

ПУТЕВОДНАЯ ЗВЕЗДА ТРАГЕДИИ:  
МИКЕЛАНДЖЕЛО ГЛАЗАМИ ОЛЬГИ ШОР

*Иван Чечот*

Публикация эссе Ольги Шор о Микеланджело (далее: МА) первоначально вызывала вопросы. Зачем? Кажется, ответ очевиден: дань памяти замечательного человека из ближайшего окружения Вячеслава Иванова; еще один оттенок в изысканной картине русской культуры серебряного века или русского Рима. И все-таки зачем? Есть ли в этом тексте что-то новое, значительное, полезное... или прекрасное? Оригинальны ли мысли Шор о МА, вносят ли они новое в микеланджеловедение или в русскую рецепцию Буонаротти? Насколько замечательно это эссе как литературное произведение, и не относится ли это сочинение к жанру характерных для эпохи излишней прекрасной души, но не более того?

Издатели вынуждены были прибегнуть к помощи искусствоведов, так как они вроде бы по профессии 'отвечают' в современной культуре за МА и публикации о нем. Но один специалист сказал, что 'интересно...', другой почтительно промолчал, не зная что сказать: ничего 'нового' узнать из текста Шор им не удалось, а сама трактовка ею МА не отличается экстравагантностью.

Современная культура все еще находится в погоне за новым, оригинальным и причудливо индивидуальным. Таким способом она, как правило, оправдывает свою активность, свои 'публикационные' акты в самых различных областях. Классическое искусство также является полем, от которого ожидают новых плодов: открытий, сенсаций или ярких переосмыслений. Установка, на основе которой О. Шор обратилась к МА, была очевидным образом иной. Она не искала повода для самовыражения, не создавала нового взгляда или трактовки. Ее цель была в том, чтобы найти пусть не лежащее на поверхности правильное слово, выражающее пусть не новый, но правильный взгляд на МА. Шор понимала, что эта правильность частично зависит от времени, места, языка

и аудитории, к которой она обращается; но в то же время она, кажется, была убеждена, что сказать следует, хотя и нужное, но отнюдь не конъюнктурно полезное, – сказать подобающее сущности предмета, совершив тем самым акт служения самой этой сущности.

В этом эссе мне слышится своеобразный оттенок ритуальности и жертвоприношения. Каждый пишущий о МА автор, если он только не ‘следователь’ – криминалист и патологоанатом в тоге историка, понимает, что его текст не может не выглядеть как недостаточный, вполне возможно ненужный и неадекватный, так много уже сказано и правильного, и умного о МА. Тем не менее тексты о нем множатся; для целого ряда людей (здесь, наверное, можно было бы проследить определенную типологию) написать о МА в той или иной форме представляется необходимостью, а то и судьбой.

Всякое возвышение голоса о МА является жертвой, которая, возможно, будет равнодушно отвергнута божеством, но не останется бессмысленной для самого жертвователя. Так и Ольга Шор берет перо, чтобы писать о нем, не надеясь ни на полноту и завершенность акта такого служения, ни на его хотя бы ‘приблизительное’ совершенство.

Каждый кому приходилось хотя бы раз говорить, рассказывать и объяснять МА, знает, что в этом случае перед нами встают два вопроса: первый – восторгаться или сдерживаться, вплоть до демонстрации наигранного скептического равнодушия; второй – как и что сказать о нем главное (последнее волнует и тех, кто отвергает и разоблачает МА). И каждый бывает обречен на то, чтобы в поисках выражения этого главного акцентировать ту или иную сторону или деталь в жизни и творчестве МА. Несомненно, для служения ему имеется и такая форма, как сухая ритуальная скороговорка, воспроизводящая “все, что полагается знать и говорить о нем”. Однако эта форма закоснелого ‘культурного’ служения – то ли МА, то ли Просвещению, то ли Культуре, а значит, идеалам Ренессанса – уже с начала XX века представляло собой мертвую ортодоксию. Шор не хотелось просто включить МА в святцы, в этом смысле она ‘пизтистка’, ищущая в пределах культа МА живого чувства и страстного слова. Иначе она могла бы написать о МА то, что обычно пишут все: биография, история, стиль, техника, искусствоведение и история культуры, в которой вполне самодовольно прославляется европейский свободный индивид в его наивысшем проявлении.

О. Шор исповедует культ МА, но не хвалит его, тем более она ему не льстит. Для Шор МА – это феномен, который заставляет ее думать и в философском, и в искусствоведческом направлении, но прежде всего ставить вопрос о человеке и данном ему искусстве. Хотя в ее эссе почти нет сентенций отвлеченного плана, ее общий тон и, конечно, контекст ивановского мировоззрения, в котором она жила и работала, поз-

воляет заключить, что искусство для Шор не одна из человеческих способностей, связанная с такими вещами как мысль, фантазия, язык, но более тонкая, – некоторая объективность, особый род или уровень бытия, которая притягивает некоторых людей именно своей объективной отрешенностью.

Чтобы читателю легче было представить себе, как Ольга Шор относилась к искусству, что такое было ее общение с классиками, приведем выдержку из краткого очерка о ней, помещенного в Брюссельском собрании сочинений В. И. Иванова и написанного его сыном Д. В. Ивановым:

Смерть с любимыми ее не разделяла; с усопшими духовного общения не теряла, верила в их присутствие и помощь. На земле, однако, в последние годы чувствовала себя одинокой; мир ей казался обедневшим, и мало кому могла она передать то важное, что таила в сердце. Зато легким и естественным было для нее общение с учителями давно ушедшими, например с любимым Микельанджело. Они были для нее столь же конкретны, дороги, живы, как близкие члены семьи. Произведения искусства были для нее не просто музейными ценностями, а действительно ‘памятными знаками’. Она радовалась их красоте, питалась ею; когда нужно, ждала от них ‘ответа’. Для одного только эстетического удовольствия – строго мера короткое, как боялась, оставленное ей время для работы над главным – к ним не возвращалась: “У меня сейчас к нему нет вопроса”, – говорила, отказывая себе в удовольствии съездить, например, к Рафаэлю в Фарнезине или к Piero della Francesca, в Ареццо. На произведения искусства устремляла она взгляд любящий и прозорливый. Показывая их, как-то озаряла их своим светом; все под таинственным лучом вспыхивало, пропорции, гармонии, скрытые ритмы выявлялись, внутренняя форма оживала, внешняя преображалась.<sup>1</sup>

## 1. Любовь как форма познания

Эссе Ольги Шор предваряется посвящением Вячеславу Иванову, в котором выделяется несовременное слово ‘благоговейно’. Отношения автора и адресата и в самом деле подпадали под многозначное латинское понятие *pietas*. Оно же определяет тональность размышлений и самого взгляда Шор на МА. В этом взгляде меньше всего ‘наблюдения’, почти нет ‘сравнений’, отсутствует подсматривание, всезнайство и критика в смысле разлагающего целое на составные части разбора. Ее познавательный идеал – созерцание и целостное переживание и сопереживание озарений и проблем творца.

Сама Шор говорит о любви как средстве познания-понимания художника на основе разделения с ним судьбы и проблем. Она хотела бы

<sup>1</sup> Иванов В.И. Собрание сочинений. Брюссель 1979. I-IV. Т. III. С. 693. Далее ссылки на это издание в тексте.

прежде всего ясно и ответственно осознавать как образ самого МА, так и образы им сотворенные. При этом она подчеркивает, что “осознавать не значит толковать. Толковать можно, ничего не созерцая. Какие бы формы ни приписывать, какие бы значения ни придавать художественным символам, смысл великих вещей никогда не откроется новому толкованию”, но, дополним мысль автора, только новому созерцанию, новому осознанию. И последнее невозможно, в соответствии с неоплатонической философией Шор, без любви, которую она трактует как празднующее свой предмет созерцание-понимание и как превознесение. Сама Шор выступает в качестве своеобразного Адоранта (от слова *adorer* обожать и просить) МА.

На тех страницах эссе, где Шор объясняет свою позицию в целом, она приводит также довольно таинственную фразу о богине доброй любви: “Когда из глубокого прошлого хлынет многоликий и многорукий образ доброй богини любви и душа хоть на миг претворится в эти тысячи обращенных на созерцание мира глаз, тысячи раскрытых навстречу ему объятий, когда она, исполнившись Эроса, начинает ‘рождать в красоте’, – тогда приходит пониманье”. Поражает, во-первых, универсальность и даже всеядность этого “многоликого и многорукого образа”, который в принципе может любить все; удивляет и его прекраснодушие, неожиданное у человека, посвященного в тайны античной культуры: богиня любви не может быть только доброй и результаты ее любовных актов, особенно столь обильных, тотальных, не могут быть непротиворечивыми. В этой фразе проявляется глубинная противоречивость русского серебряного века с его двойственными исканиями истины, которая с точки зрения традиции не может не ограничивать себя, и исканиями любовной полноты переживания мира во всем его многообразии. Любовная всеприемлемость Эроса возможна только в его христианском истолковании, которое однако в данном контексте едва ли четко обозначено.

## 2. Удивление и встреча с проблемой

Современный читатель, причем чем более осведомленный, тем сильнее приученный к определенному типу текстов о художниках прошлого, конечно, не может не испытать недоумения, начиная читать эссе Шор о МА. Где же объективность, где наука, где скепсис, критика, наконец, просто логический порядок изложения? Вместо этого нам предлагается размышлять о любви, трагедии, одиночестве, но не историко-философски – как о понятиях определенной ‘культуры’ и ‘эпохи’, и не философски, так как это опять означает выбор ‘метода’, а непосредственно, поэтически и лично. Такое притязание на душу читателя может показаться некоторым даже неприличным. Иначе было среди иных людей, в иные времена, под иным солнцем.



