

Токмачев К.Ю.

## Гуманизм Брейгеля

**Аннотация:** В статье обсуждается живописная манера голландского художника Питера Брейгеля Старшего, отражающая, по мнению автора, поворот в сознании некоторой части европейцев от религиозного мировосприятия к гуманистическому. Текст построен как предисловие автора к статье о Брейгеле итальянского искусствоведа А. Бови, которую автор перевел на русский язык. Перевод статьи А.Бови приводится далее в тексте. В центре рассмотрения соотношение философии неоплатонизма, соответствующей, по мнению автора, мировоззрению (и живописным стилям) в эпохи Средневековья и Возрождения, и рационализма, пришедшего им на смену в Новое время. Переход от неоплатонизма к рационализму рассматривается как проекция мировоззрения из многослойного "иконического пространства" хоры (терминология А.Лидова и Ж.Деррида) на эмпирическое чувственно-данное многообразие. Гуманизм рассматривается как постапокалиптическая фаза религиозного сознания. Живопись Брейгеля – это разрыв с традиционной католической эстетикой и открытие новой эстетики – протестантской. На смену мифологии и метафизике неоплатонизма приходит гуманизм и опытное естествознание. Однако этот функциональный, лишенный метафизического измерения, технологический взгляд на мир превращает живопись в фотографию, а человека – в гомункулу.

**Ключевые слова:** Неоплатонизм, иконическое пространство, живопись, Новое время, эпистрофе, апокатастазис, Страшный суд, Средневековье, эпоха Возрождения, фотография.

**Review:** In his article Tokmachev discusses the painting manner of a Netherlandish painter Pieter Bruegel the Elder. According to the author of the article, his style represents the shift in the consciousness of some Europeans from religious world view to the humanistic perception of the world. The present article was written as a preface of the author to the article on Bruegel's creative work published by an Italian art critic A. Bovey and translated by the author of the present article into the Russian language. The translation of A. Bovey's article is also included. The emphasis is made on the relationship between philosophy of neoplatonism which, according to the author, is similar to the Medieval and Renaissance worldview and painting styles and rationalism that replaced those in the Modern Period. The shift from neoplatonism to rationalism is viewed as the projection of the worldview from the multi-layer 'iconic space' of Chora (expression by A. Lidova and Jacques Derrida) to the empiric sensual diversity. Humanism is viewed as a post apocalyptic stage of religious consciousness. According to the author, Bruegel's painting symbolizes the break from the traditional Catholic aesthetics and discovery of new Protestant aesthetics. Humanism and experimental natural sciences replaced mythology and metaphysics. However, such technological approach to art without metaphysics turns painting into photography and human into homunculus.

**Keywords:** Renaissance, neoplatonism, iconic space, painting, Modern Period, epistrophe, apokatastasis, Last Judgment, Middle Ages, photography.

### Предисловие к предисловию.

**Х**очу предложить вниманию русского читателя небольшую статью итальянца Артуро Бови о художнике Питере Брейгеле Старшем. Его еще называют «мужицким» за особое внимание к простолюдинам, крестьянам и горожанам, которыми полны его картины. Эта статья Бови, собственно, предисловие к художественному альбому Брейгеля, выпущенному под его редак-

цией [1]. Поэтому мой текст – «предисловие к предисловию». Зачем оно нужно? В своей статье Бови разбросал несколько глубоких замечаний о живописи Брейгеля, которые дают свежий взгляд на его искусство. Я хочу их развить, тем более, что подходы Бови к живописи Брейгеля, по моему, не известны русскому читателю. Живопись Брейгеля (и Босха) не редко ассоциируется с темой Страшного суда. Тем удивительней, что главное качество Брейгеля в глазах Бови – это гуманизм.



Ян Ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1435. Холст, масло.

Согласно Бови, художники до Брейгеля интересовались, так сказать, не «физикой», но «метафизикой», используя терминологию Аристотеля. Будь это знаменитый триптих Иеронима Босха «Сад земных наслаждений» (1510) или религиозная живопись Яна Ван Эйка, скажем «Мадонна канцлера Ролена» (1435). Сюжеты картин были мифологичны. В сцены обычной земной жизни вторгались герои иной реальности. И даже в человеческом теле художники Возрождения искали идеалы божественной античной красоты (Зевс, Аполлон, Афродита). Простые бытовые эпизоды, люди с их натуральными, не приукрашенными телами и ежедневными потребностями – никому не были интересны.

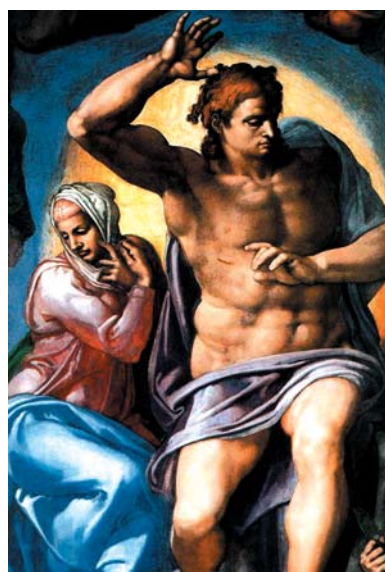
Все, что происходило с людьми на земле, считалось тенью (в смысле символа платоновской пещеры<sup>1</sup>) неких неизменных мифологических сюжетов, античных или христианских, существующих вечно и принадлежащих иной природе. В любом случае миф заслонял реальную, эмпирическую жизнь, как Мадонна с Младенцем заслоняет реальных матерей, кормящих своих детей, а Иуда Искариот с 30 серебряниками заслоняет реальные ситуации предательства. Собственной, не привязанной к небесным образцам человеческой жизни в живописи – не было.

Это означает, что в эпоху Возрождения (и в более ранние эпохи) земные события осознавались вложенными в некое объемлющее сакральное пространство, в иконическое пространство хоры, используя термин А.Лидова [2].

<sup>1</sup> Узники пещеры видят на стене лишь тени предметов, пронесимых мимо входа и освещенных огнем. См. Платон, «Государство».

Сцены земной жизни мысленно продолжались до своих небесных образцов, и часто на картинах предметы разной природы – вещь и ее причина – изображались рядом. Жизнь человека Возрождения (и Средневековья) требовала метафизических операций, которые могли быть выполнены только в иконическом пространстве.

Возможно, столкновение двух конкурентных мифологий в эпоху Возрождения, античной и христианской, в конце концов, и высекло искру гуманизма, «спалив» обе «домашних заготовки». Например, какое-то протivoестественное совмещение евангельского и античного идеалов мы видим в образе Иисуса Христа на фреске «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле. Разве евангельский Христос может быть атлетом-олимпийцем? Или преображение на горе Фавор – это возврат к олимпийским корням евангельских героев?



