

ФЛОРЕНСКИЙ

**ИСТОРИЯ
И ФИЛОСОФИЯ
ИСКУССТВА**

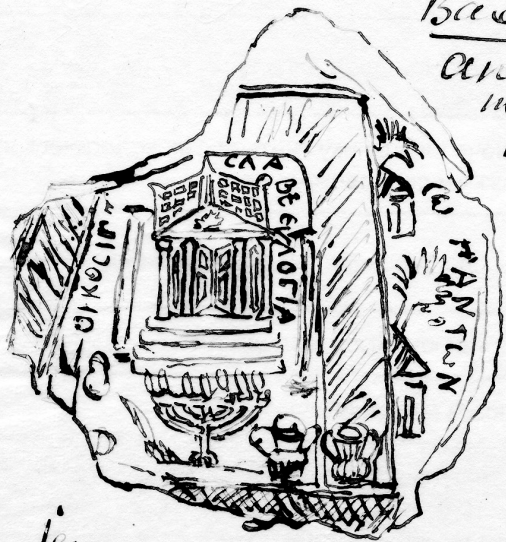


Священник Павел Флоренский

Сочинения



*А.В. Уиттенговен.
Экслибрис о. Павла Флоренского. 1924.
Ксилография*



Βασίλειος Διάκ
 Αλεξάνδρου
 Μουσίου
 Κρητικού
 Μουσίου
 Κρητικού

Γεωγραφικός Χάρτης
 που φαίνεται στο
 άνω μέρος του σφαιρικού
 σφαιρικού, και του αγγλικού de Rossi
 (L'Esplanade de Constantinople. In: Viguerie
 Diction. de la Bible, T. 2, coll. 855-858, fig. 392)

Священник Павел Флоренский

ИСТОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ
ИСКУССТВА

«Академический проект»
Москва, 2020

УДК 1(091)(470)
ББК 87.3(2)6
Ф 73

Редакционный совет серии:

А.А. Гусейнов (акад. РАН), В.А. Лекторский (акад. РАН),
Т.И. Ойзерман (акад. РАН), В.С. Стетин (акад. РАН, председатель
совета), П.П. Гайденко (чл.-корр. РАН), В.В. Миронов (чл.-корр.
РАН), А.В. Смирнов (чл.-корр. РАН), Б.Г. Юдин (чл.-корр. РАН)

Печатается с исправлениями и дополнениями по изданиям:

1. *Священник Павел Флоренский*. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000; 2. *Священник Павел Флоренский*. У водоразделов мысли. Т. 1. М.: Академический проект, 2013; 3. *Священник Павел Флоренский*. Иконостас. М.: Искусство, 1994; 4. *Священник Павел Флоренский*. Троице-Сергиева лавра и Россия. М.: Сергиев Посад, 2014, а также архиву священника Павла Флоренского.

Под общ. ред. игумена *Андроника (Трубачёва)*
Подготовка текста к изданию — игумен *Андроник, О.И. Генисаретский,*
А.Г. Дунаев, С.М. Половинкин, М.С. Трубачёва
Сопроводительная статья — *О.И. Генисаретский*
Примечания — игумен *Андроник, О.И. Генисаретский, А.Г. Дунаев,*
А.Н. Паршин, С.М. Половинкин, В.А. Шапошников
Подбор иллюстраций — *М.С. Трубачёва*

Флоренский Павел, священник

Ф 73 История и философия искусства. — М.: Академический проект, 2020. — 623 с. + 32 п. вкл. — (Философские технологии).

ISBN 978-5-8291-3291-0

В настоящее издание вошли статьи и исследования священника Павла Флоренского, которые он сам объединял в том «по истории и философии искусства и археологии». Впервые в одном томе объединены такие работы, как «Иконостас» (1919–1922), «Обратная перспектива» (1919), «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924), а также статьи по искусству за 1918–1925 гг. Также впервые в Приложениях публикуются в полном объеме подготовительные черновые материалы к лекциям «Анализ перспективы», читанным во ВХУТЕМАСе в 1921–1924 гг., и их студенческая запись. Все это дает возможность целостного восприятия взглядов священника Павла Флоренского на искусство и позволяет оценить его новаторский вклад в искусствоведение. Сопроводительная статья О.И. Генисаретского поможет читателю войти в проблематику искусствоведения 1920-х гг., не исчерпанную и поныне. Издание снабжено иллюстрациями тех произведений, о которых упоминается в тексте.

Книга может быть рекомендована философам, культурологам, религиоведам, а также всем тем, кто интересуется историей человеческой мысли.

УДК 1(091)(470)
ББК 87.3(2)6

- © Тексты свящ. Павла Флоренского — Архив свящ. Павла Флоренского // Музей свящ. Павла Флоренского (Москва), Трубачёв А.С., 2016
- © Генисаретский О.И., сопроводительная статья, 2016
- © Игумен Андроник, Генисаретский О.И., Дунаев А.Г., Паршин А.Н., Половинкин С.М., Шапошников В.А., примечания, 2016
- © Оригинал-макет, оформление. «Академический проект», 2020

ISBN 978-5-8291-3291-0

**Уважаемые читатели,
дорогие братья и сестры!**

Вы держите в руках очередной том Собрания сочинений священника Павла Флоренского.

Многим отец Павел известен прежде всего как автор фундаментального труда «Столп и утверждение Истины», а также других богословских рассуждений о значении и мистическом смысле церковных Таинств.

Несомненно, главные интересы Флоренского лежали в области богословия и философии, однако отличительной чертой его творчества является замечательная эрудиция в сфере различных точных, естественных и гуманитарных наук. В основании его философской системы, при всей широте исследовательского охвата, лежит убеждение в том, что мировоззрение русского народа зиждется на его вере, из этой веры оно исходит и к этой вере устремляется.

Флоренский считал себя последователем Святых Отцов и христианским апологетом православной веры. В связи с этим он ставил перед собой две главные задачи: во-первых, способствовать очищению всего человеческого знания от ложных предпосылок и стереотипов современности, от ложной науки и философии, во-вторых, содействовать построению цельного православного мировоззрения, включающего в себя и богословие, и философию, и науку, и искусство.

Господь судил ему жить в те непростые годы, когда в традиционной и привычной для большинства жителей страны системе ценностей произошел переворот и вера стала восприниматься как пережиток прошлого, как удел малообразованных, неразвитых людей, как «мракобесие». Средства массовой пропаганды внушали обществу, что верующий человек по определению не может быть умным и способным. В «новой России» не должно было быть места для верующих людей, ибо они самим фактом своего существования мешали повсеместному распространению прогрессивной модели «советского человека», навязываемой богоборцами. В этих условиях Флоренский продолжал со страхом Божиим служить Церкви и Родине. Он являл образец благочестия и порядочности, трудолюбия и терпения, мужества перед лицом страданий и смерти. Во все советские научные учреждения он приходил в священническом одеянии, свидетельствуя этим, что он пастырь и что его христианские убеждения никоим образом не противоречат его научной деятельности.

Для верных чад Церкви, живших в годы государственного безбожия, имя отца Павла Флоренского стало символом духовной свободы. Личный пример священника-ученого убеждал в том, что можно быть верующим человеком и в то же время проявлять свою творческую активность в самых разных сферах. Поэтому можно говорить о влиянии отца Павла на те процессы, которые в конечном итоге привели к освобождению общества от оков атеизма и к религиозному возрождению стран Русского мира в конце XX века.

Пример активной научной и жизненной позиции, которую занимал отец Павел Флоренский, особенно актуален в наши дни. Он свидетельствует о возможности для христиан в любых условиях быть *солью земли и светом* миру (см. Мф. 5, 13–14), хранить верность Евангельской истине.

Знакомясь с религиозно-философским наследием Флоренского, следует иметь в виду, что его самобытное и оригинальное творчество не было лишено противоречивости. В нем отразился процесс постепенного духовного становления мыслителя, его научного роста, неординарность личности автора. Флоренский не предлагал читателю свои взгляды, мысли и идеи как нечто абсолютное и законченное, но, напротив, признавал возможность их обсуждения и исправления.

В настоящее время многие люди в нашем Отечестве и за его пределами обращаются к богословскому, философскому и научному опыту отца Павла, к «школе верующего разума», стремящегося к познанию Истины.

Выражаю надежду, что новое академическое издание собрания трудов священника Павла Флоренского, дополненное научными комментариями, будет способствовать дальнейшему изучению и осмыслению обширного наследия этого ученого, мыслителя, педагога и служителя Церкви Христовой.

29. 04. 2011 г.

г. Москва

+ 

ПАТРИАРХ МОСКОВСКИЙ И ВСЕЯ РУСИ

ИКОНОСТАС

Иконоста́с

1921. VI. 14
Москва

Бог — нечто виданное и невиданное; но и невиданно
данно взра, — нечто как видимое ^и нечто, нечто,
и невиданно. Но два два мира, виданное и
нечто невиданное, соприсущие. Как же они
имеют границу их соприсущности, их
различия и разл. соприсущности?

Или некажется духи данна ~~отражение~~ ~~нечто~~ ~~нечто~~
дан среденно от двух границ соприсущности
нечто духа нечто, что и в над (самим) нечто,
и виданное ~~предмет~~ нечто и невиданное,
нечто нечто ~~предмет~~ и нечто ~~предмет~~
нечто нечто, нечто нечто ~~предмет~~.

Сод — нечто нечто и нечто нечто нечто
нечто и невиданное, нечто нечто нечто,
но нечто нечто нечто нечто нечто нечто,
но не не нечто нечто ~~предмет~~ нечто нечто
нечто нечто и невиданному. И нечто нечто,
нечто на нечто нечто и нечто нечто,
но нечто нечто нечто нечто нечто нечто
нечто нечто нечто, нечто нечто нечто
нечто нечто нечто. Нечто нечто нечто
но, нечто нечто нечто: нечто нечто
нечто нечто не нечто нечто нечто нечто
и нечто нечто — нечто нечто

ИКОНОСТАС¹

По первым словам летописи бытия, Бог «сотворил небо и землю» (*Быт.* 1:1), и это деление всего сотворенного надвое всегда признавалось основным. Так и в исповедании веры мы именуем Бога «Творцом видимых и невидимых»², Творцом как видимого, так, равно, и невидимого. Но эти два мира — мир видимый и мир невидимый — соприкасаются. Однако их взаимное различие так велико, что не может не встать вопрос о границе их соприкосновения. Она их разделяет, но она же их и соединяет. Как же понимать ее?

Тут, как и в других вопросах метафизики, исходной точкою послужит, конечно, то, что мы уже знаем о себе самих. Да, жизнь нашей собственной души дает опорную точку для суждения об этой границе соприкосновения двух миров, ибо и в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом, и тем самым бывают времена — пусть короткие, пусть чрезвычайно стянутые, иногда даже до атома времени, — когда оба мира соприкасаются, и нами созерцается самое это прикосновение. В нас самих покров зримого мгновениями разрывается, и сквозь его, еще сознаваемого, разрыва* веет незримое, нездешнее дуновение: тот и другой мир растворяются друг в друге, и жизнь наша приходит в сплошное струение, вроде того, как когда подымается над жаром горячий воздух.

Сон³ — вот перв<ая> и простейш<ая>, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом. Пусть эта ступень есть низшая, по крайней мере чаще всего бывает низшей; но и <с>он**, даже в диком своем состоянии, невоспитанный сон, — восторгает душу в невидимое и дает даже самым нечутким из нас предощущение, что ёсть и иное, кроме того, что мы склонны считать единственно жизнью. И мы знаем: на пороге сна и бодрствования, при прохождении промежуточной между ними области, этой границы их соприкосновения, душа наша обступается сновидениями.

Нет нужды доказывать давно доказанное: глубокий сон, самый сон, т. е. сон как таковой, не сопровождается сновидениями, и лишь полусонное-полу-бодрственное состояние, именно граница между сном и бодрствованием, есть время, точнее сказать, время-среда возникновения сновидческих образов. Едва ли не правильно то толкование сновидений, по которому они соответствуют в строгом смысле слова мгновению⁴ переходу из одной сферы ду-

* него, еще сознаваемого разрыва, БТ.

** он Р, М; сон М¹ [кар.] (?), БТ.

5
 Вечеру руганен. Динар ругане не ругане, Свободен,
 как ~~вечеру~~ ~~много~~ ~~свободен~~, но ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~
 сел ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~.

Матрицей твоей отражены на времени,
 видима и невидима. Она ~~завлаивает~~
 своим ~~недостатком~~ ~~узнаю~~, но ~~он~~ ~~ее~~ ~~и~~ ~~узнаю~~
~~на~~ ~~какие~~ ~~то~~ ~~что~~ ~~узнаю~~ ~~много~~.

Иная ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~в~~ ~~свободен~~ ~~много~~
 и ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~
~~узнаю~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~
~~узнаю~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~.

Это ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

(Евр.) ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

или ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

ибо ~~они~~ ~~одновременно~~ ~~в~~ ~~двух~~ ~~мирах~~,

~~в~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

и ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~свободен~~ ~~много~~ ~~и~~ ~~свободен~~ ~~много~~

Страница рукописи «Иконостас», 1921

шевной жизни в другую и лишь потом, в воспоминании, т. е. при транспозиции
 в дневное сознание, разворачиваются в наш, видимого мира, временн<о>й* ряд,
 сами же по себе имеют особую, не сравнимую с дневною, меру времени, «транс-
 цендентальную». Припомним в двух словах доказательство тому.

* временный Р, М; временной БТ.

«Мало спалось, да много виделось»⁵ — такова сжатая формула этой сгущенной сети сновидческих образов. Всякий знает, что за краткое, по внешнему измерению со стороны, время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых особых обстоятельствах — века и тысячелетия. В этом смысле никто не сомневается, что спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени приобретает новую, в силу чего его время, сравнительно со временем покинутой им системы, протекает с невероятной быстротой. Но если всякий согласен и не зная принципа относительности, что в различных системах, по крайней мере применительно к рассматриваемому случаю, течет свое время, со своей скоростью и со своей мерой, то не всякий, пожалуй даже немногие, задумывался над возможностью времени течь с бесконечной* быстротой и даже, выворачиваясь через себя самого, по переходе через бесконечную скорость, получать обратный смысл своего течения. А между тем время действительно может быть мгновенным и обращенным от будущего к прошедшему, от следствий к причинам, телеологическим, и это бывает именно тогда, когда наша жизнь от видимого переходит в невидимое, от действительного — в мнимое. Первый шаг в этом направлении, т. е. открытие времени мгновенного, был сделан бароном Карлом Дюпрелем⁶, тогда еще совсем молодым человеком, и этот шаг был самым существенным из числа всех им сделанных. Но непонимание мнимости внушило ему робость перед дальнейшим и более существенным открытием, несомненно лежавшим на его пути, — признанием времени обращенного.

Схематически рассуждение можно повести примерно так.

Общезвестны и в жизни каждого, несомненно, многочисленны, хотя и непродуманны в занимающем нас смысле, сновидения, вызванные какою-нибудь внешнею причиною, точнее сказать, по поводу или на случай того или другого внешнего обстоятельства. Таковым может быть какой-либо шум или звук, громко сказанное слово, упавшее одеяло, внезапно донесшийся запах, попавший на глаза луч света и т. д. и т. д., — трудно сказать, что не может быть толчком к разворачивающейся деятельности творческой фантазии. Может быть, не было бы поспешностью признать и все сны — такого происхождения, чем, впрочем, объективная их значимость ничуть не подрывается. Но очень редко это банальное признание** поводом сновидения некоторого внешнего обстоятельства сопоставляется с самою композицией сновидения, возникшего в данном случае. Скорее всего, эта невнимательность к содержанию сновидения питается установившимся взглядом на сновидения как на нечто пустое, недостойное разбора и мысли. Но, так или иначе, композиция сновидений «по поводу», я бы осмелился сказать, и вообще всех*** сновидений, по крайней мере большинства, — строится по такой схеме.

Сонная фантазия представляет нам ряд лиц, местностей и событий, целесообразно сцепляющихся между собою, т. е., конечно, не глубокой ос-

* Разрядка: М¹ (кар.), БТ.

** признание написано рукой С. И. Огневой в Р над словом утверждение; признание (утверждение) М, БТ.

*** Разрядка: М² (кар.), БТ.

мысленностью событий, которыми направляется действие сонной драмы, а — в смысле прагматизма: мы ясно сознаем связь, приводящую от некоторых причин, событий-причин, видимых во сне, к некоторым следствиям, событиям-следствиям сновидения; отдельные события, как бы ни казались они нелепыми, однако связаны в сновидении причинными связями, и сновидение развивается, стремясь в определенную сторону, и роковым*, — с точки зрения сновидца, — роковым образом приводит к некоторому заключительному событию, являющемуся развязкою и завершением всей системы последовательных причин и следствий. Сновидение завершается событием x , которое произошло потому, что раньше его произошло событие t , а t произошло потому, что раньше его было событие s , а s имело прежде себя свою причину r и т. д. и т. д., восходя от следствий к причинам, от последующего к предыдущему, от настоящего к прошедшему до некоторого начального и обыкновенно совсем незначительного, ничем не знаменательного события a — причины всего последующего за ним, как это сознается в сновидении. Но мы помним ведь, что причиной извне, дневным сознанием наблюдаемую, в сего сновидения, как целого, как целой композиции, было некоторое внешнее, для замкнутой системы спящего, событие или обстоятельство. Назовем его Ω .

Теперь, спящий просыпается, не только побужденный этою причиною Ω к бывшему у него сновидению, но и пробужденный им, причем, однако, развязка сновидения, x , совпадает, или почти совпадает, по своему содержанию с переживаемою наяву причиною сновидения Ω . Это совпадение бывает обычно настолько точно, что и в голову не придет усомниться в непосредственности связи события x и причины Ω : развязка сновидения, несомненно, есть сонная перефразировка некоторого события внешнего мира Ω , вторгнувшегося в уединенный от всего внешнего мир спящего. Если я вижу сон, в котором происходит выстрел, а в комнате возле меня на самом деле был выстрел или хлопнули дверь, то может ли быть сомнение в *неслучайности* такого сновидения: ну, конечно, выстрел в сновидении есть духовный отголосок на выстрел во внешнем мире. Если угодно, тот и другой выстрел есть двоякое восприятие — ухом сонным и ухом бодрствующим — одного и того же физического процесса. Или во сне я увижу множество душистых цветов, тогда как мне поднесли к носу флакон с духами, то опять было бы неестественно подумать на случайность совпадения двух запахов: запаха во сне — цветочного — и запаха внешне обоняемого — духов. Если во сне мне навалился кто-то на грудь и стал душить меня, а когда от страха я проснулся, то этот навалившийся оказался, положим, подушкою, попавшею мне на грудь; или если меня укусила собака в сновидении, а проснувшись от ощущения этого укуса, я обнаружил, что меня в самом деле ужалило влетевшее в открытое окно насекомое, то и тут и в бесчисленном множестве других подобных же случаев совпадение развязки x с причиною сновидения Ω никак не случайно.

Повторяем, одно и то же действительное событие воспринимается по двум** сознаниям: в дневном сознании — как Ω , а в ночном — как x . По-ви-

* роковым *вписано черн. в М²; М¹ флом.; в БТ нет.*

** *Разрядка: М¹ (кар.).*

димому, во всем сказанном нет ничего особенного; да, не было бы, если бы событие x , будучи следствием Ω , т. е. входя в ряд дневной, внешней причинности, не участвовало вместе с тем в другом причинном ряде — причинности ночного сознания и не было* тоже следствием, но совсем не той причины, мало того, целого ряда причин и следствий, нисходящих крепко спаянной цепью к некоторой начальной причине a . Между тем a заведомо не имеет по содержанию ничего общего с причиной Ω и, следовательно, не могло быть ею вызвано. А если бы не было a со всеми происходящими из него следствиями, то не было бы и всего сновидения, т. е. не могло бы быть развязки x , т. е. мы не проснулись бы и, следовательно, внешняя причина Ω не дошла бы до нашего сознания. Итак, несомненно: x есть отражение сонною фантазией явления Ω , но x не есть *deus ex machina*⁷ без всякого смысла, вопреки логике и ходу событий в сновидении вторгающееся во внутренние образы и бессмысленно их обрывающее, а действительно составляет развязку некоторого драматического действия. Дело со сновидением происходит совсем не так, как мыслят о жизни не чувствующие Провидения, когда крушение поезда или выстрел из-за угла прекращает развертывающуюся и много обещающую деятельность, а — так именно, как в превосходной драме, в которой конец приходит потому, что вызрели все подготовлявшие его события, и было бы нарушением смысла и цельности всей драмы, если бы развязки не произошло. Никоим образом, учитывая крепчайшую прагматическую связь между собою всех событий сновидения, мы не можем усматривать в развязке x события самостоятельного, извне подклеенного к ряду прочих событий и по какой-то непостижимой случайности не нарушающего внутренней логики и художественной правды сновидения во всех его деталях. Нет сомнения, сновидения разбираемого типа суть целостные, замкнутые в себе единства, в которых конец, развязка, предусматривается с самого начала и, более того, собою определяет и начало, как завязку, и все целое. Принимая же во внимание малозначительность завязки [$-x-$]⁸ самой по себе, без** завершающих ее последствий, как это вообще бывает в крепко сделанной драме, мы имеем полное право утверждать телеологичность всей композиции сновидения: все его события развиваются в виду развязки, для того чтобы развязка не висела в воздухе, не была несчастной случайностью, но имела глубокую прагматическую мотивировку.

Приведем несколько записей подобных сновидений. Вот три сновидения, явившихся реакцией на звон будильника; это — наблюдение Гильдебранда⁹.

Весенним утром я отправляюсь погулять и, бродя по зеленеющим полям, прихожу в соседнюю деревню. Там я вижу жителей деревни в праздничных платьях, с молитвенниками в руках, большою толпою направляющихся в церковь. В самом деле, сегодня воскресенье и скоро начнется ранняя обедня. Я решаю принять в ней участие, но сперва отдохнуть немного на кладбище, окружающем церковь, так как я немного разгорячен ходьбою. В это время, читая различные надписи на могилах, я слышу, как звонарь поднимается на колокольню,

* было бы M^1 (кар.) (?).

** Разрядка: M^1 (кар.).

и замечаю на верхушке ее небольшой деревенский колокол, который должен возвестить начало богослужения. Некоторое время он висит еще неподвижно, но затем начинает колебаться — и вдруг раздаются его громкие, пронзительные звуки, до того громкие и пронзительные, что я просыпаюсь. Оказывается, что эти звуки издает колокольчик будильника.

Вторая комбинация. Ясный зимний день: улицы еще покрыты снегом. Я обещаю принять участие в прогулке на санях, но мне* приходится долго ждать, пока мне сообщат, что сани стоят у ворот. Тогда начинаются приготовления к тому, чтобы усесться, — надевается шуба, вытаскивается ножной мешок, — и наконец я сижу на своем месте. Но отъезд затягивается, пока вожжами не дается знак нетерпеливым лошадям. Они трогаются с места; сильно трясущиеся колокольчики начинают свою знаменитую янычарскую музыку с такою силою, что призрачная ткань сновидения сейчас же разрывается. Опять это не что иное, как резкий звон будильника**.

Еще*** третий пример. Я вижу, как кухонная девушка проходит по коридору в столовую, держа в руках несколько дюжины тарелок, поставленных одна на другую. Мне даже кажется, что фарфоровой колонне, находящейся в ее руках, грозит опасность потерять равновесие. «Берегись, — предупреждаю я, — весь груз полетит на землю. Разумеется, следует неизбежное возращение: уже, мол, не в первый раз, я уже привыкла и т. п., между тем как я все еще не спускаю беспокойного взора с идущей. И в самом деле, на пороге она спотыкается — хрупкая посуда с треском и звоном разлетается кругом по полу сотнями осколков. Но скоро я замечаю, что бесконечно продолжающийся звон похож вовсе не на треск посуды, а на настоящий звон, и виновником этого звона, как я понимаю, уже наконец проснувшись, является будильник».

Проанализируем теперь подобные сновидения.

Если, например, в сновидении, облетевшем все учебники психологии, спящий пережил чуть ли не год или более Французской революции, присутствовал при самом ее зарождении и, кажется, участвовал в ней, а затем, после долгих и сложных приключений, с преследованиями и погонями, террора, казни короля и т. д. был наконец, вместе с жирондистами, схвачен, брошен в тюрьму, допрашиваем, предстал революционному трибуналу, был им осужден и приговорен к смертной казни, затем привезен на телеге к месту казни, возведен на эшафот, голова его была уложена на плаху и холодное острие гильотины уже ударило его по шее, причем он в ужасе проснулся, — то неужели придет на мысль усмотреть в последнем событии — прикосновении ножа гильотины к шее — нечто отдельное от всех прочих событий? и неужели все развитие действия — от самой весны революции и включительно до возведения видевшего этот сон на эшафот — не устремляется сплошным потоком событий именно к этому завершительному холодному прикосновению к шее, — к тому, что мы назвали событием х? Конечно, такое предположение совершенно невероятно. А между тем видевший все описываемое проснулся от того, что спинка железной кровати,

* мне Р: в М, БТ нет.

** В Р, М, БТ кавычки закрыты; исправлено по источнику.

*** В Р. М. БТ кавычки открыты со след. фразы; исправлено по источнику.

откинувшись, с силой ударила его по обнаженной шее. Если у нас не возникает сомнений во внутренней связности и цельности сновидения от начала революции (a) до прикосновения ножа (x), то тем менее может быть сомнений, что ощущение во сне холодного ножа (x) и удар холодным железом кровати по шее, когда голова лежала на подушке (Ω), есть одно и то же явление, но воспринятое двумя различными сознаниями. И, повторяю, тут не было бы ничего особенного, если бы удар железом (Ω) разбудил спящего и вместе с тем во время, вообще недолгого, просыпания облекся в символический образ хотя бы того же самого удара гильотинным ножом, а этот образ, амплифицируясь ассоциациями, хотя бы на ту же тему Французской революции, развернулся в более или менее длинное сновидение. Но все дело в том, что сновидение это, как и бесчисленные прочие того же рода, протекает *—как раз на оборот против того, как мы могли бы ждать, помышляя о кантовском времени—*. Мы говорим: внешняя причина (Ω) сновидения, которое составляет одно целое, есть удар железом по шее, и этот удар символизируется непосредственно в образе прикоснувшегося гильотинного ножа (x). Следовательно, духовная причина всего сновидения есть это событие x . Следовательно, в дневном сознании, по схеме дневной причинности, оно и по времени должно предшествовать событию a , духовно происходящему из события x . Иначе говоря, событие x во времени видимого мира должно быть завязкою сновидческой драмы, а событие a — ее развязкою. Тут же, во времени мира невидимого, происходит навыворот, и причина x появляется не прежде своего** следствия a , и вообще не прежде всего ряда следствий своих b, c, d, \dots, r, s, t , а после всех них, завершая весь ряд и определяя его не как причина действующая, а как причина конечная — $\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ ¹⁰.

Таким образом, в сновидении время бежит, и ускоренно бежит, навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства. Тогда то же самое явление, которое воспринимается отсюда — из области действительного пространства — как действительное, оттуда — из области мнимого пространства — само зрится мнимым, т. е., прежде всего, протекающим в телеологическом времени, как цель, как предмет стремлений. И напротив, то, что есть цель при созерцании отсюда и <, > по нашей недооценке целей, представляется нам хотя и заветным, но лишенным энергии, — идеалом, — оттуда же, при другом сознании, постигается как живая энергия, формующая действительность, как творческая форма жизни. Таково вообще внутреннее время органической жизни, направляемое в своем течении от следствий к причинам-целям. Но это время обычно тускло доходит до сознания.

Одно близкое мне лицо, тоскуя по умерши<м> близки<м>, видело раз во сне себя гуляющим на кладбище. Другой мир казался ему темным и мрачным; но умершие разъярили ему, — а может, и само оно увидело как-то, не помню в точности как, — насколько ошибочна такая мысль: непосредственно за

* — * Разрядка: M^1 (кар.). M^2 : первые 5 слов выделены черн., последние 4 — флом. БТ: как ~ того, помышляя ~ времени разрядка. Текст: M^2 черн.

** всего БТ.

поверхностью земли растет, но в обратном направлении, корнями вверх, а листьями вниз, такая же зеленая и сочная трава, как и на самом кладбище, и даже гораздо зеленее и сочнее, такие же деревья, и тоже вниз своими купами и вверх корнями, поют такие же птицы, разлита такая же лазурь и сияет такое же солнце — все это лучезарнее и прекраснее нашего по-сю-стороннего.

Разве в этом обратном мире, в этом онтологически зеркальном отражении мира мы не узнаем области м н и м о г о, хотя это мнимое для тех, кто сам вывернулся через себя, кто перевернулся, дойдя до духовного средоточия мира, — и есть подлинно реальное, такое же, как они сами¹¹. Да, это реальное, в своей сути, — не что-либо совсем иное, в сравнении с реальностью этого, нашего мира, ибо едино благо-сотворенное Божие творение, но — с д р у г о й стороны созерцаемое, перешедшими на другую сторону, то же самое бытие. Это — лики и духовные зраки вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первоизданный лик, образ Божий, а по-гречески, идею: идеи сущего* зрят просветлившиеся сами идеей, собою и чрез себя являющие миру, этому, нашему миру, идеи горнего мира.

Итак¹², сновидения и суть те образы, которые отделяют мир видимый от мира невидимого, отделяют и вместе с тем соединяют эти миры. Этим пограничным местом сновидческих образов устанавливается отношение их как к миру этому, так и к миру тому. В отношении обычных образов зримого мира, в отношении того, что называем мы «действительностью», сновидение есть «только сон», ничто, nihil visibile, да, nihil, но, однако, visibile, — ничто, но, однако, видимое, созерцаемое и тем сближающееся с образами этой** «действительности». Но время его, а значит, и его основная характеристика построены о б р а т н о тому, чем стоит*** мир видимый. И потому, хотя и видимое, сновидение насквозь т е л е л о г и ч н о, или символично. Оно насыщено смыслом иного мира, оно — почти чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно. Оно — почти чистый смысл, заключенный в оболочку тончайшую, и потому почти всецело оно есть явление иного мира, т о г о мира. Сновидение есть общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горних, границы утончения здешнего и оплотнения — тамошнего. При погружении в сон — в сновидении и сновидением символизируются самые нижние переживания горнего мира и самые верхние дольного: последние всплески переживаний иной действительности, хотя уже предназначаются впечатления действительности здешней. Вот почему сновидения вечерние, перед засыпанием, имеют преимущественно значение п с и х о ф и з и о л о г и ч е с к о е, как проявление того, что скопилось в душе из дневных впечатлений, тогда как сновидения предутренние по преимуществу м и с т и ч н ы, ибо душа наполнена ночным сознанием и опытом ночи наиболее очищена и омыта ото всего эмпирического, — насколько она, эта индивидуальная душа, вообще способна в данном ее состоянии быть свободно от пристрастий чувственного мира.

* Сущего БТ.

** *Разрядка*: М² (кар.), БТ.

*** *Разрядка*: М² (кар.), БТ.

Сновидение есть знаменованье перехода от одной сферы в другую и символ. — Чего? — Из горнего — символ дольного, и из дольного — символ горнего. Теперь понятно, что сновидение способно возникать, когда одновременно даны сознанию оба берега жизни, хотя и с разной степенью ясности. Это бывает, вообще говоря, при переправе от берега к берегу; а, может быть, еще и тогда, когда сознание держится бл и з границы перехода и не совсем чуждо восприятию двойственному, т. е. в состоянии поверхностного сна или дремотного бодрствования. Все знаменательное в большинстве случаев бывает или чрез сновидение, или «в некоем тонком сне»¹³, или, наконец, — во внезапно находящих отрывах от сознания внешней действительности. Правда, возможны и иные явления мира невидимого, но для них требуется мощный удар по нашему существу, внезапно исторгающий нас из самих себя*, или же — расшатанность, «сумеречность» сознания, всегда блуждающего у границы миров, но не владеющего умением и силою самостоятельно углубиться в тот или другой.

То, что сказано о сне, должно быть повторено с небольшими изменениями о всяком переходе из сферы в сферу. Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный¹⁴. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплотневшее сновидение.

Но тут, в художественном отрыве от дневного сознания, есть два** момента, как есть два рода образов: переход через границу миров, соответствующий восхождению или вхождению в горнее, и переход нисхождения долу. Образы же первого — это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет*** места в ином мире, вообще — духовно неустроенные элементы нашего существа; тогда как образы нисхождения — это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни. Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом художества художник дает нам все то, что возникает в нем при подымающем его вдохновении, — раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны. Вдумавшись же, нетрудно различить и те и другие по признаку в р е м е н и: художество нисхождения, как бы оно ни было несвязно мотивировано, очень телеологично — кристалл времени во мнимом пространстве; напротив, при большой даже связности мотивировок художество восхождения построено м е х а н и ч е с к и, в соответствии со временем, от которого оно отправлялось. Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие

* На полях Р кар. написано нрзб. слово <Данте> (?).

** Разрядка: М¹ (кар.).

*** Разрядка: М¹ (кар.).

повседневной жизни; художество же обратное — символизм — воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью.

И то же — в мистике. Общий закон везде один: душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого — это дионисическое¹⁵ расторжение уз видимого. И, воспарив горé, в невидимое, она опускается снова к видимому, и тогда пред нею возникают уже символические образы мира невидимого — лики вещей, идеи: это — аполлиническое видение мира духовного. Есть соблазн принять за духовное, за духовные образы, вместо идей — те мечтания, которые окружают, смущают и прельщают душу, когда пред нею открывается путь в мир иной. Это¹⁶ духи века сего пытаются удержать сознание в своем* мире. Пограничные с миром потусторонним, они, хотя и здешней природы, уподобляются существам и реальностям мира духовного; говоря же геометрически и физически, при подходе к пределу этого мира, <мы**> вступаем в условия существования хотя и не прерывно***¹⁷ новые, однако весьма отличающиеся от обычных условий повседневности. И в этом — величайшая духовная опасность подхождений к пределу мира, — при нежелании, вследствие мирских пристрастий или неумения, по отсутствию духовного разума — своего собственного или чужого, разума руководителя, или, наконец, при бессилии, когда духовный организм незрел еще к такому переходу. Опасность же — в обманах и самообманах, на грани мира обступающих путника. Мир цепляется за своего раба, липнет, расставляет сети и прельщает якобы достигнутым выходом в область духовную, и стерегущие эти выходы духи и силы отнюдь не «стражи порогов»¹⁸, т. е. не благие защитники заповедных областей, не существа мира духовного, а приспешники «князя власти воздушной»¹⁹, прельстители и обольстители, задерживающие душу у грани миров. Трезвый день****, когда он держит в своей власти нашу душу, слишком явно отличен от области духовной, т. е. потусторонней, чтобы притязать на обольщение, и его вещественность сознается как тяжкое, но полезное нам иго, как благая тяга земли, стесняющая наше движение и вместе — дающая точку опоры, праведно задерживающая стремительность нашего волевого акта самоопределения, как доброго, так и злого, вообще растягивающая единый миг вечного, т. е. навеки, ангельского определения себя в ту или другую сторону на время***** нашей жизни и делающая жизнь, земную нашу жизнь, не прозябанием, пассивно проявляющим все заранее имеющиеся возможности, но подвигом подлинного самоустроения, художеством ваяния и чеканки нашего существа. Этот удел наш, или доля наша, εἶσαρμένη, μοῖρα, т. е. то, что изречено о нас свыше, суждено или присуждено, *fatum* — от *fari*, удел нашей немощи и нашего превосходства, дар богоподобного творчества, есть время — пространство²⁰. Оно

* Разрядка: Р, М¹ (кар.).

** мы М¹ (кар.) (?)

*** непрерывно БТ.

**** Трезвый день Р; Трезвый день М; Трезвый день БТ.

***** Разрядка: М¹ (кар.).

не обольщает. Не обольщает и духовность, ангельский мир, когда душа стала к нему лицом к лицу²¹. Но между ними, у предела здешнего, сосредоточены соблазны и обольщения: это — те призраки, которые изображены в описании закодированного леса Тассо²². Если кто обладает духовною стойкостью и будет идти сквозь них*, не устроясь и не склоняясь на их соблазны, они окажутся бессильными над душою, тенью и чувственного мира, сонными его вожделениями, по реальности своей ничтожными. Но стóбит только, когда не сильна вера в Бога, когда человек опутан своими страстями и пристрастиями, — стóбит только оглянуться на эти призраки, как они, от души оглянувшегося получив себе приток реальности, делаются сильны и, присосавшись к душе, тем более воплощаются, чем более слабнет притянувшая их к себе душа; и тогда трудно, очень трудно, почти невозможно без особого вмешательства посторонней духовной силы вырваться из этих стигийских**²³ болот и топей, простирающихся у выходов из мира. Эта ловушка на языке аскетов носит название духовной прелести и всегда признавалась самым тяжким из состояний, в которое может попасть человек²⁴. При всяком грехе требуемое им действие необходимо ставит грешника в определенные отношения к внешнему бытию, с его объективными свойствами и законами; и, ударяясь, в своем стремлении нарушить строй Божьего творения, о природу и о человечество, обыкновенный грешник тем самым имеет опорные точки одуматься и принести покаяние; каяться — *metauo* — и значит — ***—изменить образ мыслей—***, глубинной мысли нашего существа. Совсем иначе — при впадении в прелесть: тут самообольщение, питающееся той или другой страстью, более же всего и опаснее всего — гордостью, не ищет себе внешнего удовлетворения, но направляется или, лучше сказать, мнит себя направленным по перпендикуляру к чувственному миру. Не получая никакого удовлетворения, ибо именно от этого выхождения из чувственного ее удерживают стражи границ этого мира при помощи ее собственных страстей, всегда беспокойная и при жизни начавшая гореть огнем геенны, душа замкнута в себе самое и потому не имеет повода столкнуться, хотя бы и очень больно, с тем, что единственно могло бы привести ее в сознание, — с объективным миром. Прелестные образы будоражат страсть, но опасность — не в страсти, как таковой, а в ее оценке, в принятии ее за нечто, прямо противоположное тому, что она есть на самом деле. И в то же время как обычно страсть сознается слабостью, опасностью и грехом и, следовательно, смиряет, прелестная страсть оценивается как достигнутая духовность****, т. е. как сила, спасение и святость, так что, если в обыкновенном случае усилия направлены на освобождение от рабства страсти, пусть хотя бы вялые и безрезультатные усилия, тут, при прелести, все старания, прищипываемые и тщеславием, и чувственностью, и другими страстями, в особенности же питаемые гордостью, сию же минуту затянуть узлы, бывшие когда-то совсем слабыми. Когда

* *сквозь* них М² (кар.), БТ; *сквозь* них М¹ флом.

** стихийных БТ.

—* *Разрядка*: М¹ (кар.).

**** *Разрядка*: М¹ (кар.), М² флом., БТ.

грешит обыкновенный грешник, он знает, что отдаляется от Бога и прогневляет Его; прелестная же душа уходит от Бога с мнением, что она приходит к Нему и прогневляет Его, думая Его обрадовать²⁵. Происходит же все это от смешения образов восхождения с образами нисхождения. Все дело в том, что видение, возникающее на границе мира видимого и мира невидимого, может быть отсутствием реальности здешнего мира, т. е. непонятным знамением нашей собственной пустоты, — ибо страсть есть отсутствие в душе объективного бытия, — и тогда в пустую прибранную горницу вселяются уже совсем отрешившиеся от реальности личины реальности. Так и, напротив, видение может быть присутствием реальности, высшей реальности духовного мира. И подвиг самоочищения может иметь двоякий смысл и потому двоякое для нас значение: когда внутренняя прибранность оценивается сама по себе, как нечто^{*}, т. е. при фарисейском самосознании, тогда неминуемо и самодовольство; а так как на самом деле душа пуста и даже, освобожденная от хлама житейских попечений, стала пустее прежнего, то не терпящая духовной пустоты природа населяет эту горницу души теми существами, которые наиболее сродны с силами, побудившими к такой самоочистке, силами, как бы ни были они благовидны, корыстными и нечистыми у своего корня. Именно об этом фарисейском, т. е. не в Боге работающем, подвижничестве говорит Спаситель притчею о выметенной горнице (*Мф.* 12:43–45; <*Лк.* 11, 24–26>)**.

Напротив, действия похоже могут исходить из самосознания прямо противоположного: в первом случае человек, вместе с Толстым^{***} ²⁶, уверяет себя и других, что сам он, в глубине, на самом деле хорош, а падения и прегрешения происходили и происходят как-то случайно, феноменально, вопреки сути дела, так что необходимо только почиститься, духовно приукраситься, то тогда, при этом нечувствии своей греховности, коренной греховности воли, неминуемо действие вне Бога, своими силами, а потому самодовольство. Но, при сознании своей греховности, — совсем не до мыслей о том, как бы выглядеть, хотя бы пред самим собою, духовно приглаженным; душа алчет и жаждет, она содрогается от сознания грозящей гибели, если она останется без Бога; и предмет ее попечений вовсе не сама она, а объективное, объективнейшее — Бог; и не чистой горницей она хочет похвалиться пред самой собою, а плача испрашивает посещения этой горницы, хотя бы и наскоро прибранной Тем, Кто может из всякой лачуги одним словом воздвигнуть чертоги. И вот, при таком направлении внутренней жизни, видение является не тогда, когда мы силится собственным усилием превзойти данную нам меру духовного роста и выйти за пределы доступного нам, а когда таинственно и непостижимо наша душа уже побывала в ином невидимом мире, вознесенная туда самими горними силами; как «знамение завета»²⁷, как радуга открывается после пролития этого благодатного дождя небесное явление, образ горнего, в напоминание и ради внедрения дарованного, незримого дара, в дневное сознание, во всю жизнь, как весть и откровение вечности. Это видение объективнее земных

* Разрядка: М¹ (кар.), БТ.

** Вторая ссылка в БТ, первая — М² (кар.); в Р оставлено место для ссылки.

*** вместе с Толстым в БТ нет.

объективностей, полновеснее и реальнее, чем они; оно — точка опоры земному творчеству, кристалл, около которого и по кристаллическому закону которого, с о о б р а з н о ему, выкристаллизовывается земной опыт, делаясь весь, в самом строении своем, символом духовного мира.

Онтологическая противоположность видений тех и других — видений от скудности и видений от полноты, может быть, лучше всего характеризуется противоположением слов личина и лик²⁸. Но есть еще слово — лицо. Начнем с него.

Лицо есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; и слово лицо, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям при известном к ним отношении, как говорим мы, например, о лице природы и т. д. Можно сказать, лицо есть почти синоним слова явление, но явление именно дневному сознанию. Лицо не лишено реальности и объективности²⁹, но граница субъективного в лице и объективного не дана нашему сознанию отчетливо, и, вследствие этой ее размытости, мы, будучи вполне уверены в реальности воспринимаемого нами, не знаем или во всяком случае не знаем ясно, что именно в воспринимаемом реально. Иначе говоря, реальность присутствует в восприятии лица, но прикровенно, органически всасываясь познанием и образуя подсознательно основу для дальнейших процессов познания. Можно еще сказать, что лицо — это сырая натура, над которой работает портретист, но которая еще не проработана художественно. При художественной проработке в буквальном смысле слова возникает художественный образ, портрет, как типичное, — но не идеальное, — оформление восприятия: это есть «подрисовка» некоторых основных линий восприятия, одна из возможных схем, под которую подводится данное лицо, но в самом лице эта схема, как схема, выражена не более многих других, и в этом смысле есть нечто внешнее по отношению к лицу, определяя собою не только или не столько онтологию того, чье лицо изобразил художник, — как познавательную организацию самого художника, средство художника. Напротив, лик есть проявленность именно онтологии. В Библии образ Божий* различается от Божьего подобия**, и церковное предание³⁰ давно разъяснило, что под первым должно разуметь нечто актуальное — онтологический дар Божий, духовную основу каждого человека, как такового, тогда как под вторым — потенцию, способность духовного совершенства, силу оформить всю эмпирическую личность, во всем ее составе, образом Божиим, т. е. возможность образ Божий, сокровенное достояние наше, воплотить в жизни, в личности, и таким образом явить его в лице. Тогда лицо получает четкость своего духовного строения, в отличие от простого лица, но, в отличие от художественного портрета, не в силу внешних*** себе мотивов, как-то: композиционных, архитектурных, характерологических и т. д., и не в изображении, а в самой своей вещественной действительности.

* Разрядка: М¹ (кар.), М² флом., БТ.

** Разрядка: М¹ (кар.), М² флом., БТ.

*** Разрядка: М¹ (кар.), М² флом., БТ.

сти и сообразно глубочайшим заданиям собственного своего существа. Все случайное, обусловленное внешними этому существу причинами, вообще все то в лице, что не есть самое лицо, оттесняется здесь забытой ключом и пробившейся чрез толщу вещественной коры энергиею* образа Божия: лицо стало ликом. Лик есть осуществленное в лице подобие Божие. Когда пред нами — подобие Божие, мы вправе сказать: вот образ Божий, а образ Божий — значит, и Изображаемый этим образом, Первообраз его. Лик, сам по себе, как созерцаемый, есть свидетельство этому Первообразу; и преобразившие свое лицо в лик возвещают тайны мира невидимого без слов, сам<и>м своим видом. Если мы вспомним, что по-гречески лик называется идеей — εἶδος, *idéa* — и что в этом именно смысле лика — явленной духовной сущности, созерцаемого вечного смысла, пренебесной красоты некоторой действительности, ее горнего Первообраза, луча от источника всех образов, — было использовано слово идея Платоном³¹, а от него распространилось в философию, в богословие и даже в житейский язык, то, направляясь** обратно от идеи к лику, значение этого последнего делаем себе совсем прозрачным.

Полную³² противоположность лику составляет слово личина.

Первоначальное значение этого слова есть маска, ларва — *larva*³³, чем отмечается нечто подобное лицу, похожее на лицо, выдающее себя за лицо и принимаемое за таковое, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциональности. Лицо есть явление некоторой реальности и оценивается нами именно как посредничающее между познающим и познаваемым, как раскрытие нашему взору и нашему умозрению сущности познаваемого. Вне этой своей функции, т. е. вне открывания нам внешней реальности, лицо не имело бы смысла. Но смысл его делается отрицательным, когда оно, вместо того чтобы открывать нам образ Божий, не только ничего не дает в этом направлении, но и обманывает нас, лживо указывая на несуществующее. Тогда оно есть личина. Тут, при пользовании этим словом, мы совершенно не будем считаться с древнейшим, сакральным назначением масок и соответственным смыслом слова — *larva, persona, πρόσωπον* и т. д., ибо тогда маски вовсе не были масками, как мы это разумеем, но были родом икон. Когда же сакральное разложилось и выдохлось, а священная принадлежность культа была омирщена, то тогда-то, из этого кошунства в отношении к античной религии, и возникла маска*** в современном смысле, т. е. обман; тем, чего на самом деле нет, мистическое самозванство, даже в самой легкомысленной обстановке имеющее привкус какого-то ужаса.