О. А. Шор в 1910-е годы



Дарственная надпись Вяч. Иванова Ольге Шор на книге "По Звездам". 27 августа 1924 г.



О. А. Шор в начале 1920-х годов

Проблема способа гуманитарного познания наверняка занимала Шор со времен обучения у Генриха Риккерта во Фрайбурге и позднее в Москве, в пору службы секретарем в Российской академии художественных наук, где центральной фигурой был такой крупный методолог истории, герменевтики и феноменологии, как Г. Г. Шпет. Исторический, систематический, причинно-следственный подход отмечается сразу. Не отброшена, но ограничена также чистая и строгая работа осознания и анализа осознанного. В качестве главного медиума познания выдвигается любовь в особом платоновском понимании как “среднее между мудрым и неведующим”. Шор предлагает нам раскрыться навстречу вещам и событиям, чтобы познать-понять их. Понимание трактуется как “рождение в красоте”, то есть явно включает в себя момент очищения понимаемого от случайного, его сублимирование.

На страницах эссе любовь Шор к МА начинается, однако, с удивления. “Будило удивление, волновало непонятностью. Таков рефрен всего сочинения. По моему мнению, он означает знак встречи, знак пробуждения, волнения, а также свидетельство затора в рассудке.”<sup>2</sup>

Что же удивляет Ольгу Шор у МА? Перечислим бросающиеся в глаза моменты и наблюдения.

– *Тела и тела.* Такая степень одержимости телом удивляет, пожалуй, всех. Увлекаясь телами у МА, их одухотворенностью, Шор пишет: “...вдохновение и счастье, любовь и ум – разве все это не дано изначально как непрерывная смена телесных движений”. “...Тело у МА, оставаясь до конца верным своей природе, издает весь этот неожиданный перезвон чудовищного и сверхчеловеческого, кошмарного и благого”.

– *Отсутствие природы, пейзажа, костюма, колорита.* Полное равнодушие ко всему питtoresкно-живописному, нарядному, изящному.

– *Драпировки,* тяжелые и ‘говорящие’, завораживающие и даже отвлекающие от тел. Понять их ‘язык’, если это вообще язык, почти невозможно.

– *Лицо как источник волнения тела.* – Это крайне своеобразное ‘наблюдение’. Не душа, не дух – лицо, которое, насколько я понимаю здесь Шор, является объяснением тела. МА творит ‘новое тело’, какого не было до него ни в искусстве, ни в природе: противоречивое, одухотворенное.

– *Душа ‘заговорила телом’* у МА после того, как длительно подавляла его в средние века и благодаря этому (!) впиталась в него. “Большие, тяжелые события его неустанно ваяли” в средние века. Нет ли здесь

<sup>2</sup> “Поэзия, говорил В. И. (а не одна философия, как учили Платон и Аристотель) родилась из удивления” (О. Шор. Введение // Иванов В. И. Собр. соч. Т. 1. С. 215).

скрытой параллели с XX веком, не ждет ли Шор Ренессанса одухотворенного тела в современности? Ее ожидание было тщетным. Если ‘ренессанс’ и случился, то в формах выхолощенных, унылых ‘здоровья’, ‘секса’, ‘спорта’ и ‘моды’, в которых тело стало ключевым словом. Впрочем надежда остается: “когда до конца изошла она в нем, тогда громко вдруг заговорила его изгибами, складками, тенями” душа.

– *Тело говорит на своем языке*, и он очень богат, гибок; но говорит тело то, что диктует ему душа, сама языка не имеющая. И понять это красноречивое тело почти невозможно: то ли оно передает, чего хотела душа, то ли нет.

– *Нет светотеневой лепки*, есть темное, как провалы и прорезы.

– *Плоскость и архитектура как продолжение и завершение скульптуры*. Без стены его статуи невозможны. Но стена – это не только ложе, на котором формируется объем, это также отражающий экран: “Если в изваяниях МА звучит эхо бьющейся в них бесконечности, то стена является скалой, отражающей волны ее”.

– *Отрешенность*: от объема, от конкретной истории, от места, среды, костюма, от эротики, от портрета, – отрешенность искусства от всего кроме самого себя (и, по-видимому, своего источника). Можно сказать, что искусство, по Шор, находится в панцире своей ауры. (В библиотеке В. И. Иванова не обозначено сочинений В. Беньямина. Вряд ли они были бы близки ему и его секретарю).

– *Отрешенность не означает одиночества*, изолированности фигур. Все фигуры связаны, все формы связаны. Через плоскость, архитектуру. В метафизическом смысле – через единство мысли.

– Шор акцентирует, что *всякая группа у МА охвачена единством пространства*. Но и отдельная статуя мыслится как группа.

– *В живописи МА утверждает тело*, в скульптуре, напротив, по Шор, отказывается от власти над телом, увлекаясь драпировками и через них – пространством.

– *В этой цепочке удивлений* находят свое место интересные определения Шор феноменологии отдельных видов искусства.

– Так, *архитектура есть приобщение подходящего и входящего в нее* (в здание, зал, двор, парк) к целому стилю, стилизация входящего, который становится элементом архитектуры.

– *Живопись – проекция созерцателя внутрь картины*, куда созерцатель переносится и где некоторое время пребывает.

– *Скульптура же – это отрешение от зрителя созданной формы*; можно дополнить Шор, и сказать так – отодвигание зрителя на дистанцию.



### 3. Монументальное одиночество в красоте

Эссе Шор открывается загадочными словами о больших событиях, которые “несутся на душу”. Трудно сказать, в каком году точно были написаны эти слова и о каких событиях идет речь. Скорее всего здесь не имеются в виду конкретные политические события, автор чувствует скорее приближение событий духовно-исторических, движением и ощущением которых была полна вся первая половина ушедшего XX века. Смысл всей первой фразы скорее всего таков: предстоящая подлинная Встреча требует погружения взора-памяти в прошлое; каждая встреча – повторная встреча, и чтобы узнать идущее навстречу, нужно знать-помнить прошлое. Не новая, а вечная волна вскипает и грозит. Мотив надвигающихся событий у Шор, конечно, от Иванова. Она пишет: “Мировые события, идя на землю, бросают вперед свои тени”. Эти слова все чаще и чаще вспоминались В. И. Иванову, когда он, размышляя об эре Оффеля, писал “Carmen Saeculare”.<sup>3</sup> Характерно, что для Шор ‘событие’ – понятие неоднократно всплывающее на страницах ее эссе как фундаментальное – это не что, а Кто. “К нам, на душу ‘несутся события’, а мы не узнаем Того, к Кому зывали”. В этом существенное отличие ее идеи от Хейдеггера с его “сбывающимся бытием” и событием, не имеющим лица. О квази-хейдеггианстве Шор ниже.

Второй абзац эссе открывается напоминанием о встрече Гете с произведениями МА в Риме. После посещения Сикстинской капеллы сама природа показалась ему миниатюрной. Встреча меняет мир, меняет и самого встретившего. Но меняет ли она и сам прототип встречи, самое “явление вечного прошлого”? Говоря просто, меняется ли и МА после соприкосновения с встречаемыми, хотя бы такими, как Гете? Современный историк и культурный человек немедленно подчеркнул бы изменчивость прототипа, радостно приписал бы МА посмертную историю и биографию. Не так мыслит О. Шор – человек иной духовной организации. Для нее огромные глаза МА (о которых писал Гете) – это океан, который неизменен, в котором пропадают все частные познания, личные суждения. МА для нее – оком, горизонт, который всегда шире и постояннее всего, что происходит в его пределах. Этот же океан есть источник (в конце концов, впадающий в самое себя). Новые задания в культуре и искусстве возможны потому, что есть их неподвижный и колеблющийся источник. ‘Монументальность МА’ – это его ‘бытие’ в неподвижном духе. Однако это высказанное уже в самом начале платоническое воззрение не означает ни монолитности, ни статичности океана-абсолюта МА. Он дает проблему, задание современности.

<sup>3</sup> Введение // Собр. соч. Т. 1. С. 84.

Шор взялась писать о МА, когда литература о нем стала необозримой. “О Микель-Анджело так много говорили, что, кажется, больше нечего сказать...”. Сам акт письма о нем она рассматривает как личную необходимость своей жизни, которую она почти не стремится вписать в какое-нибудь объективное целое – науку, искусствоведение, литературу. “В необъятной шири его творчества, как волны в океане, пропадают все высказывания о нем, и неиссякаем он как источник все новых и новых заданий”. Эта фраза свидетельствует, что Шор смотрела на науки об искусстве вполне скептически, как на некий параллельный самодостаточный процесс, никого ни к чему не приближающий. “Источником все новых и новых заданий” МА является не вследствие историографических трудов и интерпретационных усилий, а сам по себе, вследствие неисчерпанности проблематики его и его героев. Чрезвычайно ценно и знаменательно не только риторическое, но истинно поэтическое и, значит, познавательное сочетание двух метафор – океана и звезды, да еще и звезды трагедии. Океан-абсолют предстает трагической величиной, а трагедия – путеводной звездой. Конечно, это вызывает в памяти мотивы ивановского “Прометея”. Во пространстве трагедии раздаются тяжелые удары молота и шум моря. “Будь слеп, ковач, и глух!” – призывает сам себя Прометей во время работы над статуей человека. Океаниды отвечают:

Ненавидим оковы  
Светлозданного строя  
И под кровом родимых ночей  
Колеблем основы  
Мирового покоя,  
Прометей!