Микеланджело. «Страшный суд». 1511. Фреска. Фрагмент Христос-судья и дева Мария.

Сделаем теоретическое отступление. Ж. Деррида в работе «Эссе об имени» обратил внимание на понятие «хора», введенное Платоном в диалоге «Тимей» (52d). Этот термин по-русски переводили как «пространство» [3]. Знаменитая фраза из «Тимея»: «есть бытие, есть пространство/хора и есть возникновение, причем эти три рода возникли еще до рождения неба», как будто, говорит о том, что хо-

ра – не физическое пространство-время, но граница бытия и возникновения, место встречи вечного умопостигаемого образа и чувственно-данного преходящего многообразия вещей. Тем самым, хора – это то «пространство», в котором демиург (в платоновском «Тимее») творит реальный космос из идеальных геометрических фигур (треугольников), где выполняется метафизическая операция «эпистрофе», операция возврата или восхождения от вещи-тени к ее идее.

С некоторым риском, скажем, что хора – это вообще то пространство, в котором выполняются метафизические операции эманации «божественного мрака» (в терминах апофатического богословия), где конечные, чувственно данные вещи уподобляются вечным умопостигаемым образцам, стремятся к ним как к своему пределу<sup>2</sup>, как описывал операцию А.Ф. Лосев.

В полемике с Ж. Деррида, А. Лидов дает свою интерпретацию понятию хора, называя пространство хоры – иконическим. Он обращает внимание, что сама византийская икона – это кусок пространства хоры. Желая подчеркнуть, что в иконе запечатлена метафизическая операция восхождения от вещи к идее, А. Лидов решительно отвергает даже сенсационные выводы исследований П. Флоренского об «обратной перспективе» иконы и Б. Раушенбаха о неевклидовой геометрии пространства иконы. Впрочем, рискнем предположить, что А. Лидов высоко ценит эти блестящие работы, просто он полагает, что главная особенность иконы – не в особой геометрии пространства-времени; наоборот, непривычная геометрия – только стилистический прием, чтобы подчеркнуть внеземной характер иконы. Главная особенность иконы в том, что пространство иконы – вообще не физическое пространство, но метафизическое пространство, где действуют операторы эманации.

Согласно Бови, Брейгель отказывается от любых идеализаций, и античных, и христианских. (Прямо как Лев Толстой

времен «непротивления злу силой», решительно отвергший как шарлатанство все евангельские чудеса.)

Как же упорядочен мир, если античные и евангельские сюжеты не используются? Бови пишет, что Брейгель не интересуется «идеальной красотой» и не хочет терять время на копирование античных статуй и монументов. Брейгель ищет человеческое измерение происходящего. Константы естественных потребностей человека, *le libere esigenze*, инварианты времен года и диктуемого сезоном стиля жизни: зимней охоты («Охотники на снегу»), летних сельскохозяйственных работ («Жатва»). Как верно отмечает Бови, даже в самых пугающих картинах Брейгеля («Триумф смерти», «Безумная Маргарита») присутствует ирония, парабола, лишаящая зло безусловной силы, дающая злу человеческое измерение.

Простоватой (мужицкой) иронией по поводу античной мифологии дышит бесподобный «Пейзаж с падением Икара» Брейгеля. Ото всей героической античности остается какая-то полноватая нога (тонущего Икара?), торчащая из воды где-то внизу справа на холсте. На переднем же плане – крестьянин, вспахивающий на лошади свой клочок земли. Волшебный свет, которым сияет картина, – это те самые стрелы Аполлона, которые, пущенные в наказание за дерзость смертного, расплавили воск икаровых крыльев и повергли его в море. Этот свет, полученный Брейгелем «в ключе алхимии», больше не является олицетворением бога и символом его мести. Это обычный солнечный свет, и он губит чудака с крыльями, расплавив воск, скрепляющий перья; не со зла, не из мести («ничего личного!»), но просто в силу физических свойств материалов; зато – он многих кормит, прогревая землю и взращивая хлеб. Не свет как всемогущий бог Аполлон, но свет, как природная субстанция, пойманная в реторту алхимика – вот расколдованный Брейгелем свет гуманизма.

<sup>2</sup> Знаменитое сократовское восхождение к идее «прекрасного самого по себе» от множества отдельных прекрасных вещей: прекрасного кувшина, прекрасного коня, прекрасной девушки. Это восхождение А.Ф. Лосев называет в своих комментариях «пределным переходом». См. *Платон*, «Гиппий больший».



Пейзаж с падением Икара. 1561. Темпера, холст.

Что за живопись получается, если художник уходит из иконического пространства? Если на картине больше нет нимбов над головами, крылышек за плечами, если рядом с канцлером Роленом не появляется богородица с младенцем и ангел, держащий корону? Кстати, вмешательство потустороннего мира выводит действие за пределы чувственно-данного многообразия еще и потому, что нарушаются все законы физики. Тяжелые, толстые ангелы и боги вопреки опыту сидят на облаках или просто висят между небом и землей. Но вот мы убрали все «лишнее». Как будто применив бритву Оккама в живописи. Тела подчиняются законам физики, пространство – законам перспективы, поступки вызываются инстинктами. Живопись превращается в фотографию или даже в кинематограф. Бови парадоксально утверждает, что в картине «Деревенская свадьба» Брейгель выступает как «предтеча» кинооператора.



Питер Брейгель. Деревенская свадьба. 1568. Масло, доска.

Кстати, раскрепощенный внутренний мир героев Брейгеля, возможно, представлен на фантастических картинах Босха. Как бы мы ни были привязаны к натуре, есть еще внутренний мир, есть сновидения, галлюцинации, воображение. Босх еще заглядывает в пространство хоры, ведь оно доступно умственному взору и не доступно эксперименту. Поэтому он еще видит существа иной природы, «природы сотворенной и творящей», их бытие

и их метаморфозы. Брейгель же выбрал механический фотообъектив, в орбиту которого не может попасть ангел. Ведь объектив направлен на чувственно-данное многообразие, на «природу сотворенную и не творящую», где нет ангелов.

В иконическом пространстве вещь соотносится (в сознании) со своей примордиальной причиной посредством метафизической операции эпистрофе. Вне иконического пространства вещи чувственно-данного многообразия ставятся (в сознании) в отношении друг к другу. Установленное соотношение между вещами, если оно более не требует усилия сознания, становится физической операцией – законом природы или техническим устройством.