Характерно, что слово *larva* получило уже у римлян значение астрального трупца, «пустого» — *inanis*, бессубстанциального клише, оставшегося от умершего, т. е. темной, безличной вампирической силы, ищущей себе для поддержки**** и оживления свежей крови и живого лица, которое эта астральная маска могла

* энергии Р, М²; *испр.* М¹ (кар.); энергией БТ.

** направляясь М, БТ; *написано кар.* в Р над словом идея.

*** *Разрядка:* М¹ (кар.), БТ.

**** поддержки <сил>: в Р *зачеркнуто*; в М *перепечатано*; с и л БТ.

бы облечь, присосавшись и выдавая это лицо за свою* сущность. Замечательно, что в учениях самых различных даже терминологически выражается вполне единообразно основной признак, лжереальность, этих астральных останков: в частности, в каббале они называются «клипот»³⁴, «шелуха», а в теософии — «скорлупами»³⁵. Достоин внимания и то, что такая безъядерность скорлуп, пустота лжереальности всегда почиталась народной мудростью свойством нечистого и злого. Вот почему как немецкие предания, так и русские сказки признают нечистую силу пустою внутри, корытообразной или дуплообразной, без станowego хребта — этой основы крепости тела, лже-телами и, следовательно, лже-существами; напротив, бог начала реальности и блага, бог Озирис, изображался в Египте символом д ж е д у³⁶, в котором усматривают, как основное значение, схематически изображенный становой хребет Озириса: злое и нечистое лишено хребта, т. е. субстанциальности, а доброе реально, и хребет его есть самая основа его бытия. А чтобы такое толкование не казалось произвольным, напомним об Э. Махе: он отрицает реальное ядро личности, субстанцию ее; но представление о нем в человечестве ёсть, и, следовательно добросовестному исследователю необходимо так или иначе найти психологическую основу такого представления. Мах находит ее, и именно в той части человеческого тела, которая недоступна внешнему опыту его самого: эта трансцендентная зрению часть, как он полагает, есть не что иное, как с п и н а, и определеннее** — с п и н н о й х р е б е т. Как видим, честный позитивизм привел этого архипозитивиста к исходной точке немецкой психологии — к чудесным повествованиям Цезария Гейстербахского³⁷.

Злое и нечистое вообще лишено подлинной реальности, потому что реально только благо и все им действующее. Если диавола называла средневековая мысль «обезьяной Бога»³⁸, а искушитель прельщал первых людей замыслом быть «как боги»³⁹, т. е. не богами по существу, а лишь обманчивой видимостью их, то можно вообще говорить о грехе — как об обезьяне, о маске, о видимости реальности, лишенной ее силы и существа. Существо же человека есть образ Божий, и потому грех, пронизывая собою всю самосозидаемую «храмину»⁴⁰, по Апостолу, личности, не только не служит выражению вовне существа личности, но, напротив, за к р ы в а е т это существо. Явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отслоившись, делается скорлупою. Явление — это свет, которым входит в познающего познаваемое, делается тогда тьмою, отделяющею и уединяющею познаваемое от познающего, в том числе и от себя самого, как познающего: «явление»*** из общенародного, платоновского, церковного, в смысле выявления или откровения реальности, сделалось «явлением»**** кантовским, позитивистическим, иллюзионистическим⁴¹. Было бы большой ошибкой говорить, что кантовское явление не существует и что термин этот лишен смысла, как было бы еще большей ошибкой отрицать существование платоновского явления и смысл соответственного тер-

* Разрядка: М² (кар.).

** определение БТ.

*** Разрядка: М (кар.).

**** Разрядка: М (кар.).

мина. Но — то и другое относится к разным* духовным фазам бытия, и тогда как платонизм, в особенности церковное миропонимание, имеет в виду благое и святое, кантовское — злое и греховное; однако ни то, ни другое направление мысли не лишено своего** предмета исследования.

Отслаивая явление от сущности, грех тем самым вносит в лик — чистейшее откровение образа Божия — посторонние, чуждые этому духовному началу, черты и тем затмевает свет Божий: лицо — это свет, смешанный со тьмою, это тело, местами изъеденное искажающими его прекрасные формы язвами. По мере того, как грех овладевает личностью, — и лицо перестает быть окном, откуда сияет свет Божий, и показывает все определеннее грязные пятна на собственных своих стеклах, лицо отщепляется от личности, ее творческого начала, теряет жизнь и цепенеет маскою овладевшей страсти. Хорошо подмеченная Достоевским маска у Ставрогина, каменная маска вместо лица⁴², — такова одна из ступеней этого распада личности. А далее, когда лицо стало маской, мы, по-кантовски, уже ничего не можем узнать о ноумене и, с позитивистами, не имеем основания утверждать его существования. Раз, по Апостолу, «совесть сожжена»⁴³ и ничего, ни один луч от образа Божия, не доходит до являемой поверхности личности, нам неведомо, не произошло ли уже*** суда Божия и не отнят ли Вручившим залог богоподобия Его образ. Может быть, нет, еще хранится талант⁴⁴ под покровом темного праха, а может быть, и да, так что личность давно уже уподобилась тем, кто не имеет спины. Напротив, высокое духовное восхождение осиявает лицо светоносным ликом, изгоняя всякую тьму, все недовыраженное, недочеканное в лице, и тогда лицо делается художественным портретом себя самого, идеальным портретом, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, «художеством художеств». Подвижность есть такое искусство; и подвижник не словами своими, а самим собою, вместе со словами, как своими, а не отвлеченно, не отвлеченной аргументацией, свидетельствует и доказывает истину — истину реальности, подлинной реальности. Это свидетельство**** написано на лице подвижника. «Тако да просветится свет ваш пред человеки, яко да видят ваши добрые дела, и прославят Отца вашего, Иже на небесех» (Мф. 5:16). «Ваши добрые дела» — это отнюдь не «добрые дела» в русском значении слова, не филантропия, не толстовство***** и морализм, а «ὁμῶν τὰ καλὰ ἔργα», т. е. прекрасные дела, светоносные и гармонические проявления духовной личности, ну прежде всего светлое, прекрасное лицо, красотой которого распространяется вовне «внутренний свет» человека, и тогда побежденные неотразимостью этого света «человеки» прославят Отца Небесного, Чей образ на земле столь светел. И в соответствии с этим так просиял уже первый свидетель делу Христову — первый мученик: «И воззревше нань,

* Разрядка: М (кар.), БТ.

** Разрядка: М (кар.), БТ.

*** Акцент: М¹ (кар.).

**** свидетельство Р, М² кар.

***** не толстовство в БТ нет.

все сидящие в сонмищи, видеша лице его яко лице ангела» (Деян. 6:15); от первого из свидетелей и до объявленного некоторыми «последним», — почему-то, — до Серафима Преподобного⁴⁵, мы имеем бесчисленное множество свидетельств о Божественной светоносности подвижнических ликов, о воссиянии их, как диск солнца; всякому, кто соприкасался с носителями благодатной жизни, приходилось собственными глазами видеть хотя бы зачатки этого светового преобразования лица в лик. Едва ли требуется настаивать на мысли о преобразовании и преображении в Церкви всего человека, т. е. тела человека, потому что ядро человеческого существа, образ Божий не нуждается в преображении, сам — свет и чистота, но, напротив, преобразует собою, как творческою формою, всю эмпирическую личность, весь состав человека, его тело. Вот место слова Божия, которым в числе многих других устанавливается направление подвига: «Молю убо вас, братия... представите телеса ваши жертву живу, святу, благоугодну Богови, словесное служение ваше: И⁴⁶ не сообразуйтесь веку сему, но преобразуйтесь обновлением ума вашего, во еже искушати вам, что есть воля Божия благая и угодная и совершенная. Глаголю бо благодатию, давшеею мне, всякому существу в вас не мудрствовати паче, еже подобает мудрствовати: но мудрствовати <в>* целомудрии, коемуждо яко же Бог разделил есть меру веры» (Рим. 12:1–3).

Итак, Апостол увещевает римских христиан представить или поставить свои тела в жертву Богу; предоставление в жертву тела есть словесное служение, т. е. служение, обладающее даром слова или способное свидетельствовать истину. Христианин говорит телом своим. Дальше Апостол поясняет, что, собственно, значит предоставить тело в жертву; это, конечно, не означает внешнего мученичества, пытки или смерти, например, самих по себе, хотя бы по одному тому, что в такую жертву предоставляют христианские тела обрекающие их на казнь, и не от христианина зависит предоставить или не предоставить в жертву свое тело в таком смысле. То же, что зависит, указывается Апостолом в словах: «не сообразуйтесь веку сему»⁴⁷, <μη συσχηματίζεσθε τῷ αἰῶνι τούτῳ, > т. е. не имейте с веком сим общей схемы, общего закона бытия, который свойственен здешнему миру, в его настоящем состоянии, — это отрицательно; а положительно: «но преобразуйтесь»⁴⁸, <ἀλλὰ μεταμορφοῦσθε, > или преобразайтесь, изменяйте образ бытия, закон, творческою форму. В чем же выражается изменение формы, духовного строения тела из схемы века сего в нечто преображенное? Апостол говорит: «преобразуйтесь обновлением ума», а по некоторым спискам — добавлено «вашего»; преобразование тела достигается обновлением ума как средоточия всего существа. Признаком же достижения этой обновленности ума служит испытывание воли Божией. Иначе говоря, предоставить свое тело в жертву — это значит приобрести духовную чуткость в познании воли Божией, — «благой»⁴⁹, <ἀγαθόν, > и совершенной. Но этому тезису святости противостоит антитезис, ибо в стремлении постигнуть волю Божию естественно начать мудрствовать о ней своими силами и подлинное соприкосновение с небом подменить отвлеченным рассуждением. Каждому Бог уделил свою меру веры,

* о Р, М, БГ.

т. е. «обличение вещей невидимых»⁵⁰. И здравая мысль может быть лишь в пределах этой веры, тогда как выходение за ее пределы будет извращением. Апостол афористически выражает свою мысль в почти непереводаемых словах: «μη ὑπερφρονεῖν παρ' οὐ δει φρονεῖν, ἀλλὰ φρονεῖν εἰς τὸ σωφρονεῖν»⁵¹, ставя противоположными понятиями общего понятия φρονεῖν понятия: ὑπερφρονεῖν и σωφρονεῖν⁵². Эти два полюса и соответствуют: первый сообразованию тела веку сему, отчего отщепляется личина; второй — преобразованию, можно добавить, «по веку будущему»⁵³, и тогда начинает светиться из тела лик.

Храм* есть путь горнего восхождения. Так — во времени: богослужение, это внутреннее движение, внутреннее расчленение Храма, ведет по четвертой координате глубины — горé. Но также — и в пространстве: организация Храма, направляющая от поверхностных оболочек к средоточному ядру, имеет то же значение. Точнее говоря, это не то же, в смысле та кой же, а буквально, нумерически то же, хотя и рассматривается в отношении других координат. Пространственное ядро Храма намечается оболочками: двор, притвор, самый Храм, алтарь, престол, антиминс, чаша, Святые Тайны, Христос, Отец. Храм, как разъяснено было ранее, есть лествица Иаковлева⁵⁴, и от видимого она возводит к невидимому, но весь алтарь, как целое, есть уже место невидимого, область, оторванная от мира, пространство не-от-мирное. Весь алтарь есть небо: умное, умопостигаемое место, τόπος νοερός и даже τόπος νοητός с «пренебесным и мысленным жертвенником»⁵⁵. Сообразно различным символическим знаменованиям Храма, алтарь означает и есть — различное, но всегда стоящее в отношении недоступности, трансцендентности к самому Храму. Когда Храм, по Симеону Солунскому, в христологическом толковании, знаменует Христа Богочеловека, то алтарь имеет значение невидимого Божества, Божеского естества Его, а самый Храм — видимого, человеческого. Если общее истолкование антропологическое, то, по тому же толкованию, алтарь означает человеческую душу, а самый Храм — тело. При богословском толковании Храма, как указывает Солунский Святитель, в алтаре нужно видеть таинство непостижимой по существу Троицы, а в Храме — Ее познаваемый в мире промысл и силы. Наконец, космологическое изъяснение, у того же Симеона, за алтарем признает символ неба, а за сам<и>м Храмом — земли⁵⁶. Понятно, многообразие этих толкований онтологическое значение алтаря, как мира невидимого, только укрепляется.

Но невидимое именно потому, что оно невидимо, само по себе недоступно взору чувственному, и алтарь, как ноумен, был бы несуществующим для незрячих духовно глаз, — как недоступны осязанию столбы, струение и завесы фимиама, — если бы не был отмечен такими вехами, которые, будучи доступны опыту чувственному, сами усматривают мир невидимый. Ограничение алтаря необходимо, чтобы он не оказался для нас как ничто; но это ограничение возможно только реальностями двойственной способности восприятия. Если бы они были только духовны, то оказались бы недоступными нашей немощи, и дело, в нашем сознании, не улучшилось бы. А если бы они были только

* На полях М² (кар.) 5 слов нрзб.

в мире видимом, тогда они не могли бы отмечать собою границу невидимого, да и сами не знали бы, где* она. Небо от земли, горнее от дольного, алтарь от Храма может быть отделен только видимыми свидетелями мира невидимого, — живыми символами соединения того и другого, иначе — святыми тварями. Это они, зримые в видимом, свободные от сообразия веку сему, преобразовали свое тело и, обновив свой ум, пребывают «превыше мирского слития»⁵⁷, в невидимом. Потому-то они и свидетели невидимому — свидетели сами собою, сам<и>м видом своим, ликом своим. Они живут с нами и доступны общению, даже доступнее нас самих; они — не призраки земли, но плотно стоят на земле, совсем не отвлеченные, совсем не бескровные. Но они — не только они, не кончаются заглушенно тут же, на земле: они — идеи, живые идеи мира невидимого. Они, свидетели, — можно сказать, возникают** на границе видимого и невидимого, как символические образы видений при переходе от одного сознания к другому. Они — живая душа человечества, которую оно взшло в мир горний, отложив призрачные*** мечтания при переходе и, восприняв иной мир, при возвращении долу, себя самих преобразили в ангельские образы мира ангельского. И не случайно этих свидетелей, своими ангельскими ликами делающих нам близким и доступным невидимое, народная молва издавна называет ангелами во плоти. Так, волнистые облака образуются на границе воздушных течений разной высоты и разной направленности, на поверхности соприкосновения текущих один над другим слоев воздушного океана; и потому ветры, их образующие, не могут унести их, и воздушные гряды пребывают недвижимы стремительным лётom воздушных потоков. И так же — туман, окутывающий горную вершину: бушуют окрест горы ветреные бури, а туманное покрывало не шелохнется. Такой туман образуется у грани видимого и невидимого. Он заволакивает собою недоступное немощному зрению, но он же и указывает наличие того, что превыше мира. Имея отверстые духовные очи и возводя их к Престолу Божию, мы созерцаем небесные видения, облако, обволакивающее Синай — тайну Божьего присутствия, и, обволакивая, ее же объявляющее и возвещающее. Это — «облако свидетелей» (Евр. <12:1>**** — святых. Они обступают алтарь, ими, «живыми камнями»⁵⁸, построена живая стена иконостаса, ибо они — одновременно в двух мирах и совмещают в себе жизнь здешнюю и жизнь тамошнюю. И, являясь восхищенному умному взору, святые свидетельствуют о Божьем тайнодействии, свидетельствуют с о и м и л и к а м и: духовное видение символично, и эмпирическая кора насквозь пронизана в них светом свыше.

Алтарная преграда, разделяющая два мира, есть иконостас (ил. 3). Но иконостасом можно было бы именовать кирпичи, камни, доски. Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей⁵⁹, обступивших Престол Божий, сферу небесной

* Акцент: М¹ (кар.).

** возникают в БТ нет.

*** призрачные БТ.

**** (Евр.) Р, М; точная ссылка: М¹ синим флом., БТ.

славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть видение. Иконостас есть явление святых и ангелов — агиофания и ангелофания*, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти, — свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. Иконостас есть сами святые. И если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвещающих Его страшное и славное присутствие, в Храме и не было бы.

По немощности духовного зрения молящихся, Церкви, в заботе о них, приходится пристраивать некоторое пособие духовной власти: эти небесные видения, яркие, четкие и светлые, от м е ч а т ь, закреплять вещественно, след их связывать краскою. Но этот костыль духовности, вещественный иконостас, не прячет что-то от верующих — любопытные и острые тайны, как по невежеству и самолюбию вообразили некоторые, а, напротив, указывает им, полу-слепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственной их косностью, кричит им в глухие уши о Царствии Небесном, после того как оказались они недоступными речи в обыкновенный голос. Конечно, этот крик лишен всех тонких и богатых средств выразительности, которыми обладает спокойная речь; но кто же виноват, если последнюю не только не оценили, но и не заметили ее, и что остается тогда, кроме крика. Снимите вещественный иконостас, и тогда алтарь, как таковой, из сознания толпы вовсе исчезнет, закроется капитальной стеною**. Но вещественный иконостас не заменяет собою иконостаса живых свидетелей и ставится не в м е с т о них, а — лишь как у к а з а н и е на них, чтобы сосредоточить молящихся вниманием на них. Направленность же внимания есть необходимое условие для развития духовного зрения. Образно говоря, Храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними — живых свидетелей Божиих. Уничтожить иконы — это значит замуровать окна; напротив, вынуть и стекла, ослабляющие духовный свет для тех, кто способен вообще видеть его непосредственно, образно говоря, в прозрачайшем безвоздушном пространстве, — это значит научиться дышать эфиром и жить в свете славы Божией; тогда, когда это будет, вещественный иконостас сам собою упразднится, с упразднением всего образа мира сего и с упразднением даже веры и надежды и с созерцанием чистою любовью вечной славы Божией.

Так⁶⁰, неопытному ученику надо инъецировать кровеносные сосуды краскою***, чтобы впервой обратить его внимание на их пути и направления; так, приступающему к геометрии приходится чувственно выделять, толщиною и видом штриха, даже цветом, линии и поверхности, на которых лежит

* и ангелов — <агио>фания и ангелофания Р; М — *оставлено место для неразобранного слова*; и ангелов — ангелофания БТ.

** капитальной стеной Р, М²; *испр.* М¹ (кар.), БТ.

*** краской Р, М; *испр.* М¹ (кар.), БТ.

тяжесть аргументаций; так, на первых шагах нравственного воспитания наглядными примерами болезней, бедствий и внешних страданий наставник живописует последствия пороков. Но, когда внимание стало упругим и не внешним впечатлением приводится к сосредоточению на известном объекте, а само от себя способно выделять из шума чувственных впечатлений признак или объект, хотя и теряющийся среди других, поражающих, но нужный* для понимания, — тогда необходимость чувственных опор вниманию отпадает. И в области созерцания сверхчувственного не иначе: мир духовный, невидимое, не где-то далеко от нас, но окружает нас; и мы — как на дне океана, мы тонем в океане благодатного света. Однако, по непривычке, по незрелости духовного ока, этого светоносного царства мы не замечаем, часто не подозреваем его присутствия и только сердцем невнятно ощущаем общий характер происходящих вокруг нас духовных течений. Когда Христос исцелял слепорожденного, тот видел сперва проходящих** людей, как деревья⁶¹, — это первое оформление небесных видений. Но мы пролетающих ангелов не видим ни как деревья, ни как тень попавшей между нами и солнцем далекой птицы, хотя более чуткие иногда и отмечают могучие взмахи ангельских крыл, но эти взмахи почувствуются лишь как тончайшее дуновение. Икона — и то же, что небесное видение, и не то же: это — линия, обводящая видение. Видение не есть икона, оно реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него — не есть ни образ, ни икона, а доска. Так, окно есть окно, поскольку за ним простирается область света, и тогда самое окно, дающее нам свет, есть свет, — не «похоже» на свет, не связывается в субъективной ассоциации с субъективно мыслимым представлением о свете, а есть сама и свет, в его онтологическом самоощущении, тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве. А само по себе, т. е. вне отношения к свету, вне своей функции, окно, как не действующее, мертво и не есть окно: отвлеченно от света, это — дерево и стекло. Мысль простая; но почти всегда останавливаются где-то на середине, между тем как правильнее не дойти до середины или перейти ее: обычное понимание символа, как чего-то самодовлеющего, хотя и частично, истинного, коренным образом ложно, потому что символ или больше этого, или меньше. Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально неотделим от цели — от высшей реальности, им являемой; если же он реальности не являет, то, значит, — цели не достигает, и, следовательно, в нем вообще нельзя усматривать целесообразной организации, формы, и, значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал. Повторим, нет окна самого по себе, потому что понятие окна, как и всякого орудия культуры, конститутивно содержит в себе целесообразность: то, что не целесообразно, не есть и явление культуры. Следовательно, или окно есть свет, или — оно дерево и стекло, но никогда оно не бывает просто окном. Так и иконы — «видимые изображения тайных

* — по нужным Р; по нужных *опечатка в М*; но не нужных М (кар.), БТ.

** — приходящих Р, М; *испр.* М² (кар.), БТ.

и сверхъестественных зрелищ», по определению св. Дионисия Ареопагита⁶². Икона всегда или больше себя самоё, когда она — небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхчувственно-го и не может быть называема иначе как расписанной доской. Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее искусство, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще — отрицается собственная ее сила: даже и вообще живопись или больше или меньше самоё себя. Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику — быть тем, что они символизируют. А если своей цели живописец не достиг, вообще ли или применительно к данному зрителю, и произведение никуда за себя самого не выводит, то не может быть и речи о нем, как о произведении искусства; тогда мы говорим о мазне, о неудаче и т. п. Теперь икона имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать «тайные и сверхъестественные зрелища». Если, по оценке или, точнее, по чутью смотрящего на нее, эта цель ничуть не достигается, если не возбуждается хотя бы отдаленного ощущения реальности иного мира, *—как уже издали йодистый запах водорослей свидетельствует о море—*⁶³, то что** же можно сказать об иконе, как не то, что она не вошла в круг произведений культуры, и тогда ценность ее — лишь материальная или в лучшем случае археологическая.

«И якоже тогда являшися, — пишет преподобный Иосиф Волоцкий об иконе Святой Троицы преп<одобного> Андрея Рублева (ил. 5), — тако и ныне сподобися нами въображати и писатися <на всечестных иконах>. И ради такового изображения, трисвятаа песнь Трисвятей и Единосущной и Живо-творящей Троицы на земли приносится, желанием безчисленным, и любовью безмерною, и духом възсхващающеся к Первообразному оному и непостижи-мому подобию и от вещнаго сего зрака възлетает оум <наш> и мысль к Божест-венному желанию и любви, и не вещь чтооуще, но вид и зрак красот их: понеже почеть иконнаа на Первообразное преходит. И не токмо ныне освещаемся и просвещаемся Духом Святым, но и в боудущем веце мздоу велию же и не-изреченною приемем, егда тела святых паче солнечныя светлости просвет-ятся, иже ради въображения иконнаго любовне целоуют и почитают едино существо Божества в Триех образных съставех, молящися пречистому оному Божественному подобию Святыя и Живоначальныя Троица, с Оцем Сыноу и Пресвятому Духу, Богу нашему благодарение възсылающе»⁶⁴. Вот понима-ние иконописи, как орудия сверхъестественного познания, теми, кто руководил писанием икон и писал их; такова цель. По одному из определений Седьмого Вселенского Собора, «живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение (δίαταξις, т. е. построение, композиция, даже больше — вообще художественная форма), очевидно, зависело от святых отцов»⁶⁵. Это существенное указание свидетельствует не об антихудожественном док-

— *Вписано в Р черн. рукой П.Ф.*

** *Акцент: М' (кар.).*

тринальном нормировании иконописного творчества внешними в отношении его, как такового, соображениями и правилами, не о цензуре икон, а свидетельствует, когó* именно Церковь признавала и признает истинными иконописцами: святых отцов. Это они творят художество, ибо они созерцают то, что надлежит изобразить на иконе. Как же может писать икону тот, кто не только пред собою не имеет, но и не видывал никогда первообраза, или, выражаясь на языке живописи, натуры? Если даже в области чувственного, наблюдаемого** с детства непрестанно, художник ищет себе натуры, хотя аналогичных предметов видел бесчисленное множество***, то не величайшая ли наглость притязать на изображение мира сверхчувственного, в полной отчетливости даже святыми созерцаемого урывками и единичными мгновениями, — со стороны вовсе его не видевших.

Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к той действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т. е. знания, каков духовный мир, — который сообщила им католическая Церковь. Между тем иконопись есть закрепление небесных образов, оплотнение на доске дымящегося окрест престола живого облака свидетелей⁶⁶. Иконы вещественно намечают эти пронизанные знаменательностью лики, эти сверхчувственные идеи и делают видения доступными, почти общедоступными. Свидетели этих свидетелей — иконописцы — дают нам образы, εἰδῆ, εἰκόνας своих видений. Иконы своей художественной формой непосредственно и наглядно свидетельствуют о реальности этой формы: они говорят, но линиями и красками. Это — написанное красками Имя Божие, ибо что же есть образ Божий, духовный Свет от святого лика, как не начертанное на святой личности Божие Имя? Подобно тому, как свидетель — мученик-святой, хотя и он говорит, однако свидетельствует не себя, а Господа, и собою не себя, а Его являет, так и эти свидетели свидетелей — иконописцы — свидетельствуют не свое иконописное искусство, т. е. не себя, а святых, свидетелей Господа, или же — и Самого Господа.

Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог».

В иконописных изображениях мы сами, — уже сами, — видим благодатные и просветленные лики святых, а в них, в этих ликах, — явленный образ Божий и Самого Бога. И мы, как Самаряне⁶⁷, говорим иконописцам: «Уже не потому веруем, что вы свидетельствуете написанными вами иконами святость святых, а сами слышим исходящее от них чрез произведение вашей кисти самосвидетельство святых, и — не словами, а ликами своими. Мы сами слышим сладчайший глас Слова Божия, Верного Свидетеля, глас, проникающий своим

* Акцент: М¹ (кар.).

** наблюдаемый Р, М; наблюдаемого М² (кар.); наблюдаемой М¹ (кар.), БТ.

*** множество раз Р, М, БТ; *зачеркнуто кар. слово* раз в М¹.

сверхчувственным звуком все существо святых и приводящий его в совершенную гармонию. Но не вы создали эти образы, не вы явили эти живые идеи нашим обрадованным очам, — сами они явились нашему созерцанию; вы же лишь устранили застывшие* нам их свет препятствия. Вы помогли нам снять чешую, затянувшую** духовные очи. И теперь мы, помощью вашей, видим, но уже не ваше мастерство, а полно-реальное бытие самих ликов видим< >***. Вот, я смотрю на икону и говорю в себе: «Се — Сама Она» — не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, Самую Богоматерь, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению. Да в моем сознании и нет никакого изображения: есть доска с красками, и есть Сама Матерь Господа. Окно есть окно, и доска иконы — доска, краски, олифа. А за окном созерцается Сама Божия Матерь; а за окном — видение Пречистой. Иконописец показал мне Ее, да; но не создал: он отверз завесу, а Та, Кто за завесой, — предстоит объективную реальностью не только мне, но равно — и ему, им обретается, ему является, но не сочиняется им⁶⁸, хотя бы и в порыве самого высокого вдохновения. Икону должно или недооценивать, сравнительно с ходячим позитивистическим полупризнанием, или переоценивать, но ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее значимости, т. е. на ней, как на изображении. Всякое изображение, по необходимой символичности своей, раскрывает свое духовное содержание не иначе как в нашем духовном восхождении «от образа к первообразу»⁶⁹, т. е. при онтологическом соприкосновении нашем с самим первообразом: тогда, и только тогда чувственный знак наливается соками жизни и, тем самым, неотделимый от своего первообраза, делается уже не «изображением», а передовой волной или одной из передовых волн, возбуждаемых реальностью. А все другие способы явления нашему духу самой реальности — тоже волны, ею возбуждаемые, включительно до нашего жизненного общения с нею: ведь всегда мы общаемся с энергией сущности и, чрез энергию, — с самою сущностью, но не непосредственно с последней. И икона, будучи явлением, энергией, светом некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодатью Божией, есть больше, чем хочет ее считать мысль, выдающая себе аттестат «трезвости», или же, если этого прикосновения к духовной сущности не произошло, — она не есть вообще что-либо познавательного значения.

Так мы вплотную подошли к постоянно применявшемуся в иконоборческих спорах термину и понятию *напоминания*.

Защитники икон бесчисленное число раз ссылаются на *напоминательное значение икон*: иконы, говорят святые отцы и, их словами, Седьмой Вселенский Собор, напоминают молящимся о своих первообразах, и, взирая на иконы, верующие «возносят ум от образов к первообразам»⁷⁰. Такова очень прочно окрепшая богословская терминология. На эти выражения теперь нередко ссылаются, да и толкуют их вообще в смысле субъективно-психологическом и коренным образом ложно, до основания извращая мысль

* застывшие БТ.

** затянувшую Р, М, БТ; *написано кар. в Р над словом* заросшую.

*** В Р, М, БТ *кавычки не закрыты*.

святых отцов и собственными руками, под видом защиты икон, восстанавливая, да притом грубо и безоговорочно, иконоборчество; да и насколько то, древнее, иконоборчество, над которым восторжествовало церковное учение, было вдумчивее, тоньше и осторожнее, сложнее по мысли, нежели современные перепевы на ту же тему при возражениях протестантам и рационализму! Ведь иконоборцы вовсе не отрицали возможности и полезности религиозной живописи, к каковой ныне приравниваются иконы; иконоборцы именно, говоря по-современному, и указывали на субъективно-ассоциативную значимость икон, но отрицали в них онтологическую связь с первообразами, — и тогда все иконопочитание — лобызание икон, молитва им, каждение перед ними, возжигание свеч и лампад и т. п., т. е. относимое к «изображениям», стоящим вне и помимо сам<и>х первообразов, к этому двойнику почитаемого — не могло не расцениваться как преступное идолопоклонство. Если иконы суть «изображения», то нелепо и греховно этим педагогическим пособиям воздавать «честь», подобающую одному только Богу, и совершенно непостижимо, что*, собственно, значит издавняя вера Церкви о восхождении к первообразу — чести, воздаваемой образу. Но тогда, в период иконоборческих споров, люди знали, о чем, собственно, они спорят и в чем между собою не согласны: были иконопочитатели** и были иконоборцы. Теперь и*** иконопочитатели учат по-иконоборчески, сами не зная, отстаивают ли, собственно, они иконы или, напротив, отвергают. Дело же — в забвении, что споры об иконах происходили в IX веке⁷¹, а не десятью веками позже, в Византии, а не в Англии, и на почве философии платоно-аристотелевской, а не юмо-милле-бэновской****. Подставив в святоотеческую соборную терминологию содержание английского сенсуализма***** вместо подразумевавшегося ими значения онтологического, на почве древнего идеализма, нынешние защитники икон успешно выиграли победу, некогда потерянную иконоборцами.

Итак, что***** же значат в соборных постановлениях термины: первообраз и образ, напоминание, ум и т. д.?

Таким⁷² образом, икона напоминает о некотором первообразе, т. е. пробуждает в сознании духовное видение: у того, кто ярко и сознательно созерцал это видение, это новое, вторичное видение, посредством иконы, само ярко и сознательно. А в другом икона будит дремлющее глубоко под сознанием восприятие духовного, но во всяком случае не просто утверждает, что есть такое восприятие, а дает почувствовать или приблизить к сознанию собственный опыт такого рода. При молитвенном цветении высоких подвижников иконы

* Акцент: Р (?), М² (кар.), БТ.

** были Р, М² кар., М¹ (кар.), БТ.

*** Но теперь Р, М; Теперь и М¹ (кар.), БТ; Теперь же М² (кар.).

**** бэновской Р, М; бэоновской БТ.

***** английской сенсуалистической психологии Р: *1 слово зачеркнуто чернилами, над 1 и 2 словом написано кар.* английского сенсуализма; английского сенсуализма <далее зпт. М² (кар.), союз и М (кар.) > сенсуалистической психологии М; английского сенсуализма и сенсуалистической психологии БТ.

***** Акцент: М¹ (кар.).

неоднократно бывали не только окном, сквозь которое виделись изображенные на них лица, но и дверью, которую эти лица входили в чувственный мир. Именно с икон чаще всего сходили святые, когда являлись молящимся.

Но в меньшей, хотя по существу и родственной этим случаям, степени подобные явления испытывались многими, и далеко не подвижниками: я разумею то острое, пронзающее душу чувство реальности духовного мира, которое, как удар, как ожог, внезапно поражает едва ли не всякого, впервые увидевшего некоторые священнейшие произведения иконописного искусства. Тут не остается и малейшего места помыслам о субъективности открывшегося чрез икону, таким живым, таким бесспорно объективным и самобытным предстает оно взору, духовному и телесному равно. Как светлое, проливающее свет видение, открывается икона. И, как бы она ни была положена или поставлена, не можешь сказать об этом видении иначе, чем слово <м>* вы с и т с я. Оно сознается превышающим все его окружающее, пребывающим** в ином, своем пространстве и в вечности. Пред ним утихает горение страстей и суэта мира, оно сознается превыше-мирным, качественно превосходящим мир и из своей области действующим тут, среди нас. Несомненно оно есть, это произведение кисти; но непостижимо, чтобы было оно, и собственным глазам не веришь, когда они свидетельствуют об этой всепреодолевающей победной красоте. Таково действие Троицы Рублева, таково ни с чем не сравнимое впечатление от Владимирской Божией Матери (ил. 4). Но эти и другие иконописные уники, единым ударом поражающие зрение самое нечеткое, не должны, тем не менее, рассматриваться совсем обособленно от прочих. Сохраняя в основе иконописные формы икон высшего порядка, — скажем так пока предварительно, — все иконы таят в себе возможность этого духовного откровения, хотя и под покровом более или менее малопроницаемым. Но приходит час, когда духовное состояние созерцающего икону дает ему силу прочувствовать ее духовную суть и чрез ее покров, искажающий ее формы, и икона оживает и делает свое дело — свидетельство о горнем мире.

Я, Матерь Божия, ныне с молитвою
 Пред Твоим образом, ярким сиянием,
 Не о спасении, не перед битвою,
 Не с благодарностью иль покаянием,
 Не за свою молю душу пустынную,
 За душу странника в свете безродного, —
 Но я вручить хочу деву невинную
 Теплой Заступнице мира холодного... —

возникло в тревожной и мятущейся душе Лермонтова⁷³, как такое откровение Богоматерней иконы. И не одно стихотворение удостоверяет церковное учение, что все иконы чудотворны, т. е. могут быть окнами в вечность, хотя и не каждая данная икона уже была таковою***. Явленность икон в собственном смысле слова указывает на происшедшие от иконы явления; знаменья,

* слово Р, М; словом БТ.

** пребывающим Р, М² (кар.); пребывающее М, БТ.

*** таковой Р, М; *испр.* М¹ (кар.), БТ.

благодати*, чрез нее явившиеся. А исцеление души прикосновением чрез икону к духовному миру есть прежде всего и нужнее всего явление чудотворной помощи.

Итак, икона всегда сознается как некоторый факт Божественной действительности. Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее непременно лежит подлинное восприятие потустороннего, подлинный духовный опыт. Этот опыт может, быть впервые закреплен в данной иконе, так, что она есть впервые возмещаемое откровение бывшего опыта. Таковую, как говорят, первую вленную или первообразную икону рассматривают как первоисточник: она соответствует подлинной рукописи поведавшего о бывшем ему откровении. А могут быть и копии этой иконы, более или менее точно воспроизводящие ее формы. Но духовное содержание их — не новое какое-либо по сравнению с подлинником и не «такое же», как у подлинника, но то же самое, хотя, быть может, и показываемое чрез тусклые покровы и мутные среды. При этом — именно потому, что оно не такое же, а то же самое, — возможны повторения иконы с видоизменениями, варианты некоторого основного перевода.

Если иконник сам не сумел пережить изображаемого им, если сам, побуждаемый подлинником, не прикоснулся к реальности изображаемого, он, будучи добросовестным, старается возможно точно передать на своей копии внешние признаки подлинника, но, как часто это бывает в таких случаях, не умеет охватить икону как целое и, теряясь среди черточек и мазков, невнятно передает основное. Напротив, если чрез подлинник ему открылась изображенная на нем духовная реальность и он хотя и вторично, но достаточно ясно увидел ее, тогда естественно в отношении к живой реальности живого человека появляются собственные углы зрения и отступление от каллиграфической верности подлиннику. В рукописи, описывающей страну, ранее уже описанную, появляется не только собственный почерк, но собственные выражения, хотя в основе — это несомненно то же самое описание той же самой страны. И это различие нескольких повторений одной и той же первоявленной иконы указывает вовсе не на субъективность изображаемого, не на иконописный произвол, а как раз наоборот — на живую реальность**, которая, и оставаясь сама собою, может являться по-разному и которую по-разному, в зависимости от обстоятельств духовной жизни, воспринимает иконописец***. Если оставить в стороне рабские сводки, род механического воспроизведения, то разница между первоявленной иконой и повторением приблизительно такова же, как между описанием вновь открытой страны и впечатлениями путешественника, посетившего ее согласно данным ему указаниям: как бы исторически ни было важно первое, последнее может быть и более полным, и более четким. Так и в иконописном деле, где иногда

* явления — знамения благодати БТ.

** Разрядка: М² (кар.).

*** Так в Р, М: ~ являться по-разному, в зависимости ~ жизни, воспринимает иконописец; испр. Воспринимаемой М² (кар.). БТ: ~ являться по-разному, в зависимости ~ жизни, которую и воспринимает иконописец.

повторения оказывались особенно драгоценными и ознаменовывались чрезвычайными знаменами, во свидетельство их метафизической правдивости и высшего соответствия изображаемому.

Но во всяком случае в основе иконы лежит духовный опыт. Соответственно этому по источнику возникновения иконы могли бы быть подразделены на четыре разряда, а именно: 1) библейские, опирающиеся на реальность, данную Словом**** Божиим; 2) портретные, опирающиеся на собственный опыт и память иконописца — современника изображаемым им лицам и событиям, которые ему привелось видеть не только как внешне-фактические, но и как духовные, просветленные; 3) писанные по преданию, опирающиеся на устно или письменно сообщаемый чужой духовный опыт, бывший некогда, во времена предыдущие; 4) и наконец, иконы явленные, писанные по собственному духовному опыту иконописца, по видению или таинственному сновидению. Было сказано: «иконы могли бы быть подразделены» на вышеозначенные четыре разряда; но, при отвлеченной ясности этого деления, практически приложимым оказывается лишь последний отдел, и если одни иконы — бесспорно явлены, то о других, даже о библейских, в какой-то степени приходится думать то же самое: историческая фактичность некоторых событий, равно как и лиц, не исключает их пребывания в вечности, а потому — и возможности созерцать их при подъеме сознания над временем. Все иконы — явленные. И когда речь идет об иконе портретного характера, то ведь и такое произведение, чтобы стать иконою, должно опереться на некое видение, например на видение света, хотя и живого человека, так что не составляет прямой противоположности иконам явленным. А что касается икон по преданию, то ведь отвлеченного описания недостаточно для иконописно-художественного образа, и потому и здесь необходимо нечто видеть собственными духовными глазами.

Не только в Восточной Церкви, во времена ее внутренней устойчивости, это понимание икон, как писанных по видениям, было существенным, но даже на Западе, и притом во времена наиболее далекие от мистических созерцаний, тайно жила вера в явленность икон, как норму иконописания; и то, что признавалось и признается воистину достойным благоговения и поклонения, производилось не от земли, а от небесного источника. Разительный пример тому — Рафаэль. В письме к другу своему графу Бальдассаре Кастильоне***** он оставил несколько загадочных слов, разгадка которых сохранена в рукописях другого его друга — Донато Д'Анжело Браманте⁷⁴.

«В мире так мало изображений прелести женской; посему-то я прилепился к одному тайному образу, который иногда навещает мою душу»⁷⁵. Что значит это «навещает мою душу»? А вот параллельное сообщение Браманте: «<Для памяти>***** собственного удовольствия здесь я хочу сохранить чудо, которое доверил мне дорогой друг мой Рафаэль и приказал таить под печатью молчания. Однажды, когда я ему с открытым и полным сердцем выражал удивление над прелестными образами Мадонны и Св<ятого> Семейства и убе-

**** Словом М² (кар.); словом М, БТ.

***** Бальдасар Кастильоне М (опеч.), БТ.

***** В Р, М, БТ нет; дополнено по источнику.

дительно просил его, чтобы он разгадал мне: где, в каком мире он видел <эту несравненную>* красоту, трогательный взгляд и выражение неподражаемое в образе Пресвятой Девы? С юношеской стыдливостью, со скромностью, ему свойственной, Рафаэль несколько времени хранил молчание; потом, сильно тронутый, со слезами бросился мне на шею и открыл свою тайну. Он рассказал, что от самой нежной юности всегда пламенело в душе его особенное святое чувство к Матери Божией; даже иногда громко произнося Ее имя, он ощущал грусть душевную. От самого первого побуждения к живописи он питал внутри себя необоримое желание — живописать Деву Марию в небесном Ее совершенстве; но никогда не смел доверять своим силам. И ночь и день беспрестанно неутомимый дух его трудился в мыслях над образом Девы, но никогда не был в силах удовлетворить самому себе; ему казалось, что этот образ все еще отуманен каким-то мраком перед взорами фантазии. Однако иногда будто небесная искра заранивалась в его душу, и образ в светлых очертаниях являлся перед ним так, как хотелось бы <ему>*** написать его; но это было одно летучее мгновение: он не мог удерживать мечты в душе своей. Непрестанное беспокойство волновало дух Рафаэля; он только мимоходом взирал на черты своего идеала, и темное чувство души никогда не хотело преобразиться в светлое явление; наконец, он не мог удерживаться долее, трепетною рукою принялся живописать Мадонну; во время работы внутренний дух его более и более <рас>пламенялся***. Однажды ночью, когда он во сне молился Пресвятой Деве, что бывало с ним часто, вдруг от сильного волнения воспрянул от сна. Во мраке ночи взор Рафаэля привлечен был светлым видением на стене против самого его ложа; он вглянулся в него и увидел, что висевший на стене, еще недоконченный образ Мадонны блистал кратким сиянием и казался совершенным и будто живым образом. Он так выражал свою божественность, что градом покатались слезы из очей изумленного Рафаэля. С каким неизъяснимо-трогательным видом он смотрел на него очами слезными, и каждую минуту, казалось ему, этот образ хотел уже двигаться; даже мнилось, что он движется в самом деле. Но чудеснее всего, что Рафаэль нашел в нем именно то, чего искал всю жизнь и о чем имел темное и смутное предчувствие. Он не мог припомнить, как заснул опять; но, вставши утром, будто вновь переродился: видение навеки врезалось в его душу и чувства****, и вот почему удалось ему живописать Матерь Божию в том образе, в каком он носил Ее в душе своей, и с тех пор всегда с благоговейным трепетом смотрел на изображение своей Мадонны. — Вот что мне рассказал друг мой, дорогой Рафаэль, и я почел это чудо столь важным и замечательным, что для собственного наслаждения сохранил его на бумаге»⁷⁶. Так объясняются слова Рафаэля о тайном образе, иногда навещающем его душу (ил. 26).

Икона⁷⁷, как закрепление и объявление, возвещение красками духовного мира, по самому существу своему есть, конечно, дело того, кто видит

* такую Р, М, БТ.

** В Р, М, БТ нет.

*** воспламенялся Р (испр. кар.), М, БТ; исправлено по источнику.

**** чувство Р, М, БТ.

этот мир, — святого*, и потому, понятно, иконное искусство в соответствии с тем, что на светском языке называется искусством, принадлежит не иначе как святым отцам. Церковное же сознание, выразившееся особенно определенно в известном постановлении Седьмого Вселенского Собора, даже не считает нужным выделять иконописцев в этом собственном и высшем смысле слова из сонма вообще святых отцов, но противопоставляет им иконописцев в низшем смысле, копиистов, в значительной мере просто ремесленников, мастеров иконного дела, или иконников, как их называли у нас на Руси, при небрежном отношении к своему ремеслу слывших за богомазов; но, конечно, приводя все эти термины, мы поясняем соборное постановление русским церковным бытом, а не извлекаем их из него. В соборных же актах ясно говорится, что иконы создаются не замыслом — ἐφεύρεσις, — собственно изобретением живописца, но в силу нерушимого закона и Предания — θεσμοθεσία καὶ Παραδοσις — Вселенской Церкви, что сочинять и предписывать есть дело не живописца, но святых отцов; этим последним принадлежит неотъемлемое право композиции — διάταξις, а живописцу — одно только исполнение, техника — τέχνη⁷⁸.

С отдаленнейших времен христианской древности установилось воззрение на икону как на предмет, не подлежащий произвольному изменению, и, оплотняясь с ходом истории, это воззрение особенно твердо было выражено у нас на Руси, в церковных определениях XVI и XVII веков. Оно было закреплено многочисленными иконописными подлинниками, как словесными, так и лицевыми, которые самым существованием своим доказывают устойчивость иконного Предания, а главнейшими статьями своими и основными формами приводят к временам величайшей древности, к первым векам существования Церкви, а частями и элементами нередко коренятся в непроницаемом мраке истории дохристианской. Понятны нарочитые предупреждения в подлинниках иконному мастеру о том, что, кто станет писать иконы не по Преданию, но от своего измышления, повинен вечной муке.

В этих нормах церковного сознания светские историки и позитивистические богословы усматривают свойственный Церкви обычный ее консерватизм, старческое удержание привычных форм и приемов, потому что иссякло церковное творчество, и оценивают такие нормы как препятствия нарождающимся попыткам нового церковного искусства. Но это непонимание церковного консерватизма есть вместе с тем и непонимание художественного творчества. Последнему канон никогда не служил помехой, и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение. Художник, по невежеству воображающий, буд-

* мир, — свято<го> Р; мир — святою М; святыню (?) М (кар.); мир святым БТ.

