

чается так, что предметы вдаль уменьшаются» (Hoffmann, 1967, 420). Примерно до середины XIX в., когда линейная перспектива еще раз достигла Японии и остальных уголков земли, она оставалась эзотерикой нововременного европейского могущества.

Итак, на этом мы заканчиваем речь о линейной перспективе с той точки зрения, которая в терминах Шеннона называлась «со стороны получателя». Камера-обскура улавливает свет и отображает его дальше, но не посылает его. Как и тысячелетия назад эта функция выполняется простейшими сигнальными системами, которые, посредством зеркала или факела, порой решали исход сражений. Ведь задолго до того, как Эйнштейн доказал, что скорость света превзойти невозможно, воины знали преимущество симультанной передачи сообщений.

2.2 Волшебный фонарь и время картины мира

Последняя задача этой краткой истории искусств – рассказать, когда, где и зачем изображения получили аппарат для их переноса и таким образом научились перемещаться с места на место, минуя классические средства передачи, типа почтовых отправлений. Проекционная аппаратура была техническим, хотя и не хронологическим, близнецом камеры-обскуры и получила чудесное латинское имя *laterna magica*, т. е. волшебный фонарь.

На деле волшебный фонарь – это просто повернутая в другую сторону камера-обскура. Отверстие в стене опять отделяет внутреннее от внешнего, систему от окружающего мира. Но вместо солнца как источника света, которое в случае камеры-обскуры переносило изображения из окружающего мира в систему камеры, в волшебном фонаре используется искусственный источник света, поначалу это была просто восковая свеча внутри самого аппарата. Она освещает встроенным вогнутым зеркалом или, позднее, системой линз, направляя отраженный или проникающий свет на вложенный, как правило, цветной рисунок, зеркально отражает этот рисунок в переднем отверстии, и проецирует наружу, так что в конце концов (что и было первым предшественником всех киноэкранов) изображение достигает проекционной поверхности. Таков принцип работы волшебного фонаря, но не история его работы.

2.2.1 Применение волшебного фонаря

Лизеганг, фотохудожник и фотоисторик, в честь которого его родной город Дюссельдорф, что не может не радовать, назвал одну из своих улиц, указывает как на прямого предшественника волшебного аппарата на хорошо известный фонарь дальнего света («слепающий фонарь»). Если эта гипотетическая генеалогия верна, то волшебный фонарь (по Мишелю Фуко) бросает свет войны. Ибо в официальном или дозволенном применении фонари дальнего света были военно-полевым освещением, а в неофициальном или запрещенном применении использовались охотниками, браконьерами, разбойниками и убийцами. Еще и доныне по Эгейскому морю ночью плавают греческие рыболовные суда со включенными фонарями дальнего света, чтобы заманить добычу, как мотыльков, в неодолимую световую ловушку. На таких основаниях фонари дальнего света были запрещены в эпоху абсолютизма: в германских княжествах потому, что браконьеры (задолго до изобретения автострад, фар дальнего света и мертвой дичи на асфальте) портили местным князьям, которые обладали абсолютной монополией на охоту, гон зайцев, косуль, оленей; во Франции за фонари дальнего света полагалась смертная казнь, потому что убийцы могли их использовать для того, чтобы – подобно змеям – парализовать своих жертв. Эта проблема фиксации движения была небезобидной задолго до прихода фотографии; и применение фонарей дальнего света как военно-полевого освещения не только облегчало передвижение своих войск, но и препятствовало движению вражеских.

Но, к сожалению, волшебный фонарь, как предположительный наследник такого фонаря дальнего света, заключал в себе совсем другую проблему. Он должен был не делать движения невозможными, но, напротив, симулировать их. После того, как камера-обскура стала помогать тому, чтобы проецировать также и движущиеся предметы, волшебный фонарь стал применяться с прямо противоположной целью. Можно было двигать отображение предмета перед системой линз, и отраженный свет отображал увеличенный вариант этого отображения, которое затем, разумеется, производило куда более жизненное или угрожающее впечатление. Предстояло возникнуть даже проекционным механизмам с (ни больше, ни меньше) двенадцатью отверстиями для

картинок: и если на входе строевой подготовкой занимался единственный солдат, то на информационном выходе, как вы легко вычислите, ровно двенадцать солдат, чеканя изобретенным тогда шагом в ногу, профессиональные исполняли угрожающие жесты. Из стратегической техники, каковой был фонарь дальнего света, использовавший голый свет помимо всяких форм, однажды возникла воображаемая техника господства посредством картинок, т. е. форм. Итак, если не считать новых для того времени систем зеркал и линз, волшебный фонарь есть вывернутая камера-обскура. Это может быть основанием, на котором ранние историки приписывают изобретение волшебного фонаря тем же самым ренессансным исследователям, к кому восходит «темная комната» камеры-обскуры. Но, как мы уже показали, Джамбаттиста делла Порта вовсе не располагал годным к употреблению волшебным фонарем. Они создаются только столетием позже, в 1659 г., и начинают свою, если смотреть из нашего времени, невероятную карьеру. Это запоздание имело научно-техническое основание, а именно – разработку потребительных систем линз, которые по сей день предполагаются всеми оптическими медиа; а также и другое, скрытое, основание, о котором стоит рассказать поподробнее. Ведь второе основание ведет к магии и колдовству и избавляет нас, как однажды гётевский Фауст, от кафедральной пыли.

2.2.2 Имплементация

Что касается технической основы, то кажется неслучайным, что работа над волшебным фонарем проводилась уже не художниками и не людьми искусства, как в случае с камерой-обскурой, но двумя математиками; кроме уже упомянутого датчанина Томаса Вальгенштейна, который смог выполнить «естественный» отпечаток листа растения, речь пойдет, прежде всего, о другом ученом: о великом голландском математике, физике и астрономе Кристиане Гюйгенсе. Вероятно, Вальгенштейн даже учился в знаменитом тогда Лейденском университете у Кристиана Гюйгенса и наладил серийное и массовое производство одной из его «безделушек» (по его собственному именованию), возня с которой самого Гюйгенса уже не интересовала (Schmitz, 1981-1995, I, 294). Но на деле, что касается «безделушек» и их противоположностей: Гюйгенс не только теоретически описал волновую природу света, без знания о чем

не мог бы работать ни один телевизионный аппарат, но и практически улучшал оптические системы линз, и соорудил один из первых практически использовавшихся телескопов. Вы уже догадываетесь, какие радикальные изменения произведет в XVII в. это соединение глаза с очками и лупами, телескопами и микроскопами – ведь постулат о видимости всех вещей переставал работать именно при обращении к микроскопически мелким вещам, как нити семян, и телескопически отдаленным, как фазы Венеры или кольца Сатурна. От этого, как известно, отправлялась половина философии Паскаля и вся математика дифференциалов и интегралов, как ее изобрел Лейбниц, как нарочно, в школе Гюйгенса.