У Бови есть замечательная фраза. «Тайными учителями Брейгеля были природа и Босх». С природой все ясно. Очевидно также, что стилистика Брейгеля близка Босху. «Пластический язык Брейгеля с большим правдоподобием состоит в тесных отношениях с Босхом», – цитирует Бови другого исследователя. Но не только это. Невозможно отделаться от мысли, что простоватые герои Брейгеля родились в чудовищных метаморфозах Босха. (В которых Бови проницательно угадывает метаморфозы насекомых.) Эпоха Возрождения – через метаморфозы Босха – становится Новым временем. Характерен возврат к теме метаморфоза в XX веке у Ф.Кафки, скажем, в известном рассказе «Превращение».



Иероним Босх. Сад Земных наслаждений. 1510. Дерево, масло. Фрагмент

Согласно Бови, Брейгель добивается тождества между сознанием и бытием. Не привнося в мир ни адских монстров Босха, ни прекрасных нимф Джорджоне в античных декорациях («Сельский концерт»), Брейгель рисует «то, что видит», «as is», как говорят англичане. Его глаз работает как машина, как будто снимает кинокамера, которая сама по себе не может ничего ни убавить, ни прибавить. Внешний мир «свободно» (механически) проецируется «на корочку», отражается в сознании. Далее, художник переносит на холст (на доску, на плоскость) свой внутренний мир. При этом в силу тождества внутренний мир полностью совпадает с внешним; словно механический проектор, художник ничего не привносит и не убирает. «Нет ничего в мысли, чего ранее не было бы в чувстве», – через столетие отметит Джон Локк.



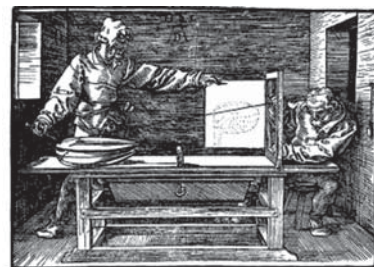
Джорджоне. Сельский концерт. 1509. Холст, масло

Мне кажется, А. Бови пронизательно уловил кинематографическую динамику в жанровых картинах Брейгеля. Да, картина – всего лишь застывшее мгновение. Но она, как аналитическая функция в математике, со сколь угодно малой области экстраполируется на

все пространство! Мысленно, мы без труда «промотаем» сцены «Деревенской свадьбы» на несколько кадров вперед и назад. Жанровые картины Брейгеля – это короткие видеоклипы с YouTube. Вспомним античную апорию Зенона. Летящая стрела – неподвижна, поскольку неподвижна в каждой точке траектории. Так и «Деревенская свадьба» у Брейгеля: вся ее зажигательная игра представлена единственным стоп-кадром видеоклипа, который крутится в голове.

Брейгель как будто бы установил функциональное соответствие между внешним миром и плоскостью холста через свое сознание. Об этом говорит Бови во фразе о «глубинах реальности, которые мистик и гуманист Брейгель измерил в своей душе». Брейгель, очевидно, вышел из иконического пространства хоры и отверг философию неоплатонизма. Брейгель изменил критерий идентификации событий. Он перестал подводить их под образцы, искать их место в небесных иерархиях. Вместо эманации божественного мрака он положился на очевидность, здравый смысл и природное чувство меры. Сцены священной истории («Избиение младенцев», «Обращение св. Павла») стали сценами народной жизни, но и сцены народной жизни («Жнецы», «Охотники на снегу») стали достойны священной истории.

Функциональное соответствие между натурой и изображением можно установить через техническое устройство, вообще минуя сознание художника как промежуточную станцию. А. Дюрер создал машину для проецирования объемных предметов на плоскость холста с сохранением линейной перспективы. (При этом Дюрер, по сути, впервые шагнул из обычного евклидова пространства в неевклидово пространство проективной геометрии.)



Альбрехт Дюрер. Художник, изучающий законы перспективы. 1525, гравюра на дереве.

Несколько поколений европейцев (включая Марселя Пруста) восхищались живописью Вермеера Дельфтского (1632-1675). Безупречно-

стью композиций и удивительной реалистичностью, буквально живостью изображений. Не так давно был разгадан секрет этой волшебной живописи [4]. Вермеер Дельфтский тоже использовал для получения реалистичного плоского изображения машину – камеру обскуру, – которая точно передавала на холст не только контуры предметов, но и цвета, была уже, по сути, фотоаппаратом без пленки.



Ян Вермеер и камера обскура.

Начиная с эпохи Возрождения живопись стала моментом на пути к фотографии. Гений с кистью, красками и холстом уступал место оператору, управляющему умной машиной. Гуманизм очистил сознание от «лишних» сущностей, применив бритву Оккама, и установил механическое соответствие между мыслью и чувством в духе сенсуализма Локка. Причем сделал это, во-первых, через живопись. Художник Нового времени переносил на холст то, что видел, он рисовал с натуры. Но это была не та натура, к которой нужно было восходить методом эпистрофы, где пребывают вечные образцы и примордиальные причины. Где толстые младенцы с крылышками парят в облаках вопреки законам физики. Эта натура была чувственно-данном многообразием, «природой сотворенной и не творящей», используя терминологию Иоанна Скотта Эриугены [5]. И логикой этой природы был не неоплатонизм, а рационализм.

Гуманизм вызвал невиданное разнообразие стилей живописи, вплоть до прерафаэлитов, возможно первыми почувствовавших опасность. И попытавшихся шагнуть назад во времени, в средневековье и античность. Ведь та «правильность и красавость», которую прерафаэлиты видели уже в Возрождении, как раз и была признаком механизма, предтечей фотографии (с которой, кстати, прерафаэлиты уже состязались и конкурировали на рынке предметов искусств.). Многие тезисы манифеста прерафаэлитов как будто возвращают нас в иконическое пространство. Возрождение религиозной

живописи, возврат к классическим античным сюжетам, наконец, красота, как единственная абсолютная цель искусства<sup>3</sup>. Но было, разумеется, поздно. К концу же XX века от классической манеры живописи не осталось и следа. Она исчезла в фотографии и кинематографе, к которым прорывалась с боем через Возрождение и Новое время. Живопись сама испортила себя. Она утопилась, как шекспировская Офелия.



Джон Эверетт Миллес. Офелия. 1852.

Классическая реалистическая манера живописи нынче «не в тренде». Возможно, дело в том, что классическая задача изобразительного искусства – узнаваемая передача природы – исчерпывающе решена фотографией. Правда, у Бови есть еще одно глубокое замечание. Художественные изображения, лишённые печати автора (и портреты, и пейзажи), Бови называет «индифферентными». Вероятно, в том смысле, что они нас «не трогают», мы к ним – индифферентны. Т.е. все-таки какой-то свет, который исходит из пространства хоры, из глубин сознания автора должен освещать художественное произведение.