то без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, вися в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле. На самом же деле такой художник, отбросив форму совершенную, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже форм, но случайных и несовершенных, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет «творчества». Между тем, истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а прекрасного, объективно-прекрасного, т. е. художественно воплощенной и стины вещи, и вовсе не занят мелочным самолюбивым вопросом, первым ли или сотым говорит он об истине. Лишь бы это была истина, — и тогда ценность произведения сама собою установится. Как всякий, кто живет, занят мыслью, живет ли он по правде или нет, а не тем, оказывается ли его жизнь похожей на жизнь соседа, — живет сам в себе для истины и убежден, что искренняя жизнь для истины непременно индивидуальна и в самой сути своей никак не повторима, истинной же может быть лишь в потоке всечеловеческой истории, а не как нарочито выдумываемая, — так не иначе и жизнь художественная: и художник, опираясь на всечеловеческие художественные каноны, когда таковые здесь или там найдены, чрез них и в них находит силу воплощать подлинно созерцаемую действительность и твердо знает, что дело его, если оно свободно, не окажется удвоением чужого дела, хотя предмет беспокойства его — не это совпадение с кем-то, а истинность изображенного им. Принятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и не было же <без> истины*, свое же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне. Ближайшая задача — постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в** сгущенный разум человечества, и, духовно напрягшись до высшего уровня достигнутого, определить себя, как с этого уровня мне, индивидуальному художнику, является истина вещей; хорошо известен тот факт, что это напряжение при вмещении своего индивидуального разума в формы общечеловеческие открывает родник*** творчества. Напротив, слабосильное и самолюбивое бегство от общечеловеческих форм оставляет художника на уровне низшем достигнутого и в этом смысле отнюдь не личном, но лишь случайном и несознательном; образно говоря, макать в чернильницу палец вместо пера вовсе не служит признаком ни индивидуальной самобытности, ни особого вдохновения, если бы таким способом были написаны некие стихи. Чем труднее и отдаленнее от повседневности предмет искусства, тем более сосредоточения требуется на художественном каноне соответственного рода как по ответственности такого искусства, так и по малой доступности требуемого тут опыта.

В отношении к духовному миру Церковь, всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм, как таковых, и не противопоставляет их новым, как таковым. Церковное понимание искусства и было и есть и будет

* не было же в ней истины Р (на полях волнистая линия кар.), М; сверху написано без М (кар.); не было без истины БТ.

** Предлог заключен в скобки кар. в Р, М.

*** открывается родник Р, М; родником М² (кар.); открывает родник БТ.

одно — реализм. Это значит: Церковь, «столп и утверждение Истины»⁷⁹, требует только одного — истины. В старых ли или новых формах истина, Церковь о том не спрашивает, но всегда требует удостоверения, истинно ли нечто, и, если удостоверение дано, — благословляет и вкладывает в свою сокровищницу истины, а если не дано — отвергает.

Когда, применительно к случаю разбираемому, уже найденный и выверенный соборно, всечеловеческий канон художества соблюден, тогда есть формальная гарантия, что предлагаемая икона или просто воспроизводит уже признанное истиной, или, сверх того, открывает еще нечто, тоже истинное; когда же нет соблюдения, то это или ниже допустимого, или во всяком случае нуждается, как новое откровение, в проверке. И тогда художник должен понимать, что он делает, и быть готовым к ответу. Так, соборный разум Церкви не может не спросить Врубеля, Васнецова, Нестерова и других новых иконописцев, сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоявленных икон, — кстати сказать, численно превосходящих все, что узрели святые иконописцы на всем протяжении Церковной истории, — или неправду. Тут речь идет не о том, плохо или хорошо изображена некоторая женщина, тем более что это «плохо» и «хорошо» в значительной мере определяется намерением художника, а о том, в самом ли деле это Богоматерь. Если же эти художники, хотя бы внутренне, для себя, не могут удостоверить самотождество изображаемого лица, если это кто-то другой, то не происходит ли здесь величайшего духовного смятения и смущения и не сказал ли художник кистью неправды о Богоматери? Искание современными художниками модели при писании священных изображений уже само по себе есть доказательство, что они не видят явственно — изображаемого ими неземного образа: а если бы видели ясно, то всякий посторонний образ, да к тому же образ иного порядка, иного мира, был бы помехой, а не подспорьем тому, духовному созерцанию. Думается, большинство художников, ни ясно, ни неясно, просто ничего не видят, а слегка преобразуют внешний образ согласно полусознательным воспоминаниям о Богоматерних иконах и, смешивая уставную истину с собственным самочинием, зная, что они делают, держат надписать имя Богоматери. Но если они не могут удостоверить правдивости своего изображения и даже сами в себе в том не уверены, то разве это не значит, что они притязают с в и д е т е л ь с т в о в а т ь о сомнительном, берут на себя ответственнейшее дело святых отцов и, не будучи таковыми, самозванствуют и даже лжесвидетельствуют?

Если бы богослов-писатель стал изображать жизнь Богоматери, говоря не по Церковному Преданию, то разве читатель не вправе был бы спросить его об источниках? А не получив удовлетворительного ответа, не вправе ли был бы обвинить богослова в неправде? А богослов-иконописец, живописуя Богоматерь, почему-то считает своей привилегией такую неправду. И в то время как ренановский роман⁸⁰, какова бы ни была его ценность в качестве романа, никогда не помышляли читать в Храме вместо Евангелия, равнозначные «*Vie de Jésus*» произведения кисти не только стоят в храмах, но и предполагают

все культовые действия, воздаваемые иконам. Между тем, именно иконы — это возвешение истины всякому, даже безграмотному, тогда как богословские писания доступны немногим и потому менее ответственные; иная же современная икона есть провозглашаемое в Храме всенародно вопиющее лжесвидетельство.

Художники Возрождения, нисколько не связанные каноном, постоянно обращались к очень узкому кругу основных иконописных тем, хотя никто не принуждал их к тому, и даже в некоторых моментах соблюдали церковное Предание; это показывает, насколько чувствуется художником потребность в норме. А как мало на самом деле стесняет церковная норма, даже при самом строгом соблюдении ее, иконописца, хорошо показывает сопоставление древних икон на одну тему и даже одного перевода: двух не отыщется икон, тождественных между собою, и сходство, учитываемое при первом рассмотрении, только усиливает полное индивидуального подхождения своеобразия каждой из них. И далее, как новое творчество от прикосновения к новому опыту небесных тайн совершенно вмещается в уже открытые канонические формы, входя в них словно в уготованное гнездо, — показывает рублевская Троица. Этот сюжет трех ангелов за трапезою издавна существовал в церковном искусстве и получил себе каноническое определение. В этом смысле Андрей Рублев не придумал ничего нового, и внешне, археологически расцениваемая, его икона Троицы стоит в длинном ряде ей предшествовавших, начиная с <IV–VI> век<ов>*, и ей последовавших изображений праотеческого гостеприимства. Эти изображения были, по своему археологическому смыслу, иконами-иллюстрациями из лицевого жития, именно праотца Авраама, и, будучи таковыми, имели еще предзнаменовательный смысл грядущего откровения о Пресвятой Троице. Но собственно троичное значение этих икон было таким же предзнаменовательным, как крещальное значение перехода евреев через Чермное море⁸¹ или Богородичное — несгоравшей купины⁸²: как ни вглядывайся в изображение последней, даже совершеннейшее, в нем наглядно не узиришь никакого намека на Приснодеву. Точно так же и явление странников Аврааму⁸³ лишь отвлеченно могло вести мысль к догмату Троичности, но само по себе созерцания** Святой Троицы не живописало***.

Но в XIV веке этот догмат по различным причинам стал предметом особого внимания Вселенской церкви и получил чеканную словесную формулировку. Завершителем же этого дела, увенчателем Средневековья, стал «чтитель Пресвятой Троицы» — преподобный Сергей Радонежский. Он постиг небесную лазурь, невозмутимый, неотмирный мир, струющийся в недра вечной совершенной любви, как предмет созерцания и заповедь воплощения во всей жизни, как основу строительства и церковного, и личного, и государственно-го, и общественного. Он увидел образ этой любви вложенным в канонические формы Мамврийского Божоявления. Этот его опыт, новый опыт, новое видение духовного мира, воспринял от него, сам преподобный, Андрей Рублев, руководимый преп<одобным> Никонном: так написал он «в похвалу отцу Сергию»⁸⁴

* с века Р, М; с IV–VI веков БТ.

** созерцанию Р, М; созерцания М¹ (кар.); созерцание БТ.

*** живописала Р, М; живописало М² (кар.), БТ.

икону Троицы. Теперь она уже перестала быть одним из изображений лицевого жития, и ее отношение к Мамвре — уже рудимент. Эта икона показывает в поражающем видении Самое Пресвятую Троицу, новое откровение, хотя и под покровом старых и несомненно менее значительных форм. Но эти старые формы не стесняют нового откровения именно потому, что ни они не были сочинены, а выражали подлинную действительность, ни новое откровение, более ясное и осознанное, но откровение той же действительности, не было субъективным домыслом. Что же удивительного, если в абрис видения, виденного некогда как тень грядущей истины, но не понятого в свое время до позднейше осознанной глубины, всецело вошло, тесно им облекаясь, то же самое видение, точнее, видение той же реальности, но узренное после тысячелетий духовной работы человечества, когда развились в благодатном уме потребные органы понимания. И тогда исторические подробности сами собою отпали от композиции, и икона Рублева, точнее же, преподобного Сергия⁸⁵, старая и новая сразу, первоавленная и повторение, стала новым каноном, новым образцом, закреплённым церковным сознанием и прочно установленным в качестве нормы Стоглавым и другими русскими соборами⁸⁶.

Чем⁸⁷ онтологичнее духовное постижение, тем бесспорнее принимается оно как что-то давно знакомое, давно жданное всечеловеческим сознанием. Да и в самом деле, оно есть радостная весть из родимых глубин бытия, забытая, но втайне лелеемая память о духовной родине. И в самом деле, получая от проникшего в эту родину откровения, мы не извне воспринимаем его, но в себе самих припоминаем: икона есть напоминание о горнем первообразе. Вот почему проникновения в духовный мир не глубокие и путями исключительными облекаются в формы необыкновенные, загадочно сложенные, своего рода ребусы духовного мира⁸⁸; художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но без словесной ясности. Тогда, в пределе, символ вырождается в аллерию. Это не значит, чтобы такой аллериизированный символ был непременно отвлеченностью и в сознании его изобретателя. Но его созерцательная наглядность и непосредственность перехода через него к знаменному доступна лишь немногим, и в этом смысле, как явление некоторого отщепенства от всечеловечности, такие символы, будучи противопоставлены настоящим символам и соборным знаменам, а тем более превозносимы над ними, легко становятся источниками ереси, т. е. обособления, а по-латыни — секты⁸⁹.

Начиная с конца XVI века в русскую иконопись, вместе с общим принижением церковной жизни, этот дух аллериизма закрадывается, как обратная сторона онтологического измельчания и отяжеления, уже с трудом взлетающего над областью чувственной. Неспособность совсем четко видеть потустороннее иконописец хочет восполнить сложностью богословских построений: так богословский рационализм соединяется в иконе с типичностью посюсторонних образов, а далее первый вырождается в отвлеченные схемы, условно выражаемые выродившиеся из второй — чувственностью и светской фривольностью. Таков печальный конец, в XVIII веке, который тем безотраднее, что нигде, как только в России, изобразительное искусство имело единственную в мировой истории вершину.

Русская иконопись XIV–XV веков есть достигнутое совершенство изобразительности, равного которому или даже подобного не знает история всемирного искусства и с которым в известном смысле можно сопоставлять только греческую скульптуру — тоже воплощение духовных образов и тоже, после светлого подъема, разложенную рационализмом и чувственностью. И вот, на этой вершине своей, иконопись, чуждая и тени аллегоризма, открывает духу светлые свои видения первозданной чистоты в формах столь непосредственно воспринимаемых, что в них сознаются каноны воистину всечеловеческие, и, будучи откровениями жизни во Христе более, чем что-либо другое, будучи чистейшим явлением собственно церковного творчества, эти формы оказываются заветнейшими исконными формами всего человечества. Мы узнаем в них по частям и разрозненно открытое древними культурами — черты Зевса во Христе Вседержителе, Афины и Изиды в Богоматери и т. д., так что «оправдана мудрость чадами ея»⁹⁰. Да, духовные видения, эти чада подготавливающейся всею мировую историю* древней мудрости, своей существенной истиной показали, что права была мудрость в своих предчувствиях и намеках истины. Можно сказать, чем онтологичнее видение, тем общечеловечнее форма, которую он<о> выразит, подобно тому как священные слова о самом таинственном — самые простые: отец и сын, рождение, согнивающее и прорастающее зерно, жених и невеста, хлеб и вино, дуновение ветра, солнце с его светом и т. д. Каноническая форма — это форма наибольшей естественности, то, проще чего не придумаешь, тогда как отступления от форм канонических стеснительны и искусственны: вот бы возопили вольные художники, если бы любые изобразительные формы любого из них были признаны нормою!

Напротив, в канонических формах дышится легко: они отучают от случайного, мешающего в деле, движения. Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое. И потому очищение души подвигом, снимая все субъективное и случайное, открывает подвижнику вечную, первозданную правду человеческой природы, человечности, созданной по Христу, т. е. абсолютных устоев твари; подвижник находит в глубине собственного духа то самое, что предварительно уже выражалось и не могло не выражаться на протяжении истории. Из глубины своей подвижник, и при суете дневной, видит красоту звездного неба.

Мне почему-то припомнился тут оптинский старец Амвросий с его иконой, т. е. написанной, хотя и недостаточно чутко, художником, проникнутым натуралистическими навыками кисти, иконой «Спорительницы хлебов»⁹¹ (ил. 11). Из келейки провинциального монастыря Калужской губернии, от простого, убогого старика** дается необыкновенный толчок, в полном противоречии со всем строем современной церковной интеллигентности, в противоречии с Синодом, написать Благоую Богиню: ведь что же есть эта Спорительница хлебов, как не видение Богоматери в образе, в канонической форме Матери Хлебов — Деметры? Сквозь не подчинившиеся духовному импульсу

* всей мировой историей Р, М; *испр.* М¹ (кар.), БТ.

** старика Р, М; старичка БТ.

живописные приемы 80-х годов ощущением, однако, прозреваешь именно это, таинственное видение, церковное «да» древнему образу благостной Деметры, в котором собрали элины часть своих предчувствий о Матери Божией.

В собственном и точном смысле слова иконными художниками могут быть только с в я т ы е*, и, может быть, большая** часть святых художествовала в этом смысле, направляя своим духовным опытом руки иконописцев, достаточно опытных технически, чтобы суметь воплотить небесные видения, и достаточно воспитанных, чтобы быть чуткими к внушениям благодатного наставника. Возможности такого сотрудничества удивляться не следует: в прежние времена, при большей сплоченности и соборности людей, культурная работа вообще производилась сообща, примером чему хотя бы живописные мастерские и артели около большого мастера, даже во времена обострения индивидуальности. При средневековой спайке сознаний и под руководством признаваемого духоносным руководителя организация иконописания сообща наверное была особенно совершенной. Если даже Евангелие и другие Священные книги были написаны под руководством. Евангелие от Марка — апостола Петра, а Евангелие от Луки и Деяния — апостола Павла, то что же удивительного, если техники кисти, покорные откровению вечной красоты, возвещаемому им святыми***, изображали ее, при его**** надзоре и постоянной проверке, на иконах.

Однако не всегда техника кисти была чужда самому созерцателю горних идей, и через всю историю Христианской Церкви золотой нитью проходит традиция в собственном смысле с в я т о й иконописи. Начиная с первых свидетелей воплощенного Слова и дальше чрез все века идут святые, сами иконописцы, и иконописцы — сами святые. Вот примерно, но даже приблизительно не притязаний на полноту список имен этих святых иконников, возглавляемый евангелистом Лукою***** 92:

<«Евангелист Лука, апостол Анания, Св. Никодим; епископ Мартин, ученик апостола Петра; Мефодий, епископ Моравский; Царь Мануил Палеолог; Лазарь, епископ Евандрийский; Герман, патриарх Цареградский, Препод. Иероним Палестинский» (со ссылкой на Новое Небо).

Об иконописцах русских или писавших на Руси привожу самый текст.

«Св. Петр митрополит Московский и вся России чудотворец писаше многия св. иконы, егда игуменом бысть во Спасском монастыре, и сей образ Пресв. Богородицы своего письма поднесе первому Св. Максиму Митрополиту вся России; и по смерти его, от образа сего Богородицына гласом своим его Петра благословила на престоле митрополитом быти, еже и бысть. Чти в житии его или zde о иконе» (т. е. в статье об иконах Богородичных).

«Св. и предивный и чудный Макарий Митрополит Московский и вся России чудотворец писаше многия св. иконы, и книги, и жития Святых Отец во весь год, Минеи Четии, яко ин никтоже от Святых Российских написа,

* Разрядка: М¹ (кар.), БТ.

** Акцент: М¹ (кар.), БТ.

*** святым Р, М; святыми М¹ (кар.), БТ.

**** его Р, М; их М¹ (кар.), БТ.

***** Нам неизвестен не притязующий ~ Лукою. БТ.

и праздновати повеле Российским Святым, и на Соборе правило изложи, и сий образ Пресв. Богородицы Успения написа».

«Святейший преосвященный Афанасий Митрополит Московский и всея России многия святыя иконы писаше чудотворныя».

«Св. Феодор архиепископ, Ростовский чудотворец, племянник Св. Сергия, писаше многия св. иконы, егда был митрополитом в Симоновом монастыре на Москве; и образ написа дяди своего Препод. Сергия чудотворца. И zde на Москве обретаются его письма иконы, Деисус на Болвановке у Николы Святаго».

«Препод. священноинок отец Алимпиий пресвитер, Печерский чудотворец, иконописец Киевский, многия чудныя иконы писал; и ангели Господни помогаху и писаху образы, яко ученицы его быша, и спрашивахуся, аще угодно ли, тако написашася им. И в Киевских пещерах в нетлении и до днесь опочивает, чудеса творя».

«Препод. отец Григорий Печерский, иконописец Киевский, много св. икон написал чудотворных, яже zde в Российской земли обретаются, спостник бе препод. Алимпию. В нетлении в пещерах опочивает».

«Препод. отец Дионисий, игумен Глушицкий, Вологодский чудотворец, писаше многия св. иконы; его чудотворныя обретаются zde в Российской земли; сам же многия чудеса от гроба своего источает в Покровском монастыре».

«Препод. отец Антоний, игумен Сийский и Колмогорский чудотворец, близ Окияна-Моря живый, писаше многия св. иконы, и образ Пресв. Троицы написа в своем монастыре. И некогда церковь загореся, образ же выде из огня цел сам на руце Препод. Антонию, аки голубь. Чти в житии его».

«Преподобномученик Андреян, игумен Пошехонский и Вологодский чудотворец, писаше многия св. иконы. Прежде живяще в Корнилиеве монастыре, и потом в своей пустыни, и тамо убиен бысть от разбойник. Ныне же монастырь его Успенский близ Белаго села обретается».

«Препод. отец Андрей Радонежский, иконописец, прозванием Рублев, многия св. иконы написал, все чудотворныя, якоже пишет о нем в Стоглаве Св. чуднаго Макария Митрополита, что с его письма писати иконы, а не своим умыслом. А прежде живяше в послушании у Препод. отца Никона Радонежского. Он повеле при себе образ написати Пресв. Троицы, в похвалу отцу своему, Св. Сергию чудотворцу».

«Препод. отец Даниил, спостник его, иконописец славный, зовомый Черный, с ним св. иконы чудныя написаша, везде неразлучно с ним; и zde при смерти приидоша к Москве во обитель Спасскую и Препод. Отец Андроника и Саввы и написаша церковь стенным письмом и иконы, призыванием игумена Александра, ученика Андроника Святаго, и сами сподобихася ту почити о Господе, якоже пишет о них в житии св. Никона».

«Препод. отец Игнатий Златый, иконописец Симонова монастыря, спостник Препод. Кирилла Белозерскаго, писаше многия св. иконы чудныя. Чти в житии Св. Ионы Митрополита, собеседника его бывша».

«Препод. отец Антоний пресвитер, иже бывый иконописец дивный, во обители Препод. Антония Римлянина, Новгородскаго чудотворца, многая св. иконы написал чудотворныя. Чти в житии Препод. Антония Римлянина».

«Препод. отцы иконописцы Греческие, самую Пресв. Богородицею наняты писати на Руси в Киевопечерском монастыре и посланы. И серебра дала в залог им чудно. Чти в книге Патерике Печерском о сем. В пещерах почивают нетленно, числом 12».

«Препод. отец Геннадий Черниговский, иже во Ильинском монастыре живяше, и написа чудотворный образ Пресв. Богородицы, кой многое время плакал в лето 7160. Чти — есть книга Руно Орошенное»».

Этим и подобным им иконописцам принадлежит иконописное творчество, новые иконы, первоявленные. Но, кроме того, необходимо размножение вновь явленного свидетельства о мире духовном. И как слово о духовном нуждается в переписчиках, так облик духовного требует иконописных повторителей, иконников-копиистов. От них не требуется орлий взор в небеса; но они должны быть не настолько далеки от духовности, чтобы не чувствовать важности и ответственности своего дела, как свидетельства или, точнее, содействия свидетельству. Эти иконники — не ремесленники, ради заработка пишущие иконы, как могли бы они писать нечто противоположное, не техники своего дела, между прочим принадлежащие, а может быть, и не принадлежащие к Церкви, но носители особой церковной должности. Они, по церковному сознанию, имеют определенный чин священной организации Культа, занимают определенное место в теократии и членами Церкви признаются именно в качестве иконописцев. Их место определяется между служителями алтаря и просто мирянами. Им предписывается особая жизнь, полумонашеское поведение, и они подчинены особому надзору митрополита, местного епископа и нарочито назначаемых иконных старост. Церковь возвеличивает иконописцев, склоняя и светскую власть к дарованию этому церковному чину различных преимуществ, а в некоторых случаях и чрезвычайным наградам, как, например, к неслыханному в XVII* веке дарованию дворянства знаменитому Симону Ушакову**. С другой стороны, Церковь признает необходимым следить не только за их работой, как таковою, но и за ними самими.

Иконописцы — люди не простые: они занимают высшее, сравнительно с другими мирянами, положение. Они должны быть смиренны и кротки, соблюдать чистоту, как душевную, так и телесную, пребывать в посте и молитве и часто являться для советов <к> духовному отцу. Таковых иконописцев царь жалует, а*** епископы берегут и почитают «паче простых человек». Напротив, если иконописец не соблюдает указанных требований, он отрешается от своего дела, а в будущей жизни осуждается на вечные муки. Но это — обязательные требования; на деле же иконописцы сами себе ставили требования более**** высокие, делаясь в собственном смысле подвижниками.

Не «для порядку», как говорится, Церковь считает необходимым внушить иконописцу взгляд на его дело, как на высокое и священное служение: она старается обеспечить все ту же связность нити свидетельских показаний,

* XVII P, M² (кар.); XVIII M (*опечатка*), БТ.

** Церковь возвеличивает иконописцев, заботясь о даровании ~ чрезвычайных наград, как, например, о неслыханном в XVIII веке даровании дворянства Симону Ушакову. БТ.

*** царь жалует, а в БТ нет.

**** Акцент: M¹ (кар.).

идущую от Самого Первосвидетеля Христа и до самой гуши церковного воплощения. Артерия, питающая тело церковное небесной влагой, нигде не должна засоряться, и церковные правила имеют в виду именно обеспечить свободный проток благодати от Главы Церкви до самого малого ее органа. Правда, чем разветвленнее расходится поток свидетельской крови, тем менее опасным для жизни всего тела церковного делается засорение некоторого капилляра. Но тем не менее, и икона — копия, одна из тех, которые миллионами воспроизведены иконописцами, каждая должна свидетельствовать возможно живо о подлинной реальности иного мира, и невнятность ее удостоверения, а тем более сбивчивость, может быть ложность, имеет* нанести непоправимый ущерб одной или многим христианским душам, как, напротив, ее духовная правдивость кому-то поможет, кого-то укрепит.

Иконы должны писаться сообразно заверенным образам бытия духовного, «по образу, подобию и существу». Иначе Церковь не может быть спокойна, не происходит ли омертвения тех или других ее органов. В этом смысле понятен тщательный надзор за иконами, с признанием или отвержением несоответственных нарочито приставленными к этому делу старостами. Икона становится таковой, собственно, лишь тогда, когда Церковь признала соответствие изображенного образа изображаемому Первообразу, или, иначе говоря, наименовала образ⁹³. Право наименования, т. е. утверждения самождества изображаемого на иконе лица, принадлежит только Церкви, и если иконописец позволяет себе сделать на иконе надпись, без какового, по церковному учению, изображение еще не есть икона, то это, в сущности, то же, что в гражданской жизни подпись официального документа за другое лицо. Насколько понимаю, дело иконных старост завершалось надписанием, по поручению епископа, имен святых на иконах: сохранившиеся на многих иконах набитые на них металлические пластинки с небрежною, наскоро написанною надписью имени святого, посредством сажи с маслом, явно не сделаны самим иконником и имеют характер подписи начальника под деловыми бумагами, писанными рукою секретаря или переписчика. Естественно думать, это и есть удостоверение или скрепа икон иконным надзором⁹⁴.

Но недостаточно задним числом проверять иконы: если впрямь в них нужно видеть наглядное свидетельство вечности, то как** может идти такое свидетельство чрез человека, существенно чуждого духовности? Вот причина, по которой в несоблюдении иконописцем некоторого устава жизни — Церковь опасается разрухи целостности Культа. Так возникают требования, предъявляемые иконописцу в его личной жизни. Особенно определенно они были высказаны тогда именно, когда иконопись уже достигла своей высшей точки. Это было сделано в 43-й главе постановлений Стоглава.

Соборное определение читается так⁹⁵:

«<Да>*** в<о> царствующем <же> граде Москве и по всем градам по царскому совету Митрополиту и архиепископом и епископом бречи о много-

* может Р, М; имеет М¹ (кар.), М² (кар.), БТ.

** Акцент: М¹ (кар.).

*** Дополнено по каз. изд.

различных церковных чинех. паче же о святых иконах и живописцех и о прочих чинех церковных по священным правилам, и каким подобает живописцем быти и тщание имети о начертании плотскаго воображения Господа Бога и Спаса нашего Иса Христа и Пречистыя Его Матери и небесных сил и всех святых иже от века Богови угодивших. Подобает быти живописцу смирену кротку благоговейну непразднословцу несмехотворцу несварливу завистливу непьяници неграбежнику неубилицы. наипаче же хранити чистоту душевную и телесную со всяцем опасением, не могущим же до конца тако пребыти по закону женитися и браком сочетатися. и приходити ко отцем духовным начасте и во всем извещатися и по их наказанию и учению жити в посте и в молитве и воздержании со смиренномудрием кроме всякаго* зазора и безчинства. и с превеликим тщанием писати образ Господа нашего Иса Христа и Пречистыя** Его Богоматери и святых пророк и апостол и священномученик и святых мучениц и преподобных жен и святителей и преподобных отец по образу и по подобию по существу смотря на образ древних живописцов и знаменовати с добрых образцов. и аще которые нынешние мастера живописцы тако обещавашея учнут жити и всякия заповеди творити и тщание о деле Божии имети. и царю таких живописцев жаловати. а святителем их бречи и почитати паче простых человек. такоже тем живописцем приимати учеников и их рассматривати во всем и учити о всяком благочестии и чистоте и приводити ко отцем духовным, отцы же их наказуют*** по преданному им уставу от святителей како подобает жити хрестьянину кроме всякаго зазора и безчинства. и тако от своих мастеров со вниманием да учатся, и аще которому откроет Бог таковое рукоделие и приводит того мастер ко святителю. святитель же рассмотрев аще будет написанное от ученика по образу и по подобию и увест известно о житии его еже в чистоте и всяком благочестии по заповедем живет кроме всякаго безчинства. абие благословив наказует его и впредь благочестно жити и святаго онаго дела держатися со усердием всяцем. и приемлет от него ученик той честь якоже и учитель его паче простых человек. по сих же святитель наказует мастера еже ему не поборати ни по брате ни по сыне ни по ближних. аще кому не даст Бог таковаго рукоделия. учнет писати худо. или не по правильному завещанию жити. а он скажет его горазда и во всем достойна суща и показывает написание инаго а не того. и святитель обыскав полагает таковаго мастера под запрещением правильным. яко да и прочии страх приимут и не дерзают таковая творити. а ученику оному иконнаго дела не касатися. и аще которому ученику откроет Бог учение иконнаго писма и жити учнет по правильному завещанию. а мастер учнет похуляти его по зависти дабы не приял чести якоже он прият. святитель же обыскав полагает таковаго мастера под запрещением правильным. ученик же приемлет вящшую честь. аще кто от тех живописцев учнет талант сокрывати еже ему Бог дал и учеником по существу того не отдаст. таковой осужден будет от Бога с сокрывшим талант в муку вечную. аще кто от самех тех мастеров живописцов или от их учеников

* всякого I, II *каз. изд.*; всякого III *каз. изд.*, Р, М, БТ.

** Пречистыя Р, М, БТ; пречистые *каз. изд.*

*** От слова наказъ — наставление. *Сноска в БТ.*

учнет жити не по правильному завещанию во пьянстве и нечистоте и во всяком безчинстве. и святителем таковым в запрещении полагати. а от дела иконнаго отнюдь отлучати и касатися того не велети боящяся словеси реченнаго. проклят творяй дело Божие с небрежением. А которые по се время писали иконы не учася самовольством и самоволкою и не по образу. и те иконы променяли дешево простым людям поселяном невеждам*. ино тем запрещение положить чтобы училися у добрых мастеров, и которому Бог даст. учнет писати по образу и по подобию. и тот бы писал. а которому Бог не даст. и им вконец от такового дела престати. да не Божие имя такового ради писма похуляется. и аще которые не престанут от такового дела. таковии царскою грозою накажутся и да судятся. и аще они учнут глаголати. мы тем живем и питаемся. и таковому их речению не внимати. понеже не знающе таковая вещают и греха себе в том не ставят, не всем человеком иконописцем быти. многа бо и различна рукодейства подарована быша от Бога имиже человеком препитатися и живым быти и кроме иконнаго письма, а Божия образа во укор и в поношение не давати. такоже архиепископом и епископом по всем градом и весем и по монастырем своих предел испытовати мастеров иконных и их писем самим смотрити. и избравше койждо их во своем пределе живописцов нарочитых мастеров да им приказывати надо всеми иконописцы смотрити. чтобы в них худых и безчинных не было. а сами архиепископы и епископы смотрят над теми живописцы которым приказано и брегут такового дела накрепко. а живописцов оных брегут и почитают паче простых человек, а вельможам и простым человеком тех живописцов во всем почитати и честны имети за то честное** иконное изображение. Да и о том святителем великое попечение и брежение имети комуждо во своей области, чтобы горазды иконники и их ученики писали с древних образцов. а от самосмышления бы своими догадками Божества не описывали. Христос бо Бог наш описан плотию а Божеством не описан <...>».

Но это представление о высоком служении иконописца вовсе не было достоянием только определенного времени и Поместной Церкви. В частности, иконописное предание Восточных Церквей, закрепленное в специальных руководствах к иконописанию, внушает иконнику, даже в таких, по-видимому, внешних работах, как промывка древних икон, с целью рассмотреть их: «но не делай своего дела просто и как попало, а со страхом Божиим и благоговением: ибо дело твое богоугодно» и т. п. Известная «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом», собравшим и изложившим предания Панселиновской школы⁹⁶, начинается введением, в котором автор выясняет свое чувство духовной ответственности, побудившее его составить настоящее руководство. Самое руководство дает точные наставления <относительно>*** всего хода иконописания: начиная с прочерчивания переводов, изготовления углей, клея и гипса, гипсования икон, утолщения венцов на иконах, гипсова-

* поселяном и невеждам III каз. изд.

** честные III каз. изд.

*** относительно БТ; в Р, М нет.

ния иконостаса, приготовления п<о>л<и>ментов*, золочения иконы и иконостаса, изготовления санкира, вохрений, подрумянок, отделки одежды и проч. и проч., изготовления различных красок, указания пропорций человеческого тела, подробных наставлений стенописной техники, наставлений, как поновлять иконы и т. п.; затем далее — <относительно>** иконописного подлинника, в котором подробно рассказывается, как komponируются изображения ветхозаветной истории, со включением сюда греческих философов; далее — то же относительно Нового Завета, со включением притчей, особо выделенных Апокалипсисом из Второго Пришествия; далее — праздников Богородичных, акафиста, апостолов и прочих святых, церковно-исторических праздников, мученичеств и назидательных изображений и, наконец, указаний о композиции церковной росписи, как целого, т. е. где и что должно изображаться в церкви той или иной архитектуры. «Наставление» завершается догматическими разъяснениями иконописания, изложением древних преданий о виде лица Спасителя и Богоматери, наставления, как изображается благословляющая рука и что надлежит надписывать на том или другом священном изображении. Наконец, книга завершается краткою молитвою составителя⁹⁷:

«Совершателю благих Богу благодарение! Кончив эту книгу, я сказал: Слава Тебе, Господу! и опять сказал: Слава Тебе, Господи мой! и в третий раз сказал: Слава Богу всяческих!»

Такова стройная композиция этой высокоавторитетной «Ерминии». Но разве не чувствуется по всему складу книги, что ей чего-то не хватает, что все иконописное наставление висит в воздухе, не смыкаясь в себя самого и не примыкая вплотную к организации Культа, коль скоро в технику иконописи не введена, как необходимое условие, молитва. И действительно, это было бы так, если бы ради пояснения мысли здесь не было бы умолчено о самом начале «Ерминии», с которого, собственно, начинается обучение. Вот «предварительные наставления всякому, кто желает учиться живописи»: «Желающий научиться живописи пусть полагает первое начало, и несколько времени упражняется в черчении и рисовании без всяких размеров, пока навькнет. Потом пусть совершится моление о нем Господу Иисусу Христу пред иконою Одигитрии. Священник, после «Благословен Бог наш», «Царю Небесный» и проч. и после Богородична: «Безмолвна уста нечестивых», и тропаря Преображению Господню, назнаменовав голову его крестообразно, пусть возгласит: «Господу помолимся», и прочтет сию молитву: «Господи Иисусе Христе Боже наш, Сый неописан по естеству Божества, и ради спасения человек в последние дни от Девы Богородицы Марии неизреченно воплотивыйся, и благоволивый тако во плоти описуем быти, иже святой образ пречистаго Лица Твоего на святом убресе напечатлел еси, и оным недуг князя Авгаря уврачевал еси, душу же его просветил еси во еже познати истиннаго Бога нашего, иже Святым Духом вразумил еси Божественнаго апостола Твоего и евангелиста Луку написати образ Пре-

* пулементов Р, М, БТ.

** относительно БТ; в Р, М нет.

чистыя Матере* Твоя, держащей Тебя, яко младенца, на объятиях Своих, и рекшей: «Благодать от Мене Рождшагося, Мене ради, да будет с сим образом!» Сам, Владыко, Боже всяческих, просвети и вразуми душу, сердце и ум раба Твоего** (имя рек), и руки его направи, во еже безгрешно и изрядно изображати житительство Твое, Пречистыя Матер<е>*** Твоя, и всех святых, во славу Твою, ради украшения и благолепия святыя Церкви****Твоя, и во отпущение грехов всем, духовно поклоняющимся святым иконам, и благоговейно лобызавшим оныя, и почитание относящим к Первообразу. Избави же его от всякаго диавольскаго наваждения, егда преуспевае завоедех Твоих, молитвами Пречистыя Матер<е>*****Твоя, святаго славнаго апостола и евангелиста Луки и всех святых. Аминь».

Сугубая ектения и отпуст.

После моления пусть он начинает рисовать точные размеры и очерки святых ликов и пусть занимается этим долго и отчетливо. Тогда с Божиею помощью поймет свое дело очень хорошо, как это опытом дознал я на учениках своих». А далее, объяснив свое желание принести пользу «всем во Христе братьям сохудожникам», которых автор просит молиться о нем, он «обращает слово свое с великою любовью» к ученику: «Итак, любознательный ученик, знай, что, когда ты пожелаешь заняться этим искусством, постарайся найти опытного учителя, которого скоро оценишь, если он будет учить тебя так, как я сказал выше»⁹⁸. А выше говорилось почти исключительно о молитве, и, следовательно, залог успешности обучения Дионисий, выражая общий голос иконописцев, видит в молитвенном благоговении. Такова была атмосфера иконописного мастерства еще в первой половине XVIII века, когда обмирщение всей жизни, в том числе и церковной, достигло особенной остроты. Благоговейный дух и особая настроенность доньше живет в среде русских иконописцев, образующих целые села и из поколения в поколение, веками, передающих друг другу, от отца к сыну, и духовное самосознание, как работников святого дела, так и полусекретные приемы иконописи и других, связанных с нею трудовых процессов. Это — замкнутый, особый мир свидетелей. И если доньше он таков, то трудно даже представить себе одухотворенную среду, из которой расходилось по церковному телу свидетельство небесной красоты, в древности, когда вся жизнь была устроена по началам духовности, вращаясь около незыблемой оси — Святых Тайн Христовых⁹⁹.

Ни¹⁰⁰ иконописные формы, ни сам<и> иконописцы в организации Культа не случайны. Нельзя сказать, будто Культ пользуется и теми и другими и з в н е, не как собственными своими силами. Это Культ именно открывает святые лики, и он же воспитывает и направляет деятелей иконописания. Но тогда естественно думать, что эти святые образы воплощаются этими служителями Церкви не какими угодно, внешними метафизике Культа, приемами и не

* Матере в *ист.*; Матери Р, М, БТ.

** твоего в *ист.*

*** Матери в *ист.*, Р, М, БТ; *испр. нами.*

**** церкви в *ист.*; Церкви Р, М, БТ.

***** Матери в *ист.*, Р, М, БТ; *испр. нами.*

в каких угодно, не вытекающих из священной цели, вещественных средах. Ни техника иконописи, ни применяемые тут материалы не могут быть случайными в отношении Культа, случайно подвернувшимися Церкви на ее историческом пути, безболезненно, а тем более — с успехом, могущими быть заменяемыми иными приемами и иными материалами. То и другое в искусстве вообще существенно связано с художественным замыслом и вообще никак не может считаться условным и произвольным, попавшим в произведение по внешним в отношении его художественной сущности причинам. Тем более, тем бесконечно более это же надо мыслить и говорить о том искусстве, в котором, как являющем духовную природу человечности, вообще не может быть ничего случайного, субъективного, произвольно-капризного. Область этого искусства замкнута в себя несравненно более, нежели какого угодно другого, и ничто чуждое, никакой «чуждый огонь»¹⁰¹, не может быть возложен на этот священный жертвенник. Трудно себе представить, даже в порядке формально-эстетического исследования, чтобы икона могла быть написана чем угодно, на чем угодно и какими угодно приемами. Но тем более эта невозможность уясняется, когда принято во внимание духовное существо иконы. В¹⁰² сам<и>х приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которою жива и существует икона. Ведь само вещество, сам<и> вещества, применяемые в том или другом ряде и виде искусства, символичны, и каждое имеет с вою конкретно-метафизическую характеристику, чрез которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием. Но оставим сейчас в стороне символическую характеристику, как таковую, и будем рассматривать вопрос в плоскости внешнего, самого неглубокого опыта, однако с убеждением, что нет ничего внешнего, что не было бы явлением внутреннего.

Итак: в консистенции краски, в способе ее нанесения на соответствующей поверхности, в механическом и физическом строении сам<и>х поверхностей, в химической и физической природе вещества, связывающего краски, в составе и консистенции их растворителей, как и сам<и>х красок, в лаках или других закрепителях написанного произведения и в прочих его «материальных причинах» уже непосредственно выражается и та метафизика, то глубинное мироощущение, выразить каковое стремится данным произведением, как целым, творческая воля художника. И, хотя бы эта воля в своем инстинктивном использовании этих именно «материальных причин» действовала подсознательно, как подсознателен художник и в привлечении тех или иных форм, это не только не говорит против метафизичности художественного творчества, даже напротив, побуждает видеть в нем нечто далекое от рассудочного произвола, какое-то продолжение той зиждущей деятельности основных сил организма, которыми художественно соткано и самое тело. Этот выбор веществ, этот «подбор материальных причин» произведения производится не индивидуальным произволом, даже не внутренним разумением и чутьем отдельного художника, а разумом истории, тем собирательным разумом народов и времен, который определяет и весь стиль произведений эпохи. Может быть, правильно даже сказать, что стиль и эта материальная причина произведения искусства должны быть представляемы как два пересекающихся кру-

га, причем в известном отношении материальная причина произведения даже более выражает мироощущение эпохи, нежели стиль, как общий характер излюбленных здесь форм.

Разве¹⁰³ непосредственно не явно, что звуки инструментальной музыки, даже звуки органа, как таковые, т. е. независимо от композиции музыкального произведения, непереносны* в православном богослужении? Это дано непосредственно на вкус, непосредственно, помимо теоретических рассматриваний, не вяжется в сознании со всем богослужебным стилем, нарушает замкнутое единство богослужения, даже рассматриваемого как просто явление искусства или синтеза искусств¹⁰⁴. Разве непосредственно не явно, что эти звуки как таковые, повторяю, слишком далеки от четкости, от «разумности», от словесности, от умного богослужения Православной Церкви, чтобы послужить материей ее звуковому искусству? Разве непосредственно не ощущается звук органа слишком сочным, слишком тягучим, слишком чуждым прозрачности и кристалличности, слишком связанным с непросветленной подосновой человеческой усии**¹⁰⁵, в ее данном состоянии, в ее натуральности, — чтобы быть использованным в храмах православных? И притом, сейчас я вообще ничего не оцениваю, но рассматриваю только стилистическое единство, а приемлется <ли> оно или отвергается, но непременно как целое и приемлется и отвергается, — не мое дело.

— Но ты говоришь о звуке, хотел же, даже начал говорить о веществе искусства изобразительных. Наш разговор, как помнишь, предполагался, собственно, об иконописи.

— Совершенно верно; но о звуке я заговорил не случайно. Позволь мне докончить, и ты сейчас поймешь, почему таким отклонением в сторону пошла моя мысль. Итак, об органе.

Это — музыкальный инструмент, существенно связанный с исторической полосой, выросшей на том, что мы называем культурой Возрождения. Говоря о католичестве, обычно забывают, что совсем разное дело Западная Церковь до Возрождения и после Возрождения, что в Возрождении Западная Церковь перенесла тяжкую болезнь, из которой вышла, многое потеряв, и хотя приобрела некоторый иммунитет, но ценою искажения самого строя духовной жизни, и — еще большой вопрос, как*** отнеслись бы к послевозрожденскому католичеству средневековые носители католической идеи. Так вот, западноевропейская культура есть производное именно от возрожденского**** католичества, и выразила себя она в области звука посредством органа: не случайно расцветом органостроительства была вторая половина XVII и первая половина XVIII века — время, наиболее выражающее, наиболее раскрывающее внутреннюю суть возрожденской культуры. Мне потому и хочется — не то чтобы провести аналогию, нет, мне хочется установить гораздо более глубоко заложенную связь...

* не переносимы БТ.

** Т. е. сущности. — Ред. — Сноска в БТ.

*** Акцент: М² (кар.).

**** возрожденного БТ.

— Связь между звуком органа и масляной краской?

— Ты угадал. Самая консистенция масляной краски имеет внутреннее сродство с масляно-густым звуком органа, а жирный мазок... и сочность цветов масляной живописи внутренне связана с сочностью органной музыки. И цвета эти и звуки земные, плотяные. Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут несомненно есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мирочувствия, хотя и в разных областях.

— Однако, я все же делаю новую попытку направить разговор по более определенному руслу — искусств изобразительных. Ты как будто высказал мысль, что имеет значение в е с * материал, в том числе и природа плоскости, вообще поверхности, на которую накладывается краска. Мне думается, тут уж пример был бы затруднительнее. Кажется, что коль скоро этой плоскости за изображением уже не видно, то она и не имеет отношения к духу искусства данного времени, а потому может более или менее произвольно быть заменена всякой другой плоскостью, лишь бы краска на нее ложилась, а не осыпалась и не стиралась [—потом—] впоследствии. По-видимому, значение ее только техническое, но не стилистическое.

— Нет, это не совсем так... Совсем не так. Свойство поверхности глубоко предопределяет способ нанесения краски и даже выбор самой краски. Не всякую краску наложишь на любую поверхность: масляной не будешь писать на бумаге, акварелью — по металлу и т. п. Но и более того. Характер мазка существенно определяется природою поверхности и в зависимости от последней приобретает ту или иную фактуру. И напротив, посредством фактуры мазка, строением красочной поверхности выступает наружу самая поверхность основной плоскости произведения; и мало того что выступает: она проявляет себя так даже в большей степени, нежели это можно было видеть до наложения красок. Свойства поверхности дремлют, пока она обнажена; наложенными же на нее красками они пробуждаются: так, одежда, покрывая, раскрывает строение тела и своими складками делает явными такие неровности поверхности тела, которые остались бы незамеченными при непосредственном наблюдении его поверхности. Твердая или мягкая, податливо-упругая или вялая, гладкая или шероховатая, с рядами неровностей по тому или по другому закону, впитывающая <ли> краску или не принимающая ее и т. д. и т. д., — все такие и подобные свойства поверхности произведения, как бы увеличенные, усиленные, передаются фактуре произведения и притом создают свои динамические эквиваленты, т. е. из скрытого, пассивного бездействия переходят в источники силы и вторгаются в окружающую среду. Как незримое силовое поле магнита делается видимым с помощью железных опилок, так строение, статика поверхности динамически проявляется краскою, на поверхность нанесенною, и, чем совершеннее произведение изобразительного искусства, тем нагляднее это

* Разрядка: M² (кар.).

проявление. Тем острее этот ум, который сидит в пальцах и руке художника. Тем острее этот ум, без ведома головы, понимает метафизическую суть всех этих силовых соотношений изобразительной плоскости и тем глубже проникается этой сутью, усматривая в ней, если материал избран им правильно, в соответствии задачам стиля, собственное свое духовное устройство, собственный свой метафизический стиль. Проникшись строением поверхности, ручной ум проявляет ее фактурой своего мазка. Так, при стилистическом соответствии и материала и всего замысла художника; а при несоответствии, внутренне predetermined природою вещей, — тогда в процессе опознавания этой поверхности пальцевым разумом художник отталкивается от нее, как неподходящей, чуждой. Метафизика изобразительной плоскости...

— Извини, остановлю тебя вопросом. Значит, ты усматриваешь в натянутом на подрамник холсте возрожденского искусства нечто, отвечающее духу самого искусства. Ведь и холст, по-видимому, распространяется исторически вместе с органною музыкой и масляной краской...

— А можно ли... не скажу даже думать, а сильнее: ощущать иначе? Ведь характер-то движения, которым накладывается краска, — этот характер многократно повторяемых движений связан с внутренней жизнью, и если он внутренней жизни не соответствует, ей противоречит, то должен же он быть изменен, — пусть не у отдельного художника, а в искусстве народа, народов, истории. Можно ли себе представить, чтобы десятками и сотнями лет тысячи и десятки тысяч художников целую жизнь делали движения, своим ритмом не сходящиеся с ритмом их души? Явно: либо изобразительная плоскость способна извести из себя только ритмы определенного типа, выражающие ее динамику, и тогда победит художника, индивидуально или исторически, — и он сделается не тем, что он есть по всему духовному строению; либо, напротив, художник, — тоже или индивидуально, или исторически, — настаит на своем собственном ритме; тогда он вынужден будет отыскивать себе новую плоскость, с новыми свойствами, соответствующую своими ритмами его ритмам. Художник либо должен подчиниться, либо отыскать себе в мире подходящую плоскость: не в его власти изменить метафизику существующей поверхности.