Если еще яснее представить себе, что в императорском Риме один-единственный человек, а именно – сам император, как это передают о близоруком Нероне, использовал, конечно, не очки, но некий особой формы камень смарагд, который заменял ему очки на гладиаторских играх, – то станет еще очевиднее воздействие систем линз на повседневную жизнь. Если изложить это в двух словах, то можно сказать, что барочная техника линз подчинила сам природный свет с направленностью его лучей и показателями преломления лишь теоретически открытой в эпоху Возрождения перспективе. Не случайно Гюйгенс в *Трактате о свете* исследовал и отражение, и преломление. Для оптических медиа, таких, как камера-обскура и волшебный фонарь, это означало существенное усиление резкости изображения: вместо примитивного отверстия, которое работало только в негативном смысле, а именно в качестве фильтра, причем отсутствие резкости могло преодолевать только идеальным отверстием, а именно отверстием бесконечно малым, – теперь использовалась позитивная возможность собрать в пучок концентрированный свет. Поэтому нет ничего удивительного в том, что оба оптических устройства после разработки систем линз вошли в массовое употребление, причем – в таких различных областях, как наука, искусство и религия, но также в магии и в народных забавах.

2.2.3 Волшебный фонарь в работе

2.2.3.1 Пропаганда

Как и в случае с камерой-обскурой, массовое распространение волшебного фонаря в последующих столетиях нельзя приписы-

вать просто линейному научно-техническому прогрессу. А именно: необходимо отметить, что первые указания на употребления волшебного фонаря относятся не к целям науки, но к целям иллюзии. Ученый Гюйгенс должен был, к примеру, отказать своему отцу-литератору в изготовлении такой безделицы, как волшебный фонарь (Schmitz 1981-1995, I, 294), ведь даже его ученик в математике Вальгенштейн применял волшебный фонарь сплошь и рядом не для исследований, но чтобы внушать своим зрителям страх и ужас: он просцировал скелет, изображавший Смерть.

Именно такое и «привиденческое» использование камеры-обскуры в дальнейшем оказалось весьма востребованным. Первые изложения такого нововведения мы находим, что закономерно, у писателей, интересовавшихся наукой, но, прежде всего, бывших воинами католической веры, например, у иезуитов Атаназиса Кирхера и Каспара Шотта, у монаха Ордена премонстратов Иоганна Цана, изготовившего сотни «ведовских светильников» (Zglinicki 1979, 51). Магия имени аппарата, который мог обманывать глаз, показывая вещи, неслучайно не только не бывшие наличными, но и, подобно призракам, никогда и не могшие вообще быть наличными, — тоже нуждается в дедукции.

Чтобы внимательно рассмотреть этот предмет, ограничусь только случаем Кирхера, который вообще был одним из самых интересных людей своего времени. Атаназис Кирхер происходил из окрестностей Фульды, вступил, как это и было принято, в очень юном возрасте в Орден иезуитов, стал профессором философии и математики (тогда такое сочетание было еще возможным, и даже характерным), покинул Германию в суматохе Тридцатилетней войны и поселился в Риме при Ватикане. Святой Престол уже открыто принял решение впредь избегать таких скандальных взаимоотношений с наукой, как было в случае Галилея или Джордано Бруно; в любом случае Кирхер сделал карьеру как своего рода пожарная охрана Папы: со специальными поручениями и полномочиями он всегда был при деле, когда нужно было осваивать целину науки, но также и защищать ее от имени Церкви. Соответственно, публикации Кирхера охватывали диапазон от математической комбинаторики до греческой мифологии и мнимой расшифровки египетских иероглифов. Классический случай полигистории, как это называлось в семнадцатом веке, т. е. многознайства.

Что же относится к магии волшебного фонаря и целям его при-

менения, то намеков на это мы находим уже в заглавии роскошного тома, во втором издании которого 1671 г. Атаназис Кирхер представил еще не вполне технически правильный чертеж волшебного фонаря. Книга называется *Ars magna lucis et umbrae* [Большое искусство света и тени], и это означает, что новая оптика входит в употребление как инструмент не научного исследования, но искусства. Среди таких искусств, которые явно не имеют ничего общего с эстетикой Канта, у Кирхера значатся еще два: военное и религиозное искусство.

На войне модифицированная модель волшебного фонаря, как полагает Кирхер, может произвести переворот в передаче сигналов и сообщений. Имея в распоряжении простые факелы, полководцы со времен микенской Греции, несмотря на постоянные сложности, передавали приказы на большие расстояния, используя простое противопоставление «Да» и «Нет», «света» и «тьмы». Иными словами, они вряд ли могли кодировать, посылать алфавитные сообщения. А Кирхер как раз предложил использовать вогнутое зеркало с литерами, которыми будет написан приказ, тем самым сделав эти буквы «слепыми»; зеркало со сменными шаблонами для букв нужно держать на свету, и таким образом можно будет передавать осмысленные приказы на расстояние до 12 000 футов, т. е. приблизительно трех с половиной километров, безо всяких опасений, что эта передача может потеряться по дороге или быть перехвачена возможным противником. Проект сигнальной системы Кирхера, более чем на столетие предшествовавший оптическому телеграфу Клода Шаппа, поэтому также назывался *криптологией* или *стенографией*, тайным светописмом.

Это ставит нас перед фактом (что отметила уже *История фотографии* Лизеганга), что развлекательные медиа, такие, как волшебный фонарь, не были разработаны для развлекательных целей, но являются побочными или случайными продуктами базовых военных разработок. *Spin off*, скажут во времена межконтинентальных ракет и тефлоновых сковородок. А так как Кирхер принадлежал к единственному монашескому Ордену, во главе которого стоял и стоит генерал, то это и неудивительно. Кирхер изобретал, как формулирует Лизеганг, телеграфную систему коммуникации, т. е. устройство, которое может гарантировать совершенно тайный обмен сообщениями между людьми, принадлежавшими к военной элите — а вместо этого популяризировал оптическое развлекатель-

ное средство, которое производило впечатление и очаровывало тем больше, чем более массовыми и неинформированными были зрители. Этот самый перескок от телеграфа к воспроизведению, от символического к воображаемому, повторился только после изобретения Эдисоном фонографа и «кинетоскопа».