Современный художник не пропускает больше «сигнал» внешнего мира через вырожденный «фильтр» своего сознания, стараясь обеспечить классическую реалистичность изображения. Он больше похож не на художника Нового времени, но на средневекового иконописца, мысленно уходящего в хору, рисующего картины иной реальности. Иные природы. Как художник Нового времени – Брейгель – утратил возможность рисовать хору, так современный художник утратил возможность реалистично изображать чувственно-данное многообразие. Укажем только на экстравагантный акционизм Олега Кулика («человек-собака») и на леденящие кровь инсталляции Маурисио Каттелана («повешенные дети»).

<sup>3</sup> см. например, «Благовещение», «Прозерпина» и «Невеста» Данте Габриэля Россетти.

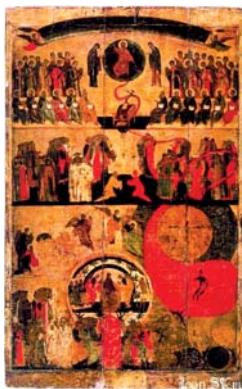


М. Каттелан. Повешенные дети. 2000?. Инсталляция.

Мы прокомментировали некоторые высказывания А. Бови о Брейгеле. Мы пытались показать, что живопись Брейгеля – это настоящий переворот в сознании человека Средневековья и Возрождения. Радикальное изменение философского взгляда на мир – от античной и христианской мифологии, философии неоплатонизма, авторитета библии и патристики – к научному знанию, построенному на опыте и здравом смысле. Возникает вопрос: «Как это могло произойти?» Как люди могли отказать от своих искренних религиозных убеждений, изменить (или даже утратить) свои цели спасения и начать невиданное существование «человека Нового времени», создавшего уникальную, современную техногенную цивилизацию?

Бови не дает ответа. Непредсказуемость пути он иллюстрирует своей любимой картиной Брейгеля «Парабола слепых»/ «Притча о слепых». Бови отмечает, как крепко держатся друг за друга слепые, как тиха и гармонична природа вокруг – ничего не предвещает катастрофы. Но катастрофа уже произошла – с краю холста, справа, (примерно там же, где и нога упавшего Икара). И слепцам в цепочке ничто уже не поможет. Вслед за лидером, они все по очереди свалятся с обрыва в речку.

Представим себе, что Новое время – это постапокалиптическое время. Тогда понятно, почему мировоззрение гуманизма так радикально отличается от всего, что было ранее. Из пространства хоры можно выйти, например, пройдя через горнило Страшного суда.



Страшный суд. Икона. Конец XIV – начало XV века.

Немецкий философ Райнхард Козеллек справедливо заметил, что вплоть до эпохи Нового Времени (человеком которой является П. Брейгель) горизонт истории не продолжался дальше Страшного суда [6]. Очевидно, если горизонт истории продвинулся дальше, значит, процедура Страшного суда произошла, заодно выполнена и операция апокатастазис (или эпистрофе в античном варианте), необходимо входящая в ее состав.

Как можно говорить о Страшном суде? Можно предположить, что как метафизическая процедура он состоялся в пространстве хоры. Как любая метафизическая операция Страшный суд не подлежит экспериментальной проверке, не может быть верифицирован или фальсифицирован. В то же время, наш обычный мир, чувственно-данное многообразие входит в хору как «природа сотворенная и не творящая» по Иоанну Скотту Эриугене. Это означает, что первообраз и примордиальную причину произошедшего на Земле следует искать в иных слоях хоры, скажем, в «природе сотворенной и творящей». Но тогда, переходя от земных событий к их примордиальным причинам, можно увидеть в этих событиях и промысел Божий и Страшный суд. Т.е. мы можем обсуждать Страшный суд в контексте и в категориях философии неоплатонизма.

Мы, конечно, не будем всерьез обосновывать этот фантастический тезис. «Но скажем», что на рубеже XV-XVI веков конец света действительно ожидался в христианском мире. По церковному календарю 1492 год – это 7000 год от сотворения мира, и на Руси признавалась «теорема» одного из отцов церкви (Ириней, II век от РХ), который писал: «Во сколько дней создан мир, через столько тысяч лет последует его конец» [7], т.е. через 7 тысяч. Многие события на рубеже веков проходили под знаком ожидания конца света. Известно, что Христофор Колумб свой путь в Индию (в ходе которого в 1492 году была открыта Америка) прокладывал как путь в Рай, по которому отправятся спасенные на Страшном суде [8].

Нам кажется, многочисленные ужасные события XV-XVI века: Испанская инквизиция, война в Нидерландах, Варфоломеевская ночь, опричнина на Руси и многие др. – могли восприниматься современниками как реальные эпизоды Страшного суда. Тем более что никто не мог сказать с определенностью, наступил конец света или нет, и как он должен выглядеть. Скажем, челядь (поп-расстрига Вассиан) уверяла Ивана Грозного, что он и есть Иисус

Христос, пришедший судить живых и мертвых. В таком случае годы, следующие за предсказанными датами конца света, были, так сказать, постапокалиптические. Это позволяет иначе взглянуть на эпоху Нового времени, «заступившую» на смену Средневековью и Возрождению как раз на рубеже XV – XVI веков.

Пририсовать к персонажу нимб или крылышки еще не означает войти в сакральное пространство. Но последовательное исключение Брейгелем всех элементов «сверхъестественного» из картин на религиозные сюжеты, придание иконе характера сцены из реальной жизни – это все-таки разрыв с традиционной католической эстетикой и открытие новой эстетики – протестантской. Вспомним прекрасное стихотворение Ф.И.Тютчева:

Я лютеран люблю богослужение,  
Обряд их строгий, важный и простой –  
Сих голых стен, сей храмины пустой  
Понятно мне высокое учение.

Наверное, переворот в эстетике соответствует реформе религиозности. Протестантизм пришел в Нидерланды на смену католицизму вместе с освободительными войнами еретиков-гёзов против захватчиков католиков-испанцев, против фанатичного католика Филиппа II Испанского и его штатгальтера герцога Альбы. Беспрецедентная жестокость испанцев, оправданная еще и, якобы, борьбой за чистоту католической веры, буквально потрясла обитателей «нижних земель». (Этим войнам, согласно Бови, посвящены самые мрачные шедевры Брейгеля – «Триумф смерти» и «Безумная Маргарита».)

Судя по всему, поведение испанцев в Нидерландах не сильно отличалось от их поведения в недавно открытой Америке, где отважные конкистадоры Кортес и Писарро со своими небольшими отрядами уничтожили великие империи ацтеков и инков с многомиллионным населением, учредили там католическую веру и направили в Европу галеоны с золотом. (Необходимым, кстати, испанской короне на войну с теми же Нидерландами.)