Теперь о холсте. Упругая и податливая, упругоподатливая, зыблущаяся, не выдерживающая человеческого прикосновения, поверхность натянутого холста делает изобразительную плоскость динамически равноправною с рукою художника. Он с нею борется как «с своим братом», и она осязательно воспринимается за феноменальность, к тому же переносимая и поворачиваемая по желанию и не имеющая независимого от произвола художника освещения и отношения к окружающей действительности. Недвижная, твердая, неподатливая поверхность стены или доски слишком строга, слишком обязательна, слишком онтологична для ручного разума ренессансового человека. Он ищет ощущать себя среди земных, только земных явлений, без помехи от иного мира, и пальцами руки ему требуется осязать свою автономность, свою самозаконность, не возмущаемую вторжением того, что не подчинится его воле. Твердая же поверхность стояла бы пред ним как напоминание об иных твердых, а между тем их-то он и ищет позабыть. Для натуралистических образов,

для изображений освободившегося от Бога и от Церкви мира, который хочет сам себе быть законом, для такого мира требуется как можно более чувственной сочности, как можно более громкого свидетельства этих образов о себе самих, как о бытии чувственным, и притом так, чтобы сами-то они были не на недвижимом камени утверждены, а на зыблущейся поверхности, наглядно выражающей зыблемость всего земного. Художник Возрождения и всей последующей отсюда культуры, может быть, и не думает о сказанном здесь. И не думает; но пальцы-то его и рука его, умом коллективным, умом самой культуры, очень даже думают об условности всего сущего, о необходимости выразить, что онтологическая умность вещей подменена в мировоззрении эпохи — феноменологической их чувственностью, и о том, что, следовательно, человеку, себя самого сознав<ему> неонтологическим, условным и феноменальным, естественно принадлежит распоряжаться, законодательствовать в этом мире метафизических призрачностей.

Перспектива есть необходимое проявление такого самосознания; но здесь не место говорить о ней. А характерное в этом мировоззрении сочетание чувственной яркости с онтологической непрочностью бытия выражается в стремлении художества к сочной зыблемости. Техническим предчувствием этому стремлению были масляная краска и натянутое полотно.

— Следовательно, и в развитии гравюрного искусства ты думаешь видеть какую-то связь с духом времени? Ведь гравюра развивается на почве протестантизма. И наиболее выдающиеся, наиболее творческие графики были представителями протестантизма в разных его видоизменениях. Германия, Англия — с этими странами преимущественно связывается творчество в области гравюры, офорта и подобных отраслей искусства.

Но*¹⁰⁶ разве не было гравюры на почве католичества? Этот вопрос я ставлю, впрочем, не столько тебе, сколько себе самому: по существу-то с тобой я согласен.

— Конечно. Но замечательно, в католичестве гравюра и проч. явно не хочет быть графичной, и тогда ей свойственны явно не гравюрные, а масляно-живописные задачи. **—Католическая гравюра, по большей части, даже буквально задается воспроизведением масляной живописи, т. е. служит только техническим средством умножения и распространения масляных картин, подобно нашей современной фотомеханике. —** Католическая гравюра, с этими жирными штрихами, имитирующими мазок маслом, пытающаяся накладывать типографскую краску не линейно, а полоскою, полосками, есть в сущности род масляной же живописи, а не настоящая гравюра: в этой последней типографская краска служит только знаком различения мест поверхности, но не имеет цвета, тогда как полоска имеет если не цветность, то нечто аналогичное ей. Настоящая¹⁰⁷ гравюрная линия есть линия абстрактная, она не имеет ширины, как не имеет и цвета. В противоположность масляному мазку, пытающемуся сделаться чувственным двойником если не изображаемого предмета, то хотя бы кусочка его поверхности, гравюрная

* Знак реплики: Р, М; зачеркнут М¹ (кар.); в БТ нет.

** — ** В М, БТ пропущено.

линия хочет на́чисто освободиться от привкуса чувственной данности. Если масляная живопись есть проявление чувственности, то гравюра опирается на рассудочность, — конструируя образ предмета из элементов, не имеющих с элементами предмета ничего общего, из комбинаций рассудочных «да» и «нет». Гравюра есть схема образа, построенная на основании только законов логики — тождества, противоречия, исключенного третьего, — и в этом смысле имеет глубочайшую связь с немецкой философией: и там и тут задачей служит воспостройство или дедукция схемы действительности с помощью одних только утверждений и отрицаний, лишенных как духовной, так и чувственной данности, т. е. сотворить все из ничего. Такова подлинная гравюра, и чем чище, т. е. без психологизма, без чувственности, достигает своей цели, тем определеннее проявляется ее совершенство как гравюры. Напротив, в гравюре, возникавшей в атмосфере католицизма, всегда есть попытка проскользнуть между «да» и «нет», внося элементы чувственные. Так, я готов признать внутреннее сродство на с т о я щ е й гравюры с внутренней сутью протестантизма. Повторяю, есть внутренний параллелизм между рассудком, преобладающим в протестантизме, и линейностью изобразительных средств гравюры, как, равно, есть внутренний же параллелизм между культивируемым в католицизме «воображением», по терминологии аскетической, и жирным мазком пятном в масляной живописи. Первый хочет схематизировать свой предмет, реконструируя его отдельными актами разделения, не имеющими в себе ничего не только красочного, но также и двухмерного. Гравюра есть, повторяю, сотворение образа заново, из совсем иных начал, чем он е с т ь в чувственном восприятии, — так, чтобы образ стал насквозь рационально понятен, в каждой своей частности, чтобы все строение его, включительно до теней, т. е. заведомо вытекающ<ее>* не из одной только сущности образа, но и из отношений его к внешней среде, — словом, чтобы весь он был разложен на ряд разделений, ряд детерминации области пространства, и чтобы сверх этих рассудочных актов и их взаимных отношений в образе н и ч е г о уже не было.

В немецкой идеалистической философии, в кантианстве особенно, давно уже опознано историками мысли чистейшее испарение протестантизма**. Но разве Кант, Фихте, Гегель, Коген, Риккерт, Гуссерль и другие задаются какой иной задачей, нежели гравюра Дюрера? Напротив, — возвращаюсь к противоположению гравюрного штриха и масляного мазка, — напротив, масляный мазок стремится не реконструировать образ, а имитировать его, заменить его собою — не рационализировать, а сенсуализировать, сделать еще более чувственно-поражающим воображение, нежели это есть в действительности. Мазку хочется выйти из пределов изобразительной плоскости, перейти в прямые да н н ы е чувственности куски краски, в цветной рельеф, в раскрашенную статую, — короче — имитировать образ, подменить его собою, вступить в жизнь фактором не символическим, а эмпирическим. Одеваемые в модное платье раскрашенные статуи католических мадонн есть предел, к которому тяготеет природа масляной живописи. В отношении же гравюры — если заострить

* вытекающего Р, М, *кофф.* БТ.

** пространства БТ.

мысль некоторым шаржем, — то не совсем неправильно назвать в качестве предела гравюры напечатанный геометрический чертеж или даже дифференциальное уравнение.

— Но¹⁰⁸ мне все же не видно, что* можно было бы сказать, в духе этих рассуждений, об изобразительной плоскости в искусстве гравюрном. Она мне представляется тут какой-то случайной, не связанной с сам<и>м процессом работы мастера. Маслом, правда, не напишешь на чем попало, и механические свойства плоскости картины непременно отразятся на характере работы. В гравюрном же искусстве совсем не так. Ведь гравюра может быть оттиснута, приблизительно говоря, на любой плоскости, и характер оттиска от того мало изменится: бумага ли, одна из бесчисленных сортов, шелк ли, кость, дерево, пергамент, камень, даже металл — все это довольно безразлично в художественном строении гравюры. Мало того, и краска более или менее безразлично может быть заменяема; возможны тут если не разные консистенции, то во всяком случае — разные цвета. Вот эта-то условность двух главных материальных причин гравюрного изображения — плоскости и краски — колеблет меня в признании всего сказанного тобою ранее, хотя, как ты только что мог видеть, твою манеру рассуждать я усвоил...

— А мне думается — как раз наоборот: только ты не доканчиваешь правильно начатых мыслей, своих собственных. Ведь в этой произвольности краски и изобразительной плоскости гравюры содержится тот самый подмен, тот самый обман, какой содержится и в протестантском провозглашении свободы совести, и в протестантском же отрицании церковного — что я говорю церковного? — все-человеческого, человеческого — предания.

Что дает нам эстамп? — Листок бумаги. Самое непрочное, что только можно себе представить: и мнется, и рвется, промокает, вспыхивает от близости огня, плесневеет, даже не может быть вычищенной — символ гленности. И на этом, самом непрочном, — гравюрные штрихи! Спрашивается, возможны ли эти штрихи, как таковые, на бумаге? Ну, разумеется, нет: это — линии, своим видом своим показывающие, что они проведены на поверхности весьма твердой, которую, однако, все же преодолевает, царапает, разрывает острое штихеля или иглы. В эстампе характер штрихов противоречит свойствам поверхности, на которую они нанесены; это противоречие побуждает нас забывать об истинных свойствах бумаги и предполагать в ней что-то весьма твердое. Эстетически мы учитываем надежность бумаги, обеспеченность прочности ее гораздо большею, нежели это есть на самом деле. А то обстоятельство, что штрихи эти не углублены, заставляет предполагать мощь гравера неизмеримо большею, чем она есть на самом деле, раз мы видим, что рука его, даже на таком твердом веществе, которое ему не поддалось**, все-таки осталась сама твердою, не дрогнула. Получается впечатление, будто никакого вещественного изменения гравер не вносит, а проявляет «чистую», в смысле Канта, реконструирующую деятельность формообразования, и таковая якобы вполне свободно воспринимается всякою поверхностью — опять в духе Канта. Полу-

* Акцент: М² (кар.), БТ.

** подалось М² (кар.).

чается, далее, впечатление, что эта формообразующая деятельность общегодна и потому вполне свободно усваивается всякой поверхностью. Кажется, что это формообразование стоит выше ограничений условиями среды, в которой форма образуется, т. е. чистая, и тем дает полную свободу, даже полный произвол в выборе индивидуальных свойств поверхности. Но это-то и есть обман. Начать бы с того, что произведением гравюрного искусства, гравюрой мы называем то, что вовсе не гравировано, не резано. Собственно гравюрой, самую гравюрой является металлическое или деревянное клише; мы же подменили в названии это клише оттиском и говорим о гравюре, подразумевая эстамп. Но это смешение — вовсе не случайно. Только на клише фактура работы понятна как не произвол резчика, а как необходимое последствие свойств изобразительной плоскости, и в клише указанных выше обманов эстетического восприятия нет.

— Исторически*¹⁰⁹ так оно и было. Ведь гравюрное искусство первоначально было именно искусством резьбы — по металлу и дереву, частью по камню, а вовсе не искусством печати; и предметом искусства была тогда именно вещь с резан<н>ым по ней изображением, но вовсе не листок бумаги. Происхождение же нашей гравюры — техническое: намазывая резьбу краской, оттискивали изображение на бумаге, — получился эстамп. Но это печатание ничуть не было завершением художественного творчества, — как у нас, когда в эстампе все дело, а клише — только подготовка к нему: это делалось лишь ради сохранения точной копии рисунка, чтобы иметь возможность потом повторить резную вещь. Так и теперь резчики по дереву, например прославленные Сергиево-Посадские Хрустачевы, отец и сыновья, фотографируют свои более значительные работы, прежде чем сдать их заказчику (ил. 12).

— Да, соотношение гравюры и эстампа извратилось: первоначально произведением искусства, хотя бы и повторяемым, но всегда творческим, была резьба, клише по-нашему, тогда как эстамп служил воспроизводящей матрицей. А потом эстамп стал механически размножаемым произведением, самим произведением, а в гравюре стали видеть только воспроизводящую матрицу, до которой никому, кроме печатника, нет дела и которой никто не видит.

Поясняя наши с тобой соображения, можно было составить такую табличку происхождения гравюры: *Tesserae hospitales* древности, или то, что тогда называлось «символами» (σύμβολοι)** — разломанный предмет, половинки которого хранились в доказательство заключенного союза.

Разломанная монета влюбленных и т. п. (как, напр<имер>, в «Ламермурской невесте» В. Скотта)¹¹⁰.

Надрезанный предмет в качестве расписки или квитанции (палочки такого рода применяются в сельском быту у нас, напр<имер>, в Ярославской, Тамбовской губерниях, — см. в губ<ернском> Ярославском музее; подобными же бамбуковыми палочками пользуются китайцы) — бирки.

Ханский ярлык (оттиск ноги на воске), дактилоскопическое зарегистрирование в уголовном деле и т. п.

* В БТ знака реплики нет.

** В М для греч. слова оставлено место; в БТ пропущено.

Печать и ее оттиск, по воску, сургучу или свинцу, выпуклый.

Печать и ее оттиск копотью или краской.

Резьба по металлу и дереву как украшение их.

Пробные оттиски краской, чтобы сохранить рисунок резьбы.

Самодовлеющие оттиски (эстампы) и гравюра по металлу и дереву как отрасль печатно-графического искусства.

— Все это так. Но, возвращаясь к нашему обсуждению, в чем же более определенно связь гравюры с протестантизмом?

В* ¹¹ том, что эта произвольность выбора изобразительной плоскости, т. е. бумаги, и изобразительного вещества, т. е. краски, соответствует протестантскому индивидуализму, протестантской свободе или, точнее, произволу; а на произвольно взятом материале якобы чистый разум начертывает свои, насквозь рациональные, лишенные какой бы то ни было чувственной стороны воспомоществования действительности, — религиозной или природной — в данном случае безразлично. На произвольно избранном материале ложатся схемы, не имеющие с ним ничего общего, и, проявляя свою свободу как самоопределение, разум этот порабощает свободу всего того, что вне его, самоопределяясь, попирает самоопределение мира и, провозглашая с во й закон, не считает нужным хотя бы выслушать закон твари, которым жива она как подлинно реальная. Протестантский индивидуализм есть механическое оттискивание на всем бытии собственного клише, построенного бессодержательно из чистых «да» и «нет». Но эта свобода выбора на деле есть свобода мнимая: не то чтобы применяющаяся ко всякой индивидуальности деятельности духовного и разумного научения (в этой гибкости применения, проведения своего сообразно данной реальности и была бы подлинная, т. е. творческая, свобода), — не то чтобы применяющаяся, а просто пренебрегающая всякой индивидуальностью, ибо заранее изготовила штамп, имеющий быть наложенным на всякую душу, без какого-нибудь оттенка различия. Протестантская свобода — это покушение на насилие при помощи слов о свободе, напетых на валике фонографа...

— А орудие?

— Ты хочешь сказать: проекцией какой внутренней способности, примененной протестантским духом, надлежит считать резец и иглу гравера?

— Ну, да.

— Рассудок есть специфическая способность, применяемая протестантством или, лучше сказать, провозглашаемая за таковую. Для других — рассудок под видом разума. А для себя — воображение, еще более разгоряченное, нежели в католицизме, духовно раскаленное и прелестное, которое борется с плоскостью¹² несравненно более онтологической, нежели показывает это другим, и вообще более онтологической, чем в католицизме.

— Но в чем же эта «духовная раскаленность» воображения, как ты выразился?

— Как в чем? Неужели ты не замечаешь стремительности того полета фантазии, которым созданы философские системы на почве протестантиз-

* ВР, М, БТ знака реплики нет.

ма? Бёме ли или Гуссерль, по-видимому столь далекие по духовному складу, да и вообще протестантские философы все строят воздушные замки из ничего, чтобы затем закалить их в сталь и наложить оковами на всю живую плоть мира. Даже сухой Гегель — ведь он пишет в интеллектуальном неистовстве, пьяный, и вовсе не шутка утверждение Джемса, что в опьянении закисью азота мир воспринимается и мыслится по-гегелевски¹¹³. Протестантская мысль — это пьянство для себя, проповедующее насильственную трезвость¹¹⁴.

— Однако¹¹⁵ пора вернуться к нашей исходной точке. Ведь говорили-то мы о масляной живописи и о гравюре вовсе не ради них самих. Так в чем же внутренняя связь иконописи со стороны технической с ее задачами духовными?

— Да кратко говоря, иконопись есть метафизика бытия, — не отвлеченная метафизика, а конкретная. В то время как масляная живопись наиболее приспособлена передавать чувственную данность мира, а гравюра — его рассудочную схему, иконопись существует как наглядное явление метафизической сути ею изображаемого. И если живописные и гравюрные, графические, приемы выработались именно ввиду соответственных потребностей культуры и представляют собою ступки соответственных исканий, образовавшиеся из духа культуры своего времени, то приемы иконописной техники определяются потребностью выразить конкретную метафизичность мира. В иконописи не запечатлевается ничего случайного, не только эмпирически случайного, но и случайного метафизического, если такое выражение, по существу вполне правильное и необходимое, не слишком режет слух.

Так, греховность и тленность мира не должны рассматриваться как случайное эмпирически, ибо они всегда растлевают мир. Но метафизически, т. е. в отношении к духовной сути мира, Богом зданной*, греховность и тленность не необходимы, их могло бы и не быть и в них познается не** существо мира, а его наличное состояние. Иконописи не принадлежит выражать это состояние, затмевающее подлинную природу вещей: предмет ее — самая природа, Богозданный мир в его надмирной красоте. Изображаемое на иконе, всё во всех подробностях, не случайно и есть образ или отобраз, эктип (εκτίπος) мира первообразного, горних, пренебесных сущностей.

— Но если эта мысль в основе и приемлема, то не следует ли ограничить ее, сказав: «в главном», «в*** существенном» или тому подобное? Ведь и для Платона возникал вопрос, существует ли «идея волоса»¹¹⁶, вообще ничтожного и малого. И если икона являет созерцанию идею, идеи, то не следует ли понимать это в отношении к общему смыслу иконы, тогда как анатомические, архитектурные, бытовые, пейзажные и прочие подробности надлежит оценивать как внешние и случайные — в отношении к идее изобразительные средства. Ну например, неужели одежда на иконах тоже имеет нечто метафизическое, а не пишется ради пристойности и красоты, как дающая многочисленные и сильные

* в отношении к духовной сути мира, Богом <з>данной, Р; в отношении духовной сути мира, Богом зданной [Богозданной *исиф.* М² (кар.)], М; в отношении духовной сути Богозданного мира, БТ.

** *Разрядка:* М² (кар.).

*** В М² (кар.) (?), БТ.

цветные пятна? По-моему, в иконе силен даже просто декоративный момент, и некоторые иконные подробности и приемы не имеют значимости не только метафизической, но даже и натуралистической. Нимб, разделка, т. е. золотая штриховка одежд, главным образом Спасителя?^{*} Неужели это золото, по-твоему, чему-то соответствует в изображаемом? Мне кажется, это просто признавалось (да и есть таковое)^{**} красивым, и церковь, украшенная такими иконами, веселит взор, особенно при цветных лампадах и многих свечах.

— По Лейбницу, ты прав в своих утверждениях и не прав в отрицаниях. Но сейчас не о правоте будем говорить, — о противоположном. И вот сперва общий вопрос — о с м ы с л е. Я уверен, в основе ты думаешь о метафизике так же конкретно, как и я, и в идеях видишь те же наглядно созерцаемые лики вещей, живые явления мира духовного, что и мы все; но я боюсь, когда дело идет о применении этих мыслей в определенных частных случаях, тобою овладевает какая-то трусость и ты остаешься с поднятой на воздух ногой, не решаясь докончить начатый, даже сделанный шаг, но и не считаешь правильным повернуться назад, к метафизике отвлеченной и к идее как смыслу, не способному быть наглядным. Между тем тут не должно искать каких-то промежуточных направлений в понимании, да их и не может быть.

Живой организм целостен, и в нем не может быть ничего, не организованного силами жизни; и если бы было хоть что-нибудь неживое, самое малое, тогда разрушилась бы и вся целостность организма. Он существует только как наглядно раскрывающая себя сила жизни или формообразующая идея; или же его вовсе нет, и самое слово «организм» должно быть исключено из словаря. Точно так же и организм художественного произведения: если бы было в нем нечто случайное, то оно свидетельствовало бы, что произведение не воплотилось во всех своих частях, не вылупилась из почвы и местами покрыто комьями мертвой земли. Являемая конкретно метафизическая сущность вся сплошь должна быть явленной наглядно, и явление ее (а икона предполагается именно таковым) во всех^{***} своих подробностях, будучи одним целым, должно быть наглядным: если бы кое-что в иконе должно было бы пониматься только со стороны отвлеченного смысла или если бы было только в не ш н е ю подробностью натуралистического или декоративного характера, то оно разрушило бы явление как целое и икона вовсе бы не была иконою^{****}.

По поводу этого мне вспоминается рассуждение одного богослова¹¹⁷ о воскресении тел, в котором делается попытка разграничить органы, нужные в будущем веке и ненужные, причем воскреснут только первые, вторые же якобы останутся невоскресшими; в частности, не воскреснут органы пищеварения. Но такими утверждениями всецело уничтожается живое, внутреннесвязное единство тела. Ведь даже внешне, если уж добросовестно говорить о воскресении тела, на что будет похоже оно по удалении всего «ненужного» и не придется ли представлять себе будущее тело как пузырь из кожи, на-

* натуралистической; нимб ~ Спасителя БТ.

** таково Р, М, БТ; таковое М² (кар.).

*** *Разрядка*: М² (кар.).

**** иконой Р, М, БТ; *испр.* М² (кар.).

дутый эфиром, что ли? Если мыслить о теле натуралистически, то оно ничуть и ни в чем не может являть собою метафизическое строение духовного организма, и тогда в будущем веке все оно, целиком и по частям, не нужно: все органы заслуживают тогда отсечения и в качестве «плоти и крови» Царствия Божия не наследят. Напротив, если тело мыслится символически, то все оно, во всех своих подробностях, наглядно являет духовную идею человеческой личности, и тогда все* органы, таинственно преобразившись, воскреснут как свидетели духа, ибо каждый из них, необходимый в целом составе организма, не способный жить и действовать без других и сам в свой черед всем другим необходимый, в порядке духовного смысла служит явлению идеи, и без него явление идеи терпит ущерб. Икона есть образ будущего века; она (а как — в это не будем входить), она дает** перескочить время и увидеть, хотя бы и колеблющиеся, образы — «как в гадании с зеркалом»¹¹⁸ — будущего века. Эти образы насквозь конкретны, и говорить о случайности некоторых частей их — значит совершенно не считаться с природою символического. Ведь если уж признать случайным тот или другой род подробностей, то не будет никаких оснований не сделать того же и в отношении подробностей других родов, подобно тому как в упомянутом выше рассуждении о воскресших телах.

— Но неужели ни в одной иконе на самом деле никогда не бывает ничего случайного?

— Я этого не говорил. Напротив, очень часто и многое бывает случайным. Но случайным может оказаться и даже преимущественно оказывается не второстепенное и низкое — «волос»¹¹⁹, по Платону, как тебе хочется сказать (будем договаривать до конца), а как раз первостепенное и важное, например, не одежда, а лицо и даже глаза. Однако случайное в иконах происходит только случайно, исторически случайно, по неумелости, невежеству или самочинию иконописца, дерзнувшего отступить от иконного предания и, следовательно, в духовную символику внесшего «мудрование плоти»¹²⁰. Случайное в иконе не есть случайное иконы, а — ее писателя и ее повторения. И, понятное дело, чем ответственнее некоторая часть иконного изображения и, значит, чем*** требует больше проникновенности, тем больше возможности войти в икону искажениям, — случайным линиям и метафизически не оправданным красочным пятнам, которые в отношении духовной сути**** иконы то же, что брызги грязи от проехавшего экипажа на оконном стекле, т. е. попросту мешают видеть даль и не допускают в комнату свет. Как бы ни тешили взор такие искажения иконы, они не более чем грязные пятна; но может их скопиться, наконец, столько, что духовная суть иконы станет невидимою. Однако отсюда не следует, чтобы тот или другой род подробностей не по исполнению своему, «по письму», а сам по себе, как таковой, как недоступный, был бы случайным, не выражающим ничего духовного.

— А одежда?

* Разрядка: М² (кар.).

** она дает Р, М; дает БТ.

*** чем М² кар.

**** Разрядка: М² (кар.).

— Одежда? Только Розанов где-то уверяет, будто в будущем веке все будут нагими, и, чтобы сделать жест вражды против Церкви и самой идеи воскресения, неожиданно обнаруживает приступ стыдливости, во имя которой отрицает догмат Воскресения¹²¹. Но, как тебе известно, Церковь учит как раз наоборот, и апостол Павел только выражает опасение, как бы те из нас, чьи дела выгорят в очистительном огне, не оказались нагими (<1 Кор. 3:13>)*¹²². Если Розанов имеет основание думать, что его личные одежды так горячи, то это уж его дело позаботиться о чем-нибудь более прочном, но никак не причина возмущаться якобы «всемирным оголением». Ну, а на иконах изображаются те, чьи дела заведомо сохраняются невредимыми в огне испытания, только убедившись и украсившись от последних следов земных случайностей. Такие наверняка не окажутся нагими. Выражаясь несколько цветисто, но наиболее точно, можно назвать их одежду тканью из их подвигов; это не метафора, а выражение той мысли, что духовным подвигом святые развили у своего тела новые ткани светоносных органов как ближайшую к телу область духовных энергий, и в наглядном восприятии это расширение тела символизируется одеждой. «Плоть и кровь Царствия Божия не наследят»¹²³, а одежда — наследит. Одежда — часть тела. В обычной жизни это — внешнее продолжение тела, аналогичное волосяному покрову животных и птичьему оперению; она приложена к телу полумеханически, — я говорю «полу», потому что между одеждой и телом есть отношения более тесные, нежели только соприкосновение: пронизанная более тонкими слоями телесной организации, одежда отчасти вырастает в организм. В порядке же зрительно-художественном одежда есть явлени е тела и собою, своими линиями и поверхностями, строение тела она проявляет. Следовательно, понятно, что коль скоро за телом признана способность конкретно** являть метафизику человеческого существа, — в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает слова свидетельства, произносимые о своей идее — телом. Обнаженная фигура не то что непристойна или некрасива, а была бы метафизически менее внятной, в ней труднее было бы прозреть суть просветленной человечности. Но, повторяю, это не ввиду соображений порядка морального, бытового или еще какого-нибудь, а по существу художественного дела, т. е. в силу зрительно-художественной символичности иконы. И потому на одежде в чрезвычайной мере отражается духовный стиль времени¹²⁴. Возьми, например, складки.

История русской иконописи с изумительной закономерностью показывает всю последовательность духовного состояния церковного общества последовательно изменяющимся характером складок на одеждах, и достаточно взглянуть на иконные складки, чтобы определить дату иконы и понять дух времени, на ней отразившийся. Архаические складки XIII–XIV веков своим натуралистически-символическим характером указывают на могучую, но еще не сознательную, еще слитную с чувственным онтологию: они прямолинейны, но мягки, еще вещественны, часты и мелки — свидетельство о сильных духовных переживаниях, еще не собранные воедино, но силою своею, даже

* () Р, М; точная ссылка в БТ.

** портретно М, БТ.

каждая порознь, пробивающихся сквозь толщу чувственного. В XV веке и до половины XVI складки удлиняются, уширяются, теряют свою вещественную мягкость. Сперва, в первой половине XV века, это — прямые, не очень длинные, сходящиеся под углами. Характер их минеральный, вроде ребер и граней выкристаллизовавшейся массы, но затем жесткость, кристаллическая твердость, преобразуется в упругость растительных стеблей и волокон. Это к концу XV века — уже длинные редкие линии, почти прямые, но не совсем, наподобие слегка сжатой у концов упругой прямой, вследствие чего вся одежда показывает какую-то упругость духовной энергии*, полноту развившихся и упорядоченных сил. Явно, как от XIV века к XVI идет процесс духовного самопознания** и самоосознания Руси, организация всей жизни по духу, собирательный подвиг молодого народа, обобщение духовных опытов в цельное жизнепонимание. А далее, складки получают характер нарочитой прямизны, нарочитой стилизации, делаются рассудочно-отвлеченными, при пробивающемся стремлении к натурализму. Если бы ничего не было известно нам из истории — о Смутном времени, то на основании одной только иконописи и даже только складок можно было бы понять происходивший духовный сдвиг средневековой Руси к Возрожденскому царству Московскому: в иконописи второй половины XVI века уже реет Смутное время как духовная болезнь русского общества. Но выздоровление в XVII веке было только реставрацией, а по-русски — починкой, и новую жизнь русские люди начали с барокко. Мы*** видим здесь наряду с церемониальными позами и нарочито прямыми архаизирующими, под XIV век, складками духовно непроницаемому мясистой лиц и фигур, натуралистическую неодоухотворенность складок. Впрочем, эта реставрационная архаизация, как и всякая нарочитость, была быстро прорвана более откровенными стремлениями XVII века. Словно позабыв о придворно-церемониальной оцепенелости, — фигуры начинают выплясывать, а складки закругляются, изгибаясь все более и более, приходят в беспорядок и все откровеннее стремятся к «натуре», т. е. к видимости чувственного, вместо того чтобы служить символом сверхчувственного. Это — закисание Руси дрожжами нового времени. И Петровские реформы, новый духовный сдвиг долу, можно было бы в их сути преуказывать по складкам иконописи. Еще далее, — одежды пузирятся, складки получают характер изящного разврата и ухищренной чувственности, круглясь, в духе рококо́, передавая с природы случайное и внешнее: духовное мировоззрение разлагается, и даже неопытный глаз легко прозреет в иконописных явлениях времени грядущую революцию. Не буду разбирать этих явлений далее; отмечу лишь новую реставрацию — Священный Союз с чувственным и нездоровым мистицизмом и затем — казенное духовное воспитание**** с его приличной, но лишенной искры вдохновения иконописью некоторого компромис<с>ного между всеми веками стиля, —

* тургор [*испр. кар. из турбор*] Р; в М оставлено место для неразобранного слова: энергии М¹ (кар.) (?), М² (кар.), БТ. Тургор — от лат. *turgor* (набухание, вздутие).

** самосознания М, БТ.

*** Текст отсюда и до конца абзаца вытущен в БТ.

**** Разрядка: М² (кар.).

Мальшев*, — в сущности — стили рационалистического, но осторожного и из осторожности мистические начала не отрицающего, а сколь возможно урезающего и делающего условными знаками «разумного, доброго, вечно-го...»¹²⁵ (ил. 13).

— Конечно, довольно естественно думать о с к л а д к а х, как не безразличных в духовном смысле иконы. Но все же остается необъяснимым р е а л и с т и ч е с к и ряд иконописных приемов. Складки своим характером, каков бы он ни был, могут выражать нечто духовное, коль скоро вообще-то складки существуют. Но золотые разделки, например золотая штриховка, или полоски золотом по одежде, ничему не соответствуют; трудно понять их иначе как просто украшение, ничего собою не выражающее, кроме разве субъективного усердия иконописца.

— Напротив¹²⁶, ассистка, о которой ты говоришь, т. е. наклеенная особым составом золотая пленка сериями штрихов, а иногда полосками, есть одно из наиболее убедительных доказательств конкретно-метафизического значения иконописи. Вот почему понятно, что характер ее, однообразный на поверхностный взгляд, существенно, хотя и в тонком строении, почти гистологически меняется от иконописного стиля к стилю: эта тончайшая золотая сеть особенно выразительно завершает онтологический склад иконы.

— Но при чем же в изображении з о л о т о, ничему, кроме разве золота же в виде золотых украшений, в действительности** не соответствующее? Разве не очевидно, что по природе своего блеска оно несоизмеримо и*** несоотносимо с красками? Не без причины же почти вся живопись отказалась от употребления золота, даже в виде гораздо менее чуждой прочим краскам — золотой краски, в порошок? Посмотри, и золотые, вообще металлические вещи не изображают золотой краской, а в тех редких случаях, когда наведут их золотом, это бывает отвратительно, и золотая раскраска лежит на картине, словно случайно приклеившийся кусок золоченой поверхности, так что хочется стереть его.

— Все это совершенно так. Но твоими указаниями только разъясняется, а не отвергается этот необходимый в составе иконописного предания прием — ассистки и других (но только иконописных, именно иконописных, а не вообще в живописи) случаев пользования золотом. Впрочем, когда я признал твои соображения, надо было внести маленькую поправку ко всему предыдущему: кроме золота, в иконописи применялось, правда исключительно редко — при разделке и в некоторых других случаях, — также с е р е б р о. Но вот серебро не повелось. С этого факта истории иконописной техники надлежит начать. Заметь, серебро вводилось в икону в о п р е к и иконописному преданию; достойно внимания, что исключительно нарядная датированная икона несомненно придворного происхождения вводит наряду с золотом и серебро, но впечатление от нее — скорее как от ухищрения роскоши, тем более что серебряная разделка нанесена на мафории Богоматери, где вообще не полагается быть

* <Мальшев> М² (кар.).

** в действительности Р; в М, БТ пропущено.

*** Далее не координируемо, в Р заключено кар. в скобки; не соизмеримо, и (не координируемо), М; (и не координируемо) и БТ.

ассистке, и вопреки символическому значению последней. Тут нельзя не видеть чрезмерного усердия или заказчика, или исполнителя в сооружении иконы подарочной, вероятнее всего — свадебной. Иконописные руководства и подлинники во всяком случае не предусматривают, даже в виде исключения, серебра в иконе, тогда как золото в иконе, так сказать канонической, является обязательным. Между тем именно серебро (а не золото — как ты правильно отметил) уже не так несоизмеримо и несопоставимо с красками и имеет какое-то сродство с голубовато-серой и отчасти с белой*.

Теперь еще: в иконописи времени расцвета, в иконописи совершенной, золото допускается только листовое, т. е. обладающее полнотою металлического блеска и совсем инородное краске; но по мере проникновения иконописи натуралистической стихией, стихией мира сего, листовое золото заменяется твореным, т. е. измельченным в тончайший порошок и потому — матовым, менее далеким от краски.

И еще: ты говоришь, золотые и вообще металлические вещи не пишутся в живописи золотом. А разве тебе известен в иконописи хотя бы один пример изображения золота золотом же и вообще металла — металлом же? Кажется бы, коль скоро золото вообще допущено, то почему не пустить его на «раскрышку», т. е. покрытие некоторой поверхности, на** изображение предмета, в натуре обладающего металлическим блеском, ну, а ради смягчения пустить золото твореное?

— Итак, ты еще подтверждаешь мою мысль: значит, металл не применяется там, где он мог бы что-то изображать, и не применяется так, как, т. е. в каком виде, ему облегчалось бы слияние с красками. Значит, действительно золото в иконе ничего не изображает, а иконописец словно заботится удерживать недостаточно чуткого созерцателя иконы от впечатления обратного и от мысли о противном. Выходит, что иконописец или, точнее, самое иконописное предание крупными буквами пишет на каждой иконе мое исходное утверждение: «зрящий да не доискивается изображенного золотом: золото беспредметно».

— Почти так; но «почти так» в таких вопросах равносильно «совсем не так». Задача иконописи — удерживать золото в должном расстоянии от красок и проявлением в полной мере его металлического блеска заострить несравнимость золота и краски до окончательной убедительности. Удачная икона достигает этого; в ее золоте нет ни следа мути, вещественности, грязноватости. Это золото есть чистый беспримесный*** с в е т, и его никак не поставишь в ряд красок, которые воспринимаются как отражающие свет: краски и золото зрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия.

Золото не имеет цвета, хотя и имеет тон. Оно отвлеченно, оно в каком-то смысле аналогично гравюрному штриху, но полярно сопряжено с ним. Белый штрих в гравюре есть именно б е л ы й, он не отвлечен и ставится в ряд других цветов; поэтому в нем нельзя усматривать позитива, соответствующего действительно абстрактному негативу — штриху черному. Позитив последнего

* белой Р, М, БТ; *испр.* М² (кар.).

** изображения Р; изображение М; на изображении М² (кар.)

*** беспримесный М² (кар.), М¹ [кар.], БТ.

есть золотая ассистка — чистый свет в противоположность простому отсутствию такового — сети гравюрных штрихов. И то и другое абстрактно, т. е. нечувственно, вполне очищено от психологизма и, следовательно, относится к сфере разума. Но при глубочайшем соответствии двух штриховых сеток — черно-гравюрной и золотоиконной их разделяет та пропасть, что лежит между «нет» и «да»: золотой штрих есть присутствие реальности, а гравюрный — отсутствие ее.

— Однако, какую же реальностью, т. е. не самостоятельную, а изобразительную реальностью, может быть ассистка, коль скоро золото (а это ты признаешь) ничему не соответствует?

— Но я вовсе не говорил, будто золото ничему не соответствует. Ведь речь шла, как помнишь, о несоизмеримости золота и красок; следовательно, область не соответствующего золоту ограничивается как раз тем, что соответствует краске. А то, что не соответствовало бы краске, — ему необходимо, очевидно, искать в* себе иного, нежели цвет, средства изобразительности. Если миропонимание натуралистично и все содержание опыта признается однородным, чувственным, то тогда раздвоение средств изобразительности осуждается и отвергается как вопиющая неправда: если мир есть только мир видимый, то и средство изобразительности для него должно быть единообразным в себе и тоже чувственным. Такова западная живопись, существенно исключающая из себя, из своего опыта сверхчувственное, — и потому не только исключающая золото как средство изобразительности, но и содрогаящаяся от него, потому что золото разрушает единство духовного стиля картины. Когда же оно все-таки вводится, — то грубо-вещественно, как имитация металлу в натуре, и тогда уподобляется наклейкам из обрывков газеты, фотографических карточек или набивке сардиночных коробок на живописных произведениях левых течений недавнего прошлого. В таких случаях золото не может рассматриваться как средство изобразительности и является в составе картины просто вещь ю в ее натуральности.

— Следовательно, ты полагаешь, золото ассистки аналогично гравюрному штриху имеет задачу реконструировать изображаемое помимо его наглядной данности — хочет дать форму** бытия изображаемой действительности?

— Мы не страдаем протестантско-кантовской гордыней, которая не желает и от Бога принять полного сока и жизни мира только потому, что он дан, дарован нам, создан для нас, а не нами. И зачем нам рассудочно воспостроить мир в той его стороне (даже если бы это было возможно), которая по благодати Божией созерцается нашими телесными органами, т. е. воспринимается всею полнотою нашего существа? В этом отношении мы не отрицаем правды красок, католической правды, хотя при духовном трезвении самые краски одухотворяются, делаются прозрачнее, чище, пронизываются светом и, оставляя земляность, приближаются к самоцветным камням, этим стускам планетных лучей.

* *зачеркнуто* М¹ (кар.).

** форму М, БТ.

Но есть не только мир видимый, хотя бы и одухотворенному взору, но и мир невидимый — Божественная благодать*, как расплавленный металл струящийся в обожествленной реальности¹²⁷. Этот мир¹²⁸ — чувственности недоступен, он постигается умом, конечно, употребляя это последнее слово в его древнем и церковном значении. В этом смысле можно было бы говорить о конструкции или реконструкции умной реальности. Но есть глубочайшая противоположность между этой реконструкцией и таковой же протестантизма: на иконе, как и вообще в церковной культуре, конструируется то, что не дано чувственному опыту и что, следовательно, хотя бы схему, мы нуждаемся наглядно представить себе, тогда как протестантская культура, оставляя даже неупомянутым мир невидимый, обращает в схему данное человеку в прямом опыте: мы по необходимости восполнить познание мира видимого отчасти присоединяем и знание мира невидимого, тогда как в протестантской культуре человек силится извести из себя самого то, что и без того пред ним есть. И притом эта церковная конструкция осуществляется не без реальности духовной, — в конструкции растекается самый свет, т. е. духовная реальность в натуре. Золото, металл солнца, потому-то и не имеет цвета, что почти тождественно с солнечным светом. Вот почему имеет глубокую правоту неоднократно слышанное мною от В.М. Васнецова указание, что небо нельзя изображать никакой краской, но — только з о л о т о м.** Чем больше всматриваешься в небо, особенно возле солнца, тем тверже западает в голову мысль, что не голубизна — самый характерный признак его, а светоносность, напоенность пространства светом и что эта световая глубь может быть передана только золотом; краска же представляется грязной, плоской, непроницаемой. Так вот, из чистейшего света конструирует иконописец, но конструирует не что попало, а только невидимое, умопостигаемое, присутствующее в составе нашего опыта, но не чувственно, и потому на изображении долженствующее <е> быть существенно обособленн<ым> от изображений чувственного. И аналогично этому делается и в других отраслях церковной культуры, в особенности в мировоззрении, где догмат как золотая формула мира невидимого соединяется, но не смешиваясь, с красочными формулами мира видимого, принадлежащими науке и философии. Напротив, как протестантская мысль, так и протестантская графика хотят сконструировать не из света, истинной реальности, а из отсутствия реальности, из тьмы, из ничего: достаточно напомнить о когенианстве.

— Следовательно, ты полагаешь, что разделкою, золотыми штрихами ассистки дается метафизика разделанного на изображении? Онтологическое строение одежды, если разделаны одежда, книги, седалища, подножья и т. д., вообще чего угодно? Я понимаю тебя так, что в линиях разделки ты усматриваешь не видимые***, но как-то познаваемые нами и далее прорастающие**** чувственный образ, первичные силы, образующие своим взаимодействием онтологический остов вещи. Действительно, тогда можно было бы

* благодать М, БТ.

** Разрядка: М² (кар.).

*** невидимые БТ.

**** прорастающие в БТ.

говорить о разделке как о силовых линиях поля, формирующего вещь. Так, это могли бы быть постигаемые умом, но чувственно не данные зрению линии давлений и натяжений; в частности, на одеждах линии разделки могут тогда обозначать систему потенциальных складок, т. е. линий, по которым ткань одежды стала бы складываться, если бы вообще складкообразованию было бы место.

— Силовые линии, силовое поле — это сказано метко и в известном смысле правильно. В самом деле, если бы художнику потребовалось изобразить магнит и он удовлетворился бы передачей видимого (конечно, сейчас я говорю о видимом и невидимом не в высшем догматическом смысле, а более житейски и грубо), то изображен был бы не магнит, а кусок стали; самое же существенное магнита — силовое поле — осталось бы, как невидимое, неизображенным и даже неуказанным, хотя в нашем представлении о магните оно, несомненно, налично. Мало того, говоря о магните, мы, конечно, разумеем силовое поле, при* котором мыслится и представляется кусок стали, а не наоборот — о куске стали и вторично о силах, с ним связанных. Но с другой стороны, если бы художник нарисовал, пользуясь, например, хотя бы учебником физики, и силовое поле, как некоторую вещь, зрительно равнознач<a>щую с сам<i>и</i>м магнитом — со сталью, то, смешав так на изображении вещь и силу, видимое и невидимое, он, во-первых, сказал бы неправду о вещи, а во-вторых, лишил бы силу присущей ей природы — способности действовать и невидимости; тогда на изображении получились бы две вещи и ни одного магнита. Ясное дело, при изображении магнита должны быть переданы *и* поле, *и* сталь, но так, чтобы передачи того и другого были несоизмеримы между собою и явно относились к разным планам. При этом сталь должна быть передана цветом, а силовое поле — отвлеченно, так чтобы не требовалось по существу невозможной мотивировки, почему силовое поле представлено именно этой краской, а не другой. Не берусь указывать художнику, как именно произвести такое неслиянное соединение двух планов, но не могу не выразить уверенности, что произвести его доступно изобразительному искусству.

Предельно же такое неслиянное соединение есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой — в высшем и последнем смысле слова, т. е. Божественной энергии, пронизывающей видимое око. С<а> мое невидимое, эта энергия, есть и сам<a>я> могущественн<a>я> сила, если хочешь — самое действенное силовое поле**. Но сколь бесконечно превышает невидимость магнитной силы невидимость силы Божией, т. е. насколько онтологически бесконечно превосходит эта последняя, нежели первая, настолько же превышает она все земные силы и свою действенность. В смысле подобия же можно сказать: форма видимого образуется этими невидимыми линиями и путями Божественного света.

— Но мне кажется, ты хотел говорить о моем «не так», говоришь же о «так».

* Разрядка: M^2 (кар.).

** Самое невидимое, это <эта M^2 (кар.) > энергия есть и самое могущественное — <тире зачеркнуто> сила, если хочешь — самое действенное <действительное *опечатка в M*> поле. P; Самое невидимое, эта энергия, есть и самая могущественная сила, если хочешь, — самое действительное силовое поле. БТ.

— Не совсем: потому что ты имел в виду прямо силовое поле, почти натуралистически, почти физически, а я пользуюсь силовым полем только как образом и говорю не об естественных формообразующих силах реальности, хотя бы и очень глубоко залегающих в природе соответственной реальности, а о Божественных силах...

— Но разве не всякая сила Божественна, как положенная Богом?

— Всякая, в каком-то смысле; но в каком-то мы различаем и собственно Божественные силы, непосредственно Божии. Впрочем, рассуждать об этом существенном различии здесь не приходится, коль скоро самая постановка вопроса о культе это различие предполагает и без такового самый вопрос о культе* не может возникнуть. Подобно тому как есть откровение природы или откровение в природе Бога, а есть и откровение Божие в более прямом смысле, так и сила Божия, хотя всякая сила от Бога, может** быть таковой в особом значении. Я и хотел тебе возразить, что разделка золотом на иконах не выражает метафизического строения в естественном порядке, хотя и оно Божественно, но относится к прямому проявлению Божией энергии. Обрати внимание: золотом на иконах разделяется вовсе не что угодно, а только имеющее прямое отношение к Божией силе — к реальности не метафизической, даже не к священнометафизической, но — относящейся к прямому явлению Божией благодати.

Если не говорить о редких отступлениях от церковного предания, случайных и произвольных, то ассистка накладывалась главным образом на одежды Спасителя (ил. 14) — младенца или взрослого, затем на изображение Евангелия, как в руке Спасителя, так и святых, на престоле Спасителя, на седалищах Ангелов в изображении Пресвятой Троицы, на подножиях Спасителя и Ангелов, когда ими изображается Святая Троица, и изредка еще кое-где, в древних иконах, т. е. духовно наиболее осмысленных, еще редко где, — например, на храмовом престоле. Во всяком случае, явно: золото относится к духовному золоту — пренебесному свету Божьему (ил. 9). На иконах поздних золотом, но уже твореное и красочного характера, пускается в пробелы одежды святых и других вещей; но и тут оно знаменует отблеск небесной благодати***, хотя догматически и по иконописному преданию представляется сомнительным, можно ли собственный признак Бога переносить, хотя бы и смягченно, на святых. Итак, ассистка, это наиболее определенное применение золотом, есть выражение не вообще силовой онтологии, а сил Божественных — сверхчувственной<ой> форм<ы>, пронизывающей видимое****. Парча по своему духовному значению, особенно древняя парча, затканная рассеянными золотыми нитями, есть материальный образ этого проникновения <связей>***** Божественным светом очищенной плоти мира...