Эта логика подмены или схода с орбиты, естественно, ставит такой вопрос: как в технологии воображаемого может иметь самостоятельную ценность стратегический план и возможно ли это вообще? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно представить читателю второе, на сей раз религиозное, изобретение искусства Атаназия Кирхера. А именно: отец-иезуит предложил разработанный им аппарат, который следует считать прямым предшественником «колеса жизни» и, следовательно, предшественником прямого предшественника кинематографа, – так называемый *Smicroscopium parastaticum* (Zglinicki 1979, 56). Это устройство, которое в согласии со своим названием, точно так же, как и микроскоп, *выставляет на обозрение* что-то очень маленькое или его *сопоставляет* (таковы значения слова *Parastasis*), состояло из вращающегося диска и оптического устройства для рассмотрения. На вращающемся диске были размещены маленькие изображения, которые можно было рассматривать в увеличении посредством системы линз. Но эти изображения у Кирхера были не такие, как на позднейшем «колесе жизни» в 1830 г., где показывались живые и движущиеся картинки танцовщиц и натурщиц, но знаменитые и уже много столетий известные «стояния» на Крестном пути Иисуса. Эти «стояния» ранее просто изображались в церквах или на «крестном пути», как около церкви святой Оттилии, одна за другой в пространстве и времени, а у Кирхера начали «прокручиваться» в ускоренном темпе и, если угодно, двигаться. Масличная Гора, Голгофа – как первый немой фильм в истории медиа.

Нужно сформулировать напрашивающийся вопрос: почему в XVII в. изобретение Кирхера не было заклеено как богохульное, т. е. почему впервые стало допустимым представлять центр вести о Христе как оптический трюк, как иллюзию «ведовского светильника»?

Ответ, как я предполагаю, лежит в самом понятии оптической передачи. Ведь изобретения, предложенные Кирхером, имели нечто общее: передачу оптической информации и, таким образом, вызывание военных или религиозных эффектов у получателей.

2.2.3.2 «Время картины мира» Хайдеггера

Далее встает вопрос, что делало волшебный фонарь столь привлекательным именно для иезуитов? Прежде чем дать ответ, совершу краткий экскурс на философские высоты. Поздняя мысль Мартина Хайдеггера, как известно, предпринимает попытку мыслить основное понятие европейской философии – Бытие – вопреки всем традициям, как исторически изменяемое. Один из тезисов Хайдеггера звучит, соответственно, что Бытие в его собственной истории бытия с начала европейского Нового времени посылало себя в образе представления. А именно: представление доставляет бытие как объект для субъекта, что совсем не допускалось ни греками, ни римлянами. Наша лекция об оптических медиа может подтвердить это положение дел: линейная перспектива и камера-обскура, можно сказать вместе с Хайдеггером, стали средствами как раз этого представления.

Только на следующем шаге истории бытия – в философии Декарта – приводит к тому, что представление, которое представляется субъекту, также представляет и его как такового: *Cogito, ergo sum* – я есмь, потому что я могу представить то, что всегда мне представляется. Ибо, как отчетливо поясняет Декарт, в *cogito* не учитывается различие дня и ночи, бодрствования и сновидения, действительности и галлюцинации. Но понять это во всех тонкостях позволяет история оптических медиа: техническое изобретение, представляющее само представление (в отличие от чего-то действительного), называется говорящим само за себя словом «волшебный фонарь». Человек двигает в черном ящике картинку чего-то – как свое представление; посылает сквозь него свет и получает представление этого представления, картинку картинки, на стене. Вот и готовы история бытия и мое объяснение, почему волшебный фонарь мог появиться на свете только через сто лет после камеры-обскуры.

2.2.3.3 Иезуиты и оптические медиа.

Но вернемся от философии к теологии. Камера-обскура была непосредственно сопряжена с книгопечатанием. Это значит, что камера-обскура, линейная перспектива и Реформация опосредованно зависят друг от друга: хотя бы потому, что основной замысел Лютера, протестантское христианство, основанное «только на вере» и «только на Писании», по самой своей идее не мог быть тех-

нически осуществлен без Гутенберга. Вы легко можете догадаться, что это новомодное основание спасающей поодиночке Церкви не могло быть всем по нраву. Поэтому такое положение вызывало контрмеры, призванные технически укрепить и старую веру.

Незадолго перед этим, а именно в 1622 г., Папа основал в Ватикане *Congregatio de propaganda fidei* [Объединение по распространению [пропаганде] католической веры] – и на словах и на деле это было первое в истории агентство пропаганды. В том же году тот же Папа Григорий XV канонизировал основателя Ордена иезуитов, несколькими годами позже попытка иезуитов пропагандировать в Пекине линейную перспективу потерпела крах. Однако ни одна из историй оптических медиа не утаивала, что средства развлечения всегда были и механизмами пропаганды. Прежде всего, в каждую эпоху появления оптических медиа возникает повод охарактеризовать их стратегическое отношение к врагу, которым является письменность. Если Цглиницкому на ум пришла только невольная комическая фраза о микроскопе Кирхера: «Мы опять-таки отчетливо увидели здесь устремление тогдашнего мира: привести процессы, которыми много занимались, к созерцанию в подвижном виде» (Zglinicki 1979, 56 слл.), – то такие тавтологические утверждения должны как-то быть опровергнуты историей войны медиа. Имели ли невинные анонимы хотя бы смутно выраженные собственные имена? Почему в 1670 г. оптически реализовывались 6, 8, 14 или даже 36 стояний Крестного пути?

Реформация упразднила средневековый церковный ритуал со всем его оптическим блеском, по крайней мере, для половинины Европы, или, лучше сказать, замазала его типографской краской и поместила на его место однотонную, а именно черно-белую, тайну отпечатанных букв. *Sola scriptura, sola fide* – только Писанием и только верою, согласно Лютеру, спасается человек, без почитания святых изображений и необходимых для Церкви дел. Или как по-английски поэт «King Crimson»: *Starless and bible black*. Против этой черной типографской краски Библии другая часть Европы должна была что-то стратегически предпринять: она изобрела, как вы все знаете, так называемую Контрреформацию. Контрреформация означала, прежде всего, распространение веры и деятельность Ордена иезуитов, к которому принадлежали Атанасиус Кирхер и Каспар Шотт, работавшие с волшебным фонарем, и патер Шаль, пропагандировавший перспективное построение.