Но мне кажется, в Реформации и приходе протестантизма есть особый эсхатологический момент. Этот момент, кстати, отражен в цитируемом стихотворении Ф.И. Тютчева:

Не видите ль, собравшись в дорогу,  
В последний раз вам вера предстоит:  
Она еще не перешла порогу,  
Но дом ее уж пуст и гол стоит, –

Она еще не перешла порогу,  
Еще за ней не затворилась дверь...  
Но час настал, пробил... молитесь Богу,  
В последний раз вы молитесь теперь.

Молиться, словно в последний раз, ощущать, что настал последний час – час Страшного суда – это, конечно, апокалиптическое мироощущение.

Между прочим, «хора», отвлекаясь от постмодерных философских интерпретаций, это место вблизи античного полиса, где горожане занимались сельским хозяйством: виноделием, выращиванием оливковых деревьев и зерновых культур. В пространстве хоры располагались усадьбы с жилыми и хозяйственными постройками (примерно по 0,5 га на семью). Что-то вроде наших огородов или дачных участков. Остатки хоры сохранились вблизи руин Херсонеса в Крыму. Похоже, из Херсонеса Владимир Святой привез на Русь не только византийское православие, но и хору – культуру дач и огородов.



Крым. Хора Херсонеса Таврического

Используя математическую аналогию, пару «чувственно-данное многообразие» и «мир идей» можно уподобить гладкому многообразию и его касательному расслоению. В касательных пространствах лежат «образцовые» векторы, а гладкое многообразие пробегает кривые, производные которых в каждой точке равны «образцовому» вектору касательного пространства. Связь между примордиальной причиной – «запредельным» многообразием векторным полем – и единичной вещью – реальными кривыми на многообразии – задается обыкновенным дифференциальным уравнением.

Между прочим, аналогия двуслойного иконического пространства Лидова и гладкого многообразия и его касательного расслоения, возможно, не случайна. В одном из докладов А. Лидов упомянул, что в раннем детстве был знаком (через своих родителей) с выдающимся российским математиком Владимиром Арнольдом, гением по части дифференциальных уравнений, одним



из создателей теории гладких многообразий и касательных расслоений. Возможно, иконическое пространство Лидова родилось не только как продолжение идей византийского патриарха Никифора, противника иконоборцев, но и из касательных расслоений Арнольда.

Если Новое Время – это действительно постапокалиптическое время, а прошедший горнило Страшного суда человек – это человек гуманистического мировоззрения (разумеется, уже свободный от веры и тем более от религиозной обрядности), то все целиком Новое время воспринимается как некое эпистофе, как восхождение в горный мир «природы сотворенной и творящей», как возвращение в Рай. Но тогда научное мировоззрение, научная картина мира – это и есть Рай, плерома, бытие «природы сотворенной и творящей». Прямо по М. Хайдеггеру: «... не только и не в первую очередь спутники и их модули кружат вокруг нашей планеты, но бытие как присутствие в смысле поддающейся расчету данности унифицирующе обращено с вызовом ко всем жителям земли ...» [9].

Страшный суд должен сделать праведников бессмертными и отправить их в Рай. (В принципе, согласно учению о всеобщем спасении за счет метафизической операции апокатастасис грешники искупят вину, будут «восстановлены в правах» и тоже спасутся.) В рамках постапокалиптического естественнонаучного проекта, в частности, находит решение даже центральная для христианства проблема личного бессмертия и воскресения мертвых, на что в XIX веке обратил внимание Н. Федоров.

Многие метафизические проблемы находят свои физические решения. Например, спор о «славном теле», в котором будет воскрешен праведник. Если предположить, что человеческое тело можно синтезировать, используя биоинформацию и биотехнологии (генетический код, стволовые клетки, нейронные сети и т.п.), то «славное тело» – это биоробот, в вычислимом смысле вечный с точностью до смены конструкции. Продолжая научную фантастику, представимо тотальное кодирование человека, передача информации о нем со скоростью света, наконец, распечатка человека на 3D-принтере в точке сборки. Употребляя термин Э. фон Самсонов [10], гуманизм как новый горизонт истории превратился в трансгуманизм, степень прозрачности достигла апогея, человек (и то, душа и тело) просто исчез в своей тотальной проницаемости. На его месте все отчетливее проступает гомункул – бес-

смертное всезнающее техническое устройство, не имеющее определенного внешнего вида и определенного сознания, постапокалиптическое обобщение средневекового человека.

Когда я только начинал это предисловие, моя знакомая Е. Сейфрид прислала яркий отзыв на предисловие Бови (в моем переводе на русский) и на живопись Брейгеля. Вот ее письмо.

Костя,

прочла и посмотрела с удовольствием. По поводу перевода – замечаний нет – шикарно!

Но по оригиналу – есть. Я посмотрела его (Артуро Бови, К.Т.) другие статьи по-английски и – та же проблема. Проблема в манере его изложения и, боюсь, что его мысли – это поза, прикрытая сложными лингвистическими конструкциями и модными терминами.

Я совершенно не согласна с тем, как он преподносит Брейгеля и какое миропонимание вкладывает в его картины. Его объяснения, его художественная критика кажется мне притянутой за уши, а манера изложения его надуманностей – слащавая в своём словоблудии.

Почти все картины Брейгеля смотрят на свой предмет сверху, предполагая взгляд бога, и, тем самым, уже устраняют какое-либо участие автора в суетной мельтешне ему подобных. Он смотрит на них как на не отдающих себе отчёта детей. Мне кажется, Брейгель очень тонко передаёт сущность христианства – человек всегда виноват и всегда заплатит за свою земную радость.

Посмотри, как карикатурно переданы люди и как реалистичны и прекрасны пейзажи и даже предметы. Люди в его картинах всегда в движении, напоминая об их проходящем существовании.

Лена

После такого хлесткого отзыва (катастрофичного для Бови и весьма благоприятного для нас с Брейгелем, шутка) говорить больше нечего, только аплодировать. И, наверное, придется снять эпитет «глубоких» из фразы: «Бови разбросал несколько глубоких замечаний о живописи Брейгеля». И заменить его на «неожиданных». А может быть, стоит снять и все мое сомнительное «предисловие к предисловию»... И перейти, наконец, к самому предисловию, написанному Артуро Бови и «шикарно» переведенному мной.

