытки завоевать небесное пространство и вступить в «Разговор с Небожи-

телем». Что касается завоевания космического пространства, то к началу нашего столетия удалось достичь успехов, поистине ошеломляющих. Однако разговора с Небожителем все же не получилось, поскольку Бог, – по словам Б. Раушенбаха, – «находится в совсем ином пространстве» (пространстве вне космоса?).

Но не менее вероятна и другая ситуация:

Мы одни во Вселенной, быть может,  
До сих пор нам никто не помог.  
Из космической лите́рной ложи  
Бородатый не щурится Бог.

И на сцене зеленого рая,  
Средь бесчувственных солнц и планет  
Мы в нелегком спектакле играем,  
У которого зрителей нет.

В. Шеффнер, 1968

## Оглавление

«РАЗГОВОР С НЕБОЖИТЕЛЕМ» .....	3
«ЛЕСТВИЦА НЕБЕСНАЯ, ЕЮ ЖЕ СНИДЕ БОГ» .....	24
ДОПОЛНЕНИЯ. МЫСЛИ ПО ПОВОДУ .....	43

Д 18

Данилова И.Е. Лестница: земля – небо. М.: Российск.  
гос. гуманит. ун-т, 2005. 54 с. (Чтения по истории и теории  
культуры. Вып. 50)  
ISBN 5-7281-0322-7

Предлагаемый текст следует рассматривать как предварительный концептуальный вариант первого раздела задуманной автором книги, посвященной теме пути в европейском искусстве. Книга должна состоять из трех разделов. В первом речь идет о пути по вертикали: с земли – на небо и с неба – на землю. Путь на небо начинается попыткой людей соорудить многоступенчатую Вавилонскую башню – и приводит к строительству сверхвысотных зданий, скребущих небо. Путь с неба на землю начинается лестницей, по которой спускаются ангелы в вещем сне Якова, – и приводит в наши дни к фотосъемкам земли, сделанным из космоса.

Во втором разделе задуманной книги речь пойдет о пути по горизонтали – о земном пути в различных аспектах его восприятия и толкования: от пути – дороги до жизненного пути.

Третий, заключительный, раздел предполагается посвятить теме руин как зримого воплощения исторической памяти – памяти о прошлом и предостережении, обращенном в будущее. *Нет ничего свежее древних развалин, / Нет ничего древнее свежих руин* (И. Лисянская).

ББК 63.3(0)

Научное издание

Ирина Евгеньевна Данилова  
Лестница:  
земля – небо

Редактор серии Е.П.Шумилова  
Верстка О.Б.Малаховой

Оригинал-макет подготовлен  
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 05992, выд. 05.10.01.  
Подписано в печать 29.11.2005  
Формат 60x84/16  
Уч.-изд. л. 3,4  
Тираж 500 экз.  
Заказ 245

Издательский центр РГГУ  
125267, Москва, Миусская пл., 6  
тел. 973-4200