Орден иезуитов – это создание единственного человека, который недаром был по профессии солдатом. Иньиго Лопес де Рекальде, позднее назвавшийся Лойолой, как отпрыск баскского мелкодворянского семейства защищал Памплону от французов в 1521 г. . Итак, он вел войну в крепости, построенной по канонам инженерного искусства и систематически обстреливавшейся пушками, действовавшими по правилам того же инженерного искусства. Так вышло, что пушечное ядро тяжело ранило Лойолу в правую ногу. Длительное выздоровление после этого ранения подействовало на его религиозное обращение. А именно Лойола стал (и, вероятно, впервые) читать книги, пробиваться сквозь одни легенды о святых к другим, становился все благочестивее и, наконец, посвятил все свои ремесленные инструменты, все легкое и тяжелое вооружение, чудотворному образу Богородицы в монастыре Монсеррат.

Бред раненого и помешательство, книги и святые образы – это можно приблизительно обозначить как среду или контекст, в которых возник Орден иезуитов. Уже поэтому *Духовные упражнения* святого Игнатия, основывающий Орден текст его основателя – это не что иное, как книга против всех книг. Под «упражнениями» Лойола имел в виду задания одновременно для духа и для тела, то, что такой реформатор войска, как Мориц Оранский, на рубеже XVI-XVII вв. также будет называть «упражнениями», а теоретики кинематографа в начале XX в. – психотехниками. Эти упражнения предлагают, в полную противоположность Лютеру и бесчисленным протестантским отцам семейств, вышедшим из школы Лютера, вовсе не переписывать или читать Библию и в отдельных случаях, когда черт захочет испортить это писательское ремесло, бросать в него чернильницей. Упражнения у Лойолы, который был солдатом, не имели ничего общего с письмом, а чтение рекомендовали разве что тяжелобольным. Хотя глаза основателя Ордена или ученика, который проделывал его упражнения, скользили по буквам благочестивой книги и принимали к сведению, когда, например, эта книга пишет об аде. (Ад есть, естественно, у всех комментаторов Лойолы – от Джеймса Джойса до Ролана Барта и до меня, драматически привилегированный пример, но в ракурсе микроскопа Атанасиуса Кирхера с равным успехом могут использоваться и истории Страстной Недели). Когда Лойола, или послушник в Ордене иезуитов, неделями был заперт в монас-

тырской келье, чтобы размышлять об аде, то в игру вступали проглоченные им легенды, а не книга под названием Библия. Иными словами, скудная информация об аде, как она излагалась в книге протестантов для спасения наедине, была уже заглушена разросшейся благоговейной фантазией. Следовательно, в Ордене иезуитов было принято все прежде прочитанное долго и интенсивно переживать, пока оно не перестанет быть буквами или текстом и не начнет выходить за пределы пяти органов чувств. Давайте прочтем то, что Лойола и его ученики проделывали в пятом упражнении. Тема этого отрывка: *Созерцание ада*. Вот какое предлагается руководство:

Первый пункт состоит в том, что я очами воображения вижу безмерные языки пламени и души как бы в огненных телах.

Второй пункт состоит в том, что я ушами воображения слышу рыдания, вой, вопли, хулы на Христа Господа нашего и всех святых Его.

Третий пункт состоит в том, что я обонянием воображения чую дым, серу, трясину и гниль в аду.

Четвертый пункт состоит в том, что я вкусом воображения ощущаю горечь, слезы, скорбь, червя совести в аду.

Пятый пункт состоит в том, что я осязанием воображения чувствую жар, который накрывает и опалает проклятые души. (Loyola 1991, 90 сл.)

Это означает, что в Орден иезуитов может и должен вступать каждый, кто, подобно Лойоле, прошел через все эти адские упражнения: прежде всего, надо было вообразить и муки окаянных протестантов в их адской луже до самого горького конца. При этом должно стать совершенно ясно, что Контрреформация противопоставила новому протестантскому средству информации, книгопечатанию: иллюзионный театр для всех пяти чувств, причем во всех упражнениях оптический орган чувств ставится на первое место, а практика чтения для читателей состоит в том, что они не держатся за буквы, но переживают их значение как смысловую галлюцинацию. Говоря иначе: поиск медиума, который может противостоять Библии Лютера, привел старые религиозные образы в преобразованную или усиленную форму: они уже были не иконописными изображениями или фресками на стене церкви, уже не благочестивыми миниатюрами в детской легенде о святом, но психоделическими видениями, которые «воины Христовы», как себя называли иезуиты, могли в войне за веру мо-

тивировать гораздо эффективнее, что значит – бессознательнее, чем все старомодные шедевры живописи. С другой стороны, как вы уже догадываетесь, церковное управление в Риме питало и питает в отношении техник экстазов, даже у самых благочестивых людей, оправданное опасение, нет ли в этом ереси. Поэтому не нужно удивляться, что Лойола уже в свои молодые испанские годы неоднократно обитал в застенках инквизиции. И еще меньше нужно удивляться тому, что Лойола, когда он был командирован Папой из Испании в Рим для проверки своего нововведения, своих упражнений, в последнюю минуту, т. е. после 1540 г., сделал их совместимыми со старомодным почитанием изображений на досках, или должен был это сделать (Loyola 1991, 17). Шестое и восьмое Правила этого римского добавления звучат так:

Следует восхвалять мощи святых, ибо таким образом им оказывается почтение и воздаются молитвы. Также следует почитать посещения стоянок на Крестном пути, паломничества, индульгенции, буллы о Крестовых походах и возжжения свечей в церквях. [...]

Следует восхвалять украшение и строительство церквей, а также их изображения из-за тех, кого они представляют. (Loyola 1991, 186-187)

В конце этого краткого экскурса в историю Церкви мы опять пришли к иезуиту Атанасиусу Кирхеру и к его оптической фазовой модели стоянок на Крестном Пути – и, конечно, при этом волшебный фонарь не мог не осветиться новым светом. Повеление хвалы у Лойолы учредило новое почитание образов, которое, совершенно так же, как и новое галлюцинирующее чтение, нацелено не на изображение, а на значение, представленное в изображении. Почитание образов уже не могло передавать оптику церквей или стояния Крестного пути так, как этого хотели архитекторы и художники, но речь должна была идти и о том, чтобы вынести наружу психоделический эффект «упражнений». Что, помимо всех возможных директив, означало, в первую очередь, внешнюю часть реальной проекционной поверхности, на которой может появиться внутреннее изображение: в безобидном случае это будет фреска, а в новом и напряженном – экран волшебного фонаря. Во-вторых, это касалось внешней части – не входящих в иезуитский Орден, в монашескую элиту, члены которой неделями и месяцами работают со всевозможными самоистязаниями, чтобы достичь галлюцинаций. Задание иезуитам перебить реформатор-

скую монополию на книгопечатание эффективной медиатехникой с необходимостью имело в виду обращение мирян, от которых нельзя было требовать духовных упражнений в монастыре просто по недостатку времени. То, что Лойола в своей одинокой келье изобрел, или вынудил, следовало упростить, овнешнить, механизировать и пустить в массы. Это и есть все различие между духовным упражнением, в котором Лойола галлюцинаторно представлял стояния Крестного пути, и оптическим аппаратом под названием смикроскоп, с помощью которого Кирхер прокручивал мирянам эти стояния как быстро сменяемые картинки, так что этот аппарат мог бы считаться предшественником фильма. То, что Контрреформация восторжествовала в Австрии, Чехии, Моравии, Силезии, Венгрии и половине Южной Германии, обусловлено не только миллионами погибших в Тридцатилетней войне, т. е. темными или негативными сторонами могущества: не в меньшей степени это обусловлено светлыми, а это значит оптическими аспектами: новой подачей образов.