**Брейгель. Предисловие.  
Артуро Бови. (Пер. с итальянского  
К.Ю. Токмачева)**

В прошлом декабре вновь осмотрел великолепный зал Питера Брейгеля в Музее истории искусств в Вене: восхищение и приятное удивление от глубин реальности, которые мистик и гуманист Брейгель измерил в своей душе, в сокровенном одиночестве чувств и мыслей, переговоров с природой и с человеком, умолчаний и предупреждений. Настроений земных и божественных в вечной символике времен года, жизни, смерти. И потом глубокая тишина. Глубокая тишина снегов в пейзаже, которые полны вечности и связаны через ткань света с бытием человеческих существ в долинах, и выше, через дальние холмы, с горящими огнями надежды. Под небом лазурно-темно-бирюзовым. В ожидании новой зари.



*Охотники на снегу. 1565. Масло, доска.*

Питер Брейгель не был законченным оптимистом, но носил в своем сердце и в своей мысли глубокую печаль. И даже его ирония производна от любви, помнящей о страданиях, о перенесенной с достоинством бедности, от подобных ему в радости, как и в горе. В волшебных проблесках света, как и в мрачных кьяроскуро<sup>4</sup> войн за власть герцога Альбы<sup>5</sup>, увеличенной тени рахитичного Филиппа II, бесчеловечного чудовища, воплощения садистского мистицизма. И который шеству-

<sup>4</sup> Кьяроскуро – букв. светотень, цветная ксилография: последовательная печать разным цветом на один лист с нескольких деревянных печатных форм; за счет контраста создает впечатление объема на плоскости.

<sup>5</sup> Герцог Альба, 1507-1582, – штатгальтер (наместник) испанских Нидерландов, жестоко (но безуспешно) подавлявший протестантский мятеж в Нидерландах по поручению испанского короля Филиппа II.

ет с бедой в том *Триумфе смерти*, что сметает впереди себя каждое подобие жизни, собирает легионы скелетов на пустынной равнине, в шекспировских предчувствиях жутких сполохов далеких костров.



*Триумф смерти. 1566. Масло, доска.*

И тревога гаснет в колеблющемся бреду смерти. Так же как вечное безумие могущества – в мании величия *Вавилонской башни* или *Безумной Маргариты*,



*Безумная Маргарита. 1566. Масло, доска.*

ведьмы в доспехах, которая несет разрушения и конфликты, шагает воинственно среди ужасных существ, метаморфозов и суматохи прямо в пасть Ада.

Но бедняки хранят в своем сердце надежду на любовь и на простую жизнь, и в своем простодушии они верят: верят в свои свадьбы,

в свои танцы, в своих детей, в свои предрасудки. Бодрые при жатве пшеницы, и также сонные в летний полдень, зажатые в своих нескладных костюмах и накидках, с тупыми лицами, но на губах появляется иногда живая улыбка, и любопытство во взгляде дурашливой девчонки. Питер Брейгель никогда их не запечатлевает и не живописует со злой насмешкой, сказал мне профессор Коцацки, директор Альбертины<sup>6</sup>.



*Жнецы или Время жатвы. 1565. Масло, доска.*

Питер Брейгель слишком человечен в глубине своего существа, чтобы не понимать, что наивность заслуживает любви и уважения. Что осуждать невежество все равно, что осуждать слепоту. И слепые не спасаются. Они закончат падением, даже если держатся за руки. Не может окружающая природа ничем им помочь. Даже если она идилична и мерцает светом. Как при первых признаках зари. Это внутри человека, то, что его спасает. Его жизнь, наделенная сознанием. В противоположность этому, в нем есть ночь невежества, смутность пути и направления. Жизненного опыта. Даже исполненный мудрости монах, достигший высот в своем мышлении, не замечает, когда воришка вытаскивает у него кошелек.



*Мизантроп. Деталь. 1568. Темпера, холст.*

<sup>6</sup> Альбертина – художественная галерея в Вене, Австрия.

Мы не знаем с уверенностью, был ли Питер Брейгель воспитан, как того хотелось бы Глюку в его тезисах, в школе Босха, в Буа-ле-Дюк. Знаем, согласно Ван Мандеру, что он родился недалеко от Бреда, в легендарном северном Брабанте между 1520 и 30 и что, согласно его другу географу Ортелиусу, расстался с жизнью в «расцвете лет». Возможно, он был учеником Питера Коеке<sup>7</sup> (или Кока), который тоже жил в Италии, чертежника и художника по картону для гобеленов и витражей, переводчика Витрувия и Серлио. Ван Мандер<sup>8</sup> помнит юного Брейгеля в богатом доме Коеке, с дочуркой маэстро на руках, на которой он потом женится в 1563. Разумеется, Брейгель был весьма образованным и деятельным при Коеке, который создал в своей мастерской, под вывеской *Четырех Ветров*, культурный центр и место встречи ценителей искусств, студентов и литераторов. И где сохранялась память об искусстве Микельанджело, Рафаэля и Тициана и особенно о пейзажах. Пути Питера Брейгеля–путешественника пролегали по Франции и Италии. Определенно, его учителями, наиболее влиятельными и тайными, были природа и Босх и, по моему мнению, обоих он призвал на переговоры о реальности, придавая равное значение природе и глубинам своей души. Способ преследовать мир сознания, не забывая о страданиях и радостях людей, как о его феноменологическом измерении, научно открыл Леонардо, своим любопытством и глубокой любовью ко всем проявлениям жизни и космоса. Это то самое, что Питер Брейгель сделал универсальным в своей реальности, в своем реализме, земном и фламандском. Но углубленно, здесь уже для всех наиболее тайных стезей природы и человеческой души. «Босх родился в момент распада космической системы средневековья, он обозначил своим искусством – пишет Толней (Pierre Bruegel, l'Ancien – 1953) – разлом, который отделил царство Бога от светского мира, ставшего добычей демонов. Миссия Брейгеля есть упразднить дуализм творца–творения, отбрасывая все формы и все небесные сущности; он создал синтез природы и человеческой

<sup>7</sup> Питер Коеке Ван Альст, 1502-1550, фламандский живописец.

<sup>8</sup> Карел Ван Мандер, 1548-1606, автор «Книги о художниках».

души и эта новая природа теперь несла в себе самой истинный принцип жизни.» В противоположность религиозному взгляду Яна Ван Эйка или Рогера Ван дер Вейдена. И, в значительной мере, в отличие от уничтожения и разрушения посредством действия сил Зла, с его ненормальными и страшными монстрами и вавилонскими насекомыми, как у Босха.