— Однако¹²⁹ своими вопросами я отвлек нашу беседу в сторону. И потому как виновник некоторой путаницы беру на себя неприятную обязанность

* о Культе М² (кар.).

** Акцент: М² (кар.).

*** благодати М, БТ.

**** сверхчувственную форму, пронизывающую видимое Р, М; *корректур*а БТ.

***** связей Р; связи М; в БТ нет.

призвать нас к порядку. То, что сказано было сейчас, относилось к одной из деталей иконописной техники; а предполагалось общий ход иконного письма понять как выражение церковной культуры. После разъяснений о католической живописи и протестантской гравюре, конечно, естественно предвидеть некий духовный склад и иконописной техники, как-то связанной с церковной культурой; но было бы более убедительным увидеть эту связь на самом процессе писания иконы. Считаешь ли ты это возможным?

— Разумеется. А в доказательство неслучайности иконописных приемов позволю напомнить, что с ними мы встречаемся на протяжении всей церковной истории, и церковное искусство верно хранило традиции* иконописной техники, идущие из глубочайшей древности. В этих образительных приемах мне ясно видятся основоположения общечеловеческой метафизики и общечеловеческой гносеологии, естественный способ видеть и понимать мир, в противоположность искусственному, западному, который выразился в приемах западного искусства. Вот послушай свидетельства IV–V веков, которые ясно показывают тождественность образительных приемов, тогдашних и позднейших, традиционной иконописи. Рассуждая о преобразовательном значении перехода иудеев чрез Чермное море, св<ятой> Иоанн Златоуст приводится мыслью сопоставить понятия образа — *τύπος* и истины — *ἀλήθεια*¹³⁰, т. е. отображения реальности и самой реальности.

«А как скажешь, это (т. е. переход через Чермное море) могло быть прообразом настоящего (т. е. крещения)? Когда ты узнаешь, что такое образ и что истина, тогда я представлю тебе объяснение и на это.

Что же такое тень и что истина? Мы обратим речь к изображениям, которые пишут живописцы (заметим, что хорошие иконописцы назывались и у нас, и в Греции живописцами, зографами и изографами). Ты часто видел, как на царском изображении, покрашенном темной (*κρᾶνῶ* — собственно темно-синей, цвета ночного неба) краской, живописец проводит затем белые линии (*υῤῥᾶνας*) и изображает царя, и царский престол, и коней, и предстоящих ему, и копыносцев, и врагов связанных и поверженных. Но, видя вместе эти абрисы, ты и не все узнаешь, и не все понимаешь; но что рисуется человек и конь, не ясно** <...>¹³¹ <а какой это царь и какой враг, ты не очень отчетливо видишь, пока наложенные настоящие краски не изобразят лица их и не сделают их яснейшими. Поэтому, как в этом изображении ты не требуешь всего прежде наложения красок, но, хотя бы ты получал некоторое неясное представление о предмете, считаешь картину довольно совершенною, так рассуждай и о Ветхом и Новом Завете и не требуй от меня всего точного представления истины в образе; тогда мы и будем иметь некоторое сродство с новым, и тот переход (чрез Чермное море) с нашим крещением. Там вода, и здесь вода; здесь купель, и там все: в этом сходство. Хочешь ли теперь узнать истину этих оттенков? Там чрез море избавились от Египта; здесь (чрез крещение) — от идолослужения; там потоплен фараон, здесь — диавол. Там потонули египтяне, здесь погребается ветхий, греховный человек. Видишь сходство образа

* предания М, БТ.

** В рукописи автора пробел. — *Ред.* — *Сноска в БТ.*

с истиною и превосходство истины пред образом? Образ не должен быть совершенно чуждым истине — иначе он не будет образом; но, с другой стороны, он не должен быть и равным истине — иначе он будет самою истиною, а должен оставаться в своих пределах, и не иметь всего, и не быть лишенным всего, что имеет истина. Если бы он имел все, то был бы самою истиною, а если будет лишен всего, то не может быть образом; но он должен одно иметь, а другое оставить истине. Итак, не требуй от меня всего в событиях Ветхого Завета; но, если получишь некоторые малые и неясные намеки, принимай это с любовью. В чем же сходство этого образа с истиною? В том, что там все и здесь все: там посредством воды, и здесь посредством воды; те освободились от рабства, и мы — от рабства, но не такого: те от рабства иноплеменикам, а мы от рабства греху; те приведены к свободе, и мы также, но не такой, а гораздо лучшей. Если же наши обстоятельства лучше и превосходнее тех, не смущайся этим. Таково особенное свойство истины — иметь великое превосходство пред образом, но не противоположность и не противоречие».

— Да, действительно, это словно описание иконописных приемов XV и дальнейших веков. Но в чем сказывается в этих приемах особенность церковного мирочувствия?

— Прежде всего в выборе изобразительной плоскости: церковной онтологии не подходит зыблущаяся поверхность холста, приравняющая при процессе иконописания икону к податливым явлениям условной действительности; не подходит и еще более эфемерная бумага, дающая гравюре вид как бы шутя преодолеваемой предельной твердости. В живописи изобразительная плоскость низводится до условного, в гравюре разум и рука художника притязают на вознесение в область безусловного. Церковное искусство ищет себе поверхности предельно устойчивой, но уже не «как бы», а в самом деле крепкой и недвижимой. Изображение же должно содержать момент, равносильный крепости этой плоскости, равный ей по силе и потому, следовательно, могущий принадлежать непосредственно церковному сознанию, а не отдельным лицам, и момент текучей индивидуально творческой, женственной восприимчивости.

— Насколько понимаю, ты усматриваешь в западном искусстве расщепление иконописи, причем одни стороны иконописи односторонне осуществились в католической живописи, а другие — в протестантской гравюре. Что касается до изобразительной плоскости, то иконопись осуществляет, по видимому, на самом деле — притязания гравюры: в отношении плоскости иконопись, ты хочешь сказать, есть то, за что гравюра хочет выдать себя, и даже есть в превосходнейшей* степени. Но ведь такую поверхность, т. е. твердой и недвижимой, представляется стена, каменная стена — символ онтологической незыблемости. В этом отношении стенопись — да, она соответствует выставленному требованию. Но ведь икона не всегда, даже преимущественно пишется не на стене...

— А на чем же?

— Ясно, на доске.

* превосходной М, БТ.

— Нет, потому что первая работа иконописца превратит доску в стену*. Вспомни: первый ряд действий к писанию иконы, так называемая заготовка доски, в своей совокупности ведет к левкаске¹³². Самая доска, тщательно выбранная, хорошо просушенная и имеющая с передней стороны углубление — ковчежец, — окруженное рамой — полями, укрепляется с оборота от возможного покорбления поперечными шпонками. Залевкашиваю** же ее семью последовательными действиями так: сперва царапают в клетку ее лицевую поверхность чем-нибудь острым — шилом или гвоздем, затем проклеивают хорошо сваренным жидким клеем, затем, когда он*** просохнет, наклеивают паволоку, т. е. холст, или серпянку — редкую пеньковую ткань, — для чего доска намазывается клеем уже более густым, а сверху паволока, хорошо приглаженная, снова наводится клеем. Спустя сутки доска побелится; на нее наводится побел — хорошо размешанная жидкость из клея и мела. Когда побел высохнет, то в течение трех-четырёх дней доска левкасится, причем грунтовка левкасом производится в шесть-семь раз; левкас делается из побела, к которому прибавляется 2/5 кипяченой горячей воды, немного олифы, т. е. вареного масла, и мела; левкас наносится на доску гремиткой, т. е. широким шпателем****, и после каждой левкаски доске надлежит хорошо просохнуть. Далее идет лишевка***** залевкашенной поверхности, т. е. шлифовка мокрой пемзой в несколько приемов, между которыми левкас должен быть просушиваем, и, наконец, — сухая шлифовка сухим куском пемзы и окончатальная отделка поверхности хвощом или в настоящее время мелкой шкуркой — стеклянной бумагой. Только теперь изобразительная плоскость иконы готова. Ясное дело, это не что иное, как стена, точнее — стенная ниша, но только в иконной доске сгущенно собраны совершенные свойства стены: эта поверхность по своей белизне, тонкости структуры, однородности и проч. есть эссенция стены, и потому она допускает на себе в совершеннейшем виде род живописи, признаваемый самым благородным, — стенопись. Иконопись исторически возникла из техники стенописной, а по существу есть самая жизнь этой последней, освобожденная от внешней зависимости стенописи от случайных архитектурных и других стеснений.

— В таком случае обычный прием стенописцев — наводить рисунок на стенную поверхность острием, собственно выцарапывать его ты и думал истолковать как гравюрный момент церковного искусства? Конечно, это процарапывание контуров в стенописи есть гравюра, но что соответствует ей в метафизически уплотненной стенописи?

— Да*****, иконопись начинается именно такой же гравюрой: сперва иконописец рисует углем или карандашом перевод изображения, т. е. церковнопреданные контуры, а затем нарисованное графится графьей, т. е. гравюруется иголкой, вставленной в конец маленькой палочки; да ведь

* Разрядка: М² (кар.).

** залевкасывают М; залевкасывают БТ.

*** она М, БТ.

**** шпаделем Р, М; шпателем БТ.

***** лишевка Р; лишовка М; лицовка БТ.

***** — Да иконопись Р, М; — Да, иконопись БТ.

самое слово *υράφω* значит «режу», «надрезаю», «царапаю», «графирую»; а *υράφι* — «графировальная игла». Эта графья* — инструмент древний, очень древний, теряющийся в веках, вероятно, в том или другом виде самое первое орудие изобразительного искусства. А знаменит так рисунок признается у иконописцев наиболее ответственной частью работы, особенно в отношении складок: ведь назnamenовать перевод — это значит передать множеству молящихся свидетельство Церкви об ином мире, и малейшее изменение не только линий, но и тончайшее — их характера придает этой отвлеченной схеме иной стиль, иную духовную структуру. Знаменщик чувствует себя ответственным за целостность иконописного предания, т. е. за правдивость онтологического свидетельства, и притом в самой его общей формуле. Рисунок озаменован, но это есть еще чистая отвлеченность, почти даже невидимая, произведение осязательного порядка. В¹³³ дальнейшем эта схема должна получить наглядность — стать зрительной, и знаменованная доска попадает от знаменщика в руки различных мастеров...

— По-видимому, «различных» — при ремесленном исполнении, при массовом производстве. Если так — то к сути иконы как художественного произведения эта различность не относится.

— Ты затрагиваешь очень существенные вопросы, и придется сказать несколько слов на твоё сомнение. Прежде всего икона не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего искусства, а есть производное свидетельство, которому потребно и искусство наряду со многим другим. Так вот, то, что ты пренебрежительно обозвал массовым производством, тоже относится к сути иконы, ибо свидетельству надлежит просочиться в каждый дом, в каждую семью, сделаться подлинно народным, возглашать о Царстве Небесном в самой гуще повседневной жизни. К технике иконописания существенно принадлежит и возможность быстроты в работе, иконы же преувеличенно тонкого письма, например, строгановские, конечно, характерны для века, обратившего святых в предмет роскоши, тщеславия и коллекционерства.

Теперь, далее, о специальностях иконных мастеров. И это не определяется только внешними причинами; икона, даже первообразная, никогда не мыслится произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит соборному делу Церкви, и даже если бы по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером, то какое-то идеальное соучастие в ее написании других мастеров подразумевалось: так, литургия служит соборно, но если бы почему-либо литургисал только один священник, то все-таки участие епископа, других священников, диаконов и других служителей идеально подразумевалось бы. Живописец иногда бывает вынужден предоставить часть своей работы другим, но подразумевается, что пишет он индивидуально; иконописец же, наоборот, иногда вынуждается работать обособленно, но соборность в работе непременно подразумевается. Ведь отсутствие соучастников требуется ради единства индивидуальной манеры, а в иконе — главное дело в незамутненности субъективным** соборно переда-

* Разрядка: М² (кар.).

** субъективным в М, БТ пропущено.

ваемой истины; и если вкрадывающиеся субъективные трактовки будут в иконе взаимно уравновешены, если мастера будут взаимно поправлять друг друга в произвольных отступлениях от объективности, то это-то и требуется.

Предоставление знаменщику рисунка, а красок — другим мастерам позволяет этим последним развить в себе восприимчивость, не повреждая той стороны иконы, которой в особенности надлежит быть верной Преданию. Но далее и красочная часть иконописи разделяется между личниками и доличниками. Это — очень глубокомысленное деление — по принципу внутреннего и внешнего, «я» и «не я» — человеческого лица как выражения внутренней жизни и всего того, что не есть лицо, т. е. что служит условием проявления и жизни человека — весь мир, как созданный для человека. На иконописном языке лицо называется ликом, а все прочее, т. е. включая сюда тело, одежды, палаты или архитектурный стафаж, деревья, скалы и проч., — называется до-личным; замечательная подробность: в понятие лика входят вторичные органы выразительности, маленькие лица нашего существа — руки и ноги. В этом делении всего содержания иконы на личное и доличное нельзя не видеть древнейшего, древнегреческого и святоотеческого понимания бытия, как состоящего из человека и природы; несводимые друг на друга, они и неотделимы друг от друга: это — первобытная, райская гармония внутреннего и внешнего. Напротив, греховное раздробление твари, противопоставление человека природе в новом искусстве очень отчетливо завершилось разделением живописи на пейзажную и портретную, причем в первой человек сперва подавляется, затем делается аксессуаром и, наконец, вовсе исключается из ландшафта, а во второй — все окружающее его перестает жить своею жизнью, делается только обстановкой, а далее вслед за нею исчезает из портрета и тело, оставляя одно* отвлеченное от всего мира лицо, целью которого служит только выразительность. Напротив, икона хранит равновесие обоих начал, но предоставляя первое место царю и жениху природы — лицу, а всей природе, как царству и невесте, — второе. Естественно, что и в этом разделении иконописной работы между личником и доличником нельзя видеть только внешней организации дела и забывать о предоставляющейся через таковое деление возможности выразиться многоголосию хорового начала. О других, иногда выделяемых специальных частях работы**, как-то: левкашика, подрумянщика, олифщика, позолотчика и т. д. — здесь уже говорить не буду, хотя и эта специализация не лишена внутреннего смысла.

— По-видимому, основным — как философски, так и технически — нужно признать все же деление на работу знаменщика и красочника. Но кому принадлежит фон иконы?

— То есть свет, говоря по-иконописному. Я очень обращаю внимание твое на этот замечательный термин: икона пишется на свету, и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, золотится, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения иконы***

* одно в М, БТ пропущено.

** выделяемых частях специальных работ БТ.

*** иконы в М, БТ пропущено.

возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. В лоне его «живем и движемся и существуем»¹³⁴, это он есть пространство подлинной реальности. И потому понятна нормативность для иконы света золотого: всякая краска приближала бы икону к земле и ослабляла бы в ней видение. И если творческая благодать — условие и причина всей твари, то понятно, что и на иконе, когда отвлеченно намечена или, точнее, преднамечена ее схема, процесс воплощения начинается с позолотки света. Золотом творческой благодати икона начинается и золотом же благодати освящающей, т. е. разделкой, она заканчивается. Писание иконы, этой наглядной онтологии, повторяет основные ступени Божественного творчества: от ничто, абсолютного ничто, до Нового Иерусалима, святой твари.

— Мне тоже приходило в голову подобное соображение. Но знаешь ли... наоборот: мне казалось, что онтология церковная и платоновская так чрезвычайно близки к процессу иконописи и отчасти древней живописи, что эту близость непременно приходится как-то объяснять. И я, зная, что вообще платонизм ориентируется на Культ, что его терминология чаще всего есть терминология мистериальная, что его образы имеют посвятельный характер и что Академия как-то связана с Элевсиниями, <я>* думал видеть в основных онтологических построениях древнего идеализма перенесение на небо — художественного творчества земных художников. Не есть ли, хочу сказать, самая онтология только теоретическая формулировка иконописи?

— Если говорить о глубочайшем внутреннем сродстве того и другого, то это так; но ты ведь знаешь, я по существу враждебен мысли о выводимости друг из друга различных деятельностей, да им и не было бы нужды представляться различными, если бы они не были таковыми на самом деле, т. е. возникшими не друг из друга, а из одного общего корня. Мне думается, одна и та же духовная сущность раскрывается как в теоретической формулировке — этой иконописи понятиями, так и в письме красками — этом умозрении наглядными образами. Но во всяком случае есть такой параллелизм. Когда на будущей иконе появилась первая конкретность, первая и по достоинству, и хронологически, — золотой свет, тогда и белые силуэты иконного изображения получают первую степень конкретности: до сих пор они были только отвлеченными возможностями бытия, не потенциями в аристотелевском смысле, а только логическими схемами, небытием в точном смысле слова, τὸ οὐκ εἶναι.

Западный рационализм мнит вывести из этого ничто — нечто и все; но не так мыслит об этом онтология Востока: ex nihilo nihil¹³⁶, и нечто творится только Сущим. Золотой свет бытия сверхкачественного, окружив будущие силуэты, проявляет их и дает возможность ничто отвлеченному перейти в ничто конкретное, сделаться потенцией. Эти потенции — уже не отвлеченности, но не имеют еще определенных качеств, хотя и суть каждая возможность не какого угодно, а некоторого определенного качества. Τὸ οὐκ ὂν стало τὸ μὴ ὄν^{** 137}. Говоря технически, дело идет о заполнении внутрен-

* я М² (кар.).

** Так в Р, БТ. М² (кар.): λόγος ~ σάρξ; на полях запись: рукою П.А.Ф. К.Ф. Оба варианта вписаны КПФ в М¹ (кар.) с соответствующими пояснениями.

них контурных пространств краскою, так чтобы вместо отвлеченного белого получился уже конкретный или, точнее, начинающий быть конкретным силуэт красочный. Однако это не есть еще цвет в собственном смысле этого слова, это только не тьма, чуть что не тьма, первый проблеск света во тьме, первое явление бытия из ничтожества. Это — первое проявление качества, цвет, еле озаренный светом. По отношению к доличному эта темная краска — каждый раз оттенка будущего цвета — носит название раскрышки: доличник раскрывает одежды и прочие места доличного сплошными пятнами, в приплеску. Это очень характерная подробность, что в иконописи невозможен мазок, невозможна лессировка, как не бывает полутонов и теней: реальность возникает степенями явленности бытия, но не складывается из частей, не образуется прикладыванием куска к куску или качества к качеству; тут глубочайшая противоположность масляной живописи, где изображение образуется и прорабатывается по частям.

За* раскрышкою следует роспись, т. е. углубление складок одежды и других подробностей тою же краскою, что и раскрышка, в тон, но большей насыщенности света; тогда внутреннее контура, **—перевода из отвлеченн<ого>—**, становится конкретным: творческое слово явило отвлеченную возможность.

Далее идет пробелка доличного, т. е. выдвигание вперед освещенных поверхностей. Пробелá кладутся в три постила краской, смешанной с белыми, причем каждый последующий светлее предыдущего и уже его; третий, самый узкий и самый светлый постил называют иногда отживкой. По другой же терминологии первые два постила называют разделкой, а третий — собственно пробелáми. Наконец, последней отделкой одежд и некоторых прочих частей доличного служит разделка золотом, в более уставной иконописи — инокопью, на ассист, каковым словом называется собственно особый клейкий состав из пивной гущи, а в более поздней иконописи — пробелка золотом, твореным, так называемая пробелка в перо. Точно так же пробелка палат, горок с кремешками, облаков с завитками-кокурками, дерев и проч. делается в два-три постила, с отживкою; при этом краски кладутся плавью, жиже, чем на одеждах, в противоположность ликам, где накладка красок гуще одежной. Этим устанавливается промежуточная между внутренним миром — ликом — и внешним — природою — степень реальности одежд как связи и посредствующего бытия между двумя полюсами твари — человеком и природою.

— Однако, рассказывая о письме иконы, ты забыл сказать о главном, о ликах — и вообще о личном. Между тем живопись с этого начинается.

— Да, живопись. А иконопись этим кончается***. Впрочем, прежде чем делать выводы, для большей**** определенности вспомним стадии письма личного (ил. 10). В сущности они протекают в том же порядке, что и при письме долич-

* На полях Р кар. написано нрзб. слово.

** — ** переходя из отвлеченных М, БГ.

*** На полях Р кар. написаны нрзб. 3 слова.

**** Акцент: М¹ (кар.).

ном. Первая ступень, соответствующая раскрышке, — это просанкиривание иконы; это действие в значительной мере определяет основной характер иконы и ее стиль. Санкиром или санкирем называется основной красочный состав для прокладки лица. Это не есть краска того или другого определенного цвета: она есть потенция будущего цвета лица, ну а так как цвет лица бесконечно полноцветен и может быть протолкован в самые разные стороны, то, понятно, санкир разных иконописных стилей бывал весьма разных оттенков и различных составов. Византийский санкир был серо-синий, индигового оттенка, итало-критский — коричневый, в русской иконописи XIV–XV веков — зеленый, затем он стал темнеть и буреть, ко второй половине XVI века сделался табачным и т. д. Состав его, соответственно, тоже изменялся: так, санкир вторых строгановских писем составлялся из умбры с белилами, отчасти вохра; по способу Панселина¹³⁸ состав его определяется из одной драхмы белил, такого же количества охры, такого же количества зеленой краски, употребляемой в стенописи, и четверти драхмы черной. Современный санкир составляется из жженой умбры, светлой охры и небольшого количества голландской сажи и т. д. Просанкиренное лицо есть конкретное ничто его. Когда санкир просохнет*, то контуры лица, внешние и внутренние, проходятся краской, т. е. переводятся из отвлеченности в первую ступень** наглядности, так чтобы лицо получило первое расчленение. Эти цветные линии носят название описи. Описывается же лицо в иконах различного стиля — различной краской. Чем красочнее опись, равно как и роспись доличного, тем дальше икона от графичности, тем менее выражен в ней момент гравюрный, тем она, значит, далее от рационализма.

В XIV веке опись делается лишь местами и притом ярко-красным цветом, подчеркивая контрастом зеленью санкира. Затем опись темнеет, делается более связной и коричневой, но остается мягкой, живописного характера, а рационализму XVI века соответствует жесткая, словно пером, гравюрного характера опись черной краской. В XVII веке наряду с описью, правда не такой заметной, появляется отборка, в Греции появившаяся раньше, т. е. серия белильных штрихов вдоль контура, наподобие гравюрных теней. Нужно было сказать еще, что глаза, брови, волосы, борода и усы наводятся составом вроде санкира, но более темным, называемым рефтью. Далее идет плавка лиц, соответствующая в доличном — пробелке. Светлые¹³⁹ места личного — лоб, щеки, нос — покрываются жидкой краской телесного цвета, в состав которой входит охра или, по-иконописному, вохра; отсюда вся эта часть иконописания носит название вохрения. Цвет этого вохрения весьма меняется в зависимости от времени и стиля иконы: розовое, заревого оттенка в XIV веке — оно близится к коричнево-оранжевому в XV, бурет и желтеет в XVI, в XVII снова делается архаизированным розовым, а в XVIII — белым, вероятно в подражание пудре. Поэтому более правильным<и> являются иные названия вохрения, не связывающие его с определенной краской, но не вошедшие в иконописный словарь, а именно инкарнат, инкарнация как передача французского и английского термина (carnation, carnation). Эта пер-

* присохнет Р, М, БТ; просохнет М² (кар.).

** степень Р, М, БТ; ступень М² (кар.).

вая вохра жидко подбивается смесью, стоящей между нею и санкиром: подбивка смягчает резкость перехода красок; тут же смесью мумии с охрой или киноварью делается подрумянка лица. Затем наводится вторая охра, тоже плавью; она светлее первой и покрывает первую плавь, подрумяна и часть подбивки. Затем накладывается третий слой в местах самых светлых, называемый иногда о живк а м и. Наконец, повторяется опись черт лица, расчерчиваются волосы, а в местах наибольшей ударности, отчасти световой, отчасти же структурной, делаются белилами тонкие черточки и узкие полоски, называемые первые — д в и ж к а м и, а вторые — о т м е т и н а м и; иногда те и другие называются н а с е ч к а м и.

В иконах позднейших дальнейшее смягчение красочных переходов достигается тонкой белильной штриховкой — о т б о р к о й, но по характеру своему этот прием исключается духом иконописной техники, а необходимость его показывает на неумелость мастера дать правильную плавку.

— По-видимому, писание иконы на этом заканчивается?

— Да, если не считать того, что в иконе есть душа ее, надписи. Но именно писание*, а не работа в целом, ибо икона о л и ф и т с я, т. е. покрывается особо сваренным растительным маслом, и как процесс этой варки, так и способ покрытия им иконы есть дело большой ответственности и не без профессиональных тайн иконописцев. Так или иначе изготовленная и наведенная, с течением времени олифа получает совсем различный вид. А между тем большая ошибка современных реставраторов — видеть в олифе только техническое средство сохранения красок и не учитывать ее как фактор художественный, приводящий краски к единству общего тона и дающий им глубину. Я уверен, что для различных** стилей характерны и соответственные заолифки. В частности, не раз приходилось наблюдать, как высокая художественная значительность иконы после снятия древней олифы с ее золотистой теплотой и покрытия новой, бесцветной олифой явно утрачивалась, а икона начинала казаться какой-то подгрунтовкой к будущему произведению.

— Вероятно, и кузнъ иконы, т. е. оклад, ризу, венчики, цать***, ожерельца, убрис и проч., следует понимать как входящую в художественное целое иконы?

— В некоторых случаях, особенно при кузни современной иконы, она, несомненно, учитывалась иконописцем и не была внешне соединенной с иконою роскошью; самоцветные камни, несомненно, тоже могут входить в это целое. Но во многих случаях оклад, риза и проч.<ее> были лишь внешними украшениями иконы как предмета, как вещи. Золото и самоцветы слишком сильные средства художественной символики, чтобы пользование ими было доступно второстепенным мастерам...

— Знаешь ли? Мы с тобой закончили икону до последней отделки и как будто сказано было о всех существенных действиях. Но...

— Тебе кажется, что нечто позабыто?

* писание Р, М, БТ; писания М² (кар.).

** различия БТ.

*** цать Р, М; цату М¹ (кар.), БТ.

— Суди сам: один из самых важных предметов обучения в живописи — это тени; теоретики живописи едва ли не* наибольшее внимание посвящают именно искусству и приемам накладывать тени**; а для художников тот или другой характер теней существенно определяет их стиль. Так естественно выразить недоумение, как это, рассуждая об иконописи, мы ни разу даже не упомянули слово тень <?>

— Мы нисколько не забыли этого слова, но в иконописи ему нет места: иконописец этим темным делом не занимается и теней, конечно, не пишет.

— Но как же? Иконописные образы стоят ведь в каком-то отношении с предметами действительности и, следовательно, иконописцу неизбежно как-то передать и тени на этих предметах?

— Ничуть, ибо иконописец изображает бытие, и даже благобытие, тень же есть — не бытие, а простое отсутствие бытия, и изображать таковое, т. е. характеризовать чем-то положительным, каким-то присутствием, наличием бытия, было бы коренным извращением онтологии. Если мир есть художественное произведение своего Творца, а художественное творчество есть проявление богоподобия человеческого, то естественно ждать и какого-то параллелизма между творчеством по существу и творчеством по подобию. Естественно ждать, что разные фазисы искусства наиболее всечеловеческого и наиболее святого повторяют основные стадии метафизического онтогенезиса вещей и существ. Да и в порядке психофизиологическом было бы странным изображать то, в чем нельзя не видеть просто частичной ослабленности или даже полного отсутствия некоторых впечатлений.

— Однако ты же не можешь отрицать, что в живописи тень изображается, особенно в акварели это явно, когда светлые места остаются не тронутыми краской, тогда как в тенях краска накладывается. Это и неизбежно, потому что художник идет от света к тени, или от освещенного к темному. Да и метафизически иначе, по-видимому, не должно быть: в онтологии, как и в познании, *omnis determinatio est negatio*¹⁴⁰, — чтобы выработать форму, чтобы дать предмету индивидуальность, *determinatio*, необходимо отринуть некоторую полноту. Познание — анализ, разложение, выделение; познаем вещь — как бы вырезая ножницами ее периферию из окружающего пространства. Не иначе поступает и живописец. По-моему, он при таком способе действия остается вполне верным философии...

— Возрожденской. Все сказанное тобою повторил бы и я. Но ты забываешь, что есть и обратная философия, а следовательно, должно быть и соответствующее ей художество. Право, если бы иконописи не существовало, *il faudrait l'inventer*¹⁴¹. Но она есть — и так же древняя, как человечество. Иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету. Ведь наше обсуждение иконописной техники было сделано именно ввиду этой особенности ее. Отвлеченная схема: окружающий свет, дающий силуэт — потенцию изображения и его цвета; затем постепенное проявление образа; его формовка; его расчленение; лепка его объема чрез просветление. Последовательно

* не в М пропущено; не М² (кар.), БТ; ни М¹ (кар.).

** тень БТ.

накладываемые слои краски, все более светлой, завершающиеся пробелами, движками и отметинами, — все они* создают во тьме небытия образ, и этот образ — из света. Живописец хочет понять предмет как нечто само по себе реальное и противоположное свету; свою борьбу со светом — т. е. тенями, при помощи теней, он обнаруживает зрителю себя, как реальность. Свет, в живописном понимании, есть только повод самообнаружения вещи. Напротив, для иконописца нет реальности, помимо реальности** самого света и того, что он произведет.

Чтобы получить индивидуальность вещи, незачем что-то отрицать, да и нечего отрицать, ибо, пока она не создана светом, до тех пор ее вовсе нет; конкретность же свою она получает не путем отрицания, а положительно, творческим актом, взыгранием света. Ничего не было; творческим актом стало ничто, положительное ничто, зародыш, зачаток вещи; и пронизываемый светом, он начинает формироваться, лепиться, пока не проявится световое образование. То, что наиболее существенно определяет форму, — то просветляется наиболее; менее знач<a>щее — и просветлено менее. А точнее, на чем почил свет, то и выступило в бытие в меру просвещенности***¹⁴². Бытие, конкретность, индивидуальность — положительны. Божественное «да» миру, осяществленный творческий Глагол, потому что глас Божий воспринимается нами как свет, а небесная гармония — как движение светил. Не без причины глубокие поэты прослышали в свете звук. А то, что Богом недосказано, что сказано вполголоса, — в том мы видим меньший свет; но и меньший, он все же свет, а не тьма: полная тьма, полная тень абсолютно невоспринимаема, ибо не существует, есть отвлеченность. И не без причины один выдающийся гравер нашего времени самые глубокие тени, так же как и невидимое, но присутствующее в сознании, передает — не изображает, а именно передает — отсутствием краски, абстрактной белизной чистой бумаги¹⁴³. В конце концов все сводится к тому, верить ли в онтологическую первичность и самодовлеимость мира, самосоздающегося и саморасчленяющегося, или же верить в Бога и признавать мир Его творением. Возрожденская живопись, хотя и не всегда последовательно, служила первому миропониманию, а иконопись избрала своей основой — второе. Отсюда разница в их приемах.

— Это¹⁴⁴ — вытекает из всего предыдущего, но желательнее подвести итог разъяснению, что нужно думать о свете в западных произведениях, потому что в них ведь свет есть, даже световые удары в виде бликов.

— Да, это вопрос существенный. Но чтобы ответить на него по справедливости, необходимо твердо помнить, что западное искусство ни в одной своей особенности, т. е. противоположности иконописи, никогда, даже в самых крайних своих течениях, не было до конца последовательно.

Иконопись есть чисто выраженный тип искусства, где все одно к одному: и вещество, и поверхность, и рисунок, и предмет, и назначение целого, и условия его созерцания; эта связность всех сторон иконы соответствует

* все они М² (кар.).

** помимо реальности в БТ нет.

*** освещенности Р; просвещенности М, БТ.

органичности целостной церковной культуры. Напротив, культура ренессансовая в глубочайшем существе своем эклектична и противоречива; она аналитична* <, > дробна, сложена из противоборствующих и стремящихся каждый к самостоятельности элементов. Не иначе обстоит и с ее искусством: оно держится, — и в своем отрицании теократической цельности жизни, — соками средневековых своих корней, и если бы вплотную стало вырывать из себя питающие его традиции, то пришло бы к простому самоуничтожению.

Возьми хотя бы самое простое: много ли осталось бы от возрожденского искусства, если бы были исключены из него религиозные сюжеты, и что двигало бы его, если бы изъять церковные побуждения? Тут не место входить в эти вопросы. Я хотел сказать только, что не всегда и не во всем это искусство держится своего собственного воззрения на свет, как на внешнюю, физическую энергию, в противоположность церковному пониманию света как силы онтологической, как мистической причины существующего.

— Ты хочешь сказать, что в западной живописи предмет есть сам по себе, а свет сам по себе и соотношение между ними — случайное: предмет только освещается светом, и потому светлые места, в частности блики, могут прийти где угодно. Они случайны в отношении к предмету, но взаимное отношение их — не случайно, и оно определяет некоторый другой предмет, да, предмет среди предметов — световой источник.

Единством перспективы художник хочет выразить единственность зрителя как предмета, а единством светотени — предметность источника света¹⁴⁵. Мне хорошо понятна позитивистически-уравнительная задача этой живописи: для нее нет иерархии бытия, и озаряющий свет, равно как и созерцающий дух, она хочет отождествить с внешними предметами, укладывая их в одной плоскости условного. Но как же в итоге формулировать задачу обратную?

— Прежде всего, сама западная живопись отступает от своего задания, она лучше, нежели собственный ее дух-руководитель. Вот, перспективу она хоть и провозглашает, но в высоких произведениях сознательно отступает от перспективных норм¹⁴⁶. Так и с единством освещения. Если бы она до конца признала освещение случайным, я хочу сказать, если бы свет мыслился ничуть не онтологичным, то освещенная форма — форма только освещенная, но ничуть не произведенная светом — была бы совершенно непонятна нам; художник провозглашает соотношение света и формы произвольным, но на самом деле берет освещение не какое попало, а некоторое нарочито подобранное, ибо чувствует, что только оно дает правильную лепку форм. Одно освещение форму проявляет, а другое — искажает, и, значит, по тайному ощущению художника форма как зрительное явление дается ему светом, причем может быть дан хорошо, а может — неудачно. Но теперь что значит это «хорошо» как не полусознательно сказанное «онтологично». И потому, коль скоро глубоко художнику потребуется, он нарушает, сознательно нарушает единство светотени, лишь бы лепка форм была возможно существенной.

* аналитично М, БТ.

— Выходит, как будто эта лепка форм делается светом.

— И даже и из света. Эту метафизику Церкви более или менее предчувствовали многие: но у некоторых, бывших откровенно художниками и довольно беззаботных в верности ренессансовой науке, эта лепка из света проводилась очень неприкровенно, и тогда вопрос о светотеневом единстве вполне отпал. Рембрандт — что это такое, как не горельеф из световой материи? Даже ставить вопрос о единстве перспективы и единстве светотени тут нелепо. Пространство тут замкнуто, а источника света вовсе нет; все вещи — склублие светоносного, фосфоресцирующего вещества.

— Но разве к этой фосфоресценции гнилушек стремится икона?

— Конечно нет, ибо в Рембрандте особенно ядовито сказывается возрожденское самообожествление мира, и Рембрандт к трезвому Голландцу относится так же, как Бёме к Кирхгофу и Герцу.

Иконопись изображает вещи как производимые светом, а не освещенные источником света, тогда как у Рембрандта никакого света, объективной причины вещей нет* и вещи светом не производятся, а суть первосвет, самосвечение первичной тьмы, этой бёмевской *Abgrund*¹⁴⁷. Это — пантеизм, другой полюс возрожденского атеизма.

— Но замечательно, в противоположность итальянскому рационалистическому освещению (исключение отчасти магизм Леонардо), север вообще склонен к пантеистической фосфоресценции.

Самое характерное, это самообожествление мира соединяется здесь с отрицанием аскетики, и для свечения не представляется нужным святости, как и вообще в германской мистике высота и ценность постижений не стоит в связи с высотой духовной, чтобы плоть была утончена. Рубенс — яркий пример этого само-свечения тяжелой и грузной плоти. Я уверен, ты не станешь оспаривать этого само-свечения у Рубенса; но мне кажется, ты не обратил внимания на глубокое родство и Рубенса, и Рембрандта с духовным строем голландской школы: загадочный Рембрандт имеет многочисленных сородичей в лице голландских *nature mort'*истов.

Мне странно было слышать твои слова о трезвом Голландце: этот дивный виноград, персики и яблоки, эти овощи и рыба — если их называть натуралистичными, то что же тогда метафизика? Ну конечно, это — идея винограда, идея яблок и т. д. И все это совершенно по-рембрандтовски светится из себя...

— Момент само-свечения я не отрицаю в этом *nature mort'*e; но в противоположность Рембрандту эти плоды и овощи мне представляются отчужденными и праведным отношением к миру: в них есть что-то от иконописи, от произведенности светом. Но так или иначе, а единство свето-тени и внешнее отношение света к форме здесь отсутствуют; мы же, как помнишь, поставили вопрос о тенденции западной живописи и противопоставляли ей, а не самой живописи иконопись или ее тенденцию, в данном случае то и другое безразлично.

* *Разрядка*: М² (кар.).

Иконопись видит в свете не внешнее нечто в отношении к вещам, но и не присущее вещественному самобытное свойство: для иконописи свет полагает и созидает вещи, он объективная причина их, которая именно по этому самому не может пониматься как им* — только внешнее; это — трансцендентное творческое начало их, ими себя проявляющее, но на них не иссякающее.

— Действительно¹⁴⁸, техника и приемы иконописи таковы, что изображаемое ею не может быть понимаемо иначе как производимое светом, так что корнем духовной реальности изображенного нельзя не видеть светоносного надмирного образа, светлого лика, идеи. Но есть ли это только необходимое впечатление, своего рода метафизическая иллюзия, надстраиваемая над иконописной техникой, следствие, не предвиденное иконописцем, или же — действительная метафизика, сознательно выражаемая при помощи иконы?

— А правильно ли поставлена твоя дилемма? Ведь ты спрашиваешь, есть ли иконная метафизика нечто иллюзорное и, следовательно, не заслуживающее теоретического обсуждения, поскольку не имеет разумной ценности, или же нарочито проводимая в иконе отвлеченная теория, так что, следовательно, икона должна пониматься наподобие аллегории. И ты ставишь меня у раздвоения дороги, хотя пойду ли я направо или пойду налево — вынужден буду прийти к одному месту.

— Какому же?

— К отрицанию иконы как наглядно показываемому иному миру. Скажу ли я, что иконная метафизика иллюзорна, — я обездушу икону и сделаю ее только чувственной, или буду говорить о нарочитости ее техники — получится то же. И так и сяк самая икона окажется бессловесной, чувственной, внешней, тогда как духовное содержание будет отвлеченным, отвлеченным от ее наглядности, в одном случае последующей за нею абстракцией, а во втором — ее предваряющей. Между тем смысл иконы — именно в ее наглядной разумности или разумной наглядности — воплощенности. Уж не знаю, ясно ли тебе то отречение, к которому ты меня нудишь своим разделительным вопросом; но мне-то ясно, и, чем отрицать икону, я предпочитаю сделать то же с твоим вопросом.

— Но о таком катастрофическом значении вопроса мне не пришло в голову, да и остается непонятным, в чем, собственно, источник такой опасности.

— А молчаливо вводимое понятие об отвлеченной метафизике, о метафизике как отвлеченной мысли? Все дело в коренном непризнании религиозной мыслью, точнее сказать, разумом Церкви отвлеченных построений как таковых. Церковь отрицает духовную значимость мысли, не опирающейся на нечто конкретное в опыте, и утверждает метафизичность жизни и жизненность метафизики. Когда же речь заходит в более специальном смысле о метафизическом содержании того или другого наглядного явления, то это понимается как параллелизм и связанность двух** раскрытий одного и того же конкретного опыта. Ты вот говорил о метафизике и иконописи; но в конкретном опыте точкою опоры той и другой бывает не отвлеченная мысль о природе вещей и не чувственные свойства красок и линий как таковых, а духовный опыт...

* им в БТ нет.

** двух М¹ (кар.), БТ.

— Ты говоришь о видении святого?

— Да, о видении. Впрочем, чтобы пресечь двусмысленное толкование, которое сблизит видение с видимостью, скажем явление — явление святого. И метафизика, и иконопись опираются на этот разумный факт или фактический разум: в явлении горнего нет ничего просто данного, не пронзанного смыслом, как нет и никакого отвлеченного научения, но все есть воплощенный смысл и осмысленная наглядность. Опираясь на это явление, христианский метафизик никогда не утратит конкретности, и, следовательно, всегда ему будет предноситься иконопись, а иконописец, опираясь на то же явление, не даст голой техники, лишенной метафизического смысла. Не потому, чтобы христианский философ сознательно сопоставлял онтологию с иконописью, он будет пользоваться терминами и образами этой* последней; и иконописец выражает христианскую онтологию не — припоминая ее учения, а философствуя своею кистью. Не случайно древние свидетельства — высоких мастеров иконописи называют философиями, хотя в смысле отвлеченной теории они не написали ни одного слова. Но, просветленные небесным видением, эти иконописцы свидетельствовали воплощенное Слово пальцами своих рук и воистину философствовали красками. Только так может быть понимаемо бесчисленно повторяемое отеческое утверждение, многократно засвидетельствованное в своей истинности постановлениями Вселенского Собора, о равносильности иконы и проповеди: иконопись для глаза есть то же, что слово для слуха¹⁴⁹. Итак, не потому, что икона условно передает содержание некоторой речи, но потому, что и речь, и икона непосредственным предметом своим, от которого они неотделимы и в объявлении которого вся их суть, имеют одну и ту же духовную реальность. Свидетельство же о мире духовном есть, по воззрению всей древности, философия. Вот почему истинные богословы и истинные иконописцы равно назывались философиями.

— Итак, ты хочешь сказать, иконопись есть метафизика, как и метафизика — своего рода иконопись слова.

— Да, и в силу этого можно наблюдать непрестанный параллелизм той и другой деятельности, хотя сознательно или, лучше сказать, нарочито он не имеется в виду. Так, в стиле: поразительно явно словесное барокко в богословии XVII, особенно XVIII века, и, право, в богословских трактатах и проповедях того времени мне просто зрительно видятся круглящиеся, продуманно-запутанные складки и церемониально выплясывающие движения; подобное же соответствие во все времена, и тема о внутреннем соответствии богословия и иконописи как по содержанию, так и по стилистике ждет своего исследователя. Но мне-то сейчас хотелось отметить самое главное, метафизику света**, ибо она есть основная характеристика иконописи.

— Мне известно, высшими и познавательно ценнейшими в древности восприятиями — еще дохристианской древности — признавались зрительные и слуховые. Когда Гераклит говорит: «Глаза и уши — свидетели ненадеж-

* этой в БТ нет.

** Разрядка: М² (кар.).

ные»¹⁵⁰, он хочет сказать: «даже глаза и уши» — все чувственное восприятие насквозь. Известна мне и превосходнейшая пред слухом оценка зрения, по крайней мере в греческой философии¹⁵¹. Известна характеристика эллинского мышления как опирающегося именно на зрение, почему и в платонизме духовная сущность вещи определяется как вид, εἶδος¹⁵², а не слух, запах и пр. Наконец, высшее постижение метафизических причин бытия в античной философии относилось к световым озарениям. Да и вся платоническая онтология была, конечно, построена по схеме зрительной, коль скоро вся действительность, нас окружающая, признавалась смешением, соединением, слиянием тьмы-небытия и видов, или идей, бытия, причем метафизической причиной этих последних признавалось солнце мира умного, идея блага, или благо, т. е. источник света. Всякому, кто прикасался к Платону, не могла не быть явной конкретность понимания Платоном этого умного света и неслучайность именно такой конкретности, поскольку Платон опирается на мистериальный опыт. Впрочем, на эти темы говорить можно весьма много, а я-то хотел высказать предположение, что, наверное, ты признаешь церковное учение, как вообще связанное с платоновской традицией, близким к этому кругу понятий.

— Да, и тут выразительно самое словоупотребление: в церковном языке слов, сложенных со «свет»¹⁵³, вроде: светлоносец, светлообразный, световержение, светадавец, светодержец, светодетель, светоначальный, светооявление и проч. и проч., имеется по крайней мере с о т н ю, не говоря о бесчисленных случаях пользования словом «свет» и других производных. Давно замечено, что в литературном произведении внутренне господствует тот или другой образ, то или другое слово; что произведение написано бывает* ради какого-то слова и образа или какой-то группы слов и образов, в которых надо видеть зародыш самого произведения...

— И такое место слова-зародыша в церковных произведениях, особенно в богослужебных, конечно, принадлежит свету. В этой преобладающей световой тональности богослужебных творений нечего сомневаться. Но мне хотелось бы услышать более определенно и по возможности сжато выраженное метафизическое учение.

— Уплотненное Апостола не скажешь.

— А именно?

— «Πάν γάρ τὸ φανερούμενον φῶς ἐστίν — Все бо являемое свет есть» (Еф. 5:13)¹⁵⁴. То есть все, что является, или, иначе говоря, содержание всякого опыта, значит, всякое бытие, есть свет. А что не свет, то не является, значит, и не есть реальность. Тьма бесплодна, и потому «дела тьмы» называются у Апостола «неплодными» — «τοῖς ἔργοις τοῖς ἀκαρποῖς τοῦ σκότους» (Еф. 5:11). Это — тьма кромешная, кромé¹⁵⁵, т. е. вне Бога, расположенная.

Но в Боге — все бытие, вся полнота реальности, а простирающееся вне Бога — это адская тьма, есть ничто, небытие. Да кстати, ад, или аид (ἄδης, αἰδης), даже этимологически значит б е з - в и д, ἀ-Γίδης**, то, что лишено вида,

* бывает М² (кар.), М¹ (кар.), БТ.

** ἀ-Γίδης в БТ нет.

что существенно невидимо, тьма. Реальность — это вид, идея, лик, а ирреальность — без-вид, ад, тьма¹⁵⁶.

Все сущее имеет и энергию действия, каковую и самосвидетельствует его реальность; а что не способно действовать, то и не реально — как сказано святыми отцами: «только небытие не имеет энергии»¹⁵⁷. У тьмы-то, по Апостолу, дела бесплодны, не приносят плода, следовательно, тьма лишена энергии. Это — в собственном смысле слова — ничто, смерть; воссияющий же в ней свет создает здесь или пробуждает от смерти «чадо* света»¹⁵⁸, и оно** приносит плод — «во всякой благостыне, и правде, и истине, искушаяще, что есть благоугодно Богу» (Еф. 5:9,10).

Итак, плод дел света есть искушение, или исследование (δοκίμασις) воли Божией, т. е. онтологической нормы сущего. Это есть изблечение всего, т. е. познание несоответствия дальнего мира его духовному устою — его идее, его Божественному лику, — и изблечение это делается с светом (Еф. 5:13).