Об этой технологии изображений свидетельствует во втором издании книги Кирхера *Великое искусство света и тени* не только заглавие, которое обещает, что с помощью света и тени будет совершаться научный прогресс, но уничтожаться великое искусство, – об этом говорит также помещенное в этой книге изображение волшебного фонаря: мы видим масляную лампу, перед масляной лампой горизонтальный ряд расписанных стеклянных пластинок, которым предстоит одна за другой (почти как в случае с киноплёнкой) быть введенными в световой луч и спроецированными; но мы видим, прежде всего, на противоположной темной стене эффект от проекции одной из стеклянных пластин, которая как раз находится в световом конусе масляной лампы: нагой человек, до бедер охваченного языками пламени. Мы, пожалуй, не ошибемся, предположив, что это пламя только на наш современный, обученный на Маклюэне взгляд сигнализирует, что сообщением средства информации является само средство информации, в данном случае сама масляная лампа, – тогда как для современников и зрителей Кирхера оно означало что-то совсем другое, а именно само адское пламя. Иными словами, усиденная галлюцинация основателя Ордена иезуитов, которая некогда концентрировала все пять чувств на представлении адских мучений, стала с помощью волшебного фонаря технологической

стимуляцией для масс. А кто не вернется как можно скорее после представления к единственной спасительной вере, того поджидает не просто спроецированное адское пламя. Кирхер пишет:

Это представление образов и теней в темных покоях пугает гораздо более, чем то же представление с помощью солнца. С помощью этого искусства утратившие Бога люди легко могут удержаться от погрязания во многих пороках, когда в зеркале находится изображение дьявола, а сам он помещен в темное место (цит. по Ranke 1962, 17).

То, что мой речатель Ранке, несмотря на все уверения Шотта о многочисленных иезуитах, экспериментировавших с волшебным фонарем, отвергает заключение о том, что «здесь делается первый шаг к поучительному и, возможно, миссионерски-катехизаторскому применению нового аппарата для демонстрации изображений» (см. там же), свидетельствует лишь об ослеплении.

Для нас, в век буйства кино и телевидения, эта стратегия работы нового оптического медиума странным образом привлекательна, но стоит уяснить, что первые великие развлекательные средства Нового времени: театр и литература – возникли из многовековой войны за веру и образ. Это значимо как для культурных рекордов, о которых только и помнит историческая память, так и для весьма подзабытых представлений странствующих комедиантов, которые только в начале двадцатого века были буквально подавлены техническим медиумом – кинематографом – и преданы забвению.

2.2.3.4 Странствующие комедианты

Так называемые «комедианты», чтобы начать с более простого, так как я ничего не знаю об их возникновении и социологии, на удивление быстро и систематично ухватили момент усиления великой войны за веру. Когда Гутенберг и затем Лютер, казалось бы, правили книгами триумф над всяким почитанием изображений, комедианты открыли листовку (лубок) как средство, чтобы воспроизводить свои трагические песни, иллюстрируя их ксилографией. А после того, как Контрреформация победила силой галлюцинаторных и проекционных изображений, комедианты как будто бы, напротив, перебежали с реющими знаменами к Кирхеру. В любом случае, «смикроскоп» Кирхера был непосредственным предшественником всех раешных ящиков, которые еще в XIX в. в массовом порядке удивляли целые ярмарки. Раешные ящики – это

маленькие переносные и часто укрепленные на спине фигляра устройства для просмотра изображений, с отверстиями для одного глаза или даже для двух. За скромную плату можно было заглянуть в ящик, как позднее в кинетоскоп, непосредственный предшественник нашего кинематографа, и быть вознагражденным просмотром рисунков, которые механически прокручивались друг за другом. В более рафинированном исполнении раешные ящики позволяли даже устроить миниатюрную сцену, где кулисы и драматические фигуры двигались отдельно друг от друга, так что получалось рудиментарное действие. А когда раешные ящики объединялись с музыкальными шкатулками, то недоставало только технического устройства для накапливания изображений, чтобы предвосхитить кинетоскоп Эдисона. Единственное бросающееся в глаза различие состоит в следующем обстоятельстве: если Эдисон извлекал деньги из староамериканских боксерских боев, то раешные ящики, хранящиеся в Зальцбургском музее, показывают сцены из Священной истории: Иосифа, Марию, Иисуса и апостолов. Трудно представить себе большую преданность контрреформаторской и иезуитской пропаганде.

2.2.3.5 Церкви иезуитов

Раешные ящики на ярмарке – это модель, которая была основной для элитарной публики, т. е., как тогда говорили, для двора и города: раешный театр. Замкнутая перспектива, раздвижные кулисы, театральное освещение, как в маленьких переносных раешных ящиках: всего этого раньше в театрах не было. Как необходимый штрих упомяну только солнечное освещение театра Диониса в Афинах и архитектуру средневековой мистериальной постановки, которая всегда ставилась на улице и одновременно игралась (как *Божественная Комедия* Данте) на трех уровнях или с тремя параллельными действиями: сверху на небе, снизу в аду, и между ними на земле. Англичане знают лучше меня, как много сопряжений еще имеет шекспировская сцена 1600 г. с этим аллегорическим, но как раз поэтому лишенным всякой иллюзорности театром старой Европы. Но после того как святой Игнатий посредством искусства медитации впустил в свою крошечную монастырскую келью весь ад, а Контрреформация пустила в ход оптический обман, такая простота уже не была удовлетворительной. Та же самая волна новаций создала внутреннее убранство церквей и театр.

Происходит именно то, что живописная линейная перспектива, в точности по Лакану, вновь просцируется в архитектуру. То, что показывалось зрителям и посетителям в трехмерном пространством, должно было подчиняться тем же принципам, которые Врунеллески и Альберти установили на двумерной плоскости картин, выполненных на дереве. И так как для «распространения веры» не только театр был церковью, но и наоборот, церковь – театром, то перспективизм архитектуры стал определять сакральное строительство.