Даже если человек Брейгеля не направляется светом разума, художник желает выразить его в гуманистической реальности, разумеется, в основном, движимого инстинктами, и раскрывает его с тонкой ниточкой иронии, не без горькой печали. Он знает, что работа изо дня в день той человеческой общности, в контакте с которой живет, приносит свои плоды, и что окружающая природа не так определенно щедра в ответ. Может быть даже жестокой. И иногда она отвечает судьбе человека широтой своих пространств и глубоким холодом зимы, что доводит человеческое существование до предела его сил. Поэтому природу и человека нужно рассматривать вне всякой идеальной меры, путем объективного анализа их единичных характеров. В них сосредоточена тайна жизни, космической и человеческой, которая отражается в реальности.

И если мы вспомним, что, как видел и думал Леонардо, рисуя от живого опыта<sup>9</sup> мир сознания и мир жизни, тем самым выражаем бытие движения (Cod. Atl. 109 v.a.) или «очевидный покой»<sup>10</sup> (Ms. A. 60 r., Institut de France), то мы отдадим себе отчет, что эта задача близка и Брейгелю. Так через инстанции лица и человеческой личности, которые у великого фламандского художника все более индивидуализируются. Как и с помощью глаза, который предвосхищает машину для съемки кино<sup>11</sup> в *Деревенской свадьбе* (в Музее истории искусств в Вене) со всей ее экспрессией естественных потребностей персон и окружающей обстановки,

<sup>9</sup> т.е. с натуры; рисунок с натуры – это своего рода опыт, научный эксперимент;

<sup>10</sup> т.е. стоп-кадр; это напоминает парадокс Зенона о неподвижности летящей стрелы: летящая стрела неподвижна, поскольку неподвижна в каждой точке траектории.

<sup>11</sup> т.е. кинокамеру; возможно, Бови хочет отметить особую «документальность» этих картин; механическую, не приукрашенную субъективно, автоматическую фиксацию изображения, как у кинокамеры.



*Деревенская свадьба. 1568. Масло, доска.*

или в *Стране изобилия* (Старая пинакотека в Мюнхене) или в



*Страна изобилия. 1567. Масло, доска.*

*Крестьянском танце* (Музей истории искусств в Вене).



*Крестьянский танец. 1569. Масло, доска.*

Брейгель знает, что в своей показной оживленности человек ближе к смерти, чем к жизни, в то время как для жизни право и основание быть и «настоящей», и «бодрой», и «активной» дает сознание человека. Когда оно обманывает или на исходе, тогда два

типа «отсутствия» встречаются в космосе: индифферентность природы и то же человека<sup>12</sup>. Обе полагаются только на силы инстинкта: темные или светлые, какие есть.

Если Джорджоне хочет узреть в Природе скрытую душу вещей и в человеке – ясновидящих пророков философии, и в любви – идиллию, в чьей изменчивой реальности, напротив, отдаст себе отчет Тициан, то Брейгель расколдовал в себе тайные чары опыта. Также, свободный от сюрреалистического шарма Босха, он умеет взвешивать в своем поэтическом языке значение сознания, меру его реальности. Так, ему удается передать чувства, вызванные природой, что не реализовывалось кем-то меньшим, чем старина Патирир<sup>13</sup>. В *Охотниках на снегу* из Музея Истории искусств в Вене ему удается передать с какой-то удивительной поэтичностью атмосферу холода и тишины, которая давит на пейзаж, покрытый снегом, некий несравненный эффект белого и зеленовато-голубого свинцового неба, которое нависает над горами Брабанта вдали. Как в этом сюжете, в своих *времена года*<sup>14</sup> он предлагает, один за другим, несколько мотивов организации композиции, где все подчинено какому-то странному ритму: горизонт, воздух, контуры природы и вставки человеческих существ<sup>15</sup>. [\*\*\*] Тогда как в раннем пейзаже *Падение Икара* (Брюссель – Королевские музеи изящных искусств) светотехнический эффект кажется изобретенным в ключе алхимии, вдохновленным *Метаморфозами* Овидия, словно серебряная инвенция<sup>16</sup> на тему легендарных событий, отпечаток проступания, больше, чем присутствия.

<sup>12</sup> нас не трогает пейзаж или портрет, в котором не чувствуется сознание (личность) художника.

<sup>13</sup> Иоахим Патирир, 1475-1524, фламандский живописец, один из основоположников европейской пейзажной живописи.]

<sup>14</sup> времена года – частично сохранившийся цикл из нескольких картин Брейгеля; «Охотники на снегу» – какие-то зимние месяцы;

<sup>15</sup> «полифоничность» в живописи; вспомним сцену из фильма «Солярис» А.Тарковского, где медленный скан «охотников» гениально сопровождается полифонической музыкой И.-С.Баха (прелюдия фа-минор).

<sup>16</sup> т.е. «серебряное» звучание мелодии.



*Пейзаж с падением Икара. 1561. Темпера, холст.*

Считается, что Брейгель побывал в Риме между 1553 и 54 и в этой поездке открылись его способности антиконформиста в отношении культурного догматизма его времени. Он не интересуется «идеальной красотой» и не хочет терять время на постижение античных статуй и монументов. Его всегда притягивает спектакль природы, «пейзажи» Альп, которые он рисует с неустанным энтузиазмом, и где воссоздает посредством чистоты линий и композиций мастеров перспективы XV века *Восхождение на Голгофу*



*Восхождение на Голгофу. 1564. Масло, доска.*

или *Обращение св. Павла* (обе сегодня в Музее истории искусств в Вене).



*Обращение св. Павла. 1567. Масло, доска.*

Некий скрытый свет пронизывает их вплоть до доминанты лазурного в высоте небес. Он более мистичен, чем у великого Яна ван Амстела. Так в *Вавилонской башне*, написанной два раза (одна в музее Бойманса – Ван Бёнингена в Роттердаме, другая в Музее истории искусств в Вене, упомянутая в списке Джулио Кловио<sup>17</sup> в 1577). Рисунок башни, напоминающий развалины Колизея, означает особенный интерес Брейгеля к технике строительства. И есть также ненасытное любопытство художника ко всяким проявлениям человеческой жизни, рассматриваемой как составная часть более широкой жизни Вселенной. В *Вавилонской башне* аналитические детали выстраивают необыкновенную ширь



*Вавилонская башня. 1563. Масло, доска.*

взгляда и прозрачность, посредством которой создается далекая перспектива пейзажа, что вызывает почти испуг у зрителя. Как эта последняя, *Шторм на море*



*Шторм на море. 1568. Масло, доска.*

(в Музее истории искусств в Вене) своими образами, такими особенными<sup>18</sup> и выразительными для обозначения подвижности и

<sup>17</sup> Джулио Кловио, (1495-157) итальянский живописец-миниатюрист.