Свою связь с МА Шор формулирует неожиданно: как “неразгаданную трагедию духа Микель-Анджело, сверкание которой мы ловим как нас ведущую звезду”. Сверкание трагедии, звезда трагедии – довольно странные и в тоже время притягивающие образы. Может быть, частично слово трагедия появляется здесь как своеобразная, высшая похвала, как дань одной из классических эстетических категорий. Но кажется, дело все же серьезнее. Суть этой трагедии остается и для Шор неразкрытой, но сама трагедия для нее очевидна, и она завораживает, втягивает в себя, ведет за собой. В этом проявляется модальность МА и по отношению к современности, унаследовавшей от него индивидуализм, трагедийность и монументальное (автаркийное, самозаконное) одиночество. Во всем этом мне слышится не столько платонический, сколько не до конца выраженный экзистенциалистский мотив. В то же время слышится и зиммелевское “понятие и трагедия культуры”, и МА выступает в качестве образцово противоречивого художника и человека Нового времени.

И в то же время – “его ликующее творчество”, “изваяния тончайших состояний и движений оспаривающей мглу, к ясности взметнувшейся души”. Что это за ясность, становится понятно, исходя из уже названной проблемы осознания. МА рассматривается Шор как великий осознатель всего того, что он видит, чувствует, думает, испытывает. Соответственно и Шор идет по этому пути уже в применении к самому МА. Вслед за выдающимся английским эстетическим писателем Уолтером Патером Шор выдвигает на передний план изящество и точность, хотя и не называет, но имеет в виду грацию МА. Кстати, и понятие прозрачности, играющее такую важную роль в мировоззрении Иванова и встречающееся на страницах эссе Шор (“опрозрачивание”), имеет одним из своих прототипов “Прозрачность” Патера, эссе *Diaphaneité*.<sup>4</sup> Патер, как известно, оказал значительное влияние на русскую культуру в лице П. Муратова, Ю. Айхенвальда и некоторых других.

Но гораздо более, чем этим эстетическим совершенством, Шор увлекается двойственностью формы и смыслов МА: они и “призрачно легки”, и “косно-массивны”, и “угнетенно ликующи” и “просветленно-мрачны”. Здесь она, как видим, изоцряется в создании герметических метафор в духе поэзии позднего Ренессанса и снова требует от читателя не столько слуха на благозвучие слова, сколько осознания, например, того, что такое “угнетенное ликование”. Это говорит о том, что “прозрачность” образов МА отнюдь не абсолютна. Мы не можем сказать, что у него все видно ‘до дна’ и само дно прозрачно, что одна сущность или материя является у него благодаря прозрачности также и другой, которая просвечивает сквозь нее. Наряду с транслюцидностью у МА очевидно наличие плотных слоев и плотных сущностей.<sup>5</sup>

В кругу И. Г. Фюсли, в конце XVIII века, имели искушение видеть в МА нечто демоническое, то есть именно контаминацию прозрачности (люциферичности) и непрозрачности, мрака земли и преисподней. Такой взгляд не мог не быть чуждым Шор, которая, как и Иванов, понимает прозрачность вовсе не в логике различимого/неразличимого, а в логике сущностей, когда прозрачность – это не эффект просвечивания, а дымка, маска, душа, улыбка, иначе говоря, тончайшая субстанция, не связанная ни с оптикой-математикой, ни с логикой-лингви-

<sup>4</sup> *Pater W. Miscellaneous Studies. A series of essays. London 1910. P. 247-254.*

<sup>5</sup> В связи с этим, для обострения восприятия проблемы можно процитировать такого радикального врага современной прозрачности как Бодрийар: “Прежде тело было метафорой души, потом – метафорой пола. Сегодня оно не сопоставляется ни с чем; оно – лишь вместилище метастазов и механического развития всех присущих им процессов <...>. Под прозрачным покровом согласия непрозрачность Зла, его стойкость, одержимость, непреодолимость, энергия изменяют порядок повсюду” *Бодрийар Ж. Прозрачность зла*. Пер. Л. Любарской, Е. Марковской. М.: Добросвет, 2000. С. 14.

стикой, и следовательно, непостижимая в своем позитивном смысле для позитивистски-неопозитивистски вышколенных мозгов. Но и непрозрачность, о которой пойдет речь далее под именем монументальности, вовсе не есть какая-то конечная непроницаемость и неистовая алкающая самое себя сила. Потому что она, исходя из логики классического воззрения, вовсе не абсолютна и автономна. Она потому и стоит, и высится, что имеет природу взаимоподдерживающей связи целого и есть Память этого целого.

Едва ли не в каждом сочинении о МА, начиная с эпохи романтизма, встречается слово ‘монументальный’, понятие ‘монументальность’. XVIII век и более раннее время обходились еще без него, МА хвалили за красоту рисунка, ракурсы, контуры и величие: см. например, популярное в свое время сочинение Роже де Пиля “Cours de peinture par principes avec un balance des peintres” (1708), в котором МА получил наивысший бал по рисунку (17) и только 8 за экспрессию по сравнению с Лебреном (16), Рубенсом (17), Рафаэлем (18) и таким второстепенным, по нынешней оценке, художником как Эсташ Лессюэр (15). Само понятие косвенно связано с успехами классической археологии после Винкельмана и с египтоманией, разразившейся после египетского похода Наполеона. Монументальность первоначально означала причастность к ‘памятникам’ древности и к памяти. В этом слове отчетливо слышалась связь с вечностью. Она была присуща классике и древности.

Монументальность в произведениях МА сознается Шор как выражение ‘духовного бытия’ МА, ‘одинокого’ и ‘трагического’. Это крайне редко встречающееся сближение одиночества и монументальности заставляет задуматься. В 1910 годы, когда происходило становление Шор как человека и мыслителя, тема монументальности стала актуальной. Все искали стиля, в особенности монументального. Последний обычно приписывается неиндивидуалистическим культурным типам (Египет, романская эпоха в средневековой Европе). В. Воррингер даже оспаривал представление о греческой монументальности и признавал только римскую, сопоставляя музыкально-эротический и индивидуальный греческий дух с юридическим и этическим клановым духом Рима. Шор видит в монументальности признак одиночества, если не самоизоляции духа, который строит себя исключительно по своему внутреннему, автаркийному закону. Законченная автаркия трагична, так как она неминуемо ведет к столкновению с абсолютным.

#### 4. Египетские тени и отрешенность

Египетские тени – врезанные тени углубленного рельефа – “койланоглиф”. Среди наблюдений Шор привлекает внимание ее трактовка све-

тотени в скульптуре МА. Обычно полагают, что взаимодействие скульптурных масс и света ведет в эпоху Возрождения к усилению ощущения их объемности, к обострению тактильного чувства. У Шор все иначе.

Светотень МА – это не лепка, это – светопись провалов и прорывов. Здесь каждый врез в мрамор – прорез в бездну, дерзкое ощупывание дали. Взор засасывается обрывами теней, тонет в них. Перестаешь верить показанию основательно взвешивающего рассудка и точности внимательно измеряющего глаза, свидетельствующим, что именно в глубину мрамор мало проработан, будто едва тронут резцом.

Шор, во-первых, выявляет таким образом графическую природу формообразования МА, подчеркивает светопись, линейность (не в вельфлиновском ‘классическом’ смысле), а во-вторых, открывает в теньях прорыв в потустороннее пространство, на фоне которого происходит явление объемных форм. Бесконечная бездна глубоких теней и изящные объемы, не развитые, едва намеченные в глубину, – для того, чтобы увидеть это, осознать так, от зрителя потребуется солидный опыт и гибкость в сфере зрительного восприятия.

Когда Шор говорит о графичности или рельефности, читатель-искусствовед сразу прибегает к знакомым теоретическим и историческим моделям: “влияние Севера”, “Гильдебрандт”, “классический стиль рельефа, по Вельфлину”. Однако судить о методе Шор, основываясь на этих моделях, может оказаться опрометчивым. “Вся круглая пластика М<икель->А<нджело> всегда лишь рельеф, где в роли необходимого фона неизменно выступает стена”. Это, конечно, Гильдебранд, Вельфлин.

Когда долго вглядываешься в Давида, в его плоскую, вывернутую фигуру, тогда очертания этого тела вдруг обращаются точными контурами богов и фараонов, утонченной стенописью пирамид и храмов. Ничуть не повторяя ненужной ему скованности и зачарованности египетской пластики, М<икель->А<нджело> своими изысканно-монументальными мраморами неожиданно овеществляет наивно-монументальный рисунок Египта. Вся пластика его – точно огромная, одинокая тень на стене. (Роден его понял; назвал прямо “тенью” свое изваянье).

Этот пассаж показывает, что имеется в виду нечто иное. Для искусствоведа-историка он необязательная ‘игра ассоциаций’ и ‘литература’. Но для читателя более широкого взгляда и для самого автора – это место очень важно, так как здесь делается попытка посмотреть на МА глазами, решительно освобожденными как от историзма, так и от профессионализма (с эпохи Просвещения старательно суживавшего диапазон восприятия всякого искусства) и раскрывшимися для экзистенциально обостренного и универсального восприятия. МА, Египет, тень, одиночество, монументальность, – такова загадочная цепь представлений, которые Шор стремится вызвать у читателя.

“Одиночество” – скорее ‘психологическое’ слово, которое у образованного читателя отнюдь не находится в связи с образом египетской культуры, да и в связи с Ренессансом. Но Шор, по-видимому, настаивает. Она пишет о МА: “уловил в искусстве ритм одиночества, полюбил в нем покой отрешенности”, создает цепочку рельеф-плоскость-тень-отрешенность. Всеми силами она стремится почувствовать в МА присутствие последнего экрана (или бездны), на который падают тени сущностных писем. В египетском искусстве им была свойственна непосредственность и монументальность магического мировосприятия без всякого ‘иллюзионизма’, ‘натурализма’. У МА этот древнейший и важнейший момент проступает сквозь новую дифференцированную оболочку. Эта оболочка одухотворена.