Одним из самых важных новшеств барочной архитектуры была известная живопись *trompe l'œil*, благодаря которой церкви обеспечивали скользящий переход от строения к живописи, от трех измерений к двум, пока изображение небесной тверди со всеми святыми не стало для обманутых глаз неотъемлемой частью церкви и перспективы восприятия. Известна, и я к этому еще вернусь, когда буду рассказывать о технике изображений романтизма, почти кинематографическая сексапильность святых; например, у Бернини скульптура Терезы Авильской в ее слиянии с Ангелом как будто бы обозначает ее видения, но именно потому, что они стали частью церковной архитектуры.

Существует изложение – хотя и более позднее, а именно романтическое – которое связывает эту новую технику изображения в церковном пространстве со способом применения волшебного фонаря. Рассказ Э. Т. А. Гофмана под знаменательным названием *Церковь иезуитов в Г.*, столь же знаменательно завершающий первую часть его *Ночных сценок*, относится к событию в городе Г., т. е. силезском городе Глогау, который и в самом деле располагал огромной иезуитской церковью. Гофман начинает весьма по-деловому:

Повсюду монастыри, коллегии и церкви иезуитов построены в том стиле, который опирается на античные формы и античную манеру. Грация и роскошь предпочитались святой строгости и религиозной важности. (Hoffmann, 1967, 413 [здесь и далее пер. А. Вершининой])

Профессор-иезуит в новелле связывает отклонение от готического и, таким образом, от «вышнего», со следующим объяснением:

Высшее духовное Царство должно быть открыто в этом мире, и познание его должно быть выражено в радостных символах, так же, как жизнь представляет собой проявление духа, снизошедше-

го из какого-то высшего царства в земную жизнь. Наша родина, пожалуй, там, в небесах, но пока наш приют здесь, царство наше принадлежит и этому миру. (Hoffmann, 1967, 414)

То, что под этим весьма двусмысленным Просвещением имеется в виду и власть иезуитов, которая также «от мира сего» в смысле политики и технологии изображений, вот что проясняет главная фигура рассказа. Герой рассказа – художник, действие происходит в 1795 г., художник привлечен иезуитами в город Г. отреставрировать церковь, потому что он может расписать колонны под мрамор, а настоящий мрамор слишком дорог для иезуитов. Однажды ночью мимо церкви проходит бессонный рассказчик – в конце концов, Гофман рассказывает одну из своих *Ночных сцен* – и из дверей церкви наблюдает высоко драматическую сцену, с участием волшебного фонаря, картины *trompe l'œil* и художника, управляющего сценой на расстоянии:

Когда я проходил мимо иезуитской церкви, я увидел яркий свет, блеснувший через окно. Маленькая боковая дверь была только притворена. Я вошел и увидел, что перед высокой нишей горел факел из воску. Когда я подошел ближе, то заметил, что перед нишей была натянута сетка из бечевки, за которой двигалась по лестнице вверх и вниз темная фигура и, казалось, что-то рисовала в нише. Это был Бертольд, который воспроизводил в нише черной краской тень, отбрасываемую сеткой. Рядом с лестницей на высоком мольберте стоял рисунок алтаря. Я удивился остроумной выдумке. Если ты, дорогой читатель, несколько знаком с благородным искусством живописи, то ты без дальнейших объяснений сейчас же поймешь, для чего Бертольд разрисовывал ту сеть, которую отбрасывала тень в нише. Бертольд должен был в нише воспроизвести стоявший перед ним рисунок алтаря. Чтобы маленький рисунок перенести в нишу в соответственно большем виде, он должен был и набросок, и ту плоскость, куда он должен был перенести этот рисунок, разграфить сетью, как обычно делают все живописцы. Но здесь не было никакой плоскости, а была полукруглая ниша, в которой он и должен был нарисовать алтарь. Точное уравнение квадратов, которые образовывали в нише линии сети, с прямыми линиями модели, и установление верных архитектурных отношений, которые он должен был воспроизвести, нельзя было найти иначе, как этим простым и гениальным способом. (Hoffmann, 1967, 416)

Способ работы у Бертольда таков же, как у волшебного фонаря: проецирование света на фон темноты. В качестве источника света действует восковой светильник, в качестве подосновы – сетка из пересекающихся нитей, точно такая же, как решетка в наставлениях Дюрера к перспективистской живописи – она осуществляет геометризацию живописной подосновы, а именно алтаря, а проекционной плоскостью является полукруг ниши. Цель всего этого приспособления ясна: решить геометрическую задачу, как можно осуществить отображение некоей плоскости (которая, в свою очередь, представляет собой двумерную проекцию трехмерного тела) на полуцилиндрическую форму, верхний конец которой завершается полушарием – т. е. целое, причем не прибегая при отображении, или разметке, к не-геометрическим, а именно арифметическим приемам картезианской геометрии. Итак, художнику Бертольду нет необходимости решать квадратные уравнения, не говоря уже о тригонометрических, но его рука художника просто и автоматически следовала, как это уже описано в лекции о перспективной живописи Ренессанса, заданным линиям, которые обозначаются спроецированными тенями сетки. Но как раз благодаря этому перед нами возникает, как говорит само название рассказа, иезуитская церковь, а именно алтарь, которого, собственно говоря, нет, но который лишь имитируется как обман земного глаза посетителя церкви ее архитектурной трехмерностью. То, что в *Упражнениях* основателя Ордена Игнатия де Лойолы было самовывыаемыми внутренними галлюцинациями, попадает для таких мирян, как художник и введенный в обман его иллюзией посетитель церкви, в земную область оптических обманов. Бертольд у Гофмана недвусмысленно формулирует, вероятно, ссылаясь на вышедшее в 1810 г. двухтомное руководство по перспективе ректора Берлинской строительной академии Иоганна Альберта Эйтельвейна (Hoffmann, 1796): «Если я эту алтарную балку изобразил прямо из точки видения, я твердо знаю, что эта балка пластически предстает зрителю». (Hoffmann, 1967, 420)

То, что Гофман приписывает изобретение храмовой техники *trompe l'œil* исключительно иезуитам, имеет все исторические основания. Насколько мне известно, художники-инженеры Ренессанса придерживались Евклидова прямого угла, и не из-за банальной косности, но из любви к математической экономии.