— Вообще говоря, вероятно, бесспорно, что «все являемое свет есть», по церковному учению. Но можно ли, цепляясь за букву этих слов, толковать в смысле онтологическом и иконописном приведенное тобою место из Послания к Ефессянам? Мне кажется, едва ли может быть два мнения о нравоучительности его смысла, но никак не онтологичности. Обрати¹⁵⁹ внимание на контекст этой 5-й главы Послания: Апостол увещевает Ефесян «ходить в любви», тщательно избегать блуда и всякой нечистоты, сквернословия, буесловия, смехотворства и т. д., призывает не упиваться вином, внушает повиноваться друг другу в страхе Божиим; далее, указывает долг жен — повиноваться своим мужьям и в 6-й главе учит должным отношениям между детьми и родителями, господами и рабами. Следовательно, и изречение «все являемое свет есть», стоящее у Апостола как объяснение, почему чада света имеют силу и долг изблечать дела тьмы, тоже имеет смысл нравственно-назидательный.

— Замечания твои справедливы, но не вывод. Ты зовешь к контексту, но тогда позволь и мне сделать то же и обратиться к месту этой 5-й главы — в целом Послании. Но предварительно одно замечание: не берись доказывать, а только укажу, как сам чувствую.

Послание обращено к жителям Ефеса, славного своим художеством и почитанием Артемиды; этот город был центром магии и производства идолов, даже из Деяний известен случай народного возмущения под подстрекательством Димитрия среброчеканщика¹⁶⁰ и, вероятно, других мастеров, с проповедью христианства начавших терять сбыт своим изделиям. В Послании к Ефессянам мне чувствуется скрытое противоположение этому бездушному делу ефесского язычества, представляющегося Апостолу под образом скульптуры, одухотворенного художества Божия, представляющегося под образом древней живописи, технически тождественной с тем, чем стала впоследствии иконопись. В Апостоле Павле, как иудее, и притом высокоученном, идолы не могли не возбуждать органического гнушения, тогда как живопись, особенно живопись античная, несравненно более символичная и по существу далекая

* чада БТ.

** он БТ.

от натуралистического подражания, была более приемлема, а своею техникой — светолепкой — шла навстречу библейскому учению о миротворении и платоновской идеологии, близкой к иудаистическому богословию и по существу своего содержания, и исторически, согласно филоновской традиции.

Искусству зрения напрашивается на мысленную антитезу искусство осознания, и, следовательно, искусству света — искусство тьмы. Хорошо известно преобладающее значение осознания в дохристианском искусстве и, следовательно, особая связь этой способности с язычеством. С другой стороны, из отеческой письменности еще лучше явствует особое отношение осознания, пред всеми другими способностями, с областью, где нарушается чистота. Эти и подобные соображения не могли не припоминаться какою-то боковой памятью и писавшему Послание, равно как и его читателям. Даже там, где Апостол как будто только* назидает, пред ним предносится, с одной стороны, образ живописи как плодотворного искусства света, признанного побороть ваяние — бесплодные дела тьмы...

— Ты хотел наметить место этих назиданий в целом Послании.

— О том и говорю... А во-вторых, образ великого Художника, светом живущего в «похвалу славы благодати Своея» (Еф. 1:6) картину мира — все домостроительство Божие. И когда Апостол говорит в самом начале об избрании нас во Христе прежде сложения мира (Еф. 1:4), а кончает увещеваниями быть чадами света, раскрывая конкретно жизненный образ таковых, то разве не проходит пред нами в великом тот самый процесс, что в малом совершает иконник, начиная с пред-изображения — назнаменования в золоте будущих образов и кончая светом явленными и золотом разделки озаренными изображениями этих чад света.

Впрочем, ты возражал мне против онтологичности апостольского изречения. Отвечаю: Церкви вообще в высочайшей степени чужда мораль, и если говорится церковно о поведении, то это исключительно в смысле онтологии, онтологии жизни, а не моралистически и тем более не юридически. Эта чуждость морали чрезвычайно характерна для Апостола Павла, а в данном Послании — преимущественно. Впрочем, что тут говорить? Кто более Апостола Павла познал тщету и духовную опасность «дел закона»¹⁶¹, попытки спастись моралью? И мог ли он, после всего им пережитого, предлагать нормы поведения вне и помимо веры во Христа, т. е. онтологического питания от Его полноты?

В отношении Послания к Ефесянам указываю<у>тся три его особенности, резко отличающие его ото всех других**.

«Первая из этих особенностей есть вы с о т а содержания с соответствующею тому восторженностью речи и много-объятностью мысли. Св. Златоуст пишет: "Говорят, что св. Павел, когда еще изустно оглашал Ефесян, уже доверил им глубочайшие истины веры. По крайней мере оно исполнено возвышенных и необъятных созерцаний <...> в нем он объясняет то, о чем почти нигде не писал"¹⁶². <...> Видение бесконечных благ, коих мы сделались причастниками во Христе Иисусе, восхищает Апостола и роит*** в нем

* только как будто М, БТ.

** Далее открыты кавычки в Р, М; в БТ их нет.

*** <роит> Р; в М оставлено для этого слова место; в БТ пропущено.

святые* мысли и чувства в таком обилии <и с такою быстротою>** , что он не успевает схватить их словом. Мысль за мыслью текут неудержимо, пока не исчерпывают всего предмета, воодушевляющего Апостола. И слово множится: ибо Апостолу желалось только очертить всякий умозримый предмет, не оставившись, однако, на нем особенно, а помечая его в общей череде текущих чрез сознание умных видений. — Судя по такому характеру содержания Послания и по такому тону речи в нем, оно есть то же между прочими Посланиями Апостола Павла, что Евангелие от Иоанна <между>*** Евангели<ями>.

Вторая особенность сего Послания, — прямое следствие предыдущей, — есть общность. Апостол живописует вообще существо христианства, — как от века Бог положил спасти нас в Сыне Своем, как Сын Божий приходил на землю и устроил сие спасение, как все мы делаемся участниками сего спасения и как вследствие того должно нам жить и действовать. Ни на какие исторические случаи не указывает он. Все, что говорит он, может идти ко всякому обществу христианскому. Видно одно отличие лиц под словами "мы" и "вы". Это "мы" — иудеи и "вы" — язычники, слияние которых в едином теле Церкви о Господе и служило исходной точкой всех увлекавших Апостола созерцаний. Основываясь на такой общности содержания Послания, некоторые называли его общим христианским катехизисом. <...>

Третья особенность Послания — та, что в нем нет указаний на какие-либо**** исторические обстоятельства ни самого Апостола, ни Ефесян <...>***** Апостолу не хотелось сходиться к каким-либо обычностям среди таких необычных и всеобъемлющих созерцаний, в которых, конечно, продолжал он держаться и по изложении их в слове <...>» (Епископ Феофан. Толкование Послания святого Апостола Павла к Ефессянам. Изд. 2-е. М., 1893, с. 19–20). Цель же Послания — пожелать Ефессянам, «чтобы Бог дал им просвещенные очи сердца» (id., с. 109). Апостол «желает, чтобы они были возведены до ясно-зрения духовного. Божественного порядка вещей (экономии спасения), сколько то возможно для нас на земле; ибо желает, чтобы то, что сам он зрит, зрели и они, но выше апостольского зрения не было и не будет» (id., с. 109).

Сообразно с этою целью Апостол излагает в первой части тайну спасения, а во второй части изображает рост тела Христова и жизнь его, причем эта нравоучительная часть, и в общем, и в частном, излагается как конкретное проявление онтологии спасения, все время как золотым фоном подложен<a> духовными созерцаниями, и частности жизни стоят пред сознанием читателя как приложения и обнаружения онтологии. И в нашем случае: не слова «все являемое свет есть» должны быть перетолковываемы в духе правил поведения, морально, но, напротив, смысл этих последних всецело определяется онтологическим значением, по Апостолу, света*****.

* светлые БТ.

** Дополнено по источнику, в Р, М, БТ нет.

*** от прочих Евангелий Р, М; среди прочих Евангелий БТ; исправлено по источнику.

**** какие-нибудь Р, М, БТ; исправлено по источнику.

***** Далее открыты кавычки в М² (кар.), БТ; исправлено по Р, М¹ и источнику.

***** Разрядка: М² (кар.).

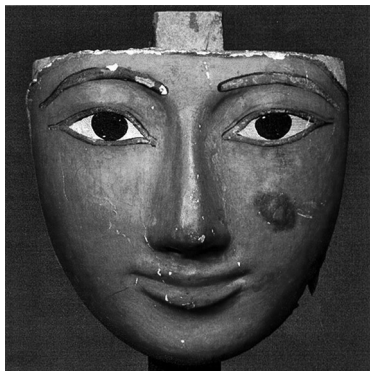
С полной точностью Апостол свидетельствует онтологическую реальность иного мира, узренного им собственными очами, и он хочет, чтобы свидетельство его сделалось семенем таких же созерцаний у верующих. Вполне естественно, что расчлененно высказанное свидетельство о духовном зрении оказывается наиболее точной формулой и вторичного свидетельства о духовном мире — иконописи¹⁶³.

Маска¹⁶⁴ выдохлась, и в ее труп вселились чуждые, уже непричастные религии силы. Прикосновение к маске стало оскверняющим; отсюда — строгие церковные запреты против личин и ряжения. Но духовная сущность явлений культуры и тем более Культа не умирает, она преобразовывается, она ведет к новым образам культурного творчества и являет себя сквозь них часто совершеннее и чище прежнего. И в данном случае священная сквь маски не только не погибла с разложением ее прежнего образа, но, отделившись от его трупa, создала себе художественное тело. Это — икона. Культурно-исторически икона именно унаследовала задачу ритуальной маски, возведя эту задачу — являть упокоившийся в вечности и обожествленный дух усопшего — на высочайшую ступень. И, унаследовав эту задачу, икона вместе с нею восприняла характерные особенности техники изготовления священной маски и родственных ей культурных явлений, а потому и своеобразие тысячелетиями вызревавших здесь художественных приемов.

Исторически наиболее тесная связь иконы — с Египтом, и здесь именно зачинается икона, как здесь же возникают основные иконописные формы. Разумеется, этот сложнейший вопрос об историческом происхождении иконописи, в которую влились лучшие достижения искусства всего мира, так изложенный — есть только схема; но в краткой формуле такая схема была бы наиболее правильной. Следовательно, именно египетская маска — внутренний расписной саркофаг из дерева Древнего Египта — этот футляр на мумию, сам имеющий вид спеленутого тела с открытым лицом, есть первый родоначальник иконописи, а также роспись самой мумии, спеленутой проклеенными свивальниками, по которым наводился гипс. Вот древнейшая паволока и левкас, по которому далее шла роспись водяной краской. Состав склеивающего вещества мне неизвестен, но если бы оно оказалось яйцом, то это не только объяснило бы иконописную традицию, возникновение которой из утилитарных соображений объяснить было бы нелегко, но и глубоко входило бы в теургическую символику египетского искусства, ибо в духе этой религии телесного воскресения было бы вполне естественно покрывать усопшего яйцом — исконным символом воскресения и вечной жизни.

Понятно, что при росписи мумии или саркофага не нужно и не должно было наводить тени как по причине художественной — поскольку мумия или саркофаг и без того были телесными, вещами, — так и по причине символической, ибо умерший входил в царство света и делался образом бога («Я — Озирис»¹⁶⁵ — такова священная формула вечной жизни, надписываемая от лица усопшего), и, следовательно, ему не должно было приписывать никакого ущербa, слабости, затемнения*. Почивший, приняв в себя бога, хотя и сохра-

* слабости затемнения Р, М; *зпт.* М (кар.), БТ.



Маска от головной части саркофага. Новое царство, XVIII династия. XVI–XIV вв. до н.э.



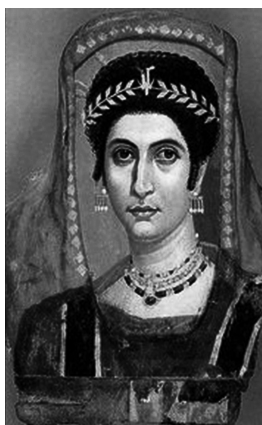
Египетская мумия в раскрытом саркофаге



Вид египетской мумии в процессе ее приготовления



Погребальный портрет юноши в золотом венке. II в. Дерево, энкаустика



Погребальный портрет знатной женщины. II в. Дерево, энкаустика

няя свою индивидуальность, сделался образом Божиим, идеальным обликом* своей собственной человечности, идеи самого себя, своей собственной духовной сущности. И задач<ей> мумийной росписи было представить именно эту идеальную сущность усопшего, который стал отныне богом и предметом культового почитания.

Иначе говоря, эта роспись должна была акцентировать идеальные черты усопшего, проработать эмпирическое лицо до чистого проявления в нем человечности (ил. 15). Следовательно, это художество мыслилось не как портрет, стоящий рядом с лицом, а как роспись именно самого лица — насурмление и нарумянение его, понимая таковые в хорошем, античном смысле идеализации. Иконописная техника, сводящаяся** к последовательно наслояющимся акцентуациям — пробелениям одежд и вохрениям ликов, употребляя эти термины расширительно, и описи, или росписи.

Мне думается, иконописные приемы выводятся из задач рассматриваемой росписи мумий, а именно: дать усиленную свето-лепку лица, которая*** своею силою противостоит случайностям переменного освещения и потому — выше условий эмпирии, наглядно являя нечто метафизическое: форма лица дана светом, но не светотенью; свет же этот — не**** освещение земным источником, а все пронизывающий и формы полагающий океан сияющей энергии. Этого по крайней мере искало египетское искусство. Но дальнейшим шагом к тому же заданию был переход от поверхности деревянного залевкашенного саркофага к таковой же плоскости поверхности доски, причем не без символического знаменования было применено дерево кипарисное, древний символ вечной жизни и нетления.

Иначе говоря, чтобы освободиться и от остатков свето-тени на расписанной мумии или саркофаге, необходимо было еще далее отойти от материальной формы саркофага как вещи и тверже стать на почву символизма. Это давало художнику средство подняться над изменчивостью и условностью земного света. Как известно, кроме иконы, а отчасти и до иконы этот же шаг был сделан портретом эллинистической эпохи, который отчасти выбил из прямого пути нарождающуюся икону, внося восковые краски и иллюзионистические приемы, хотя иллюзионизм этих портретов сочетается с идеализацией, отчасти же проложил кратчайшие пути к чистой иконописи. Возможно, что самый иллюзионизм этих портретов должен быть толкуем не как прямая цель их, а как рудимент прежней скульптурной поверхности саркофага. Стремясь к символизму и отрешению от непреобразенной плоти, эллинистический портрет не решился сразу разорвать с материальной поверхностью саркофага и признал себя вынужденным дать некий живописный ее эквивалент, хотя дальнейшей задачей священного искусства было освобождение и от последнего. Тогда-то и развилась иконопись, первоначально, насколько известно, не чуждая сродства с эллинистическим портретом. А с другой стороны, не следует забывать,

* облаком БТ.

** техника также сводится БТ.

*** которое Р, М; которая М² (кар.), БТ.

**** свет же — это не БТ.

что и портрет этот отнюдь не был портретом в нашем смысле: это была, хотя и продвинутая по пути символизма, все та же погребальная маска. Как известно, такой портрет благочестиво писался еще при жизни, но ввиду будущего погребения, а после кончины вставлялся на место лица в саркофаг, расписанный ремесленно, в приблизительном соответствии с видом умершего (пол, возраст, должность, состояние и т. д. — т. е. в доличное*). Таким образом, эллинистический портрет был родом иконы с умершего, и этой иконе, несомненно, воздавалось культовое почитание. Несомненно соблюдение этих погребальных обрядов и египетскими христианами, в сознании которых смысл и значимость египетского погребального обряда не только не были ниспровергнуты, но, напротив, получили подтверждение «благою вестью» и бесконечное усиление и углубление. И если все усопшие христиане, «святые»¹⁶⁶, по Апостолу, были предметом Культа, то тем более это относилось к особливим свидетелям вечной жизни, возле останков которых служились всенощные бдения и над которыми совершалось таинство Тела и Крови, питающее в жизнь вечную. Погребальные портреты этих последних естественно выдвинулись в качестве икон, разумея это слово суженно.

Христианская ли метафизика иконы, египетской ли метафизике дохристианской или христианской, пока безразлично**.

Если роспись мумии прикрывала собою обращенное в мумию тело усопшего, а тело это мыслилось связанным с началом жизни, то можно ли было мыслить эту роспись лица как что-то само по себе, а не в отношении к лицу? Можно ли было в выражении «роспись лица» делать логическое ударение не на безмерно важном, дорогом и священном — «лица», а на второстепенном, наслоенном на первом и физически и метафизически пустом — «роспись»? Конечно, нет, конечно, указывая на эту роспись, на погребальную маску, родственник или друг покойного говорил (и правильно говорил!): «Вот мой отец, брат, друг», а не «Вот краска на лице моего отца» или «Вот маска друга» и т. д. Несомненно, для религиозного сознания роспись, или маска, не отделялась от лица и не противопоставлялась ему, она мыслилась при нем и с ним, чрез свое отношение к нему имея смысл и ценность. Эта маска была не сокрытием покойного, а раскрытием его, и притом в его духовной сущности, более явным, более непосредственным, нежели вид самого лица.

Маска в культе усопших была воистину явлением усопшего, и притом уже явлением небесным, полным величия, божественного благолепия, чуждым земных волнений и просвещенным небесным светом. И древний человек знал: эту маску является ему духовная энергия того самого усопшего, который в ней и под ней. Маска покойного — это сам*** покойный не только в смысле метафизическом, но и физическом; он здесь, сам он являет нам свой лик. Иной онтологии не могло быть и у египетских христиан: и для них икона свидетеля была не изображением, а самим свидетелем, ею и чрез

* т. е. в доличное М² (кар.), М¹ (кар.), БТ.

** Так в Р; дохристианской христианской М; *тире перед* пока М¹ (кар.); иконы — египетской ли метафизике, дохристианской или христианской, — пока безразлично БТ.

*** Разрядка: М² (кар.).

нее, посредством нее свидетельствовавшим. Так — хотя бы потому, что эта онтология есть прежде всего выражение факта: икона лежит на теле самого свидетеля, и всякое иное суждение об этом факте, хотя и возможное отвлеченно, при каких-либо особых целях, конкретно, жизненно — невозможно и было бы противоречием естественному способу чувствовать.

Но далее этот физический факт может утончиться и осложниться, причем духовная сущность его не потерпит искажения. Коль скоро сознана онтологическая связь между иконой и телом, а тела с самим святым, то величина расстояния от иконы до тела, равно как и наличный физический вид самого тела в данный момент, — уже не имеет силы, и связь, мыслимая онтологически, не уничтожается значительностью расстояния иконы от останков тела, а также нецельностью этих останков.

Где бы ни были мощи святого и в каком бы состоянии сохранности они ни были, воскресшее и просветленное тело его в вечности есть*, и икона, являя его, тем самым уже не и з о б р а ж а е т святого свидетеля, а есть самый свидетель. Не ее, как памятник христианского искусства, надлежит изучать, но это сам святой ею научает нас. И в тот момент, когда хотя бы тончайший зазор онтологически отщепил икону от самого святого, он скрывается от нас в недоступную область, а икона делается вещью среди других вещей. В этот момент живая связь между горним и дольным, т. е. религия, в данном месте жизни распалась, пятно проказы умертвило соответственный участок жизни, и тогда должно возникнуть опасение, как бы это отщепление не пошло далее** 167.

* *Разрядка: М² (кар.).*

** *Внизу М¹ написано кар., возможно П. А. Голубцовым: конца нет?; рукой КПФ: стр. 3. Конец рукописи С. И. Огневой.*

Приложение 1

<Подготовительные материалы к «Иконостасу»>

<План «Иконостаса»>

- Иконостас Икона
- 1) ?
 - 2) ?
 - 3) ?
 - 4) Богородица (Икона)
 - 5) Почему не должны быть статуи.
 - 6) Икона и Изображенный на ней (по о. Иоанну Кронштадтскому)
 - 7) Видение Иконы (пример из новой истории: Мария Модестовна)
 - 8) Об иконописной технике — как выражение
 - 9) О том, что святость выступает на лицах святых, Ли<к>.
 - 10) Два Матфея, Де Уланд — об атмосфере, лице, смысле, разрешении.
 - 11) Икона Св. Саввы
 - 12) Икона
 - 13) Концепция (смысловая и эстетическая иконография)
 - 14) Концепция (смысловая и эстетическая)
 - 15) Роль иконописца и изображенного на ней
как чуждого духа подлинности
Иконописца
 - 16) Смысл иконописца как смысла
 - 17) Икона Св. Иконописца — Иконописца
 - 18) Иконописца — Иконописца
Иконописца Иконописца

Иконостас¹

- 1) Сновидения²
- Мифы
- 2) Творческие образы искусства
- 3) Аполлинические видения после дионисийского расторжения³.
- 4) Видение святых⁴. [Явлени<е> зачеркнуто ручкой]
- 5) Почему не должны быть статуи.
- 6) Икона и Изображенный на ней (по о. Иоанну Кронштадтскому)⁵.
- 7) Явленные иконы пример из новой истории: Мария Модестовна в Москве.
- 8) Об иконописной технике — как <выражение>.
- 9) О том, что святость выступает на лицах<ах> святых, Ли<к>.

- 10) Фед. Тютчев, Вяч. Иванов — об аполлини<ческ>их видениях <и> дионисич<еском> расторжении⁶.
- 11) Понятие символа⁷.
- 12) «Облако» — nšfo⁸.
- 13) Композиция богословская и эстетическая иконостаса⁹.
- 14) Композиция росписи храмовой.
- 15) Раз<витие> иконостаса и завершение его к XV в. как признак духовного подъема.
ср. Трубецкой¹⁰.
- 16) Святые иконописцы. Их список¹¹.
- 17) Качества иконописца-копииста¹².
- 18) Надписание имени; дщица¹³.
- 19) Надзор над иконниками¹⁴.

Приложение 2

<Заметки по иконописи>

Некоторые даты иконописи

[*На полях дата: 1919. IX. 18. ст. ст.*]

1. Появление основного типа Одигитрии «византийские историки единодушно относили к 450-м годам. Древняя икона Одигитрии будто бы была прислана из Иерусалима императрицею Евдокиею (Афинаидою), женою Феодосия Младшего, в бытность ее в Святой Земле между 442 и 460 гг., когда она там же и умерла, в дар матери Феодосия: благочестивой Пульхерии († 453)»

[Кондаков. Иконография Богоматери. Т. 2. СПб., 1915. С. 152–153.]

2. Свидетельство, что Еванг<елист> Лука писал икону Одигитрии, относится к VIII-му веку. По некоторым сказаниям, при Александр<ийском> патриархе Марке был еп<ископ> Фиваиды Лука, оставивший записку о написании им иконы Богоматери (В. Дмитриевский, — Александрийская школа с I до V века. Каз<ань>, 1884, стр. 9). Древнейшее свидетельство об иконе Одигитрии — в Истории Феодора Анагноста в 1-й книге (ок. 450 г.) — около 530-го года.

[*Там же. С. 153–154.*]

3. Возле погоста Рудного (во 2-м благочинническом округе Гдовского у<езда> Петерб. губ<ернии>) есть часовня в деревне Кушеле, при Ивановском [у П.Ф.: Ивановском] ручье, устроенная там, где, по народному преданию, псковск<о>й [у П.Ф.: псковский] посадник Карп Данилович Колека победил немцев в 1340 г. Победа произошла на 24-е июня. Тут была икона Иоанна Предтечи, написанная, будто бы, самим посадником. В XVIII в. икона была перенесена в Гдовский Николаевский м<онасты>рь, но через несколько времени образ снова явился в Кушельской часовне и, по воле

псковск<ого> нарв<ского> архиеп<ископа> Симона, снова перенесен во Гдов. По упразднении м<онасты>ря, образ, протоиереем Несвицким перенесен в Гдовский Дмитриевский собор, где находится и ныне. О победе посадника над немцами есть надпись на образе. (Историко-статистические сведения о С.-Петербургской епархии. [Издание С.-Петербургского епархиального историко-статистического комитета. Выпуск десятый и последний (...)] Т. 10. СПб., 1885. С. 176–177.)

Из икон собора Св. великом. Дмитрия Солунского в Гдове замечательна «икона св. Иоанна Предтечи "с деяниями", старинная, писанная на дереве, в серебряной ризе, устроенной в 1838 г. с сребропозлащенным венцом. Внизу надпись: 1340 года из Пскова ходили воевать 50 человек за реку Нарову и начальником у них был Карп Данилович Кольк. Когда немцы разорили на берегу реки псковские селения, псковитяне, сошедшие с ними у села, на болоте, у Кушела, в день св. Иоанна Крестителя, начаша бой, на коем 20 убили, полк их, добычу, оружие и друг. вещи отняли и самих прогнали за Нарову. Посему и икона сия случаю создася (?) и перенесена в город Гдов» (id. С. 128).

Следовательно, здесь мы имеем, по-видимому, дело с датированной иконой XIV века — именно 1340-го года. **NB**

Игорь Грабарь. Фрески Дмитровского собора во Владимире. «Русское искусство», 1923. № 2–3. С. 41–47.

1) С конца XI в., т. е. с эпохи Македонской и Комниновской династий, как совершенно верно <было> указано Дилем, произошел <под влиянием различных причин> решительный поворот в сторону портретной трактовки голов, с определенным уклоном к чисто бытовому и современным чертам, особенно в костюмах и аксессуарах (Diehl. Manuel d'art bysantin. Paris, 1910. P. 383). Такова характеристика визант<ийского> искусства XI–XII вв. [С. 45].

2) В период <первого> золотого века, в эпоху Юстиниана, драпировки мозаик обычно однотонны — белого цвета. Во втором золотом веке <Македонск. династия> [скобки П.Ф.] они разноцветны. Тело, трактованное ранее в темно-коричневых тонах, теперь очень цветисто: начиная с XI в. появляются мягкие «зеленые тени, переходящие в серовато-голубоватые оттенки» [С. 45–46].

3) Тяготение <автора> фресок к портрету — своего рода паспортная примета искусства Комниновской династии. По наблюдениям Диля, уклон в сторону портрета, обозначившийся уже в начале Македонской династии, с течением времени определяется все яснее и достигает высшего развития при Комнинах, в XII в. [С. 46].

4) Главный мастер фресок Дмитровского собора во Владимире был византиец; но он работал не один, а имел по меньшей мере одного ответственного помощника, который, по нашему глубокому убеждению, был русский [С. 47].

5) Опубликованные П.П. Покрышкиным¹ фрески Великой Студеницкой церкви в Сербии, исполненные около 1190 г., почти современные Дмитровским. В них обнаруживается некоторое родство эпохи и некоторых приемов письма, но все же эти фрески значительно ниже Дмитровских по всему художественному облику и творческому темпераменту [С. 47].

6) На стр. 46–47 помещена замечательная голова св. Ап. Павла. Было бы очень хорошо написать по ней икону себе².

Запись на отдельном листочке, вклеенном в тетрадку:

Тр.-Серг. Лавра.

«В с<еле> Климове Тверск. губ. Новоторжского у<езда> в ц<еркви> Воскресения Христова хранится икона Смол<енской> Б<ожией> М<атери> большого размера почти в 2 арш<ина>, взята в 1883 г. из Лавры зятем Анны Павловны Балановой — мужем двоюродной ее сестры Софии Ивановны Воейковой — Авраамием Константиновичем Палицыным (мать его Машкова). См. историю архимандрита Лаврского Авраамия Палицына<;> и на этом основании, имея грамоту на пергаменте, взял эту икону в 1883 г., а потом пожертвовал ее в 1920 г. в ц<ерковь> села Климова и вскоре умер. Икона письма Авраамия Палицына. Эту икону приезжали смотреть археологи и находили ее очень интересной».

Сообщила Анна Павловна Баланова
1921. VII. 28 ст. ст.

Игорь Грабарь. Феофан Грек. Очерк из истории древнерусской живописи. Казань, 1922 (из «Казанск. Музейного Вестника», 1922. № 1).

стр. 4

Феофан Грек	1378 г.	Феофан Грек «подписывает» церковь Спаса на Ильинской ул. в Новгороде.
	1395	С Семеном Черным и своими учениками он приступает к росписи ц<еркви> Рождества Богородицы с приделом Лазаря Феофан в Москве.
	1399	Он росписывает с учениками Московский Архангельский собор.
	1405	В Благовещенском соборе в Москве он работает со старцем Прохором из Городца и Андреем Рублевым (Полн. собр. русск. летоп. Т. III, 231, Т. VI, 124, Т. VIII, 65, 72; Карамзин. Ист. Гос. Рос. Т. V, прим. 254).

стр. 5–6

1413 г. Письмо Епифания Премудрого преп. Кирилу Белозерскому — о Феофане Греке и <о хр [амовой] > иконописи («Православный Соб<еседник>» 1863 [Т. 3. С. 324–328]; «Православный Палестинский Сборн<ик>». 1887 [Вып. 15] полностью. Воспроизведение и о значении письма Грабарь).

Феофан Грек умер до 1413 г.

Вероятно, умер он между 1405 г. и 1409 г. Около 30 л<ет> работал в России, а прибыл сюда уже в зрелом возрасте, росписав целый ряд церквей в Кон<стантино>поле, Халкидоне, Галате и в Кафе. Прожил в России около 40 лет.

Дата рождения около 1335 – 1340 гг.

Портретная икона.

Ростовский архиеп<ископ> Феодор, племян<ник> преп. Сергия; написал много икон, когда был архимандритом в Симоновом монастыре и в том числе образ Сергия. [Его же письма был Деисус в церкви Св. Николая на Болвановке в Москве.] [Клинц. подл. л. 151] (Ровинский <Д.А.> История Русск<их> <школ> иконописания <до конца XVII века>. С. 195. «Зап. Имп. Археол. Общ<ества>» Т. VIII. СПб., 1856. С. 195).

Было бы важною темою проследить дальнейшую судьбу этой портретной иконы или хотя бы перевода и традиции ее в дальнейшем.

Слух и зрение.

<p>Деяния вселенских соборов, издан<ные> в рус. пер. при Каз<анской> Дух. Ак [адемии]. Каз., 1873. Т. 7. С. 132. Из послания папы Адриана императорам <Константину и Ирине>: «блаженный Григорий, епископ сего [римс.] [скобки П.Ф.] апостольского престола, говорит, что иконы необходимы для того, чтобы те, которые не знают писания, на стенах могли читать то, чего они не могут читать в книгах. Для этого именно святые и достохвальные отцы и постановили украшать церкви иконами и живописными изображениями священных событий и деяний святых...»³.</p>	<p>Mansi. Amplorum collectio conciliorum. T. 13.</p>
--	--

Иконопись и живопись.

[*На полях запись: «1919. XI. 1 ст. ст. Лежу в постели, было много мыслей вчера, в жару, и не было бумаги записать их, а теперь большую часть перезабыл». Поскольку в ноябре не может быть жаркой погоды, отец Павел пишет о своей болезни.*]

1. С † Ив. Александр. Астафьевым несколько раз вплотную мы говорили о Туринской Плащанице. Ив. Александрович обращал мое внимание на особенный характер этого изображения, делающий его существенно отличным от всякого произведения кисти человеческой. Это именно отсутствие в нем контуров и непосредственное заполнение поверхности красящим веществом. Тогда, памятуя свои разговоры с современными художниками, <например> сестрой моей Госей [Раисой Александровной], о том, что их, совершенных художников, задачей является передавать именно непосредственно поверхность, я спрашивал Астафьева о возможности или невозможности, по его мнению, решить подобную задачу. Но Астафьев твердо стоял на своем. Он убеждал меня очень горячо, что эта задача есть полная нелепость, что она исключается самым существом изобразительных средств живописи, что мы непременно должны сначала дать контуры, а потом лишь можем заполнять их красками.

А. Грищенко. Вопросы живописи. Выпуск 3-й. Русская икона как искусство живописи. М., 1917. [*На полях дата: 1918. XI. 11. Сер. Пос.*]

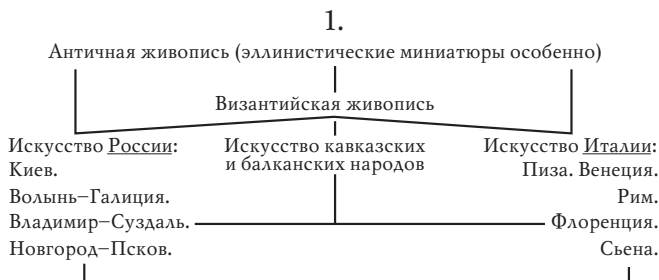


Схема «генезиса родственных художественных культур», «построенная не на исторических домыслах, а главным образом на неопровержимых живописных фактах, — стилистических данных» (с. 221).

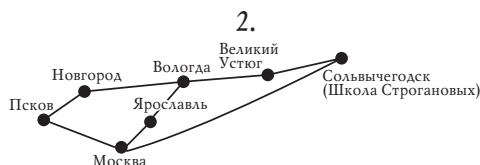


Схема развития древней русской иконописи (с опущением темной пока эпохи Киева, Вольтинь-Галиции и Владимира-Суздаля: соотношение нескольких главных центров с ярко выраженным стилем (с. 114).

3. Термин живопись:

а) московск. иконник 2-й полов. XVII в. Иосиф написал книгу «О премудрой мастроте живописующих», где говорится: «в иностранных землях Христов и Богородичен образ на стенах и досках живоподобно пишут и на листах печатают искусно всякие вещи и бытия в лицах представляют и будто живых изображают.» Это — натуралистическое, натурально-этнографическое понятие о живописи, — ср. наше выражение (о. наместник Кронид: «совсем как живой»). Но надо разуметь «живо не натурально-этнографически, а идеально жизненно, заражающе; письмо, не буквально имитирующее предметность, а письмо, как искусство композиции, матерьялов и красок с их свойствами» (с. 5–6). Так именно понимает дело

б) летописец, говоря о лучшем новгородском мастере Дионисии: «не токмо иконописец, паче же рещи *животисец*» (с. 5).

в) там же — Епифаний в послании к преп. Кириллу об учителе Андрея Рублева: «Феофан Грек книги изограф нарочитый и *животисец изящный* во иконописцех».

г) «Имяше же художество живописца» (житие преп. Дионисия Глушицкого).

д) «Изящные и хитрые в Русской земле иконописцы паче же рещи *животисцы*» (авва Черный в житии преп. Иосифа Волоколамского († 1515 г.) о Дионисии Ферапонтовском и его сыновьях).

е) «А вельможам и простым людям тех же и в описце в почитать за то честное иконное воображение» (Постановление Стоглавого Собора в 1551 г.) (с. 7).

4.

«Природа, фигура человека для нового художника имела и имеет значение самостоятельности постольку, поскольку она дает *материал* для композитивных, колористических, живописных построений прежде всего. Для него важны не формы природы, существующие сами по себе, а формы, которые он берет из природы и фигуры человека сообразно своим живописно-художественным заданиям. Причем передача психологических, юридических, повествовательных, эротических, индивидуалистических и прочих "тонкостей" считается заданием не интересным и мало художественным. Картина имеет все права обращаться к зрителю непосредственно, на собственном языке, богатства которого неизмеримы... Художник отмежевывается от литературных приемов... Молодые художники видят теперь, что можно передать свой *образ* сопоставлением форм, фактурных возможностей, избегая назойливо-пошлой предметности или психологически-повествовательного рассказа. Затемняя "смысл" картины, скрывая все то, что может повести зрителя по длинной тропе литературно-словесного повествования, они стремятся "ударить" зрителя общим эффектом живописного смысла» (с. 247–248).

5.

В Московском Благовещенском соборе «в приделе Рождества Богородицы, надо отметить "Собор Богоматери" с интересными аллегорическими фигурами "Земли" в алой тунике и черно-зеленом хитоне (в руках у нее длинная тонкая гирлянда из листьев) и "Тьмы" с трепаными волосами, в темной одежде» (с. 119–120).

6. [*Карандашом написано: 53, 210,*]

1919.I.19

Андрей Ефимович Сорокин. Иконописные пошибы.

1. Греческое письмо. Писали от руки и сразу смелыми линиями. Линии — продолговатые, прямые. Пробела — в два колера — белый и зеленый и иногда (редко) красный. Горы — обрывистые утесы. Привыкши к горным утесам в природе, греки иначе и не изображали гор, как в виде скал и утесов. Утесы отделяются острыми углами (у новгородцев больше треугольники, четырехугольники и даже квадраты; у московских тоже). Платье со множеством складок мелких: с природы — шелковое.

2. Корсунское письмо. Меньше складок в платье; меньше бойкости в кисти; лица несколько светлее.

3. Сербское письмо. Лица желтые, светлее, однакоже, греческих; преобладает вохра (санкир), а в греческих — празель (темно-зеленая краска). Складки писаны более робкою кистью и круглее. Пробела одноколерные. Святые сербские.

4. Киевское письмо. Более мягкое, одноколерное. Лица нежнее, ближе к западным. Складок значительно меньше.

5. Монастырские письма. К ним относятся не подходящие к определенным типам. Время определяется темнотою красок: чем желтее, тем старее.

6. Новгородское письмо. Подражание греческому и подражание рабское, списывали с греческих образцов. Впрочем, складки в платье более просты и редки: писали одежду шерстяную, власяницу, тогда как греки изображали шелковую. Линии не так прямые и более толсты. Здания изображаются, как и у греков, исключительно наружным видом (у московских — наружным вместе с внутренним) и с флагами. Пробела иногда с зеленью. Писали от руки. Писали плавью, но более густою.

7. Московских: а) первых. Вообще краски гуще; плавью не писали. Горы с зеленью, празеленью; треугольников меньше. Платье круглее; прямые линии почти исчезают, заменяясь овальными; складки мельче и круглее; пробела одноколерные (белые). Здания — громднее, с некоторою перспективою и тенями, чего у новгородцев не было. Корпус в 5 и 6 голов.

б) Московских вторых. Корпус больше, чем у первых, часто до 8 и 9 голов. Более светлотени (черты или линии с оттенком). Письмо мягче, плавью. Начинают сливаться со строгановскими, заимствуясь одни у других.

в) Московских третьих. Корпус правильнее, в 7 голов. В пробелах вместо белил золото, как и у строгановских.

г) Фряжских писем или московских четвертых. Более натуральности: намек на лузги. Отделка приближается к живописи. В платье тонкости меньше. Свет (фон) облачный и разноколерный (у первых — санкирный и золотой, у вторых больше золотой, у третьих золотой).

8. Устюжское письмо. Корпус в 9 голов. Линии в складках набросаны с бойкостью, похожею на греческую, но более овальной формы. Пробела одноколерные. Светотень нежнее московских и приближает их к строгановским. Писали плавью, хотя, как и новгородские, более густою сравнительно с греческою.

9. Костромское письмо. Меньше светотени на лицах. Лица желтее, и меньше в них выпуклости, но подготовка вохренная без санкира, или желтая без зелени и редких теней. Звезды на покровах и плечах не круглые, а квадратные, как на полотенцах костромских.

10. Строгановское письмо. Вообще более костоватости в лицах, чем у московских. Более ученое, чем московское.

а) Строгановских первых. Поля и свет золотые и санкирные (зелень или празелень). Корпус в 5 и 6 голов. Лица правильны и желты. Писали плавью нежнее новгородских и московских; отделка чище и старательнее. Подражали новгородским и устюжским, потому что основателями были мастера новгородские и устюжские. Линии прямее, чем у московских. Светотень золотая или золото, разделанное штрихами (инокопъ).

б) Строгановских вторых. Появляется в пробелах твореное (разжиженное) золото, но редко, — как, напр., у Спасителя и Богоматери в одежде. У небесных сил разноколерные лица, чего у первых не было. В зданиях затейливость. Надписи искусственнее московских.

в) Строгановских третьих. Золотые пробелы преобладают. Лица светлее, отделка лиц и одежда тщательнее.

г) Бароновских или Строгановских четвертых. Натуральность. Довольно приемов живописных. Плавь особенно нежная.

11. Сибирское письмо. Упадок строгановского. Колер и рисунок третьих строгановских. Последователи строгановских работали на сибирский край без того контроля, под каким стояли строгановские иконописцы.

(проф. Н. Петров. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Вып. II. Киев, 1913. С. 6–8.

«Эти заметки г. Сорокина об иконных пошибах или письмах не были, впрочем, одним только личным его делом, а составляли плод совокупных наблюдений целого последовательного ряда иконописцев и любителей иконописи». id. С. 8; Сочинения Ф.И. Буслаева. Т. 1. СПб., 1908. С. 253 и сл.). 1919.I.19. Воскресенье.

С.М. Прохоров. Об иконописи и ее технике («Светильник» [Религиозное искусство в прошлом и настоящем. Ежемесячный журнал], 1914. № 1. С. 33–48).

Доска — делалась так, что «поле» было выше, а место письма — ниже, это называлось «ковчезцем». [У Прохорова этого нет.]

I. «Заготовка доски» = «левкаска» («заготовить доску» = «залевкасить»).

1. [с. 35.] Лицевую сторону доски «царапают» в клетку чем-нибудь острым — шилом или гвоздем.

2. Проклеивают жидким и по возможности горячим клеем. (Употребляется клей обыкновенный, но лучшего качества; он предварительно варится в какой-нибудь железной кастрюльке, в которую кладется нужное количество «жеребков» клея, причем на 1 ф. клея наливается 3 ст. воды.) Сварился и годен для заготовки клей тогда, когда, кипя, «подымется» два-три раза, — иначе «левкас» может «порвать», потрескаться.

3. Когда проклейка просохнет, наклеивают «серпянку». Серпянка редкая, пеньковая вырезается в меру доски [с. 36]. Для приклеивания серпянки доска намазывается большой щетинной кистью клеем «крепким», т. е. более густым, чем при проклейке. Затем накладывается серпянка, хорошо приглаживается и сверху снова покрывается клеем. Спустя сутки после наклейки серпянка вполне просыхает.

4. Затем «побеляют» доску. «Побел» делается из клея, довольно крепкого, и мела; жидкая масса хорошо размешивается и большой щетинной кистью ею заполняют ткань серпянки.

5. Затем «левкасят доску». «Левкаска» производится в течение трех-четырех дней, причем доска грунтуется левкасом шесть-семь раз <разрядка Прохорова>. Левкас наносится на доску широким шпателем или, как называют его иконописцы, — «грemitкою». <На полях запись П.Ф.: «Пишу и вспоминаю сестру свою Валю, которая перед смертью собиралась заняться иконописанием».> Состав левкаса делается так: в оставшийся

«побел» прибавляется приблизительно 2/5 всего содержимого кипяченой воды, по возможности горячей, прибавляют немного вареного масла (олифы) или масляного лаку, прибавляют мелу, чтобы масса была гуще «побелки», и хорошо размешивают. Это и есть «левкас». Его поверхность покрывают мокрой тряпкой, чтобы верхний слой не высыхал, и ставят в низкую температуру, чтобы сохранить от порчи.

После каждой «левкаски» дают хорошо просохнуть.

6. «Лишевка», т. е. шлифовка грунта. Одну из сторон куска пемзы делают более или менее гладкой, смачивают водою посредством большой щетинной кисти или губки и начинают пемзой «лишевать» левкас. Образовавшуюся от трения пемзы и левкаса жидкую массу убирают с доски шпательем или губкой. После первой «лишевки» дают левкасу просохнуть, и затем она повторяется. Двумя мокрыми «лишевками» обыкновенно удовлетворяются.

7. [*На полях дата: 1919. I. 30. В день именин Васи<лия.>*]

По просохшему «лишеванному» левкасу проделывают то же самое, только сухим куском пемзы; если при этом на левкасе окажутся царапины, то его чистят «хвоцем» — сухой трубчатой травой, или, в настоящее время, — мелкой стеклянной бумагой-шкуркой.

Доска готова.

II. Наводка рисунка [с. 37].

8. Иконописец рисует углем или карандашом, справившись в «Лицевом Подлиннике» или в Святцах; опытные иконописцы не заглядывают никуда, ибо знают «на память», как пишется тот или другой святой.

9. Нарисованное «графитсы» «графьей», т. е. процарапывается иголкой, вставленной в конец маленькой палочки. Эта часть работы весьма ответственна, в особенности в отношении складок одежды.

Рисунок называюван.

[*У Прохорова этого термина нет.*]

III. Позолота «на полименте» или красный карандаш (золотятся венцы вокруг голов святых, поручи, евангелия, «позумента» на одежде или латы на мученике-воине и т. д.).

10. «Полимент» разводится на яичном белке, превратившемся в несколько дней нахождения в заткнутой бутылке в жидкий и клейкий, с очень «тяжелым» запахом. Получается темно-красная жидкость.

11. 4–5 раз этой жидкостью покрывают золотимые места. Последний раз или два покрывают их ослабленным, слегка разбавленным водой «слабым полиментом». После каждого покрытия полименту дают просохнуть и покрытое им место «очесывают», т. е. протирают кусочком чистого сукна.

12. Затем накладывается позолота: полимент на левкасе смачивают водкой посредством кисти мягкой, хорьковой — и тут же накладывают листочки сусального червонного золота или зеленого золота или серебра.

13. Затем его начинают «воронить»: золоту дают просохнуть, что узнается по стуку; сырое место звучит глуше сухого; затем «воронят» кремневым зубком, от чего поверхность делается блестящей. — Такой позолотой покрывают часто фон и «поле», т. е. отступы от краев доски.

14. Затем идет «чеканка» позолоты; она появилась в 50–60-х годах XIX в. А раньше была роспись орнаментом по золотому фону и «лепка»: последняя достигалась путем последовательной накладки кистью в несколько раз меловой клейкой жидкости по рисунку, а затем — золотилось или на масло «олифу» или на какой-нибудь] лак. — Древние иконы украшались больше «твореным» золотом, которым «пробелялись» одежды в «перо», притушевывались «венцы» [с. 38], писались надписи. Существовал — и теперь существует — способ украшать одежды святых золотом на «асист», когда они «бликуются» «инокопью»; и наконец, — в теневых частях их делалась [над буквой «а» П. Ф. написал «и» и поставил знак вопроса] золотом и «твореным» и на асист — «мушельца», — различные украшения в виде звездочек, крестиков, кружочков и т. д.

Позолота кончена.

IV. Творение красок = иконописцу надо «натворить» красок.

15. У свежего куриного яйца он разбивает тупой конец и продельвает в нем круглое отверстие, через которое мог бы выйти желток целиком, не прорвав пленки. Белок сливается в бутылку, а желток перекачивается с ладони на ладонь, причем каждый раз ладонь обтирается, так чтобы желток освободился от белка совершенно. Скорлупа вымывается водой, пленка желтка прорывается и желток сливается в чистую скорлупу, затем туда доливаются слабый хлебный квас и все размешивается маленькой лопаточкой. [На полях дата: 1919. III. 5.] Получается светло-желтая жидкость. Этим составом и пишутся иконы.