Лишь постепенно мысль Шор становится яснее. После ‘охлаждения’ и ‘просушивания’ МА с помощью египетского сравнения, после освобождения его от экспансивной объемности Шор освобождает его и от эротики, заявляя бескомпромиссно, тем самым отчуждая-‘остраняя’ МА для многих и многих его сластолюбивых почитателей: “Чужды эротике страстные герои его”. По всей видимости, в данном случае она сознательно говорит об эротике в узко-психологическом плане. Эротика – всегда исповедь, личное, конкретное, – такова ее мысль. Ничего такого она не находит у МА, не разделяя широко распространенного мнения о том, что все его искусство было о нем самом как своеобразном сексуальном феномене и о его любимых телах. При этом Шор упирает на то, что МА в творчестве непортретен и, следовательно, не любовен в деталях, без этого же якобы нет эротики. С этим можно и не согласиться. Все дело в понимании эротики. Если речь о любви в христианской традиции, то без обожания индивидуального она невозможна. Но в платонической традиции, не говоря о многих других, любовь есть восхождение от частного к всеобще-прекрасному. Также и низменный эрос всесмешения не ценит индивидуального, утверждая всевластие безликого упоения, всепоглощающего алого цвета. Что же говорит Шор? Думаю, что прежде всего она хочет сказать, что МА не смешивал скульптуру, искусство и частную жизнь, не смешивал сферу совершенного с самовыражением. Шор представляет МА прежде всего как человека, одержимого идеей художественности, как художника. При этом она стремится сначала показать резкий, принципиальный отрыв художественной сферы от всего эмпирического и частного. Так, словно иронизируя над позитивистами, она пишет: “Скульптура кончается не там, где прекращается мрамор, как живопись начинается не там, где протянуто полотно. Как вся живопись проецирована на идеальную плоскость, так вся пластика проецирована в идеальное пространство. Она к себе не допускает. Нельзя дотронуться до статуи...”. Это пространство для нее, однако, не только и не столько пространство смыслов-значений, которое нельзя видеть глазами, но именно духовное

(не материальное) пространство, которое можно и нужно видеть. Но нельзя ни трогать, ни мерить, ни изменять. Ему она приписывает “уединенность”, которую можно понять как автономность, но лучше понять как результат ослабления связи с целым и с источником. Такая уединенность характеризует не только искусство, но и природу, взятую по отношению к Богу и человеку: “покоряя природу искусством, М<икель->А<нджело> хотел выявить предметную уединенность ее”, то есть уединенность природы. Шор говорит об остром возрожденском чувстве земли и жизни у МА, но кажется, думает при этом о своем: размышляет на философскую тему о вселенской связи и частичной суверенности отдельных сфер и вещей бытия. Характерно, что в связи с почти общепризнанным ‘неоплатоником МА’ она не говорит о единстве всего и вся в природе и в мире, не развивает идею Единого, пронизывающего многое, не произносит слов *natura naturans* или энтелехия, не акцентирует динамизма в его фигурах. Гораздо более ее влечет ‘реализм’ и ‘профессионализм’ МА, работающего не с ‘энергией’, а с натурой, камнем, плоскостью.

М<икель->А<нджело> проникает в глубину творенья, где взор его встречается со взором Творца, в ту глубину вещей, где вещи становятся верными божьими вестями. Из последних глубин М<икель->А<нджело> бережно и властно, побеждая все препятствия, выносит эту затаенную в них божью весть на поверхность своих гигантских мраморов и оглашает ее языком своих монументальных тел. А потом, точно огромные, легкие змеи, пускает он в небо скульптуры и фрески свои, смотрит, как взвиваются они, несомые уже не им одним в них вложенными силами, и безжалостно срезает нить, связывающую с ними руку его.

Кажется, что первое предложение применимо ко всем истинным художникам. Только одни читают весть на поверхности вещей, как Ян ван Эйк, другие приобщаются к ней, погружаясь в цвет, как Веронезе. Весь этот пассаж в рукописи перечеркнут, как полагает публикатор, рукой Вячеслава Иванова. Очень может быть, что этот кусок показался ему лишним, так как в нем сделана не до конца удавшаяся попытка объяснить, что значит “великая тоска природы – вечная мысль ее”.

Для Шор природа есть лицо, взор и весть, но не выраженные до конца, – отсюда и тоска не полного проявления. МА словно выманивает эту весть на поверхность и переводит-оглашает-интонирует ее на языке тел, языком поз, жестов и мимики, которые Шор не только видит, но и слышит как речь. Особенно смело она изображает момент расставания МА со своими образами-парафразами глубинных вестей. Как всякие речи они легучи и самодвижимы. Шор – и остроумно, и метко – сравнивает их с воздушными змеями, которые имеют точку прикрепления и диапазон движения. МА расстается с ними, как парка, обрезая нить-пуповину. Пока они еще прикреплены, можно сказать, что эти образы есть “духовные глаза и руки, призывно обращенные к открытым небесам”; когда они отпущены на волю дальнейшей истори-

ческой жизни – это уже взирающие на нас и обращенные к нам лица и руки.

Отрешенность – ключевое слово теории искусства и трактовки МА у Ольги Шор. Оно известно ей как понятие скорее всего из немецкого языка, из текстов мастера Экхарта с его *Abgeschiedenheit*, которая не то же самое, что более описательная *Weltfremdheit* (отчужденность от мира) и совсем не то, что *isolation, aloofness, detachment* или немецкая *Gelassenheit*. В 1955 г., когда эссе Шор уже было написано, с речью об отрешенности выступил Мартин Хайдеггер. Она связана с его критической философией техники. В библиотеке Иванова в Риме имеются два издания Хайдеггера.<sup>6</sup> Иванов относился к Хейдеггеру прохладно. Для него это, во-первых, знаменитый философ, во-вторых, философ страха в традиции Кьеркегора, которую Иванов ни как православный, ни как католик, ни как платоник, ни как эллинист, ни как символист принять не мог. Ничто и тьма не были интересны этому последнему из древних греков. Скорее всего подобное отношение было и у Шор, но эпоха, ее язык и тематика брали свое. Трактовка теней как прорывов в бездну, акценты на одиночестве и отрешенности, трагедийности МА как плюс и некоторые мелкие языковые моменты (вроде ‘обстояния мира’) заставляют заподозрить если не влияние, то созвучие Хайдеггеру. Все-таки ближе ей центральная линия христианской теологии, Августин.

Блаженный Августин – читаем мы в тезисах, кратко сформулированных О. А. в 1933 г., но восходящих к записям более ранним — впервые указал связь Памяти с началом тождества, отметив Память в человеке как его благороднейшую способность. Это именно она – Память – удостоверяет наше бытие, неизменно настаивая на тождественности души самой себе. Потому Бл. Августин и употребляет *promiscue* слова “esse” и “memoria”, когда хочет обозначить основной акт души. Но если Бытие и Память – одно, то не в смысле их неразличимости. Узнание есть возврат узнаваемого к воспоминаемому; возврат предполагает отход. На онтологическом языке это значит: Бытие являет событие; событие, узнав себя в Бытии, возвращается к событию. Или: Бытие рождает Слово: Слово, вспоминая свое рождение, утверждает себя единосущим Бытию. Или: Бытие говорит событиями; Событие возвращается в Бытие актом Памяти. Сказать: Память возвращает событие Бытию – значит сказать: Событие и Бытие — одно, т.е.: ‘A<sub>1</sub> есть A’ и ‘A есть A<sub>1</sub>’. Действие Памяти обращает принцип тождества в начало Жизни. Память есть не только способность души, но и действие духа, Духа животворящего. Память есть Единение, Встреча, Событие

<sup>6</sup> *Heidegger M. Über den Humanismus. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1949. Id. Was ist Metaphysik? Bonn: F. Cohen, 1930.*



События с Бытием — их ἀνάγνητα. Между Бытием, Событием и Памятью надо различать, но их нельзя разделять.<sup>7</sup>

##### 5. Non-finito мысли

По Шор, МА — это “художник, для которого подумать значило сделать и творчество было как бы идеомоторным движением”. Ноэтический акт для нее не единичен и следовательно непрерывен, континуален. Условно говоря, тот, кто мыслит, мыслит непрерывно, всегда, меняя предметы и аспекты размышления, но не в силах его прекратить. Как и перед другими интерпретаторами МА, перед Шор стояла проблема объяснения микеланджеловского non finito.<sup>8</sup> Как только не трактуется этот феномен: и чисто технически, как следствие затруднений, внешних помех, внутренних разочарований, и как выражение неоплатонических идей, и стилистически, как проявление тяги к живописному, к показу становления, и как та или иная пластическая метафора, содержание которой может быть взято из физики, теологии, каббалы и пр., и как проявление мистики и магии камня. Шор связывает non-finito вовсе не с художественными и обстоятельством моментами, а с парадоксальной финитностью непрекращающейся мысли. Общепринятым и корректным является распространенная сегодня трактовка мысли как “живой, гибкой изменчивой, диалектической, неоднозначной и пр.”. Шор хочет понять мысль метафизически как действие, корень которого лежит в абсолюте, и которое вследствие этого потенциально совершенно, адекватно и уже находится у цели. Кажется, она хочет сказать, что мысль не нуждается в разработке, применении, доказательстве. Она и без того ясна, если присутствует. Поскольку Шор, видимо, сомневалась в существовании ‘отдельных мыслей’, она приходила к идеальному образу постоянного присутствия мысли, которая не нуждается ни в адаптации, ни даже в, так сказать, ‘более полном’ (куда уж!) проявлении. Но отсюда следует и то, что МА, по ее мнению, не мог и “не хотел кончать своих произведений, потому что не хотел их разделять, разъединять”, как нельзя разъединять мысли. Если мысль метафорически представлять как течение, то нераздельность волны очевидна. Если ее представлять как часть целого, где ни часть, ни целое не могут представать в чистом виде, так как являются только в единстве системного целого, то мысль также не может быть частной и прерывной. По

<sup>7</sup> Цит. по статье Д. И. Иванова о Шор-Дешарт в Собр. соч. В. Иванова. Т. III. С. 689.