А именно: они проецировали эффекты своей линейной перспективы или камеры-обскуры всегда только на плоскость. Только барочная архитектура, которая боялась прямых углов как черт ладана, поставила проблему: как можно позволить спроецировать эту линейную перспективу также на искривления, причем и сама архитектура должна быть вовлечена в иллюзорную игру новой живописи. Теоретическое разрешение этой проблемы явилось в 1693 г. в форме книги под показательным заглавием *De perspectiva pictorum atque architectorum* – о перспективе художников и архитекторов. Эту книгу, что также характерно, написал отец-иезуит по имени Андреа Поццо. И вся подоплека этого нового *trompe l'œil* обнаружилась самое позднее тогда, когда Поццо обогатил церковь основателя своего Ордена, Св. Игнатия в Риме, таким плафоном, что Якоб Буркхардт не смог обойтись без того, чтобы не прославить или не заклеить его как «арену всякой бессмыслицы». Ибо этот холст плафона не только превратил архитектуру церкви в иллюзорные выпретенные выси, но и подчинил все колонны и изображения святых, карнизы и облака чудовищно искажающей линейной перспективе, которая зависела не столько от маловажного благочестивого угла зрения, сколько от эллиптической кривизны небосвода. Бертольд со своей полуцилиндрической кривизной оказывается прямым учеником Поццо. Открытым вопросом, который мы должны отложить, остается: почему романтический рассказчик, а именно сам Гофман, идет вместе с Бертольдом в обучение к иезуитам? Пока же поговорим о иезуитской технике изображений в их собственном храмовом пространстве.

2.2.3.6. Театр иезуитов

Иезуиты также попытались реформировать и профанный, или светский, театр в соответствии со своей новой медиатеchnологией: так получился иезуитский театр. Подобно оптическим приборам Кирхера или гофмановского церковного художника, галлюцинации Лойолы должны были стать средством медитации для неискупленной публики, без напряжения и нарочитой понятийности. Известнейшим примером в немецкой литературе может послужить вышедшая в 1602 г. драма *Кенодоксус [Тицеславный]* иезуитского профессора богословия Якоба Бидермана, которую он должен был привезти в Рим к ассистенту генерала его Ордена. Эта драма представляет парижского ученого, который, возгордившись свои-

ми знаниями, лишь притворно или лицемерно изображал из себя христианского верующего и поэтому, как легендарный доктор Фауст, в конце концов, в сопровождении сонма чертей был брошен в адский пламень. Итак, эту драму как победоносное шествие образов и галлюцинаций нетрудно истолковать против знания, основанного на печатных книгах. При этом Бидерман вовсе не собирается выставлять на нейтральной сцене аллегии, не привязанные ни к какому месту и времени. Его иезуитская сцена, скорее, показывала конкретные внутренние пространства, которые для зрителя имели различные отсеки, а как раз там, где кончалась сцена, находилось углубление в полу, являвшее спуск в ад (Bidermann 1965, 163). Когда в финале бесчисленные черти со смолой и серой из этих врат штурмовали кабинет ученого, чтобы унести труп Кенодоксуса, все его студенты, присутствовавшие как фактические зрители, превращают иезуитское упражнение в театрально-осмысленную действительность.

Можно констатировать, что иезуитская сцена и родственная ей итальянская оперная сцена стала моделью для всех новаторских театральных построек эпохи барокко, или, иначе говоря, эпохи абсолютизма. Только тогда сцены превратились в раешные ящики, как вы их знаете сегодня, из которых, в пределах умений декоратора и финансовых возможностей театральной техники, нам как зрителям подается более или менее удачная иллюзия. Перспектива, которая у Брунеллески еще нуждалась в экспериментальных доказательствах, а у Дюрера – в опоре на научно-технические растровые построения, представилась сценой раешного ящика на целый день или на целый вечер. В силезском барокко, в блистательный период немецкой литературы около 1670 г., все иллюзии, которых иезуиты или фигляры добивались применением волшебного фонаря, уже могли быть достигнуты и драматически, а это означает – без уменьшения: имелись перспективно нарисованные кулисы, которые непрерывно продолжают внутри-архитектурное сконструированное сценическое пространство и могут меняться по ходу представления; были костюмированные актеры, которые (как во *Льве Армянине* Грифиуса или *Агриппине* Локэнштейна), переодеваясь на открытой сцене, превращались в других персонажей. Тем самым мало-помалу испытывалось, сколько раз зрители должны были быть поражены эффектами, превращениями и фокусами без разрушения иллюзорности. Популярная

и поэтому прямо-таки подпольная история такой театральной техники ведет прямо в XIX в., когда ярмарочные ящики были обучены волшебным фонарем даже протокинематографической прокрутке и смене кадров. Театр для низших классов (*Unterklassentheater*) в венском Йозефштадте ввел в 1842 г. первую движущуюся сцену, чтобы создать у зрителей иллюзию настоящего плавания по Дунаю; наконец, в 1896 г. Лаутеншлегер установил в Мюнхенском резиденциальном оперном театре первую вращающуюся сцену, с которой Гурнеманц и Парсифаль могли спеть свои знаменитые арии: оба персонажа оперы Вагнера, как известно, стремительно приближались к Граду Грааля, когда указания режиссера предусматривали, что «уже должно начаться незаметное вращение сцены». Невинный безумец Парсифаль, прототип всех невинных безумцев, на которых стратегически нацелена музыкальная драма Вагнера как на своих зрителей, не замечал его и приписывал его бреду вместо простого восприятия самого себя: «Я едва шагаю, но мой бред продвинулся уже далеко». Тем временем отеческий дух или комментатор Гурнеманц поясняет: «Ты видишь, сын мой, что здесь пространством стало время» (Wagner 1978, 833 слл.).

Но к фокусу Вагнера, состоящему в том, чтобы сделать из сценических трюков целую метафизику и при этом игровой фильм, мы вернемся в должное время. Сейчас, когда речь идет о временах барокко и абсолютизма, техника иллюзии должна быть ограничена одним решающим ракурсом, который имеет исключительное значение для истории фильма.