16. В чашки обыкновенных деревянных ложек с отрезанными ручками насыпаются сухие краски и растираются указательным пальцем. Это называется «творить» краску;

если краска тверда (жженая умбра, сиена и др.), то сперва смачивается водой. Затем прибавляется жидкость из скорлупы. Краски тогда готовы.

17. Употребляются в иконописи: белила свинцовые, охра светлая, хром желтый, хром зеленый, лазурь, кобальт, жженая умбра и сиена, бакан, кинovarь, мумия, сажа голландская и копоть.

Творение красок кончено.

V. Иконописец раскрывает.

18. Будущая икона кладется на стол; на «форфоринке» — т. е. на отбитой части блюдечка или тарелки — иконописец делает «колер». Краска разводится жидко и кисть (беличья) должна быть всегда насыщена ею.

19. Иконописец «раскрывает», т. е. раскрашивает сплошными пятнами фон одежды и аксессуаров [«раскрышка» и др.] <скобки П.Ф.>, без всяких теней и полутонов. Писать «лессировкой» или «мазком» тут нельзя; лессировка заменяется «приплекскою», т. е. покрытием нужного места очень жидким тоном (так, когда на старой иконе, по исправлению ее, сделано много «завок», так что получается некоторая пестрота, то ее уничтожают, «приплеснув» всю одежду или фон очень жидким тоном, которым производилась «заправка» пятен; затем (при исправлении) расписывают по старым складкам и кладут «пробелы»).

VI. Роспись.

20. Когда «раскрышка» высохнет, то на ней ясно будут видны черты складок, сделанных ранее «графьей»; по ним производится «роспись» складок (которые в некоторых частях одежды, напр [имер] на рукаве, похожи на гвозди-костыли; отсюда ругательное «костылевщики!»). Краска для «росписи» складок делается такого же цвета, как и «раскрышка», но более темного тона.

21. По росписи в тенях складки притушевываются менее темным и жидким тоном.

VII. Пробелка.

22. На местах, где должен быть свет (— на плече, на груди, от плеча до конца рукава, на животе, на бедре и ниже —) кладутся «пробела» твореным золотом или краскою. Краскою пробела кладутся в три «постила» — первый, второй и третий — «отживка».

а) Первый «постил» кладется широко на всю световую часть; в конце к теням делаются лишь два-три хвостика.

б) Второй «постил» кладется на первый, он уже первого и представляет вторую световую грань.

в) Третий «постил» = «отживка», он самый тонкий и светлый.

VIII.

23. Кроме пробелки краскою, существует «пробелка» твореным золотом — «в перо» и «инокопью», на «асист» [*описание приготовления «твореного» золота (с. 39–40) П.Ф. приводит ниже*]. По «росписанной» и притушеванной одежде иконописец на местах света кладет этим золотом пробела в «свету» широко, а к теням притушеванные тонкими черточками, напоминающими перо птицы.

«Инокопь» — тоже кладется на бликах широко, а к теням расходится в виде черточек, суживающихся к концам, причем эти черточки шире, чем при «в пробелах в перо». Инокопь кладется и на ассист и творено-зорный.

24. [с. 41.] На «асист» и твореным золотом делается иногда:

«сияние», которое окружает фигуры И. Х. и Б. М.

перышки на крыльях ангелов

кресты на ризах святителей

евангелия

парчи

«мушельца» в тенях одежды

надписи на иконах и пр.

25. О происхождении слова «асист» «мне ничего не известно». Вещество «асиста» — густая плотная масса, приготовляемая из сока головки чеснока или, иногда, из сгущенного черного пива. То и другое разводится с водою в ложке — «растворяется», и этой жидкостью покрывают те места на одежде или фоне, где нужно быть золоту. Положенная жидкость, засыхая, остается блестящей. Когда будет таким образом «прикоплена» часть иконы, напр. одежда, иконописец делает хлебный катышек приблизительно

в грецкий орех, берет им из книжечки сусальное золото и переносит на асист, где золото прилипает. Затем позолота покрывается спиртовым лаком, чтобы не стереться при олифлении.

26. «Твореное» золото делается так: на блюдечко насыпается гумми-арабик (вишневым клеем) в очень небольшом количестве; затем растирается указательным пальцем, смоченным в воде. «Выдутое», т. е. выложенное посредством дуновения, сусальное червонное или зеленое золото или серебро этим же пальцем по листку переносится в блюдечко, «сминается» и с некоторою прибавкою гумми растворяется. Надо держать массу густою, чем облегчается «творение» золота; при слишком же большой густоте золото можно «пережечь». Когда золото хорошо растворено, в блюдечко вливается вода, тем же пальцем золото размешивается и далее ставится на спокойное место для отстаивания. Через 20–25 мин. воду сливают, а оставшуюся массу сушат, держа блюдечко над лампою. Золото готово.

IX.

27. «Палаты» и т. д. Облака изображаются овальными завитками — «кокурами», как и красочные «пробела» на одеждах, они <кладутся в> два-три «постила», с отживкою, причем кладутся более жидко, чем пробела на одеждах — «плавью».

28. Горы пишутся уступами — «кремешками», лестницами с суживающимися к вершине ступенями; если их несколько на иконе, то они делаются разных окрасок.

29. Деревья с фантастическими листьями иногда оживляются золотом.

30. В «палатах» не соблюдается перспективы; раскрываются они, как и одежды, и расписываются местами более светлыми, чем раскрывка колерами; их, палаты, делают разноцветными.

Х. <с. 42.> Лица, руки и ноги напишет теперь другой иконописец. Это разделение труда существует не только в селах Палеха, Холуй и Мстера Влад. губ., но и у московских иконописцев. Обычай таков, что одежды и аксессуары святых пишет на иконе один иконописец, мастер-«платечник»; лица, руки и, если они без обуви, <ноги> — другой — «личник»; надписи — третий; рисует фигуры в большинстве случаев четвертое <лицо>, которое м. б. и личником и платечником. Как исключение, бывает, что один мастер может делать все <с. 43>. Технически на иконе всегда удобнее писать сначала одежды, а потом лица [обратно приему живописи, где пишутся сначала лица, и в соответствии с <идением> от теней к свету, тогда как в живописи идут от света к тени и др.] <скобки П. Ф.>.

31. Мастер личник сперва составляет на «форфоринке» желто-коричневую краску; для этого берет, обыкновенно:

жженой умбры

охры светлой

и немного сажии голландской, если

нужен не очень коричневый колер.

Это — «с а н к и р»; этот тон будет на месте самых глубоких теней в данном лице.

основной тон лица <написано карандашом>

32. Икона «просанкиривается»: санкиром закрашивается сплошь, по контуру, лицо, если голова закрыта, а если открыта — то и всю голову, руки, если надо — и ноги.

3<3> <в рукописи ошибочно — 32>. Когда «санкир» высохнет, делается обрисовка головы, частей лица, рук и ног темно-коричневой краской; это называется: «описать» лицо».

3<4>. Где должен быть свет и морщины светлым тоном — делаются «на сечки» охрой с белилами.

3<5>. После этого начинают «плавить». Светлые места — лоб, щеки, нос — покрываются жидким желтоватым колером, с оставлением нетронутыми мест темных, где <с. 44> остается санкир. Это — «первая охра».

3<6>. К просохнувшей «плавке» делают «подбивку», т. е. составляют краску по цвету средней между «санкирем» и «первою плавью» и жидко подбивают, — смягчают переход «первой охры» к «санкирию».

3<7>. Если нужно «подрумянить», то это делается вслед за «подбивкою» жидким тоном киноари или мумии с охрой.

3<8>. Волосы «плавятся» тоном, соответствующим цвету волос святого — «ревтью».

3<9>. Чтобы смягчить пестроту и сделать накладку красок мягче, кладется «плавью» же «вторая охра», которая делается несколько светлее первой; «вторая плавь» покрывает «первую плавь», «подрумяна» и часть подбивки.

<40>. Несмотря на эту плавку «отметки» — «на сечки» на местах бликов по «санкирию», видны; по ним накладываются «плавью» же не очень широкие света; когда они высохнут, то «приправляются», т. е. жидко притушеваются ко «второй охре». То же на руках и на ногах. Но и после этого краски не совсем мягко соединяются одна с другой. Посему

4<1>. Требуется отделка лица, называемая «отборкою». Очень тонкими штрихами мастер начинает «отбирать», что не удалось смягчить «плавью»; светлые места тоже «забираются», но более светлой краской.

XI. 4<2>. После этого черты лица снова «описываются», обрисовываются соответствующим тоном; а на бликах делаются «на сечки» — черточки, что выражает самые сильные блики. Волосы «расчерчиваются» тонко, иногда в два-три тона. В некоторых иконах древнего стиля волосы, напр. у Христа, «чертятся» твореным золотом.

После такой длинной и кропотливой работы лицо и руки готовы.

4<3>. Далее делаются надлежащие надписи.

Икона готова.

Олифка

XII. Далее икона «олифится» — чтобы придать краскам свежесть и долго предохранить от влияния сырости и вообще от порчи. Иконную олифу нельзя смешивать с олифой обычной, т. е. вареным конопляным маслом.

4<4>. Олифа делается так: в большой горшок наливается вареное конопляное масло, и на дно горшка <с. 45> спускают для «сушки» «гне-

здо», т. е. толченые свинцовые белила, завернутые в чистую тряпочку и завязанные. Горшок накрывается и ставится в печь, после истопки, «томится» в продолжение нескольких дней. От этого содержимое его делается гуще. Это и есть олифа.

4<5>. «Олифка» производится так: икону жирно намазывают олифой и кладут в такое место, где и сухо и нет пыли; через полчаса или ранее олифу на иконе «равняют» — проводят ладонью по иконе, на которой олифа местами впиталась в краску и левкас; спустя час-полтора, в зависимости от температуры, олифа на ней «встает», т. е. густеет; тогда ее «снимают». Разравнив опять ладонью, начинают «сгонять» ее, очищая ладонь столовым ножом, на котором от этого собирается густая масса олифы — «снямки». На иконе оставляется небольшое, ровное количество олифы. Затем икона кладется на старое место, а через 10–15 минут олифу на ней «фиксируют» — быстро, слегка касаясь поверхности иконы, проводят ладонью. Это делает олифу совсем ровной и блестящей. Икона «заолифена»; спустя сутки, олифа совсем засыхает. Если находят икону недостаточно блестящей, то олифку повторяют.

4<6>. Олифа придает желтоватый колорит иконе; но если выставить ее, олифу, в прозрачном сосуде на солнце <с. 46>, то она будет светлой.

XIII. 4<7>. «Позолота на олифу». Когда олифа на иконе хорошо просохнет, так что «отлип» от нее будет небольшой, около тех мест, где будет нанесена позолота, «обкрывают» мелом, разведенным в ложке на воде, с прибавкою некоторой доли яичного белка. Когда «обкрышка» просохнет, накладывают при помощи «лапки» листовое сусальное золото и приглаживают его чистой ватой. По окончании позолоты мягкой греческой губкой смывают чистой водой мел — «обкрышку» и «вытрепывают», т. е. высушивают оставшиеся капельки воды на золоте чистым сложенным в ком полотенцем. Если же «отлип» на олифе большой, то золото «затонет» <у Прохорова: «потонет»> и будет иметь тусклый пятнистый вид.

СХЕМА ОПИСАНИЯ ИКОНЫ,

выработанная членами Комиссии по охране Троицкой лавры

№ порядковый:

—————

№ описи:

А. ПЕРВООБРАЗ (по надписанию)

I. Библейский:

II. По преданию:

III. Явленный:

Б. ПИСЬМО

I. Перевод (первоначертание или повторение):

II. Вещество:

а. доска:

1. дерево:
2. размер:
3. шпонки:
4. выемка:
5. поле:

б. краска (пигмент, связывающее вещество):

в. левкас:

г. олифа:

III. Трактовка:

а. рисунок:

1. контур:

а. общий (наприм., симметричность, вертикализм, параболизм, ромбичность и т. д.):

б. частный (напр., параллельность, циркулярность и т. д.)

А. лик:

Б. доличное:

В. складки:

г. разделка (напр., толщина, частота, длина и характер линий разделки):

2. объемность (расчлененность, слитность, разноцентренность):

а. лик:

б. поличное:

г. складки:

б. цвет:

1. расцветка:

2. характер (яркий, смирный):

3. тон (теплый, холодный):

4. светотень:

а. оживок:

б. пробелка:

- g. тень:
- d. движки:
- 5. опись:
- 6. свет:
- 7. мазок (плавность, плотность, ширина):
 - a. лик:
 - b. доличное:
- 8. накладка:
 - a. лик:
 - b. доличное:
- 9. соотношение цвета в порядке преобладания:
- 10. вохрение (плавка, «вохрение в»):
- 11. отборка:
- в. общий характер:
 - 1. мастерство:
 - 2. способ выражения:
 - a. образный:
 - b. прямой:
- 3. композиция:
- 4. архитектоника:
- 5. стиль:
- 6. пошиб:
- 7. манера (авторство):
- В. ДЕЙСТВИЕ НА ЗРИТЕЛЯ**
- I. Сторона формальная:
 - a. условность:
 - b. творчество:
- II. Сказание:
 - a. содержание:
 - b. его оценка (отношение к первообразу с точки зрения правды):
- Г. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ**
- I. Сведения предшествующей описи:
- II. Летопись:
- III. Палеография надписания:
- IV. Оклад:
- V. Камни:
- VI. Сохранность:

Дата обследования:

Подпись исследователя:
10-я Государственная Типография

Андрей Рублев

М. и В.И. Успенские. Андрей Рублев. Заметки о древнерусском иконописании. СПб., 1901 [наиболее полная монография об А. Рублеве]. <Здесь и далее скобки П.Ф.>⁴.

Н. П. Лихачев. Манера письма Андрея Рублева. СПб., 1907.

Реферат, читанный 17-го марта 1906 года.

Изв. О-ва Любителей Древней Письменности. СХХVI, 104 с.

В. П. Гурьянов. Две местные иконы Св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой лавры и их реставрация. М., 1906. 9 с.

П. [П.] Муратов. Русская живопись до середины XVII в. // История Русского Искусства / Под ред. И. Грабаря. М. Вып. 20. Т. VI.

Н. Пунин. Андрей Рублев. Издание «Аполлона». П., 1916⁵.

Г.П. Георгиевский. Заветы преподобного Сергия. М., 1898. 17 с. Издание Общества Любителей Духовного Просвещения (из «Чтений в Обществе Любителей Духовного Просвещения», ноябрь, 1892 г.⁶) [Очень важная статья идеологического характера, в духе Н.Ф. Федорова, дающая много ценных фактических сведений и <1 нрзб>].

Икона и явленный первообраз: «В 1384 г. Ириарх написал преподобного Пахомия Нерехотского, который явился ему во сне, на другой год после своей кончины (и приказал ему "написать образ подобия своего")». [Печерск. Патерик?] [скобки П. Ф.] (Д.А. Ровинский. Подробный Словарь русских гравированных портретов. Т. II. П–Q. СПб., 1889. Приложения, стлб. 318, ср. стлб. 188).

1527. Образ св. Филиппа († 1527) в Красноборской Филиппо-Ирапской пустыни, написанный по явлению во сне преподобного и по его повелению, старцу Феодосию (id. стлб. 192).

«Это — первоявленная икона» (Чириков), т. е. прототип, оригинал, т. е. написанная по непосредственному явлению — видению...⁸

«Кузнь» у иконы, т. е. оклады и прочие драгоценные украшения (Георгиевский <В.Т.> Фрески Ферапонтова монастыря <СПб., 1911>. С. 28.

«Папорки» — красные перья внутри крыльев (у ангелов) (id. С. 96) вошвы (id. С. 106).

Ровинский Д.А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. Изд. Суворина. 1903. IV + 330 стр. **NB** Непр<еменно> купить. Ц. 3 р. Тут дается и исчисление русских иконописцев, и терминология ико<нописи>.⁹

Технические руководства по иконописи и живописи.

Иракий. De Coloribus et artibus Romanorum (X в.).

[Bourassé <J.G.> Dictionnaire] d'archéologie sacrée, 1863. Т. 2. P. 234.

Labarte <J.O.> Hist[oire] des arts industriels, Paris, 1872. Т. III. P. 246.

Theophili, qui et Rugerus presbyteri et monachi libri III, de diversis artibus, seu diversarum artium schedula (XII в.) [текст и фр. перев. — Bourassé-Nouv<elle> encyclopédie] théologique. Migne. Т. 3. Dict. d'arch. sacrée. P. 729–740. Labarte. Т. 1. P. 84–91.

Il libro dell'arte e trattato della pittura di Cennino Cennini (XV в.).

Типик о церковном и о настенном письме еп. Нектария из сербского града Велеса 1599 года <и значение его в истории русской иконописи> (издан по манускрипту Киев. Дух. акад. проф. Н.И. Петровым). СПб., 1899. [52 с.]

История лаврского иконописания.

1) Голубцов А.П. О начале, первых деятелях (1744–1759 гг.) и направлении иконописной школы Троице-Сергиевой лавры. (Реферат, прочитанный с сокращениями 7 августа 1896 года в заседании отделения церковных древностей X археологического съезда в г. Риге.)

(Богословский Вестник <1903. Т. 2. № 6.> С. 237–258).

Очень важная и очень основательно написанная работа, составленная по тщательно изученным материалам архива Духовного собора лавры. Раскрывает не только историю лаврского иконописания, по преимуществу XVIII в., но и многие детали лаврской иконописи, авторство многих икон, лепных украшений и т. д. Надо на нее обратить больше внимания. К сожалению, она не вошла ни в сборник статей А<лексан>дра П-ча Голубцова по литургике и церковной археологии, ни в его лекции по церковной археологии и литургике.

2) Иеромонах Арсений [] [*скобки П.Ф.*]. Исторические сведения об иконописании в Троицкой Сергиевой лавре // Сборник Общества древнерусского искусства, на 1873 г. С. 119–121 = отд. оттиск¹⁰.

По определению академика Ф.И. Буслаева, «наша иконопись в XVI и XVII столетиях оставалась на низшей ступени своего художественного развития. Стремясь к высокой цели выражения религиозных идей <...> она не имела необходимых средств к достижению этой цели, ни правильного рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленного светло-тенью». (Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // Сборник Общества древнерусского искусства на 1866 г. С. 14).

манера = свой, индивидуальный способ работать (изображать) у данного иконописца (Ик. сб. II. С. 21), личные особенности мастера.

стиль = пошиб (id. С. 22)

пошиб = стиль (id. С. 22)

письмо («письма» С. 22)

Компановка, компановал

Композиция

извод

перевод

[Далее карандашом выписаны некоторые термины со страниц: 38, 56, 54, 59, 80, 82, 116, 139, 228, 234, 220, 133, 338, 314, 316, 60, 64, 80, 92, 95, 102, 108, 116, 117, 119, 122, 123, 124, 125, 133, 135, 141, 144, 145, 146, 155, 157, 160, 162, 170, 193, 194, 256, 159, 189, 195 и др.]

Деисус

многочисленные Деисусы (Петров II. С. 34).

«Деисус из 9-ти лиц» (Петров II. С. 35).

Разделка

«ризы» (на новгородских иконах) «>» прописаны в две краски; или разделаны толстыми чертами, белилами и чернилами» (22). «Складки на одеждах» (икон первых новгородских писем) «состоят из прямых линий или черт, разделанных чернилами и белилами» (Петров. Альбом II. С. 24).

Строгановских вторых писем признаки: «ризы и палаты разделаны тонкими красочными чернилами и пробелены золотом» (Ровинский <История русских школ... СПб., 1856> 19, Петров II. С. 33).

Вохренье

«В письме» иконы преп. Ермолая, из Синайского собрания пр. Порфирия, критской школы, «красное вохренье» (Кондаков <Н.П.> Иконы Син<айской> и Афонск<ой> кол<лекций> пр<еосв.> Порфирия, <издаваемые в лично им изготовленных 23 таблицах. Объяснительный текст Н.П. Кондакова. СПб., 1902.> С. 19).

Вохренье = охренье = инкарнат = карнация = телесный цвет = carnation (фр.) = carnation (англ.)¹¹.

Санкир

«т. е. серый оттенок темного индиго» (Кондаков. Иконография Богоматери. СПб., 1910. Иконоп. Сборн. IV. С. 94), которым накладываются тени в византийск. иконах, в отличие от итало-критских, где это делалось коричневой краской.

«преобладает вохра (санкир)» (Сорокин... см. Петров. Альбом II. С. 19)

у строгановских первых писем поля [и свет золотые и] «санкирные (зелень или празелень)» (Петров II 31). зеленый санкир (Петров II).

у строгановских вторых писем отличительные признаки, по словам Д.А. Ровинского, — «в лицах санкир (грунтовка) состоял из умбры с белыми (и вохрой)» (Петров II [32–] 33; Ровинск. 19).

Инокопь

в строгановских первых писем

«Светлотень золотая или золото, разделанное штрихами (инокопью)» (Петров. Альбом II. С. 7).

«инокопью называется накладыванье золота длинными чертами на ризе» (Ровинский, 70, Петров. Альбом II. С. 22) (новгородская школа).

на иконах XVII в. вторых моск. писем «крылья ангелов, подола нижних одежд и сандалий украшены золотыми полосками (инокопью)» (Петров II, 27)

у строгановских первых писем «светлотень — золотая или золото, разделанное штрихами (инокопью)» (Петров II 32).

Костоватость

«В строгановских письмах вообще больше костоватости в лицах, чем у московских» (Сорокин); «костоватость состоит в том, что черты светлой краски и пробелы наложены резко на темном санкире и не стеснены с ним» (Ровинский, 64. Петров II. С. 31).

Горы

на Новгородск. иконах «горы разделаны шашками, и кружечками (и копытцами)» (Ровинский, 11, 12, 58. Петров. Альбом II 22).

Лузги

В фряжских письмах или московских четвертых более натуральности: намек на лузги. (Петров. Альбом II 7) в московских четвертых иконах или фряжских отличительные черты: «более натуральности: намек на лузги (слезницы в углах глаз)» (Петров II. С. 28).

Двуцветные рефлексы (блики) и такие же тени.

«Характерную особенность» Джованни Беллини «составляют *двуцветные рефлексы (блики)* и такие же *тени*: фиолетовые или краснолиловые, темно-малиновые ткани отливающие в «светах» голубым, а голубые отливают в тенях малиновым отблеском. Эти как бы двулицевые ткани составляют красоту многих русских икон XVI столетия; в XVII в. они появляются уже в огрубелом виде и то в начале века» (Н.П. Кондаков. Иконография Богоматери. СПб., 191<1>. Иконоп. Сборн. IV. С. 94).

В иконах новгородского письма XVI в. «ризы прописаны в две краски (напр., по ризе, крытой баканом, складки разделаны празеленью и т. д.)» и т. п. (Ровинский. Ист. русск. иконоп. Зап. Рус. Арх. Общ. VIII. С. 12, 66. — Цит. см. там же (у Кондакова, стр. 94) Петров. Альбом II 22).

Движки

«Движки» — тоненькие коротенькие черточки или отметины, прочеркнутые белилами на высоких местах: под глазами, под губами, на лбу и на носу, на суставах рук и ног» (Ровинский. С. 64 и 65. Петров. Альбом II. С. 22).

Отборка

На иконе Спаса Эммануила (№ 3322 Муз. Киев. Дух. Акад.) XV в. греческой работы «мы уже наблюдаем, так (у наших иконописцев) называемую «отборку» или прочерчивание бликов рядами светлых белильных черточек, как то усвоено русскою иконописью, начиная с XVII в.» (Иконы Синайской и Афонской коллекций преосв. Порфирия, объяснительный текст Н.П. Кондакова. СПб., 1902. С. 5).

Плавь

«Писать плавью значит писать однородною краскою в отличие от накладывания нескольких красок одна на другую» (см. у Ровинского. С. 64; Петров. Альбом II. С. 21).

Монастырские иконы

«иконы монастырские, сельские, — гов[орит] проф. Буслаев, — назывались так потому, что были заводимы в монастырях, селах» (сочинения Ф.И. Буслаева I. СПб., 1908. С. 20; Петров. Альбом II. С. 20–21).

Прошвы

у Спасителя («Рублевского») «нижняя одежда темно-коричневая, с золотыми прошвами и украшениями» (Петров. Альбом II. С. 18).

Подпробелка и отбивка белилами

(Петров. Альбом II. С. 17; цит. у И.М. Снегирева. О значении отечественной иконописи. СПб., 1848. С. 19.)

Пробела

«Пробеливание есть означение высоких или светлых мест в ризах» (Петров. Альбом II, пр<имеч.> 2 [с. 16], см. у Ровинского, 121).

По выражению † Александра Алексеевича Тюлина, «относительно иконы и миниатюры XIV в., в них

тупые пробела», [*в рукописи кавычки не закрыты*]

(т. е. непрозрачные, густонакладенные?<—) —> или тупыми иглами?)

Кажется последнее.

Оживки

«темно-зеленая одежда, пройденная желтоватыми оживками (на иконе критской, грубонатуралистич. иконе Критской школы). (Кондаков. Иконы Син. и Афонск. коллекций преосв. Порфирия. С. 19) [т. е. разделкой?] [*скобки П.Ф.*].

«Младенец облачен в красный хитон, покрытый сплошь золотыми оживками» — на иконе Пименовской Б.М. в ризнице Троице-Сергиевой лавры № 226 XVI в. (девять вершков).

(Н.П. Кондаков (Иконописный Сборник, IV) Иконография Богоматери. СПб., 1910. С. 83 <МДАк. 79, 370> [*скобки П.Ф.*]), оживка и оживки (Ровинский).

Пошиб

«основываясь на пошибе письма, которое представляет Младенца Иисуса смуглым с оттенком легкой желтизны, но «смуглым и миловидным», пр. Порфирий считал икону «абиссинскую» и был склонен относить ее к глубокой древности. Мы считаем икону греческой работой...» (Иконы Синайской и Афонской коллекций преосв. Порфирия. Объяснит. текст Н.П. Кондакова. СПб., 1902. С. 5.)

«пошибы новгородский, московский и строгановский, с их подвидами, и фряжский» (Петров. Альбом II. С. 14). «распределение [икон] [*скобки П.Ф.*] по иконописным пошибам» (id. С. 6).

Заметки Сорокина озаглавлены: «иконописные пошибы», и далее перечисляются «греческое письмо», «корсунское письмо», «сербское письмо», «киевское письмо», «монастырские письма», «новгородское письмо», «московские письма», «устюжское письмо», «строгановские письма», «сибирское письмо» (id. С. 6–8). «Эти заметки г. Сорокина об иконописных пошибах или письмах... «иконные пошибы или письма» (id. С. 8).

«Общий вывод<...> о русских иконописных пошибах сделал проф. Н.В. Покровский<...> «главных иконописных школ<...> у нас было три: новгородская, московская и строгановская<...>» <... Отличительные признаки новгородского письма, говорит Н.В. Покровский<...> Московская иконописная школа<...> школа строгановская<...>» (С. 8–9).

пошиб = письмо = школа = иконописный пошиб = пошиб письма = иконописная школа

«три пошиба в раскраске новгородских икон» — с преобладанием пазелени, коричневой краски и желтого цвета, переходящего иногда в оранжевый... «существовали в одно и то же время» (Ровинский 12–17; Петров. Альбом II. С. 22).

материя на обороте иконы называется сорочкою (см. вкладную книгу лавры — икона вклада Пильевова. **NB** икона названа двусторонней).

палатное письмо = архитектурный стафаж

чернелый орнамент

свет иконы бледно-желтый, т. наз. восковой (XV в.)

венечный красочный проскребенный орнамент (XVI в.)

изображает момент умиления Иоакима и Анны

кругом мафория золотая орнаментированная кайма с золотыми ря-
сками

св. Николай оглавный

В тетрадку вложены также несколько листов со следующими записями:

инокопъ Кондаков, Иконография Богоматери, М., I 164 движки (id.)

43 у Кондакова, движки = оживки = разделка? <и далее выписки со страниц: 39, 49, 50, 61, 86, 102, 117, 119, 123, 137, 142, 143, 144, 145, 152, 158, 163, 164, 180, 211, 239, 240, 250, 254, 255, 256, 266, 277, 282, 308, 312, 337, 310, 252. Все выписки сделаны карандашом. Имеется также ссылка на: Сбор. Пал. О-ва VII, 2, 38, 242.>

Айналов. Эллинистическое влияние¹². С. 19–20; термин sc»mata = чертеж строения вселенной и земли

diagraf», diagramm»

(«линейные чертежи»).

diagr£fw.

В.В. Касаткин. «Дмитриевский собор в губ. гор. Владимире». Владимир, 1914¹³.

СТАТЬИ

- художественно-китайскую маэст-
-скую Абрамса, во словах ~~Фредо~~
становлю образцы художественно-
-маэстских маэстских ~~восточных~~
восточных ^{наших} ~~Курский~~. Кемали скажет,
не без вдохновения или без таланта
и не без его ~~его~~ организующей силы
возможно и дело ~~развившая~~ ^{своей} ~~Абрамса~~,
русские искусство и слав
много значитель в ~~искусстве~~
открыть ~~сохраненной~~ России; ~~влияние~~ ~~каждого~~
Самые ~~Абрамса~~ ~~и~~ ~~подлежу~~ ~~Сильного~~ ~~и~~ ~~Доминиру~~
иные, таланты в себе объединяет ~~сильно~~ ~~други~~ ~~ко~~
Во французском административной стороне
русской науки. Мы видим
тут ~~восточные~~ ~~наши~~ ~~подлежу~~
много ~~восточных~~ ~~времени~~ ~~и~~ ~~убодов~~;
Как же можно представить
таланты без ~~много~~ ~~искусств~~
и без ~~искусств~~ ~~маэстских~~.
На таланты ~~показательный~~ ~~музы~~ ~~архитектуры~~;
естественно ~~естественно~~ ~~организует~~
здешнюю ~~искусств~~ ~~архитектуру~~, ~~и~~
искусств ~~искусств~~, - ~~разделит~~
архитектуру ~~и~~ ~~восточных~~,
своего рода ~~архитектуру~~
маэстскую ~~на~~ ~~всей~~ ~~России~~.
Во таланты сосредоточены ~~превосходнейшие~~
образцы ~~искусств~~ - ~~други~~ ~~свои~~

Таланты можно считать
все это, талант, воспитан
восточных и восточных
сильно, искусство
искусств, и слав
наш таланты? Не
~~искусств~~ ~~искусств~~
на ~~искусств~~ ~~искусств~~
искусств или искусство
или слав ~~искусств~~
искусств, искусство
искусств.

Храмовое действо как синтез искусств*

Мне хотелось бы высказать перед вами несколько соображений общего характера. Однако мысли, оторванные от жизненного фонда, из которого они возникли, не понимаются правильно: пусть же предлагаемое так и остается мыслями «на случай», конкретно-теоретическими размышлениями ввиду едва ли не первого по степени важности живого музея русской культуры вообще и русского искусства в особенности. А с другой стороны, только на почве правильной установки общих принципов и, главное, — единомыслия в понимании основных линий общекультурной и специально-художественной работы возможно планомерное осуществление ставимых нам исторической действительностью задач. Практическая деятельность непременно должна идти рука об руку с теоретическим шлифовыванием сотрудников одного дела и, более того, — с разработкой на месте, среди самой гущи работы, теоретических вопросов искусства; к тому же в занимающей нас своей части, именно в проблеме церковного искусства как высшего синтеза разнородных художественных деятельностей, теоретические вопросы искусства приходится признать почти еще не затронутыми. Если бы дозволительно было от ближайших задач простереться фантазией в область возможностей, хотя, впрочем, и не особенно далеких, то тут была бы развита перед вами мысль о необходимости создать систему целого ряда научных и учебных учреждений при Троице-Сергиевой лавре как образцовом памятнике и явленной исторически попытке осуществить верховный синтез искусств, о котором столько мечтает новейшая эстетика.

Мне представляется лавра как своего рода опытная станция и лаборатория для изучения существеннейших проблем современной эстетики, отчасти подобная, например, современным Афинам, так чтобы теоретическое обсуждение проблем церковного искусства происходило не отвлеченно от действительного осуществления этих задач искусства, но перед лицом эстетического феномена, теоретические рассуждения контролирующего и питающего. Из дальнейшего, может быть, станет ясно, что Музей, — доведу свою мысль до конца, — Музей, самостоятельно существующий, есть дело ложное и в сущности вредное для искусства, ибо предмет искусства хотя и называется вещью, однако отнюдь не есть вещь, не есть *εἶδος*, неподвижная, стоячая, мертвая мумия художественной деятельности, но должен быть понимаем как

* Настоящая заметка есть доклад в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Она затрагивает, по поводу совершенно конкретного случая, вопросы большой сложности и большой важности. Автор оставляет ее в ее первоначальном и эскизном виде доклада; так беглость обсуждений имеет свое оправдание. При иной же форме изложения потребовался бы, конечно, обширный трактат.

никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая, пульсирующая деятельность творца, хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще неотделимая от него, все еще переливающая и играющая цветами жизни, всегда волнующаяся *ἐνέρῳα* духа.

Художественное произведение живет и требует особых условий своей жизни, в особенности — своего благоденствия, и вне их, отвлеченно от конкретных условий своего художественного бытия, — именно художественного, — взятое, оно умирает или по крайней мере переходит в состояние анабиоза, перестает восприниматься, а порою — и существовать как художественное. Между тем задача Музея — есть именно отрыв художественного произведения, ложно понятого как некая вещь, которую можно унести или увезти куда угодно и поместить как угодно, — уничтожение (беру эту задачу предельно) художественного предмета как живого. Скажем образно: Музей законченную картину подменяет абрисом ее, хорошо еще — если не искаженным. Но что сказали бы мы об орнитологе, который вместо наблюдения птиц, по возможности в свойственных им условиях жизни, занялся исключительно коллекционированием красивых шкурок. Естествоиспытатели нашего времени ясно поняли существенную необходимость изучения природы, в по возможности конкретных естественных условиях, и самые музеи естествознания, по силе возможности, превращаются в зоологические и ботанические сады, но не с клетками, а с естественными, насколько таковые удастся осуществить, условиями жизни: напомним о знаменитом зоологическом саде в Гамбурге. Но почему-то мысль о том же, бесконечно более веская при изучении духовных деятельностей человека, чрезвычайно мало усвоена в соответственных дисциплинах. Несколько музейных тряпок или бубен шамана суть именно тряпки и бубен, и при изучении шаманизма столь же мало имеют цены, как шпора Наполеона в военной истории Новейшего времени. Чем выше человеческая деятельность, чем определеннее выступает в ней момент ценности, тем более выдвигается функциональный метод постижения и изучения и тем бесплоднее делается доморощенное коллекционирование раритетов и монстров — мысли столь же бесспорные, сколь и мало памятуемые, когда требуется их применение. Сознаю, что затрудняю ваше внимание этими слишком простыми истинами, но я вынужден к тому весьма нередко встречающимся неумением или нежеланием считаться с ними, тем элементарным художественно-археологическим хищничеством, тою *rabies museica*¹, которые готовы, кажется, вырезать кусочек картины, лишь бы иметь возможность поместить его именно в определенный дом, по определенной улице, именуемой Музеем; поистине, *non a non lucendo*²: но Муз не засадить в воланы. Во имя интересов культуры должно протестовать против попыток оторвать несколько лучей от солнца творчества и, наклеив на них ярлык, поместить под стеклянный колпак. Этот протест, следует надеяться, не останется без отклика, — если не сейчас, то в будущем, — ибо музейное дело явно направляется в сторону конкретизации, насыщения жизнью и полноты жизненной совокупности вокруг предметов искусства. Среди страниц П.П. Муратова нахожу несколько, которые готов включить в кодекс музейно-эстетического законодательства. «Может быть, вовсе не в свете музеев следует искать

источников подлинного энтузиазма перед античным, — пишет автор «Образов Италии»³. — Кто решится утверждать, что действительно почувствовал Грецию в четырех стенах Лондонского хранилища и удержал в душе ее образ, выйдя на вечно мокрый Странд или спустившись к по-северному мечтательным дымчатым и романтическим роцам Хайд Парка. Гений места в Лондоне явно чужд гению мест, где увидели впервые свет мраморы Парфенона и Деметра Книдская, и не ближе ли к воздуху, каким питали свою невидимую жизнь эти существа античного мира, тот воздух, которым дышит всякий из нас на обширном дворе, пусть не имеющего таких первоклассных вещей, Римского музея Терм... Посетитель, рассматривающий здесь античные рельефы, может услышать иногда падение созревшей груши или стук в окно колеблемого ветром лапчатого-лиственного фигового дерева. У старых кипарисов посреди двора играет фонтан, плещущий оббивает жертвенных белых быков. Установленные тут во множестве обломки и саркофаги залиты солнцем, делающим их травертин голубым и прозрачным, их мрамор теплым и живым. За прекрасное бытие этих вещей можно отдать совершенство хранимого бережно в глухой комнате шедевра. Лепестки осыпавшейся розы, которые удержались на складках платья женщины, изваянной неизвестно кем и когда, украшают ее еще более, чем все суждения ценителей и споры ученых. В этих лепестках, в этих скользящих по мрамору тенях листьев и ветвей и снующих среди обломков ящерицах есть как бы связь античного с нашим миром, которая одна дает сердцу узнать его и поверить в его жизнь». Тот же автор говорит далее о превосходной мысли строителя Национального музея вынести под открытое небо и на солнечный свет часть хранимых в нем античных коллекций. «Для античной скульптуры музей более гибелен, чем картинная галерея для живописи Возрождения... Скульптура нуждается в свете и тени, в пространстве неба и тональном контрасте зелени, может быть, даже в пятнах дождя и в движении протекающей около жизни. Для этого искусства музей всегда будет тюрьмой или кладбищем». «Глубокое волнение, — говорит Муратов, — охватывает путешественника в тихом углу форума у источника Ютурны, из которого Диоскуры поили своих лошадей». Но, — спросим себя, — много ли цены было бы у камней этого самого источника, увезенных в Берлинский музей и разложенных на полках вдоль хотя бы отлично просушенных стен?

Не жизненный ли фон этих камней, не функциональное ли их созерцание волнует и возвышает душу? Самое страшное для меня в деятельности нашей Комиссии и всех подобных комиссий и обществ, в какой бы стране они ни работали, — это возможность погрешить против жизни, соскользнув на упрощенный, на легчайший путь умерщвляющего и обездушивающего коллекционирования. А разве не так бывает, когда эстет или археолог рассматривает проявление жизни некоторого организма, функционально единого целого, как самодовлеющие, вырезанные из жизненного духа вещи, вне их функционального отношения к целому.

В описи лаврской Ризницы мы уже встречаем опыты такого умерщвления. Так, говоря о знаменитом потире из рудо-желтого мрамора, пожертвованном великим князем Василием Васильевичем Темным, составитель описи дела-

ет пометку: «А мрамору столько-то фунтов, по столько-то, всего на 3 рубля 50 копеек». Не будем обманывать себя наивной откровенностью этой пометки: *nomine mutato fabula narratur*⁴. Хотя и в осложненно-утонченном виде, а формула: «мрамора на 3 рубля 50 копеек», можно сказать, канонична для сторонников отвлеченного коллекционирования вещей, вне совокупности известных жизненных условий не имеющих или почти не имеющих смысла. «Можно только мечтать, — скажем с П.П. Муратовым, — что когда-нибудь все найденные на форуме и Палатине рельефы и статуи вернутся сюда из музеев Рима и Неаполя. Когда-нибудь поймут, что для античного лучше честное умирание от времени и от руки природы, чем летаргический сон в музее». Децентрализация музеев, вынесение музея в жизнь и внесение жизни в музей, музей-жизнь для народа, воспитывающий каждодневно струящиеся около него массы, а не собиранье редкостей только для гурманов искусства, — всестороннее жизненное усвоение человеческого творчества, и притом всенародное, а не для замкнутых кучек нескольких специалистов, в художественном целом часто понимающих менее специалистов, — вот лозунги музейной реформы, которые должны быть противоположены тому худшему в культуре прошлого, что воистину заслуживает эпитет «буржуазность».

Но вернемся к теоретическому обсуждению.

В одном из своих докладов Ю.А. Олсуфьев определяет стиль как результат накопления однородных художественных восприятий⁵ (я бы добавил: творческих, наших реакций) определенной эпохи, и «потому, — говорит он, — в согласии стиля и содержания лежит залог истинной художественности, подлинности искусства данного времени». Таким образом, жизненность искусства зависит от степени объединенности впечатлений и способов выражения этого содержания, но эти способы выражения легко понять упрощенно, вырезывая из полносодержательной функции воплощения какую-нибудь одну грань. Тогда сторона, одна только сторона, органического единства принимается за нечто самодовлеющее, существующее уединенно от прочих граней воплощения, хотя на самом деле она есть фикция, вне целого не имеющая реальности, подобно тому как не есть эстетическая реальность краска, соскобленная с картины, или совместно звучащие звуки всей симфонии. И если эстет, на основании этого своего опрошенского недочувствия, попытается разрезать нити или, точнее, кровеносные артерии, связующие усмотренную сторону художественного произведения с другими, им, эстетом, не замеченными, то он разрушает единство содержания и способов их выражения, уничтожает стиль предмета искусства или искажает его, а, исказив или уничтожив стиль, обесстилив произведение, тем самым лишает его подлинной художественности. Художественное произведение, повторяем, художественно — не иначе как в полноте необходимых для существования его условий, в расчете на которые и в которых оно было порождено. Устранение части этих условий, отвод или подмен некоторых из них лишает художественное произведение его игры и жизни, искажает его и даже делает антихудожественным. Черты инородных стилей, внесенные в произведение опреде-

ленного стиля, — часто бывают отвратительны, если только не произведено нового творческого синтеза. Афродита в фижмах так же была бы невыносима, как маркиза XVII в. на аэроплане. Но если в этой примитивной форме целостность художественного произведения общепризнанна, то далеко не так же ясна всем общеобязательность и широта высказанного здесь предусловия художественности. Конечно, всякий знает, что для эстетического феномена картины или статуи нужен свет, для музыки — тишина, для архитектуры — пространство, но уже не с такой степенью ясности помнит всякий, что эти общие условия, кроме того, должны иметь и некоторые качественные определенности и что, в таких своих определенностях, они — вовсе не сверхдолжная заслуга, не милость к ним их созерцателя, но конститутивно входят в самый организм художественного произведения и, предусмотренные творцом его, образуют его продолжение, хотя лежащее и за пределами того, что, ради краткости и упрощая дело, мы называем собственно художественным произведением.

Картина, например, должна быть освещена некоторым определенным светом, рассеянным, белым, достаточной силы, однородным, а не цветным, не пятнами и т. д., и вне этого требуемого освещения она как предмет искусства, т. е. как эстетический феномен, не живет. Осветить картину красным светом, если она написана для освещения белым, — это значит убить эстетический феномен как таковой, ибо рама, холст и краски — вовсе не произведение искусства. Подобно сему, поместить архитектурное произведение в пространстве туманном или слушать музыкальное произведение в зале с плохой акустикой — это опять значит исказить или уничтожить эстетический феномен. Но и более того: есть условия восприятия художественных произведений, так сказать, отрицательного характера; нельзя, например, слушать симфонию или смотреть картину в помещении, наполненном невыносимо зловонными газами, и эти отрицательные условия, раз не соблюденные в некоторой определенной их качественности, вклиниваются в стиль произведения, разрушают единство формы и содержания и тем уничтожают произведение как таковое. Как положительно, так и отрицательно художественное произведение есть центр целого пучка условий, при которых оно только и возможно как художественное, и вне своих конститутивных условий оно как художественное просто не существует. Для станковой живописи мы подбираем раму и фон, для статуи — драпировку, для здания — окружающую его совокупность цветовых пятен и воздушных пространств, для музыки общий характер одновременных с нею впечатлений. Чем сложнее условия жизни данного произведения, тем легче исказить его стиль, тем легче сделать ложный шаг, незаметно уводящий с плоскости подлинной художественности и ведущий к бесстилию.

Это общее положение в особенности относится к искусству церковному. Эстетика недавнего прошлого считала себя вправе свысока смотреть на русскую икону; в настоящее время глаза эстетов раскрылись на эту сторону церковного искусства. Но этот первый шаг, к сожалению, — пока еще только первый, и нередко эстетическое недомыслие и недочувствие, по которому икона воспринимается как самостоятельная вещь, находящаяся обычно в храме, случайно помещенная в храме, но с успехом могущая быть перене-

сенной в аудиторию, в музей, в салон или еще уж не знаю куда. Я позволил себе назвать недомыслием этот отрыв одной из сторон церковного искусства от целостного организма храмового действия как синтеза искусств, как той художественной среды, в которой, и только в которой, икона имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности. Даже самый легкий анализ любой из сторон церковного искусства покажет связанность этой стороны с другими, — я лично убежден, — со всеми, — но нам сейчас достаточно отметить хотя бы некоторые, почти наудачу взятые, взаимообусловленности сторон церковного искусства.

Возьмем, например, ту же икону. Конечно, далеко не безразличен способ, каким она освещена, и, конечно, для художественного бытия иконы освещение ее должно быть именно то самое, в виду которого она написана. Это освещение в данном случае — отнюдь не есть рассеянный свет художественного ателье или музейной залы, но неровный и неравномерный, колышущийся, отчасти, может быть, мигающий свет лампы. Рассчитанная на игру трепетного, волнуемого каждым ветерком пламени, заранее учитывающая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящего через цветное, порою граненое, стекло, икона может созерцаться как таковая только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, — света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание. Писанная приблизительно при тех же условиях, в келье полутемной, с узким окном, при смешанном искусственном освещении, икона оживает только в соответственных условиях и, напротив того, мертвеет и искажается в условиях, которые могли бы, отвлеченно и вообще говоря, показаться наиболее благоприятными для произведения кисти, — я говорю о равномерном, спокойном, холодном и сильном освещении музея. И многие особенности икон, которые дразнят пресыщенный взгляд современности: преувеличенность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески, парчовые, бархатные и шитые жемчугом и камнями пелены, — все это, в свойственных иконе условиях, живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, безусловно неустрашимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, т. е. как единство стиля и содержания, или, иначе, — как подлинная художественность. Золото, — варварское, тяжелое, бессодержательное при дневном рассеянном свете, — волнующимся пламенем лампы или свечи оживляется, ибо искрится мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствие иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство. Золото — условный атрибут мира горнего, нечто надуманное и аллегорическое в музее — есть живой символ, есть изобразительность в храме с теплящимися лампадами и множеством зажженных свечей. Точно так же примитивизм иконы, ее порой яркий, почти невыносимо яркий колорит, ее насыщенность, ее подчеркнутость есть тончайший расчет на эффекты церковного освещения. Тут, во храме, вся эта преувеличенность, смягчаясь, дает силу, недостижимую обычным изобразительным приемам, и в лице святых мы усматриваем тогда, при

этом церковном освещении, лики, т. е. горние облики, живые явления иного мира, первоявления. *Uhrphänomene*, — сказали бы мы вслед за Гёте. В храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них.