<sup>8</sup> Из сочинений на русском языке на эту тему напомним о существовании фундаментального труда Отара Пиралишвили: *Пиралишвили О.* Теоретические проблемы изобразительного искусства (проблемы “Non-finito”). Критерии незавершенности в искусстве и теория “non-finito”. Тбилиси: Хеловнеба, 1973.

Шор, нон-финито выражение не фрагментарности (в понимании модернистской мысли, начиная с Йозефа Гантнера), а, напротив, того, что все фигуры, формы МА рисуют одну большую картину, на одну большую тему, имеющую однако две стороны: мир как целое и искусство как отрешенность. В этом случае и сам мир предстает как конечное отрешенное произведение искусства.

По Шор, непрерывность мысли МА и постоянно мирообразующий характер его творчества проявляются еще и в том, что он “отбрасывает все, хотя бы им самим уже найденное, никогда, ничего не повторяет”. Целостный и совершенный характер его творчества состоит в “достижении абсолютной замкнутости бесконечно разбегающихся движений”. Здесь имеются в виду движения мысли, которые, уходя в разные стороны, идут словно по дуге и возвращаются в исходную точку. Такое целое не кристально-геометрично, оно включает в себя ярко выраженный момент свободы, отклонения, но в конечном счете оно “абсолютно замкнуто” и, следовательно, финально. Здесь Шор подчеркивает, что богатство мысли и творческих возможностей МА было даже чрезмерно, и он работал “ощущая безмерность своего живого опыта как последнюю угрозу своему искусству”, так как искусство она мыслит все-таки по принципу ‘поставленной точки’ и божественной удачи, которые и создают феномен отрешенности. “Уловив ритм художественной отрешенности, М<икель->А<нджело> захотел придать его себе”, – пишет Шор, имея в виду, что МА превратил себя целиком в орган искусства. Она не имеет в виду модную декадентскую (и пост-модернистскую) мысль о замене произведения художником, облеченным в художественную форму. “Он тяжестями мира, людскими слабостями обвешался точно веригами и вознестись к небу хотел обязательно в них”. Мне кажется, что Шор подразумевала не только христианскую, но и художественную тему: восхождение к искусству, не отряхивая ‘тяжестей’ и ‘слабостей’, более того, вводя их в искусство, полное и тела, и реальности, и запальчивости. Несколько загадочно Шор говорит, что он искал и находил “конкретную отрешенность, живую отрешенность”.

Что это и как это возможно? Мне представляется, что имеется в виду такое переживание реального реальным человеком и изображение реального реальным художником, когда то конкретное, что с ним происходит (включая рисование, искусство), рассматривается им самим как самодовлеющее целое, имеющее статус формы и смысла. Шор рассматривает МА как ‘двойственное’, ‘расщепленное’ сознание (не употребляя слишком узкий клинический термин ‘шизофрения’, который ей был несомненно известен). Для нее “художественное сознание по существу своему всегда монологично”. “Пророческое сознание по существу своему всегда диалогично”. ‘Диалогичность’ была в то время и стала позднее еще более навязчивым паролем известной литературо-

ведческой школы – М. Бахтина. Последний хотел бы видеть в ней выражение социальной природы искусства и его суть. Эта теория развивалась в направлении ‘внутреннего диалога’ (автокоммуникации), установления различных типов диалога в зависимости от статуса контрагента и т.д. Для Иванова и Шор, как его адепта, теория диалога имеет мало смысла в применении к искусству вообще, к пластике в особенности. По глубинной установке Иванова и Шор, искусство не есть ни речь, ни разговор, ни призыв, ни проповедь, ни сообщение. Здесь никто никому ничего не говорит и никто ничего не должен понимать и – соглашаться или отвергать, спорить, оценивать, вообще как бы то ни было проявлять себя. Аплодисменты после прозвучавшего стихотворения Пушкина, симфонии Моцарта не имеют никакого отношения к самим произведениям, они факультативны. Иванов и Шор отводят диалогу место в специальной профетической сфере. Шор формулирует прекрасно: “Поэт откликается на *все*, нежно, но как-то бесстрастно. Пророк откликается призывно или гневно, всегда страстно, но далеко не на *все*”. Знаменателен этот отклик искусства на *все*, и, следовательно, ни на что, его мировая ‘вплетенность’ и мировая же отрешенность. В отличие от этих отношений пророк что-то видит, а к чему-то слеп, на что-то отвечает, на другое молчит. Пророк поэтому неровен, несправедлив и даже косвенно зависим (от того, к чему прикован его взгляд).

Проблема соотношения, сочетания профетизма и художественности рассматривается Шор как современная проблема, первоначальный и ярчайший случай которой являет МА. Трагедия МА является для нее путеводной звездой в современном мире. Что это за трагедия? Мне кажется, это трагедия неудовлетворенности искусства как искусством, когда оно становится основной жизненной установкой художника, и подмена искусства профетизмом. В одном месте она пишет, снова вспоминая о Египте: “Египет не взорвался от введения профетического момента, потому что профетическое импортировалось”. Помимо глухого намека на Россию периода революции здесь слышится указание на то, что для стабильной культуры и искусства наиболее опасно свое профетическое, то есть перерождение искусства-служения в искусство-высказывание, да еще по конкретному вопросу.

#### 6. Трагедия или мужское уныние

Образ МА, встающий со страниц Иванова и Шор, – это титан, пленник, соперник богов, напоминающий о Прометее. Этот взгляд на МА восходит к традиции, принадлежащей к XVIII веку с его богоборчеством, либертинажем и страстным самоутверждением разума. Однако вовсе не о последнем идет речь у Иванова и Шор. И когда она говорит о мышлении – это вовсе не разумное мышление с его понятиями, ограничениями, целями и законами логики. Титанизм МА у Шор относителен.

Это самоотрицающий титан, так как его цель состояла в том, чтобы изображать божественное творение с полубожественным совершенством.

У Иванова и, пожалуй, еще сильнее у Шор имелось не только увлечение титанизмом, но и его критика. Это ярко проявляется на страницах введения Шор к собранию сочинений в том месте, где она говорит о трагедии Иванова “Тантал”. Это место стоит прочесть внимательно тому, кто хочет ощутить оттенки шоровской трактовки МА, и как человека, и как художника. “Образ эллинского Тантала, вечно тянущегося за близкими и недоступными ему плодами, В. И. истолковал, показал как внутреннюю сущность самого титана. Тантал не умеет и не хочет *брать*. В этом нежелании покорно *принимать* дары проявляется и высокое достоинство человека, его божественная солнечность (творить за свой страх и риск при полной ответственности, ‘самостоянье человека – залог величия его’), но и его великая вина (бунт против богов). Тантал классическим мифом представлен в позе неумеющего схватывать плоды, которые висят над его головой. В этом его ад. Идеалистическое неумение брать неизбежно ведет за собою неумение давать, ибо давать надо в любви, а любовь всегда реалистична. Неумение давать искажает благодарение: благодарность превращается в благодарность самому себе. – ‘Ты полн, владыка, и тебя ль мне одарить?’ говорит хор. И Тантал: ‘Не дань мила, вы дар у одаренного с отрадой благодарности отъемлете’”.

Для трагедии, по Иванову, нужна дионисийская диада с обязательным присутствием женского начала, нужны страсти и события, действие. Одно лишь мужское, заостряющееся до героического, еще не дает трагедии. Нужен женский оргазм. “Женщина осталась главной выразительницей глубочайшей идеи трагедии” (Иванов). Присутствует ли он в натуре МА, сказать трудно. Достигает ли его влюбленность в тело (предположим, гомоэротическая) и в человека степени их трагического отрицания? В известном смысле, да. Как и его одержимость искусством заставляет его разбивать собственные творения. Одно ясно, и эссе Шор это хорошо показывает. В центре творчества МА стоит не одинокая и властная фигура, не фаллическая форма, не скульптура-столп и не здание-кристалл, но нечто двоящееся, группа, множество фигур, ансамбль зданий. Но губит ли и чем самое себя эта внутренне дифференцированная форма? МА не трагичен, так как диада “в раздвоении не находит и усиливает, а теряет себя и изнемогает, трагедия же осуществляется в душе переполненной, а не ущербленной, не оскудевшей силами, а преизбыточной, <...> мужской герой, если он не сам Дионис, не мог вовсе стать героем трагедии, поскольку природу ее составляет начало диады” (II, 199). Но сам МА совсем не похож на Диониса. В сущности, он был мало любим и не являлся возбудителем оргазма.

Для этого в нем было недостаточно дионисийского девичества. Вместо трагедии у МА – покой одиночества, культ отрешенности, египетские тени.