Возникшая для контрреформационной технологии получения изображений театральная сцена могла успешно манипулировать всем и имитировать все, но не источник света. Закрытый театр, все представление в котором по определению игралось в замкнутом пространстве и предпочтительно вечером – впервые в истории и одновременно с дворцами абсолютистских королей – нуждался в искусственном освещении. В исследовании Рихарда Алевина *Barockes Welttheater* отмечено, как дорого каждый раз обходилось ложиться спать уже не с курами. Но для осуществления этого фундаментального для всех развлекательных медиа сдвига во времени в середине семнадцатого века были только восковые свечи и смоляные факелы – такие источники света, которые, во-первых, дают больше жара, чем света, а, во-вторых, как раз по Шеннону, при этом невольно работают и как источники помех: они произ-

водили помехи для смысла, а именно – дым и гарь, которая была уместна только в адских сценах, как в пьесе Бидермана: там она поддерживала театральную иллюзию, а не хоронила ее. Прежде всего, это были сотни свечей, которые применялись как на сцене, так и в зрительном зале; в отличие от кулис, актеров и костюмов они не менялись в течение представления. Драматическим, хотя и вполне забытым, следствием этого ограничения был тот факт, что ни одна из знаменитых драм Корнеля или Расина не насчитывает больше трех тысяч александрийских стихов. Хотя герменевтическое литературоведение нашло этому превосходные и полностью имманентные тексту объяснения, но впустую: это эстетическое ограничение непосредственно следует из технического ограничения: времени сгорания восковой свечи. Иными словами: Федра Расина, будучи всего лишь внучкой, но, в отличие от греческой героини, внучкой «святого солнца», должна умереть не потому, что пламя ее кровосмесительной любви к пасынку горит столь черным цветом, как сетует она. Просто после двух часов представления коптящее пламя свечей в парижском театре было на исходе.

Если отвлечься от проблемы источника света, абсолютистский театр, прежде всего у Расина, героини которого влюбляются в оптически лучащиеся видения (Barthes 1963, 30 слл.), представляет собой мобилизацию театральной машинерии ради целей фактического создания иллюзии у зрителя. После того как короли и князья в своих зеркальных залах, на праздничных шествиях и фейерверках весьма планомерно окружили себя оптическими достижениями, и поэтому сцену необходимо было тоже совершенствовать, их подданные, не имея своих свечей, могли только клевать носом; хотя, начиная с абсолютизма, проводилась политика изображений, соответствующая изображениям современной политики, портретным головам в газетах и интервью на телевидении воскресным вечером, но при той старой абсолютистской монополии на свет она весьма плохо работала.

Сравнительно слабым, на этом историческом фоне, кажется нападение Бертольда Брехта на заклеянный им «аристотелевский театр», который якобы приглашал своих зрителей к «отождествлению» или «узнаванию». В материалистическом свете медиаистории, которую в любом случае написал не Маркс и не Ленин, те нападки, которые осуществляет *Малый органон* Брехта на традиционный театр, просто обращены не по адресу: значимые момен-

ты сценической иллюзии возникают никак не в открытом театре под греческим солнцем, не говоря уже о современной этому театру *Поэтике* Аристотеля, но в театре замкнутого пространства времен Контрреформации и борьбы за образы. Пропагандист Брехт просто не распознал своих исторических предшественников. Нам еще предстоит показать, что предписанное и расхваленное им противоядие от театральной иллюзии: якобы научно обоснованный «эффект отчуждения» совпадает с технологически модернизированной оптикой. В конце концов, именно возникновение игрового фильма сразу сделало устаревшей царившую со времени барокко сцену с иллюзией замкнутого пространства, причем сам фильм стал конкурентом всех разновидностей театра.

Таковы предварительные замечания, относящиеся к театроведению, что еще будет нашей темой, когда речь пойдет о введении новых технических источников света. Но чтобы не нарушать хронологии, нужно поставить вопрос, как новые оптические медиа изменили, помимо театра, литературу. Эти стопки книг так важны, потому что в те времена, когда не было никаких опросов читателей и экспериментальной психологии, только они были в состоянии изложить реальные телесные эффекты, производимые медиа. Если мы не разузнаем, что именно романтизм делал для того, чтобы соревноваться с эффективностью образов, то останутся в темноте предпосылки возникновения и содержание игрового фильма.

2.3 Просвещение и борьба за образы

Перейдем к восемнадцатому веку, который получил в немецком языке имя *Aufklärung* [разъяснение], а во французском языке, как будто чтобы отметить уже осуществленные оптические изобретения – еще более многозначительное имя *siècle des lumières*: век светов [век Просвещения]. В этот век появилась техника письма, или, точнее говоря, описания, которая впервые сделала тексты, если угодно, совместимыми со сценариями. Если правильно читать, то буквы позволяли что-то увидеть на бумаге – как будто уединенное чтение Библии святого Игнатия вошло в массовое применение.

В начале этого развития и в начале рассматриваемого столетия, как это давно опознал германист Август Ланген, было распространено так называемое *обрамляющее зрелище*. Ланген назвал

этим термином то простое явление, что стихотворение, воспевая природу, впредь будет ориентировано на технику, которая уже применялась в живописи и театре – камера-обскура, волшебный фонарь и расшнурованный ящик.

2.3.1 Брокес

Возьмем самый знаменитый и красноречивый пример: Стихотворение, которое опубликовал гамбургский чиновник Бартольд Хинрих Брокес в своем собрании лирики, состоящем из стихов о природе и стихов на моральные темы, под замечательным заглавием *Земное успокоение в Боге* (*Irdisches Vergnügen in Gott*). Само это собрание носит еще более замечательный заголовок *Гарантированное средство для глаз* (*Bewährtes Mittel für die Augen*):

Когда мы стоим посреди прекрасного ландшафта, будучи окружены прелестью, и, взволнованные творением, внимательнее, чем когда-либо, ощущаем прежде бывшие разумными порывы созерцать красоту творения и более непосредственно в него вглядываться; когда мы обнаруживаем, что наши глаза (почти ослепленные привычкой и сделавшиеся как бы немощными) не в силах упорядоченным образом видеть количество, торжественность, гармонию красок и роскошь, поскольку те слишком хорошо распределены, – тогда кажется, будто мысли, подобно главному лучу, рассеиваются, и будто это и есть причина того, что мы не радуемся миру, и не можем с большим пылом почитать Бога в Его творениях. С помощью яркого света мы впускаем в наши зрячие кристаллы сразу слишком много предметов, и притом со всех сторон, вместо того, чтобы наш разум влек их к единству, созерцал один за другим, восхищался ими, прилагал усилия и удовлетворялся этим. И так, подобно свету и взгляду, внезапно прыгает назад и дух у каждого, без того чтобы впускать в тело красоту и порядок; без того чтобы черпать в нас самих для нас самих удовольствие, признательность и благодарность. Чтобы источник неудовольствия и неблагодарности, подлинный колодезь несчастья заткнуть и научиться видеть по-человечески, следует все-таки что-то сделать и стать сведущим в искусстве зрения – для этого я советую применить средство, которое, когда я недавно пошел на прогулку в поля, не случайно пришло мне на ум во время созерцания, а пользоваться этим совсем нетрудно [...]