<sup>18</sup> в оригинале «сингулярных», т.е. единичных, исключительных.

оживленности в широком просторе моря, волнами, раздутыми ветром парусами и через изобилие пятен света, прозрачных и глубоких, что реализовано в 1566-67, с расстояния десяти лет напоминает *Гавань в Неаполе* (Галерея Дория-Памфили в Риме).



*Гавань в Неаполе. 1558. Масло, доска.*

Но, по моему мнению, наиболее глубокое произведение Брейгеля и синтезирующее почти весь его поразительный опыт жизни и человеческой души это *Притча о слепых* (Национальная галерея Каподимонте в Неаполе), которая напоминает Евангелие от Луки (VI, 39) или от Матфея (XV, 4): «Если слепой ведёт слепого, то оба они упадут в яму». Здесь Художник удивительно существенен в плавной ритмике фигур, как в идиллически синтезированном пейзаже, который игнорирует смертельные каденции с краю<sup>19</sup>.



*Притча о слепых. 1568. Темпера, холст.*

И высший синтез всего мира, который обретает конкретность в символах *Двенадцати фламандских пословиц* (Музей Майер ван ден Берг в Антверпене),

<sup>19</sup> проще говоря, суть художника – давать стройную картину, тогда как все трещит по швам. Это напоминает знаменитый афоризм Кьеркегора о подобии поэта и медного быка, принадлежащего тирану Фаларису из Агридженто (550 г до н.э., Сицилия). Тиран поджаривает свои жертвы внутри быка, а их крики, через металл, преобразуются в прекрасные звуки.

## Стили, течения, школы



Двенадцать фламандских пословиц. 1558. Масло, доска.

в навеянных Босхом *Битве Масленицы и Поста*



Битва масленицы и Поста. 1559. Масло, доска.

и в *Играх детей* (обе в Музее истории искусств в Вене).



Игры детей. 1560. Масло, доска.

Ван Пуйвелде (в кн. *La Peinture flammande au siecle de Bosch et Bruegel*, 1962) остроумно полагает, что «пластический язык Брейгеля с большим правдоподобием состоит в тесных отношениях с Босхом». Брейгель, в главных аспектах, близок по мысли к Эразму, Томасу Мору, Рабле и, черпая силы из народа, в своем видении пейзажей, в своих живописных свидетельствах глубокого чувства и мысли, возвышается до ясного и стоического созерцания Монтеня.

Если Брейгель отвергает преобразование<sup>20</sup> человеческого в плане формальной красоты и понятия души, что поднимало бы произведение искусства к свету религиозного видения мира, то это потому, что он проник собственно в сознание человека и там открыл внутреннюю реальность. Его путь – даже не грезить о ней, эта внутренняя реальность – в глубине цвета, который светится, как у Рембрандта, но главным образом, подать ее посредством наблюдения и неповторимых особенностей, в некой точной рефлексии, эмоции, непосредственной в своих первопричинах, чуть дальше или чуть ближе к самому существованию человека. Точно также, мера трагической и безутешной пустоты в *Триумфе смерти* является собственным, негативным измерением человека. Как в *Притче о слепых*, живой аннулирует себя в отрицании существования связи на пороге смерти, внутри своего собственного сознания.

### Основные биографические даты

- 1520-1530 В это десятилетие, как полагают, был рожден Питер Брейгель неподалеку от г. Бреды в северном Брабанте. Согласно Ван Мандеру, именно в 1525
- 1551 Вступление в гильдию св. Луки в Антверпене
- 1553 Художник в Риме
- 1554 Художник поселяется в Антверпене
- 1563 Женитьба на Марии Коеке, от которой родилось двое сыновей: Ян «Бархатный» и Питер Младший «Адский»
- 1567 Преследования и избиения герцогом Альбой в Нижних Землях
- 1569 Смерть Питера Брейгеля

<sup>20</sup> возможно, «приукрашивание».

**Библиография:**

1. Pieter Bruegel / La pittura a cura di Arturo Bovi. Giunti-Nardini Editore. 1977.
2. Лидов А. Икона и иконическое в сакральном пространстве. // полит.ру: сайт. URL: <http://polit.ru/article/2010/07/16/icon> (дата обращения 25.09.2015)
3. Платон Тимей: соч. в 3 т. М.: Наука, 1971. т. 3. ч. 1. с.494.
4. Steadman P. Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces. Oxford: Oxford University Press, 2002.
5. Штекль А. История средневековой философии. М.: Изд. В.М. Саблина, 1912. С.82-104.
6. Козеллек Р. Можем ли мы распоряжаться историей? // Отечественные записки. – 2004 – № 5.
7. Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М.: Сварог, 1995. Кн. 1. С. 265.
8. Бауер П. Бесконечные концы света. // To4ka-Treff: сайт. URL: <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/prj/drj/top/wtt/012/wel/ru10211920.htm> (дата обращения 25.09.2015)
9. Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. с.394.
10. Тело, машина и искусство: «Я очень хотела бы радикализации понятий, и даже своего рода архаической радикализации». Беседа с Элизабет фон Самсонов // Хора. – 2010 – № 1/2 (11/12)

## References (transliterated):

1. Pieter Bruegel / La pittura a cura di Arturo Bovi. Giunti-Nardini Editore. 1977.
2. Lidov A. Ikona i ikonicheskoe v sakral'nom prostranstve. // polit.ru: sait. URL: <http://polit.ru/article/2010/07/16/icon> (data obrashcheniya 25.09.2015)
3. Platon Timei: soch. v 3 t. M.: Nauka, 1971. t. 3. ch. 1. s.494.
4. Steadman P. Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces. Oxford: Oxford University Press, 2002.
5. Shtekl' A. Istoriya srednevekovoi filosofii. M.: Izd. V.M. Sablina, 1912. S.82-104.
6. Kozellek R. Mozhem li my rasporyazhat'sya istoriei? // Otechestvennye zapiski. – 2004 – № 5.
7. Kostomarov N.I. Russkaya istoriya v zhizneopisaniyakh ee glavneishikh deyatelei. M.: Svarog, 1995. Kn. 1. S. 265.
8. Bauer P. Beskonechnye kontsy sveta. // To4ka-Treff: sait. URL: <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/prj/drj/top/wtt/012/wel/ru10211920.htm> (data obrashcheniya 25.09.2015)
9. Khaidegger M. Vremya i bytie. M.: Respublika, 1993. s.394.
10. Telo, mashina i iskusstvo: «Ya ochen' khotela by radikalizatsii ponyatii, i dazhe svoego roda arkhaicheskoi radikalizatsii». Beseda s Elizabet fon Samsonov // Khora. – 2010 – № 1/2 (11/12)