Разрешение изображаемого процесса должно заключаться в 'снятии', или упразднении, диады. Поскольку последняя будет представлена в искусстве живыми силами, воплощена в личностях, – упразднению подлежат, следовательно, они сами: им надлежит совлечься себя самих, стать по существу иными, чем прежде, – или погибнуть. Этот логически неизбежный конец должен сделать искусство, посвященное раскрытию диады, катастрофическим. Становление, им воспроизводимое, будет являться безостановочным склонением к некоему срыву. Общий же пафос этого теоретически строяемого искусства будет корениться в ужасающем нормально успокоенную душу созерцании и переживании разрыва, темной и пустой бездны между двух сближенных и несоединимых краев, в ощущении сокровенных противоречий душевной жизни, зияние которых будет приоткрывать взору тайну бытия, не уместяющегося в земных гранях и представляющегося смертному зрению небытием. Это искусство должно потрясать душу, испытывать и воспитывать ее – священным ужасом (II, 193).

Не это ли место вдохновило Шор на узрение теней как провалов и бездн в скульптуре МА? Иванов писал:

Трагедия – не в том, что диада хочет стать триадою, что двойственность ищет восполнения и примирения в чем-то третьем; трагедия – не в томлении голода, не в тоске и призыве. Она, напротив, там, где уже произошло и дано нечто, могущее умирить борьбу, а мечущиеся две равные силы стремятся оттолкнуть и извергнуть его, не хотят исхода и согласия, хотят слепо себя, только себя, – пребыть в себе и в противоположении одна другой. Поэтому призываемый конец трагедии – гибель, ее развязка убийственна” (II, 198).

Трагедия МА. В самом деле, есть какое-то ощущение, что МА что-то не совершил, при чем не совершил не в позитивном смысле (не достроил, не осуществил), а в трагическом. Его отчаянное нападение на собственные мраморы в старости отзывается бессилием. Сами мраморы не столько трагичны, сколько, на мой вкус, элегичны. Да и их сюжеты – смерть и оплакивание Христа – не антично-трагичны по глубинной сути. Что такое мы ждем от МА всю вторую половину его жизни, какого еще радикального поступка? Разве трагично зрелище бессилия героя, вязнущего в иной наваливающейся на него эпохе со всеми ее деталями, с ее педантическим духом религиозной войны и коварной контрреформы? МА завершается куполом, но купол это словно бы он и не он, сразу два века и тысяча лет христианства. В XVI и начале XVII века МА со всех сторон окружен почитателями, подражателями, маньеристами и блестящими художественными талантами от Тициана и Тинторетто до Рубенса. Все они невозможны без него, но не без его трагизма, не без его сущности, а без инструментария, который он оставил. То, чему он лично, кажется, придавал не самое большое значение,

сыграло самую большую роль. Так он стал ‘маньеристом’ и ‘отцом барокко’ – наименее трагических, наиболее здоровых и эклектически уравновешенных формаций в искусстве (утверждаю это о маньеризме даже с большей убежденностью).

7. ‘Уводящий жест художника’. Бионегативное и профетическое

“М<икель->А<нджело> не только сотворенными им образами отвергал природу, он осуществление своих творческих мыслей постоянно превращал в единоборство с ней”. Шор имеет в виду не только равнодушные МА к видимой природе, в том числе и обожаемому им человеческому телу, которое он изменяет, укрупняя, но и, кажется, вообще его бионегативный (Г. Бенн) пафос. Его интересует не жизнь как таковая, а жизнь духа; не тело в его самодостаточности, а тело как оболочка духа. Отрешение от природы множественной и тварной означает для МА проникновение в нее же как мысль. Природа рассматривается им не физически и не чувственно, а как образ-лицо-история-сюжет мифологический. Первичны не ‘материальности’, а ‘ментальности’. Шор описывает это такими выразительными словами: “Высвободить дорогих мертвецов”, “как резцом извлекает из камня таящийся в нем человеческий образ”, “хотел гранями самого мрамора громко пересказать миру чутко подслушанную им бесконечно значительную повесть скрытой в камне души”.

Известная предвзятая критика МА нидерландской, немецкой, и тем самым всей неитальянской живописи оказывается у Шор свидетельством не равнодушия МА к природе, а любви и углубленного в нее проникновения. “В сокровенных глубинах всегда – тишина и одиночество”, – пишет она, и это неочевидно не с платонической точки, как бы ни представлять себе эти глубины – геологически или анатомически, или как подвижные творческие глубины. Но Шор видит другое, что обычно не замечают или не хотят замечать: стремление МА к покою и ясности. По Шор, разумеется, в основе природы лежит не природа, не физика и не биология.

Вторая часть эссе Шор посвящена борьбе художественного и профетического начал в личности МА, а также его обращенности в мир, к людям и даже в сферу общественной жизни. Биопозитивным по всей логике ее изложения является художественная установка, несмотря на свойственную ей отрешенность (не путать с аскетичностью). Искусство осуществляется на материале жизни, в жизни и для жизни, хотя оно может быть и прохладным и спокойным. Пророчество связано с неприятием мира, по Иванову. И искусство, и пророчество живут уводящим жестом, но художник ‘уводит’ туда, где жизнь имеет свои ключи, пророк (утопист, вождь) же уводит в пустыню борьбы и в неопреде-

ленность грядущего, где он надеется обрести свободу и начать все с начала.

Трактовка искусства у Шор как последовательницы Иванова вполне классическая. Ее образцовые художники – это Пракситель, Рафаэль, Моцарт и Гете, Пушкин. Говоря о них, она вслед за Ивановым акцентирует прерывность, окказиональность, легкость и в то же время вещную завершенность искусства. Проявления искусства она лишает вязкой континуальности, говоря, что искусство требует перерывов и является внезапно.

Чисто-художественное сознание по существу своему прерывно, как прерывен предмет его. Автаркия, вещь искусства требует покоя, духовной передышки в его обретающей и творящей деятельности.

В искусстве она особенно ценит прозрачность, ясность, даже некоторую бесстрастность. Это ее теоретическое убеждение приходит в противоречие с ее любовью и интересом к МА. Когда Шор говорит, что “неизъяснимо творчество, потому что в нем воплощается антиномия предельной свободы и предельного послушания”, то также высказывает мысль вполне классическую. В капельном отражении эта антиномия становится проблемой заказа. Заказ умный, проникновенный, “плодотворный для художника есть уже соучастие в творчестве”. Слава подобает Периклу за Парфенон, Юстиниану за храм св. Софии, Августу за “Энеиду”, папе Юлию за то, что он заставил строптивного Буонарроти расписать потолок Сикстинской капеллы. Художник восстает не только на тупой и насильнический, но частично и на творчески чадородный заказ, который “никогда почти не выполняется по замыслу заказчика”. Заказчик “заказывает себе неожиданность и удивление; он требует от художника самоутверждения и предполагает его горделивую независимость”. Таким умным заказчиком в России был поэт Пушкин, заказавший поэту Гоголю “Мертвые Души”.<sup>9</sup>

Очень хорошо говорит Шор, что МА обращается не к ты, а к ВЫ. Она подчеркивает, что он вообще обращается, и что он алчет ответа каков бы он ни был, что он провоцирует. Как и кого конкретно, она сказать не может и не хочет. Уже в то время, когда она писала свое эссе, существовало немало исторических трактовок МА в контексте бурной общественно-политической и религиозной жизни его эпохи. Современные историки не оставляют попыток связать его с той или иной партией, сделать его политической фигурой. Думаю, что Шор не стала бы их оспаривать. Просто ее мысль лежит на другом уровне. Поскольку она оценивает МА как наиболее высокую личность в истории, она связывает МА с наиболее высокой и истинной тенденцией в человеческой

<sup>9</sup> Шор О. Введение, т. 1, С. 216.

истории, что происходит, естественно для Шор, под влиянием Иванова. Это идея свободной духовной общины, в которой приведены в гармонию элитарные и народные, аристократические и эгалитарные моменты. “Но духовный путь свой, как все на свете, М<икель->А<нджелло> себе предельно затруднил. Он тяжестью мира, людскими слабостями обвесился точно веригами и вознестись к небу хотел обязательно в них. Творческая воля М<икель->А<нджелло>, его конкретная отрешенность и есть в конце концов воля и присужденность к всевознесению”. Несколько прекраснодушно Шор считает, что все это у него адресовано людям. Она делает попытку объяснить, откуда у него внезапные приступы доброты, щедрости и снисхождения к совершенно недостойным и, напротив, враждебное отношение к выдающимся. По ее мнению, все это проистекает от желания всевознесения, вознесения всех. Отсюда и его равнодушие к своим недоделанным вещам или какая-то фаталистическая вера в судьбу своих незаконченных произведений. Они для него, с одной стороны, не фетиши, с другой, в них заложено нечто, что нельзя ни совсем испортить, ни исказить и что может ‘закончить’ всякий сколько-нибудь причастный.

Очень важно наблюдение Шор, что МА не тянется к сюжету Благовещения и сам не причастен к благовествованию. Он также не увлечен образами апостолов (скажем, в отличие от Дюрера) и сам чуждается апостольского проговаривания слова Божьего, под чем Шор понимает его неспособность создавать канонические образы (ср. с Рафаэлем, да и с Тицианом), причем не только христианские, но и языческие. Действительно ни его Вахх, ни Адам, Давид, Бог-Отец или Христос из Страшного Суда, если только сбросить очки массовой культуры, не являются для европейской культуры каноническими. Все они слишком своеобразны, противоречивы, искривлены особенным экспрессивно-интеллектуальным усилием художника. Отстраненность МА от благовестия, благолепия, учительного формулирования ‘истинного слова’ Шор очень интересно связывает с надломом художественной природы в МА и с пророческим отношением к бытию и событиям. “Бытие говорит событиями. Увидеть бытие значит провидеть событие. Виденье Бытия дано и художнику, и пророку; но по-разному дано оно художнику и пророку: художник событие под знаком красоты (каллистически) *пересказывает*; пророк его под знаком спасения (эсхатологически) *проецирует*. Художник – верный охранитель границ; пророк – их страстный преступатель. Художник всегда – великий выговариватель; пророк всегда – великий истолкователь”. Мне кажется, что это следует понять в том смысле, что МА вносит в свои изображения характерный проективный момент, связанный с будущим. Изображение Сотворения Адама или Изгнания из рая не воспринимается как ‘историческое’ и как изящно пересказанное, он еще только ожидает нас в будущем, грозит, надвигается. Но и почти всякий жест и взгляд у МА выражает провиде-



ние и предчувствие, всякое напряжение обещает неведомую разрядку, как и весь мир, который он рисует, полон эсхатологии. Даже Страшный суд в том виде, как он предстает перед нами, не есть еще точка.

Мне кажется, что Шор изо всех сил ‘тянет’ МА к красоте, назад к искусству. Даже его сомнительную ‘измену’ Савонароле (имеются прямо противоположные мнения, когда МА рассматривается как его скрытый верный адепт) она толкует как героическое сопротивление, героический уход от прямой духовной брани под своды искусства. “Ведь необходимое самоограничение всякого большого художника в полагании последней сознательной целью своей само выговариванье, в нежелании, недерзании проникнуть за него – завесу – к самому Несказанному, а гордость художника в радостном ощущении *самоцветной* яркости самой скрывающей завесы”.

Тема “МА и политика” явно не оставляет Шор равнодушной. Для Иванова эта тема обращается в проблему внутренней эмиграции в мир искусства (культуры, науки). Известно, что Иванов совсем не был глух к проблеме революции, о чем свидетельствует хотя бы его “Прометей”, написанный во время войны и опубликованный в 1919 г. Тема свободы для него вообще коренная. Он работает над ней и тогда, когда пишет свою большую монографию о Дионисе. Коллективизму революции он также не чужд, хотя и чисто теоретически. Именно перед революцией он создает свое учение о соборности и духовных общинах. В них должно было занять определенное место и искусство. Эпоха ставила вопрос об искусстве жестко: с кем вы, деятели культуры, с революционерами или с Аполлоном и Дионисом. Позиция Иванова и Шор была вполне определенной, и она четко выражена в следующих словах:

Если еще возможен спор о том, могут ли злоба и насилие стать путями, которыми любовь и братство пройдут в мир, то для чисто-художественного сознания вопрос этот окончательно, отрицательно решен.

И в категорическом замечании Шор: “Последовательнее, духовно подлиннее, а значит и доблестнее и *свободолюбивее* он был не тогда, когда обстреливал, а тогда, когда ваял ‘тиранов’. <...> Свою огромную тоску по свободной духовной общине монументально ваял М<икель> А<нджело> под громы страшного восстанья”. Вот, оказывается, как могла понимать ансамбль капеллы Медичи русская интеллигенция революционного времени. Даже если мы согласимся с тем, что одинокий МА в конечном счете желал преодолеть свою изоляцию и мечтал о свободной духовной общине, можно ли понимать его “Леду” и “Ночь” как воплощения любви в общинном смысле? Разве что в крайне отвлеченном плане. Имя Леда иногда сопоставляется с именем богини Лето в том смысле, что первоначально Леда была олицетворением Ночи, матери небесных светил. И Леда, и Ночь, которую МА, как известно, не желает будить, рождают Войну, смуту (от Леды и Зевса появились на свет

Диоскуры и Елена Прекрасная, предмет раздора между Троей и ахейцами). Войну и смуту (*hubris*) интеллектуал классического закала не может рассматривать лишь как нечто нежелательное.

“Война – родитель всех вещей”, – учил Гераклит. Таким образом, можно предположить, что Шор считала Леду и Ночь выражением микельанджеловского понимания гражданской смуты как тигля, в котором выковывается будущая истинная община, и конечно, ее родительницей должна быть прекрасная женщина. Уильям Йейтс в своей поэме 1924 г. “Леда и лебедь” развернул целую философию истории и представил совокупление женщины с богом как начало “эры язычества”. Йейтс задается вопросом, могла ли смертная испытать лишь физическое присутствие бога, или вошедшее в нее божественное предвидение нарисовало перед ее взором череду ужасных событий, порожденных их соитием: рождение Елены и Клитемнестры, пылающую Трою, убийство Агамемнона?

#### 8. Миф неведомой судьбы и неутихающей тревоги

Что же мог положить МА в основании чаемой духовной общины, по мысли Шор? И в чем мог состоять его профетический акт, обращенный к внемлющим ушам и глазам народа? – Конечно, это миф и нечто женственное, трагическое – “миф неведомой судьбы и неутихающей тревоги”. В характеризующих намеках об этом мифе у Шор есть важные, интересные детали.

Одаренный памятью Бытия, монументальный художник совсем не стремится к ошутительной новизне. Он старается прильнуть к древнему преданию, чтобы вызвать созвучный ему, таящийся в душах мифический образ. Не только философия, но и искусство движется волею к банальному.

Последнее слово звучит поистинне скандально ‘в современном обществе’! Как к банальному, а то и пошлому, общеизвестному? Именно так. Консолидация предлагается вокруг ‘известного’ и ‘простого’, вроде Леды или Ночи с ее сказочными тайнами. Любопытно, что народу, вполне контр-революционно, как сказали бы нынешние ‘левые’, здесь приписывается верность банальному: фашистoidная идеология. Но что такое банальное, как таковое, как здесь? Это, во-первых, близкое, подручное, как например, человеческое тело и человеческая душа, известная нам в основном именно ‘с банальной стороны’; во-вторых, нечто узнаваемое, глубоко укорененное в памяти вплоть до забвения; в-третьих, это такое, о котором никто не спрашивает, откуда оно, как называется и чем отличается от похожего. Банальное тотально, прозрачно-непрозрачно, властно, неотменимо.

Создал ли такие вещи МА? И да, и нет. Он стоял на пороге создания профетических мифов, которые могли быть приняты народом. Но

он создал только мифы, которые были приняты, и приняты по-разному, разными элитами. Тот или иной образ МА – Давид или Ночь, Моисей или Pensieroso “властно заставляет забыть, к какому циклу мифов относится его образ. Он общеобязателен, народен не потому, что взят из древнего преданья, а потому что он подлинный, микеланджеловский миф”. Он банален – он же элитарен. Он не до конца миф, так как, по Шор, раздвоен между двумя путями – артистизма и профетизма. “Пафос художественного мифа есть пафос узнавания. Пафос профетического мифа – пафос воздействия, водворенья. Поэтому чисто художественный образ либо совсем не трогает, либо вызывает “восторг и умиленье”. Профетический образ порождает либо буйный отпор, либо иступленное преклоненье”. Последнее нередко происходило с МА.

Шор прикровенно жалеет, что МА полностью не растворился в художественной мифологии. Профетическая мифология для нее вообще, похоже, сомнительна в своей реальной действительности.

Языком искусства можно лишь предварять и предчувственно знаменовать катаклизмы народного сознания, но их нельзя насильственно вызывать и властно приближать. Художественный, согласный ритм, – пусть резких слов и жестов, – по природе своей не может стать центром кристаллизации бурных, фантастических, экстатических сил. Потому, хотя микеланджеловские образы и имели принудительную власть, волю к воздействию, М<икель->А<нджело> ими все же не смог утвердить нового мифа как нового вида совсем особенных общений; и М<икель->А<нджело> религиозно признавали только там, где его художественно совсем не понимали.

Шор здесь последовательно анти-модернистски отрицает общественную действенность искусства. По ее мнению, искусство как таковое не может инспирировать общественных подъемов, а его эксплуатирование всегда связано с недоразумением. Это в высшей степени актуальный фрагмент о недоразумении в “понимающем непонимании” искусства различными народными трибунами. Октябрьская революция приблизила МА к себе, превознесла его, построила его культ, такой же ложный, как его католическая адаптация в искусстве XVI-XIX веков.

Профетический жест-миф МА Шор рассматривает как глас вопиющего в пустыне. Сколько бы ни было ‘подражателей’ и ‘учеников’ у МА, его интенция остается во многом непонятой и не продолженной. В самом деле, кто его истинные наследники? Известный московский художник и писатель Максим Кантор (род. 1957) называет среди них Жерико, Делакруа, Домье, Сикейроса, Брекера, Вучетича и Мэплторпа. Можно было бы прибавить в этой же логике еще не менее полсотни крупных художников XVI-XXI веков.

Для меня несомненно, что наиболее ценным в этой части эссе является истолкование микеланджеловского (им сотворенного) мифа как “мифа неведомой судьбы и неутихающей тревоги”. Это очень хорошая формулировка. Она отмечает и гуманистическую самонадеянность, за-

вершающуюся горьковским ницшеанским выкриком “Человек – это звучит гордо”, и миф о крушении и разочаровании МА, и нео-церковное (католическое и еще больше протестантское) превращение МА в обновителя евангельской тоски по Спасителю, и представление о МА как открывателе ворот всему и всяческому субъективному самовыражению (начал Дж. Рейнольдс). Миф МА – это миф о соперничестве с судьбой и о тревоге за душу, миф чувства истории, которую человек творит не один.

### 9. Боль как обещание бессмертия

Эссе Шор заканчивается мрачно. “М<икель>А<нджелло> для себя жертвенно добывал скульптурное одиночество, не испугался, что путь к нему вел по кладбищу радостей. Но убив радость в себе, он ее ни в чем уже не видел. В искусстве он потому так совсем невероятно, до конца просмотрел его невинную, его светлую улыбку”.

Да, никто у него не улыбается, не улыбаются герои, напряжены лица зрителей, так часто не находящихся того, чего ждали годами и не знающих как оправдать встречу с “не таким МА”. Шор приписывает МА эстетически порочное убиение радости серьезностью.

Психологически и философски мир для МА был, по Шор, болью. Никакого преодоления этой боли она у МА не видит. Жизнь-боль не отпустила МА. Он работал до конца, даже когда отказывался, говорил, как в случае с лестницей библиотеки Лауренциана, что все забыл и ничего не знает, когда предавался унынию и ипохондрии. Чего не приписывает МА Шор – это страха. И обратившись к религии, он остается грешником и чувственником, но, кажется, не чувствует себя перед зиянием безликой бездны. Об этом, уже, по моему мнению, говорит Купол, в гармонии которого нет ничего от одинокой воли, от раскалывания небес в космос.

Страх – это страх от отсутствия боли там, где она должна быть. МА не знал этого. Его мир был полон, даже переполнен. И он был болезнен, но и по временам остро прекрасен.

Чувство страха подымается из глубины отцеубийственной культуры. Новейшая философия есть философия страха. Киркегард был первым, на него указавшим как на мрачную тень, неразлучную с отрицанием Бога. Хейдеггер, самый знаменитый из современных философов, делает его центром своих умозрений. Но для него страх есть вестник истинного трансцендентного, которое есть ничто. Бытие, существенным атрибутом которого является время, сводится, по его мнению, к феноменам; в конце концов бытие становится таким же скучным, как эти феномены. Почему же не предпочесть, не искать ничто? Приблизительно так рассуждает и товарищ Фауста...

Для МА все бытие – полнота конкретной отрешенности и боль как свидетельство и событие этого бытия, творческая жизненная боль. Боль есть жизнь – смерти нет там, где одна боль. Такова последняя в этом эссе мысль Шор.

Это замечательная концовка. Обреченность на жизнь и боль должна быть понята оптимистически – как спасение к бессмертию. По-христиански. МА хотел и должен был умереть, но.... Он умер не насовсем. Но может ли он быть отцом и кто его дети? Из статьи Вячеслава Иванова “О кризисе гуманизма”:

Я бы напомнил, как относились скептики древние к страдательному состоянию того, кто нечто испытывает – будь то недуг и боль, или удовольствие и наслаждение, – к *πάθος*’у, как называлось это страдательное состояние, или претерпение, по-эллинически: всё готовы были они почесть иллюзией – и причину страдания, и лицо страдающее, но само страдание было для них достоверною истинною. Состояние современного художника являет собою именно такую достоверность: он страдает. Кризис искусства, это – действительный кризис, т. е. такая решительная минута, после которой данное искусство, быть может, вовсе перестанет существовать, – тут поистине возможен смертельный исход болезни, – или же выздоровеет и как бы возродится к иному бытию. <...> Кризис в скульптуре – ощущение насильственного пленения внутренней формы косными внешними гранями или мучительное, уродливое прорастание ее через внешние грани, сознание темничности некогда самодовлеющих граней. Кризис в архитектуре – бесплодие внешнего строительства бездушных форм. И везде то же вдовство, то же сиротство, то же чувство развоплощенности прежней внутренней формы и мертвенности ее былых покровов (III, 371).

Появление эссе Шор пройдет незамеченным. Современность не в состоянии его рассмотреть и не знает, что со всем этим делать. Такие точки зрения не нужны. В них и в самом деле нет динамики, которую сегодня привыкли извлекать только из критики и деконструкции. Да и на самом деле и Шор, и ее МА устремлены в вечное и в нерушимое, неподвижное: туда, где “Неподвижно лишь солнце любви” (В. Соловьев).

Исторические науки, да и прочие (психология, антропология) нагромодили огромное количество фактов, вопросов, сомнений, частных замечаний, споров вокруг МА. Культура, начиная с эпохи Просвещения, обставила его бесчисленными свидетельствами поклонения и истолкования, превратив в конечном счете в какой-то проходной двор (которым и в самом деле являются сегодня и Сикстина, и Капитолий, и Собор, и флорентийские площади), где вроде бы каждому есть до него дело. Но МА остается там, где он был с самого начала: в себе и в тех эмпириях, куда он поднимался, – трудный, холодно-страстный, возвышенный, нелюбимый, непостижимый. Как ни стараются его растормошить, разогреть, актуализировать, он все там же, где тревога и судьба, боль и надежда образуют каркас свода, под которым разыгрывается человеческая, она же Божественная комедия.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

В Приложении публикуются по авторизованной машинописной копии, хранящейся в РАИ, тезисы к докладу О. А. Шор, прочитанному ею в январе 1925 г. в Москве на заседании Государственной академии художественных наук. 18 января М. О. Гершензон сообщал Вяч. Иванову о готовящемся выступлении их общей знакомой: “О. А. на этой неделе будет читать в Акад<емии> своего М<икель>-Анд<жело>”. Фрагмент, касающийся О. А. Шор, Иванов процитировал в письме к ней от 2 марта того же года (см.: Русско-итальянский архив. Ш. С. 177).

ТЕЗИСЫ к докладу Ольги Александровны Шор  
 “Микель-Анджело”  
 (К проблематике художественного творчества)

Структура художественного сознания Микель-Анджело Буонарроти вскрывается *превращением в проблему* и философическим анализом общепризнанного *факта* некоторых особенностей микельанджеловского искусства и некоторых странностей его жизни.

Основное творческое устремление Микель-Анджело есть воля к монументальному искусству.

Произведения монументального искусства определяются как явления онтологической памяти.

Акты микельанджеловского сознания относятся к двум разным сферам культуры (сознание чисто-художественное и профетическое).

В гениальном творческом раскрытии своем противоречие художественной воли к наивно-вещным высказываниям и профетического устремления к осознанию и истолкованию неизбежно ведет к трагедии.

*Единственный* творческий опыт Микель-Анджело не есть *единичный* опыт обособленной личности. Голос Буонарроти является как бы протагонистом трагедии той культуры, что родилась при отходе от чисто художественного (условно можно сказать: эллинского) типа.

Подлинные *факты*, обнаруживающие структуру микельанджеловского сознания, находятся в точках пересечения трех линий высказывания: чисто творческих высказываний самого М<икель>-А<нджело> в изобразительном искусстве, творчески-исповедальных высказываний его в сонетах, письмах, и т. д. и высказываний о М<икель>-А<нджело> его современников и позднейших исследователей.

Примечание: Метод описательно-истолковательный показывается только непосредственно, в процессе самой работы. О. Шор

Книгу о Микеланджело О. А. Шор начала еще в России. Там в 1924 г. была завершена и подарена Вяч. Иванову первая часть. Она-то и публикуется ныне по автографу, хранящемуся в РАИ. (Отметим, что ‘доэмигрантское’ происхождение автографа подтверждается тем, что на одном из листов виден штампель писчебумажной фабрики Вильяма Говарда, одной из наиболее популярных в дореволюционной России, производившей бумагу высокого качества). Иванов по достоинству оценил труд Ольги Шор, чему есть и эпистолярное свидетельство. Побывавшая у него в 1926 г. подруга Ольги Александровны, Татьяна Ильинична Игнатова, сообщала матери и тетке О. А. в Москву 22 января 1927 г., что Иванов “замечательно... отзывался” об Ольге: “Говорил, что ее труд о Микель-Анжело он может сравнить с Simmel’ем, говорил, что работа написана блестяще” (РАИ). Но продолжения так счастливо начатой работы, к сожалению, не последовало. 3 июня 1925 г. О. А. писала Иванову: “Я совсем оставила Микель-Анджело. Вторую часть можно писать только по живым источникам Флоренции и Рима” (Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор // Русско-итальянский архив. III. С. 187). В 1926 г. планировалось, что О. А. примет участие в предложенной Иванову В. Э. Мейерхольдом работе – переводе стихотворений Микеланджело, напишет для этой книги статью. Но этот проект не состоялся. С 1927 г. О. А. жила в Италии. (В январе из Германии она писала Иванову: “Хочется мне только одно: скорее, скорее в Италию, где я увижу <...> впервые – Микель-Анджело и вновь – Вас...”). Там же. С. 250). Несмотря на долгожданную близость “живых источников” для второй части давно задуманной книги, обстоятельства, а, возможно, и особенности характера О. А. (прежде всего, конечно, ее жертвенная погруженность в дела и заботы семьи Ивановых), помешали ее завершению. В 1930 г. О. А. с подлинной научной страстью погружается в работу над статьей для журнала “Arte Cristiana” об ‘автопортрете’ Микеланджело, обнаруженном на фреске “Страшный Суд” в Сикстине (см.: Там же. С. 398-400, 405, 409-411, 414, 427-428). Замысел приобретает черты не столько искусствоведческого, сколько философско-теологического исследования (см.: Там же. С. 428). Но уже в следующем году, как писала много позднее О. А. дочери М. О. Гершензона, Н. М. Чегодаевой, ее жизнь “потекла по другому руслу”. “После переезда в Павию я книгу о М<икель->А<нджело> забросила” (письмо от 21 августа 1973 г.; РАИ). Впрочем, она никогда не оставляла мысли завершить книгу о том, кого она в домашнем обиходе звала “Мишенькой”, “Мишенькой-деточкой”. По воспоминаниям знавших О. А., она хотела сперва завершить подготовку собрания сочинений Иванова, а уж потом вернуться к своей книге (кроме того, звывала к завершению и ее вторая работа – “Мнемология”). В 1974 г. серьезную часть замысла ей воплотить удалось – была закончена и набело перепечатана статья о проектировании Микеланджело Капитолийской площади. Надеемся, что скоро увидит свет и этот труд.

О. Ф.