Но пойдем теперь далее и от искусства огня, необходимо входящего в синтез храмового действа, перейдем к искусству дыма, без которого опять-таки не существует этого синтеза. Нужно ли доказывать, что тончайшая голубая завеса фимиама, растворенного в воздухе, вносит в созерцание икон и росписей такое смягчение и углубление воздушной перспективы, о которой не может мечтать и которого не знает музей. Нужно ли напоминать, что этой атмосферою, непрестанно движущейся, атмосферою материализованною, атмосферою, в и-д-и-м-о-й взору, и притом как некая тончайшая зернистость, в росписи и иконы привносятся совершенно новые достижения искусства воздуха, которые, однако, новы только для светского отвлеченного, уединенного искусства, но, будучи вовсе не новыми в искусстве церковном, заранее учтены его творцами, и, следовательно, без которых их произведения не могут не искажаться.

Никто не станет спорить, что электрический свет убивает краску и нарушает равновесие цветовых масс; если я скажу, что нельзя рассматривать икону в богатом синими и фиолетовыми лучами электрическом свете, то едва ли кто станет спорить со мною. Всякий знает, что электрический свет как ожог уничтожает и психическую восприимчивость. Это пример отрицательного условия художественности церковного искусства. Но если есть условия отрицательные, то есть, тем более, и положительные, совокупностью своею определяющие не только храмовое действо как нечто целое, но и каждую сторону его, как органически соподчиненную всем прочим. Стиль требует известной полноты круга условий, некоторой замкнутости художественного целого как особого мира, и вторжение в него элементов и н о г о характера ведет к искажению как целого, так и отдельных частей, в целом имевших свой центр и начало равновесия. В храме, говоря принципиально, все сплетается со всем: храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по-видимому, эффект, как выющиеся по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь. Но мы говорим доселе только о небольшой части храмового действа и притом — сравнительно очень однообразной. Вспомним о пластике и ритме движений священнослужителей, например, при каждении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных провеиваниях атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней, вспомним далее, что синтез храмового действа не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию, — поэзию всех видов, сама являясь в плоскости эстетики — музыкальною драмой. Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса этой музыкальной драмы, и потому все, соподчиненное тут друг другу, не существует или по крайней мере ложно существует взятое порознь. Поэтому, оставляя в стороне мистику и ме-

тафизику культа и обращаясь исключительно в автономной плоскости искусства как такового, я все же изумляюсь, когда мне приходится слышать речи об охране такого памятника высокого искусства, как лавра, с ограничением внимания на какой-нибудь одной стороне и с антикультурным и антихудожественным равнодушием с другой. Если бы любитель вокальной музыки стал ука­зывать мне, что в церковных напевах, так тесно связанных с античностью, мы имеем высокое искусство, может быть, и даже, вероятно, высшее вокальное искусство, сравнимое в области инструментальной разве только с Бахом; если бы во имя этой культурной ценности он стал бы требовать охраны певческой стороны богослужения, в частности ссылаясь на хранимые лаврским преданием местные особенные распевы, то я, разумеется, пожал бы ему руку. Но мне трудно было бы при этом удержаться от горечи в упреке: «Неужели же вам все равно, что разрушаются своды высоких архитектурных достижений, что осыпаются фрески и перемазываются или расхищаются иконы?» Подобно сему, любителю пения и вместе ценителю изобразительных искусств я не мог бы не противопоставить своей заботы об охране памятников древней поэзии церковной, доселе сохранившей особенности древнего распевного способа чтения, древнего скандирования, и об охране рукописей былых веков, полных исторического значения, осуществивших в совершенстве композицию книги как целого. А всем им, ценителям искусства вместе, я не мог бы не напомнить о входящих в состав храмового действия более вспомогательных, но, однако, весьма существенных в организации этого действия как художественного целого искусствах, забытых или полузабытых современностью: об искусстве огня, об искусстве запаха, об искусстве дыма, об искусстве одежды и т. д., исключительно до единственных в мире троицких просфор с неведомым секретом их печения и до своеобразной хореографии, простирающейся в размерности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в схождениях и восхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма и в церковных процессиях. Вкусивший чар античности хорошо знает, до какой степени это все антично и живет как наследие и единственная прямая отрасль древнего мира, в частности — священной трагедии Элады. Даже такие подробности, как специфические прикосновения к различным поверхностям, к священным вещам различного материала, к умощенным и пропитанным елем, благовониями и фимиамом иконам, притом прикосновения чувствительнейшей из частей нашего тела, губами, — входят в состав целого действия как особое искусство, как особые художественные сферы, например как искусство осязания, как искусство обоняния и т. п., и, устраняя их, мы лишились бы полноты и завершенности художественного целого. Я не буду говорить об оккультном моменте, свойственном всякому художественному произведению вообще, а храмовому действию по преимуществу: это завело бы нас в область слишком сложную; не могу говорить я здесь и о символике, необходимо при­сущей всякому искусству, в особенности искусству органических культур. С нас достаточно и внешнего, поверхностного можно сказать, учета стиля как единства всех средств выражения, чтобы говорить о лавре как о целостном художественно-историческом и единственном в своем роде мировом памятнике,

требующем бесконечного внимания и бесконечной бережности к себе. Лавра, в порядке культурном и художественном рассматриваемая, должна, как единое целое, быть сплошным «музеем», не лишаясь ни одной капли драгоценной влаги культуры, здесь так стильно, в самом разностилии эпох, собиравшейся в течение московского и петербургского периодов нашей истории. Как памятник и центр высокой культуры лавра бесконечно нужна России, и притом в ее целостности, с ее бытом, с ее своеобразною, отошедшею уже давно в область далекого прошлого жизнью. Весь своеобразный уклад этой исчезнувшей жизни, этого острова XIV–XVII веков, должен быть государственно оберегаем, по крайней мере с не меньшею тщательностью, чем в Беловежской Пуще сберегались последние зубры. Если бы в пределах государства оказалось, хотя и чуждое нам по культуре и стоящее вне нашей истории учреждение, подобное лавре, магометан или ламаитов, то могло ли бы государство поколебаться в мысли о поддержке и охране такого учреждения? Во сколько же раз более внимательным должно быть государство к этому зародышу и центру нашей истории, нашей культуры, научной и художественной? При этом я считаю весьма непроникновенным и эстетически недочувствованным замыслом передать пользование лаврой из рук монахов в руки приходских общин. Кто вникал в несоизмеримость и качественное различие быта, психологии и, наконец, богослужбной манеры иноков, хотя бы и плохих, и — людей, вне монастыря живущих, хотя бы и весьма добродетельных, тот не может не согласиться со мною, что было бы великим бесстылием предоставить служение в лавре белому духовенству. Даже красочно, в смысле цветowych пятен в церквях или на площадях лавры, замена черных фигур с их своеобразною монашескою посадкой какими-либо другими, иного стиля, или вовсе бесстыльными сразу разрушила бы целостность художественного впечатления от лавры и сделала бы ее из памятника жизни и творчества мертвым складом более или менее случайных вещей. Я понял бы фанатическое требование разрушить лавру, так, чтобы не осталось камня на камне, — во имя религии социализма⁶; но я решительно отказываюсь понять культуртрегерство, в силу случая и того преобладания в наше время специалистов именно по изобразительному искусству, а не по каким-либо иным — культуртрегерство, ревностно защищающее икону, стенописи и самые стены и равнодушное к другим, нисколько не менее драгоценным достижениям древнего искусства, главное же — не считающееся с высшей задачей искусств — их предельным синтезом, так удачно и своеобразно разрешенною в храмовом действе Троице-Сергиевой лавры и с такою неумною жаждою искомою покойным Скрябиным.

Не к искусствам, а к Искусству, в глубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности стремится наше время. И от него не сокрыто, где — не только текст, но и все художественное воплощение «Предварительного действа»⁷.

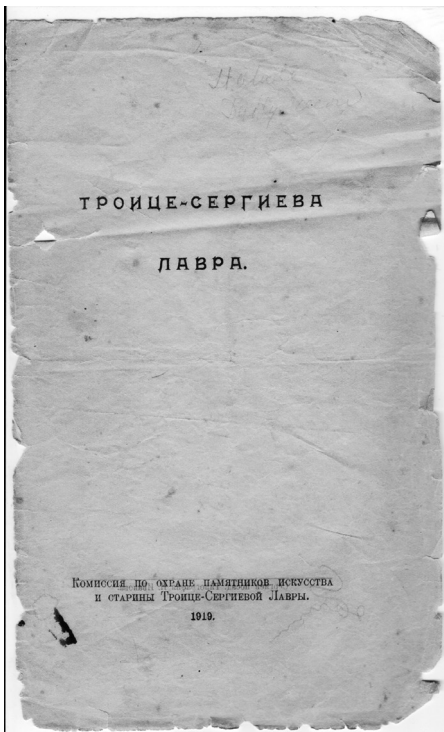
Троице-Сергиева лавра и Россия

I

Посетивший Троице-Сергиеву лавру в XVII в., именно 11-го июня 1655 г., архидиакон антиохийского патриарха Павел Алеппский отзывается о ней с величайшим восхищением как о прекраснейшем месте всей земли. Церковь же Св. Троицы «так прекрасна», по его словам, «что не хочется уйти из нее»¹. Нам нет нужды заподозривать искренность этого суждения: ведь Павел Алеппский писал не для печати, а исключительно для себя и для своих внуков, и лишь в наше время его впечатления стали общим достоянием. Неправильно было бы отнести это свидетельство и ссылкой на восточное красноречие писателя, ибо, если арабская фантазия его, а точнее сказать, огнистость восприятий, способна была видеть в окружающем более художественных впечатлений, чем притупленная и сыроватая впечатлительность северян, то одинаковой оценке подвергалось все виденное, и среди него лавра оказывается на первом месте, — то очевидно она и была таковою. Это свидетельство Павла Алеппского невольно проверяет на себе всякий, кто прожил достаточно времени возле «Дома Пресвятыя Троицы», как выражаются наши летописцы. При туристском обходе лавры беглому взору впервые развертывается не подавляющее количественно, но действительно изысканное богатство художественных впечатлений от нее. Есть, однако, и гораздо более тонкое очарование лавры, которое охватывает изо дня в день, при вживании в этот замкнутый мир. И это очарование, теплое, как смутная память детства, уродняет душу лавре, так что все другие места делаются отныне чужбиной, а это — истинною родиной, которая зовет к себе своих сынов, лишь только они оказываются где-нибудь на стороне. Да, самые богатые впечатления на стороне скоро делаются тоскливыми и пустыми, когда потянет в Дом преподобного Сергия. Неотразимость этого очарования — в его глубокой органичности. Тут — не только эстетика, но и чувство истории, и ощущение народной души, и восприятие в целом русской государственности, и какая-то, труднообъяснимая, но непреклонная мысль: здесь, в лавре именно, хотя и непонятно как, слагается то, что в высшем смысле должно назвать общественным мнением, здесь рождаются приговоры истории, здесь осуществляется всенародный и, вместе, абсолютный суд над всеми сторонами русской жизни. Это — то всестороннее, жизненное единство лавры, как микрокосма и микроистории, как своего рода конспекта бытия нашей Родины, дает лавре характер ноуменальности. Здесь ощутительнее, чем где-либо, бьется пульс русской истории, здесь собрание наиболее нервных, чувствующих и двигательных, окончаний, здесь Россия ощущается как целое (ил. 2).

Подобно тому, как художественный портрет бесконечно более плотен, так сказать, нежели фотографический снимок, ибо сгущенно суммирует в себе многообразие различных впечатлений от лица, которые фотографической пластинкой улавливаются лишь случайно и разрозненно, так и лавра есть художественный портрет России в ее целом, по сравнению с которым всякое другое место — не более как фотографическая карточка. В этом смысле можно сказать, что лавра и есть осуществление или явление русской идеи, — энтелехия, скажем, с Аристотелем. Вот откуда это неизъяснимое притяжение к лавре. Ведь только тут, у ноуменального центра России, живешь в столице русской культуры, тогда как все остальное — ее провинции и окраины. Только тут, повторяю, грудь имеет полное духовное дыхание, а желудок чувствует удовлетворенность правильно-соразмеренным и доброкачественным культурным питанием. Отходя от этой точки равновесия русской жизни, от этой точки взаимопоры различных сил русской жизни, начинаешь терять равновесие, и гармоническому развитию личности начинает грозить специализация и техничность.

Я почти подхожу к тому слову о местности, пронизанной духовной энергией преподобного Сергия, к тому слову, которому пока еще все никак не удается найти себе выражения. Это слово — античность. Вжившийся в это сердце России, единственной законной наследницы Византии, а через посредство ее, но также — и непосредственно, — древней Эллады, вжившийся в это сердце, говорю, здесь, у лавры, неутомимо пронизывается мыслью о переκликах, в самых сокровенных недрах культуры, того, что он видит перед собою, с эллинской античностью. Не о внешнем, а потому поверхностно-случайном подражании античности идет речь, даже не об исторических воздействиях, впрочем, бесспорных и многочисленных, а о самом духе культуры, о том веянии музыки ее, которое уподобить можно сходству родового склада, включительно иногда до мельчайших своеобразностей и до интонации и тембра голоса, которое может быть у членов фамилии и при отсутствии поражающего глаз внешнего сходства. И если вся Русь, в метафизической форме своей, сродна эллинству, то духовный родоначальник Московской Руси воплотил в себе эту эллинскую



Обложка путеводителя «Троице-Сергиева лавра», подготовленного к изданию сотрудниками Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, со статьей о. Павла Флоренского «Троице-Сергиева лавра и Россия». 1919

гармонию совершенной, действительно совершенной, личности с такою степенью художественной проработки линий духовного характера Руси, что сам, в отношении к лавре, или, точнее, всей культурной области, им насквозь пронизанной, есть, — возвращаясь к прежнему сравнению, — портрет портрета, чистейшее выражение той духовной сущности, которая сквозит многообразно во всех сторонах лавры как целого. Если Дом преподобного Сергия есть лицо России, явленное мастерством высокого искусства, то основатель ее есть первообраз ее, этого образа России, первоявление России, скажем с Гёте², или, обращаясь к родной нашей терминологии, лик лица ее, ибо под «ликом» мы разумеем чистейшее явление духовной формы, освобожденное ото всех наслоений и временных оболочек, ото всякой шелухи, ото всего полуживого и застывшего чистые, проработанные линии ее. В церковном сознании, не том скудном сознании, которое запечатлено в богословских учебниках, а в соборном, через непрерывное соборование и непрерывное собирание живущем духовном самосознании народа, Дом Живоначальных Троицы всегда сознавался и создается сердцем России, а строитель этого Дома, преподобный Сергий Радонежский, — «особым нашего Российского царствия хранителем и помощником», как сказали о нем цари Иоанн и Петр Алексеевичи в 1689 г.³, — особым покровителем, хранителем и вождем русского народа, — может бы точнее было сказать — ангелом-хранителем России⁴. Не в сравнительных с другими святыми размерах исторического величия тут дело, а — в особой творческой связанности преподобного Сергия с душою русского народа. Говоря о своем отце как об исключительном для меня человеке, я этим даже не ставлю вопроса о сравнительных его размерах с другими отцами, но, тем не менее, он — мой, он именно, и вникая в себя, я не могу не сосредоточиться исключительным образом именно на нем. Так, в стремлении познать и понять душу России мы не можем не собрать своей мысли на этом ангеле земли Русской — Сергие, а ведь народная, церковная мысль об ангелах-хранителях весьма близко подходит к философским понятиям: платоновской идее, аристотелевской форме, или скорее энтелехии, к позднему, хотя и искаженному, понятию идеала, как сверх-эмпирической, выше-земной сущности, которую подвигом художественного творчества всей жизни надлежит воплотить, делая тем из жизни — культуру. Чтобы понять Россию, надо понять лавру, а чтобы вникнуть в лавру, должно внимательным взором всмотреться в основателя ее, признанного святым при жизни, «чюдного старца, святаго Сергия», как свидетельствуют о нем его современники (ил. 8).

II

Время преподобного Сергия, то есть время возникновения Московской Руси, совпадает с одной из величайших культурных катастроф. Я разумею конец Византии, ибо преподобный Сергий родился приблизительно за полтора-ста, а умер — приблизительно за шестьдесят лет до окончательного падения Константинополя. Но светильник перед угасанием возгорается ярче: так Византийское Средневековье перед падением дает особенно пышный расцвет, как бы предсмертно, с обостренной ясностью, сознавая и повторяя свою идею: XIV в.

ознаменован так называемым третьим Возрождением Византии при Палеологах. Все духовные силы царства Ромеев тут вновь пробуждаются — и в умозрении, и в поэзии, и в изобразительных искусствах. Древняя Русь возжигает пламя своей культуры непосредственно от священного огня Византии, из рук в руки принимая, как свое драгоценнейшее достояние, Прометеев огонь Элады. В преподобного Сергия, как в воспринимающее око, собираются в один фокус достижения греческого Средневековья и культуры. Разошедшиеся в Византии, и там раздробившиеся, — что и повело к гибели культуры тут, — в полноценном сердце юного народа они снова творчески и жизненно воссоединяются ослепительным явлением единой личности, и из нее, от преподобного Сергия, многообразные струи культурной влаги текут, как из нового центра объединения, напавшая собой русский народ и получая в нем своеобразное воплощение.

Вглядываясь в русскую историю, в самую ткань русской культуры, мы не найдем ни одной нити, которая не приводила бы к этому первоузлу: нравственная идея, государственность, живопись, зодчество, литература, русская школа, русская наука — все эти линии русской культуры сходятся к преподобному. В лице его русский народ сознал себя, свое культурно-историческое место, свою культурную задачу, и тогда только, сознав себя, — получил историческое право на самостоятельность. Куликово поле, вдохновенное и подготовленное у Троицы еще за год до самой развязки, было пробуждением Руси как народа исторического: преподобным Сергием *incipit historia*⁵. Однако взгляды, какова форма того объединения всех нитей и проблем культуры, которая была воспринята преподобным от умирающей Византии. Ведь не мыслить же преподобного полигистором или политехником, в себе одном совмещающим всю раздробленность расплывающейся византийской культуры. Конечно, нет. Он прикоснулся к наиболее огнистой вершине греческого Средневековья, в которой, как в точке, были собраны все ее огненные лепестки, и от нее возжег свой дух: этою вершиной была религиозно-метафизическая идея Византии, особенно ярко разгоревшаяся вновь во времена преподобного. Я знаю: для не вникавших в культурно-исторический смысл религиозно-метафизических споров Византии за ними не видится ничего, кроме придворно-клерикальных



Рака с мощами преп. Сергия в Троицком соборе лавры

интриг и богословского педантизма. Напротив, вдувавшемуся в догматические контрверсы рассматриваемого времени, бесспорна их неизмеримо важная, общекультурная и философская подоснова, символически завершающаяся в догматических формулах. И споры об этих формулах были отнюдь не школьными словопрениями о бесполезных тонкостях отвлеченной мысли, но глубочайшим анализом самых условий существования культуры, неутомимой и непреклонной борьбой за единство и самое существование культуры, ибо так называемые ереси, рассматриваемые в культурно-историческом разрезе, были, по своей подоснове, попытками подрывать фундамент античной культуры и, нарушив ее целостность, тем ниспровергнуть сполна. Богословски все догматические споры, от первого века начиная и до наших дней, приводятся только к двум вопросам: к проблеме Троицы и к проблеме Воплощения. Эти две линии вопросов были отстаиванием абсолютности божественной, с одной стороны, и абсолютной же духовной ценности мира — с другой. Христианство, требуя с равной силой и той и другой, исторически говоря, было разрушением преграды между только-монотеистическим, трансцендентным миру, иудейством и только-пантеистичным, имманентным миру, язычеством, как первоначал культуры. Между тем самое понятие культуры предполагает и ценность воплощаемую, а следовательно — и сущую в себе, неслиянно с жизнью, и воплощаемость ее в жизни, так сказать пластичность жизни, тоже ценной в своем ожидании ценности, как глины, послушной перстам ваятеля:

... Сама в перстах слагалась глина
В обличья верные моих сынов... —

свидетельствует о творчестве, устами Прометея, глубинный исследователь художественного творчества⁶. Итак, если нет абсолютной ценности, то нечего воплощать, и, следовательно, невозможно самое понятие культуры; если жизнь как среда насквозь чужда божественности, то она не способна принять в себя, воплотить в себе творческую форму, и, следовательно, — снова уничтожается понятие культуры. Нападения на это понятие были все время то с одной, то с другой стороны — то со стороны одностороннего язычества, то со стороны одностороннего иудейства, и защита культуры, в самых ее основах, всенародным соборным сознанием всегда была борьбой за оба взаимонеобходимых начала культуры. Смотря по характеру нападений, и самая защита схематически чеканилась в лозунгах, имеющих, на вкус случайного обозревателя истории, узкий и схоластический характер догматических формул, но полных соками жизни и величайшей общекультурной значимости при рассмотрении их в контексте культуры. Два принципа культуры, — они же — предельные символы догматики, — взаимно подкрепляемые и взаиморазъясняемые, как основа и утök, сплетают ткань русской культуры. Притом Киевская Русь как время первообразования народа, как сплетение самых тканей народности раскрывается под знаком идей о божественной восприимчивости мира, тогда как Руси Московской и Петербургской, как веку оформления народа в государство, маячит преимущественно другая идея — о воплощаемом, превыше-мирном Начале ценности. Женствен-

ная восприимчивость жизни в Киевской Руси находит себе догматический и художественный символ Софии-Премудрости, Художницы Небесной. Мужественное оформление жизни в Руси Московско-Петербургской выкристаллизовывается в догматический и художественный символ Пресвятой Троицы. Родоначальники двух основных пластов русской истории, — Киевского и Московского, вместе с тем, суть величайшие провозвестники этих двух основных идей русского духа.

III

Это они первыми узрели в иных мирах первообразы тех сущностей, которыми определяется дух русской культуры, — вовсе не богословской науки только, культуры не церковной только, ложно понимая это слово как синоним «клерикальный», но во всей ширине и глубине ее, церковной — в смысле всенародной, целостной русской культуры, во всех ее, как общих, так и частных, обнаружениях. Да, равноапостольный Кирилл узрел в таинственном сновидении, в видении детского возраста, когда незапятнанная душа всецело определяется явленным ей первообразом горнего мира⁷, узрел Софию, и, в его восприятии, Она — божественная восприимчивость мира — предстала как прекраснейшая Дева царственного вида. Избрав ее себе в невесты из сонма прочих дев, равноапостольный Кирилл бережно и благоговейно пронес этот символ через всю свою жизнь, сохранив верным свое рыцарство Небесной Деве. Этот символ и сделался первой сущностью младенческой Руси, имевшей воспрять от царственных щедрот византийской культуры. Первый по времени русский иконографический сюжет — икона Софии, Премудрости Божией, этой царственной, окрыленной и огненноликой, пламенеющей Эросом к Небу, Девы — исходит от первого родоначальника русской культуры — Кирилла. Нужно думать, что и самая композиция Софийной иконы, исторически столь таинственной, — имею в виду древнейший, так называемый новгородский, тип, — дана Кириллом же. Около этого небесного образа выкристаллизовываются Новгород и Киевская Русь. Не забудем, что самый язык нашей древнейшей письменности, как, вместе с ним, и наша древнейшая литература, пронизанная и формально, и содержательно благороднейшим из языков — элинским, был выкован, именно выкован, из мягкой массы языка некультурного — Кириллом, другом Софии, ибо прозвание его — Философ, и что около Софийного храма, около древнейших наших, Софийных, храмов обращается рыцарственный уклад средневековой Киевской Руси. Но вот, за доверчивым приятием элинства и за формированием извне женственной восприимчивости русского народа приходит пора мужественного самосознания и духовного самоопределения, создание государственности, устойчивого быта, проявление всего своего активного творчества в искусстве и науке и развитие хозяйства и быта. Новое видение горнего первообраза дается русскому народу в лице его второго родоначальника — преподобного Сергия, и опять небесный зрак выкристаллизовывается в его душе с детского, на этот раз еще более раннего, а по сказанию жития — даже утробного возраста. Нам нет надобности опровергать или защищать сказание жития о том, как младенец Варфоломей приветствовал троекратно

Пресвятую Троицу⁸, ибо важно народное сознание, желающее этим сказать: «Вот как глубоко определился дух преподобного горним первообразом, еще в утробе материнской весь ему преданный и весь им проработанный». Этим первообразом была абсолютность Пресвятой Троицы, приблизительно в это время, во время преподобного Сергия, предельно довьясненная и досказанная в так называемых паламитских спорах и в вопросах об «общей благодати Пресвятой Троицы» церковною мыслью Византии⁹. Эти вопросы глубоко занимали и преподобного Сергия — для осведомленности в них он посылал в Константинополь своего доверенного представителя. Выговорив это свое последнее слово, Византия завершила свою историческую задачу, и ей делать было больше нечего. В истории открылся новый век — век культурного воплощения этого слова, и культурная миссия переходила к новому народу, уже усвоившему добродетель восприимчивости, а потому и способность воплощать в себе горний первообраз. Византийская держава выродилась в «грекосов», а из русских болот возникло русское государство. Символом новой культурной задачи было видение Троицы.

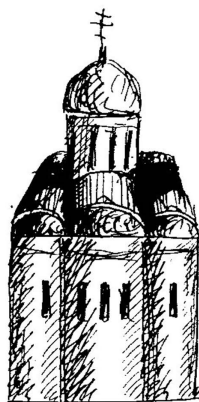
IV

Нередко говорится, что деревянный храм Пресвятой Троицы, построенный преподобным Сергием в лавре и затем вновь возведенный из белого камня преподобным Никонем, есть первая по времени в мире церковь во имя Пресвятой Троицы¹⁰. Сейчас трудно отстаивать внешне-фактическую точность этого первенства: древние историки упоминают до четырех храмов во имя Пресвятой Троицы на Востоке и два — на Западе в IV–IX вв.; но если бы эти свидетельства и были достоверными, то все же такое храмовоздательство не вошло в обиход, и даже названные церкви не удержали долго своего имени, так что впоследствии Восток не имел Троицких храмов. В наших летописях уже в XII, XIII и XIV вв. упоминаются храмы Трѣичные; так, в Кракове, в Лысце, несколько в Новгороде Великом, Холме, в Серпухове, в Паозерье и, главное, соборный в Пскове¹¹. Точно ли позднейшая редакция летописных известий соответствует древним записям, или же названные храмы, первоначально все деревянные и горевшие, были лишь впоследствии переименованы в Троицкие и названы в летописях, в более древних известиях, этим именем только ретроспективно, — сказать трудно. Но бесспорно, во-первых, существовавшее в древности переименование храмов (так, например, лаврский Святого Духа был первоначально во имя Троицы), во-вторых, варианты в летописных известиях (например, Троицкий краковский называется и Богородичным) и, наконец, в порядке раскрытия богословско-философского сознания, — сравнительно поздняя, в XIV в. лишь, установка симметричной Трѣичной формулы, каковая именно в XIV в. в Восточной Церкви делает идею Троицы предметом особенного внимания и ведет потому к строительству Троицных храмов, развитию Трѣичной иконографии, созданию цикла Трѣичных празднеств и новой литургической поэзии. Поэтому весьма маловероятно построение храмов Троицных до этого роста Трѣичной идеи в XIV в.; но если бы несколько таких храмов и в самом деле было в века предшествующие, то они не могли быть

сознательно воздвигнутыми символами идеи еще не оформившейся и, следовательно, должны быть рассматриваемы либо как исторические случайности, не входящие в планомерное течение истории, либо — как смутные предчувствия того целостного явления, которое раскрывается лишь с XIV в. Великое не возникает случайно и не бывает капризной вспышкой: оно есть слово, к которому сходятся бесчисленные нити, давно намечавшиеся в истории. Великое есть синтез того, что по частям фосфорически мерцало во всем народе; оно не было бы великим, если бы не разрешало собою творческое томление всего народа. Но тем не менее это оно именно творчески синтезирует смутные волнения, изливая их в одном слове. Таковым было слово преподобного Сергия, выразившего самую суть исканий и стремлений русского народа, и это слово, хотя бы и произносимое ранее, сознательно и полновесно было, однако, произнесено впервые им. В этом смысле, неоспоримо мировое первенство лаврского собора Пресвятой Троицы. Начало западноевропейской самостоятельности в петербургский период России опять ознаменовалось построением Троицкого собора. Этим установил Петр Великий духовную связанность Санкт-Петербурга и Москвы. Таким же построением было ознаменовано в свое время и начало самостоятельности России на Востоке. Читатель Пресвятой Троицы, преподобный Сергий строит Троичный храм, видя в нем призыв к единству земли русской во имя высшей реальности. Строит храм Пресвятой Троицы, «чтобы постоянным взиранием на него, — по выражению жизнеописания»



Зарисовка вида Троицкого собора, выполненная о. Павлом Флоренским на страницах рукописи «Московская духовная академия». 1913 г.



Как мне представляется вид Троицкого собора в его первоначальном виде.

Рисунок о. Павла Флоренского, выполненный в 1913 г. на страницах рукописи лекции «Московская духовная академия». Подпись: «Как мне представляется вид Троицкого собора в его первоначальном виде»

сателя преподобного Сергия, — побеждать страх пред ненавистной раздельностью мира»¹². Троица называется Живоначальной, т. е. началом, истоком и родником жизни, как единосущная и нераздельная, ибо единство в любви есть жизнь и начало жизни, вражда же, раздоры и разделения разрушают, губят и приводят к Смерти. Смертоносной раздельности противостоит живоначальное единство, осуществляемое духовным подвигом любви и взаимного понимания. По творческому замыслу основателя, Троичный храм, гениально им, можно сказать, открытый, есть прототип собрания Руси в духовном единстве, в братской любви. Он должен быть центром культурного объединения Руси, в котором находят себе точку опоры и высшее оправдание все стороны русской жизни. Широкое гостеприимство, заповеданное преподобным Сергием и возведенное в силу закона царем Алексеем Михайловичем, дары всех родов, начиная от хлеба и кончая исцелением душ и тел, причем не забыты даже утешения детям — игрушки, самим преподобным изготавливаемые, все это вместе, по замыслу гениального открывателя Троичного культурного идеала России, должно было стать благоприятным условием для «взирания» на храм Пресвятой Троицы и созерцания в нем первообраза божественного единства. Отныне Троичное храмоздательство связывается с именем преподобного Сергия, и не без причины Троичные храмы имели обычно Сергиевские приделы.

Но если храм был посвящен Пресвятой Троице, то должна была стоять в нем и храмовая икона Пресвятой Троицы, выражающая духовную суть самого храма — так сказать, осуществленное в красках имя храма. Трудно при этом представить, чтобы ученик ученика преподобного Сергия, так сказать, духовный внук его, почти ему современный, работавший уже при его жизни и, вероятно, лично знавший его, осмелился бы заменить композицию Троичной иконы, бывшую при преподобном и им утвержденную, самочинной композицией того же первообраза. Миниатюры Епифаниева жития представляют икону Троицы в келье преподобного Сергия не с самого начала, а лишь с середины жизни, т. е. свидетельствуют о возникновении ее именно среди деятельности преподобного. Если первоявленная Софийная икона, неизвестная Византии, впервые создается в Киевской Руси, с самым ее возникновением, восходя к видению младенца Кирилла, рыцаря Софии, то икона Троичная, дотоле неизвестная миру, появляется впервые в московский период Руси, опять-таки в самом его начале и художественно воплощает духовное созерцание служителя Пресвятой Троицы — Сергия. Мы сказали «неизвестная миру», но и тут, как и в утверждении о Троицком соборе, требуется различение духовного смысла как символического содержания, и тех исторически выработанных материалов, которые привлечены к воплощению символа. Если в отношении к знаменитой рублевской Троице мы говорим о последних, то тогда, конечно, ее должно рассматривать лишь как звено в цепи развития изобразительных искусств вообще и композиции трех Странников-Ангелов — в частности. История этой композиции очень длинна, ибо уже в 314 г. у дуба Мамврийского, по известию Юлия Африкана, была картина, изображавшая явление трех странников Аврааму, а в V и VI вв. известны подобные же изображения на стенах римской церкви Марии Маджоре и равеннской св. Виталия¹³. С тех пор этот иконографический сюжет

встречается не раз, но нужно вникнуть в духовный смысл этих изображений, прежде чем устанавливать их связь с Троицей Рублева. Изображение женщины с ребенком на руках вовсе не есть первообраз Сикстины, ибо в Сикстине творческим мы признаем вовсе не сюжет материнства, каковой доступен всякому, а именно Богоматеринство, открывшееся Рафаэлю. Так точно три фигуры за обеденным столом, хотя бы даже и снабженные крыльями, просто не могут быть даже сопоставляемы с Троицей Рублева, ибо этим сюжетом творческое названной иконы еще нисколько не определяется. Композиция трех странников с предстоящим Авраамом, или позже, без него, есть не более как эпизод из жития Авраама, хотя бы даже условно-аллегорически принято было усматривать в ней намек на Пресвятую Троицу. Нас умиляет, поражает и почти ожигает в произведении Рублева вовсе не сюжет, не число «три», не чаша за столом и не крила, а внезапно сдернутая пред нами завеса ноуменального мира, и нам в порядке эстетическом важно не то, какими средствами достиг иконописец этой обнаженности ноуменального и были ли в чьих-либо других руках те же краски и те же приемы, — а то, что он воистину передал нам узренное им откровение. Среди метущихся обстоятельство времени, среди раздоров, междуособных распрей, всеобщего одичания и татарских набегов, среди этого глубокого безмирия, растлившего Русь, открылся духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, «свышний мир» горнего мира. Вражде и ненависти, царящим в дольнем, противопоставилась взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних. Вот этот-то неизъяснимый мир, струящийся широким потоком прямо в душу созерцающего от Троицы Рублева, эту ничему в мире не равную лазурь — более небесную, чем само земное небо, да, эту воистину пренебесную лазурь, несказанную мечту протосковавшего о ней Лермонтова¹⁴, эту невыразимую грацию взаимных склонений, эту премирную тишину безглагольности, эту бесконечную друг пред другом покорность — мы считаем творческим содержанием Троицы. Человеческая культура, представленная палатами, мир жизни — деревом и земля — скалою, — все мало и ничтожно пред этим общением неиссякаемой бесконечной любви: все — лишь около нее и для нее, ибо она — своею голубизною, музыкаю своей красоты, своим пребыванием выше пола, выше возраста, выше всех земных определений и разделений, есть само небо, есть сама безусловная реальность, есть то истинно лучшее, что выше всего сущего. Андрей Рублев воплотил столь же непостижимое, сколь и кристально-твердое и непоколебимое видение мира. Но чтобы увидеть этот мир, чтобы вобрать в свою душу и в свою кисть это прохладное, живительное веяние духа, нужно было иметь художнику пред собою небесный первообраз, а вокруг себя — земное отображение, — быть в среде духовной, в среде умирной. Андрей Рублев питался, как художник, тем, что дано ему было. И потому, не преподобный Андрей Рублев, духовный внук преподобного Сергия, а сам родоначальник земли Русской — Сергей Радонежский должен быть почитаем за истинного творца величайшего из произведений не только русской, но и, конечно, всемирной кисти. В иконе Троицы Андрей Рублев был не самостоятельным творцом, а лишь гениальным осуществителем творческого замысла и основной композиции, данных пре-

подобным Сергием. Это — второй символ русского духа; под знаком его разворачивается дальнейшая русская история, и достойно внимания, хотя иного и ждать было нельзя, что величайший литургический сдвиг, в котором, своим чередом, выразились русская идея и своеобразные черты русского духа, опять-таки связываются с именем преподобного Сергия. Я говорю о Троичном дне как литургическом творчестве именно русской культуры и даже, определеннее, — творчестве преподобного Сергия. Напомним, что Византия не знала этого праздника, как не знала она ни Троичных икон, ни Троичных храмов. Последнее слово Византии в области догматической стало неточным выходом первых творческих сил русской культуры. Праздник Пятидесятницы, бывший на месте нынешнего Троичного дня, был праздником исторического, а не открыто онтологического значения. С XIV в. на Руси он выявляет свою онтологическую суть, делаясь праздником Пресвятой Троицы, причем третья молитва на вечерне, обращенная ко Христу, соединяется теперь с новой молитвой — к Духу Святому, впоследствии отмененной, согласно византийскому образцу, реакционно и вообще антинациональной деятельностью патриарха Никона. Почитание же Духа Утешителя, Надежды Божественной как духовного начала женственности сплетается с циклом представлений Софийных и переносится на последующий за Троицей день — День Духа Святого, в каковой, по проникновенной догадке нашего народа, «Земля — именинница», т. е. празднует своего Ангела, свою духовную Сущность — Радость, Красоту, Вечную Женственность¹⁵.

Праздник Троицы, нужно полагать, впервые появляется в качестве местного храмового праздника Троицкого собора — как чествование «Троицы» Андрея Рублева. Подобно тому как служба иерусалимского храма Воскресения, в мире, по самому месту своего совершения, единственная, — делается образцом и образцом службы воскресной, повсюду совершаемой, и вводится затем в устав или подобно тому как празднество Воздвижения Креста Господня, опять-таки первоначально единственное, по самому предмету празднования, по единственности Животворящего Креста, уставно распространяется, в качестве образца (аналогичных примеров перехода единичного литургического явления в устав можно привести и еще немало), так точно местное празднование единственной иконы единственного храма, будучи духовною сущностью всего русского народа, бесчисленными отражениями воспроизводится в бесчисленных Троицких храмах, с бесчисленными иконами Троицы. Предмет, отраженный тысячью зеркал, среди тысячи своих отражений, все же остается основой реальности всех их и реальным их центром. Так первое воплощение духовного первообраза, определившего суть России — первообраза Пресвятой Троицы как культурной идеи, несмотря на дальнейшее размножение свое, все же остается историческим, художественным и метафизическим уником, несравнимым ни с какими своими копиями и перекопиями. Прекраснейшее из зданий русской архитектуры, собор Троицкий, «из которого не хочется уходить», — по вышеупомянутому признанию Павла Алеппского, — и прекраснейшее из изображений русской иконописи — рублевская Троица, как и прекраснейшая из музыкальных воплощений, несущая великие возможности музыки будущего, служба вообще, и Троицына дня в частности, значительны вовсе не только как

красивое творчество, но свою глубочайшую художественную правдивостью, то есть полным тождеством, покрывающих друг друга, первообраза русского духа и творческого его воплощения.

V

Так вот почему именно здесь, в лавре, мы чувствуем себя дома более, чем в своем собственном доме. Ведь она и в самом деле воплотила в себе священнейшие вздыхания наших собственных глубин, но с таким совершенством и полнотою, с какими мы сами никогда не сумели бы их воплотить. Лавра — это мы, более чем мы сами, это мы — в наиболее родных и наиболее сокровенных недрах нашего собственного бытия. Вот почему мы несли и несем сюда не только задушевнейший трепет нашего сердца, но и все наше творчество, во всем его объеме, все наши культурные достижения и ценности: мы чувствуем в них какую-то неполноту, покуда не соотнесли их с сердцем русской культуры. Около лавры, не в смысле стен, конечно, а в смысле средоточия культурной жизни, выкристаллизовывается культурное строительство русского народа. Праздник Троицы делается точкой приложения творчества бытового и своеобразных поверий, народных песен и обрядов. Красота народного быта обрастает вокруг этого Троицына дня и частью, как, например, наши троицкие березки, вливается в самое храмовое действо так, что нет определенной границы между строгим уставом церковным и зыблущимся народным обычаем. Русская иконопись нить своего предания ведет в иконописной лаврской школе. Русская архитектура на протяжении всех веков делает сюда, в лавру, лучшие свои вклады, так что лавра — подлинный исторический Музей русской архитектуры. Русская книга, русская литература, вообще русское просвещение, основное свое питание получали всегда от просветительной деятельности, сгущавшейся в лавре и около лавры. Самые странствования преподобного Сергия, а дальше бесчисленные поколения русских святых, бывших его именно духовными детьми, внуками, правнуками и так далее, до наших дней включительно, разносили с собой русское просвещение, русскую культуру, русскую хозяйственность, русскую государственность, а точнее сказать, русскую идею в ее целом, все стороны жизни нашей собою определяющую.

В древней записи о кончине преподобного он назван «начальником и учителем всем монастырем, иже в Руси»¹⁶. И действительно, не менее четверти русских монастырей основано прямыми его учениками, колонизировавшими Северную и Северо-Восточную Россию, до пределов пермских и вологодских включительно. Но бесчисленны отраженные и тысячекратно преломленные лучи нашего Солнца! Что не озарено его светом?

Идея Пресвятой Троицы для преподобного Сергия была в порядке общественного строительства, заповедью общежития. «Там не говорят: это мое, это — твое: оттуда изгнаны слова сии, служащие причиною бесчисленного множества распрей», — писал в свое время св. Иоанн Златоуст о современных ему общежительных монастырях¹⁷. Общежитие знаменует всегда духовный подъем: таковым было начало христианства. Начало Киевской Руси также было ознаменовано введением общежития, центр какового возникает в Киево-Печер-



«Школа преподобного Сергия». Карта расположения монастырей, основанных учениками преп. Сергия Радонежского

ской лавре вскоре после крещения Руси; и начало Руси Московской, опять-таки приобщившейся новому духовному созерцанию, отмечено введением в центре Руси Московской общежития, по совету и с благословения умирающей Византии. — Идея общежития как совместного жития в полной любви, единомыслии и экономическом единстве, назовется ли она по-гречески к и н о в и е й или полатыни — коммунизмом, всегда столь близкая русской душе и сияющая в ней как вожденнейшая заповедь жизни, — была водружена и воплощена в Троице-Сергиевской лавре преподобным Сергием и распространялась отсюда, от Дома Троицы, как центра колонизации и территориальной, и хозяйственной, и художественной, и просветительной, и, наконец, моральной. Из всех этих сторон культурного излучения лавры следует остановиться сейчас в особенности на сравнительно мало учитываемом ее просветительном воздействии на Русь. Уже преподобный Сергей требовал от братии, наряду с телесными трудами, в которых сам первенствовал, неустанного чтения, а для чтения необходимо было завести и мастерских переписчиков; так Сергиева лавра, от самого основания своего, делается очагом обширной литературной деятельности, частичным памятником которой доньше живет в монастыре его драгоценное собрание рукописей, в значительной доле здесь же написанных и изукрашенных изящными миниатюрами, а живым продолжением той же деятельности было не прерывавшееся доньше огромное издательское дело лавры, учесть культурную силу которого было бы даже затруднительно, по его значительности. А с другой стороны, лавра всегда была и местом высших просветительных взаимоотношений русского общества; просветительные кружки, эти фокусы идейных возбуждений, все пять веков были связаны тесными узами с лаврой, и все пять веков тут именно, у раки преподобного, искали они духовной опоры и верховного одобрения своей деятельности. От кого именно? Не от тех или иных насельников монастыря, входящих и входивших в состав лавры как ее служители и охранители, а у всего народа русского, чрез лавру говорящего, искали одобрения от лавры как единого культурного целого, центр которого — в Троицком соборе, а периферия — далеко с избытком покрывает границы России. Московская духовная академия, питомица лавры, из лаврского просветительного и ученого кружка преподобного Максима Грека вышедшая и в своем пятисотлетнем бытии, при всех своих скитаниях, неизменно блюдшая крепость уз с Домом Живоначальной Троицы, не без глубокого смысла, после четырехсотлетней своей истории, нашла себе наконец место успокоения в родном своем гнезде и вот уже более ста лет пребывает здесь с рукописными и книжными своими сокровищами. Эта старейшая Высшая школа России духовно была и должна быть, конечно, отнюдь не самостоятельным учреждением, а лишь одною из сторон в жизни лавры. Так точно нельзя рассматривать обособленно и те кустарные промыслы, которые испокон веков сгрудились вокруг лавры и во второй половине XIX в. выкристаллизовали из себя более чистое свое выражение — художественно-кустарную мастерскую Абрамцева, в свой черед ставшую образцом художественно-кустарных мастерских прочих наших губерний. Кстати сказать, не без вдохновений от лавры и не без ее организующей мощи возникло и жило самое Абрамцево, взрастившее новое русское искусство и столь много значившее в экономическом строе современной России:

вспомним хотя бы Северную и Донецкую железные дороги. Но разве можно исчерпать все то, чем высказывала и высказывает себя культурная зиждательность, исходящая от лавры? Рискуя или распространиться на целую книгу, или же — дать сухой перечень, не будем продолжать далее и на сказанном остановимся.

VI

Подвожу итоги. Лавра собою объединяет в жизненном единстве все стороны русской жизни. Мы видим тут великолепный подбор икон всех веков и изводов; как же можно представить себе лавру без школы иконописи и без иконописных мастерских? Лавра — показательный музей архитектуры; естественно организовать здесь школу архитектурную, а может быть, и рассадник архитектурных проектов, своего рода строительную мастерскую на всю Россию. В лавре сосредоточены превосходнейшие образцы шитья — этого своеобразного, пока почти не оцененного изобразительного искусства, достижения которого недоступны и лучшей живописи; как необходимо учредить здесь, на месте, Общество, которое изучало бы памятники этого искусства, издавало бы атласы фотографически увеличенных швов и воспроизведения памятников, которое распространяло бы искусство вышивки и устроило соответственную школу и мастерские. Превосходнейшие образцы дела ювелирного в лавре наводят на мысль о необходимости устроить здесь учреждение, пекущееся об этом деле. Нужно ли говорить, как необходима здесь певческая школа, изучающая русскую народную музыку, с ее, по терминологии Адлера, «гетерофонией» или «народным многоголосием», — это зерно прорастающей музыки будущего, идущей на смену полифонии Средневековья и гомофонии Нового времени и их в себе примиряющей?¹⁸ Нужно ли напоминать об исключительном благоприятном изучении здесь, в волнах народных, набегающих ото всех пределов России, задач этнографических и антропологических? Но довольно. Сейчас не исчислить всех культурных возможностей, столь естественных около лавры, нельзя и предвидеть те новые дисциплины науки, сферы творчества и плоскости культуры, которые могут возникнуть и, наверное, возникнут с свершившимся переломом мировой истории — от уединенного рассудка ко всенародному разуму. Скажу короче: мне представляется в будущем лавра русскими Афинами, живым музеем России, в котором кипит изучение и творчество, и где, в мирном сотрудничестве и благожелательном соперничестве учреждений и лиц, совместно осуществляются те высокие предназначения — дать целостную культуру, воссоздать целостный дух античности, явить новую Элладу, — которые ждут творческого подвига от русского народа. Не о монахах, обслуживающих лавру и безусловно необходимых, как пятивековые стражи ее, единственные стильные стражи, не о них говорю я, а о всенародном творчестве, сгущающемся около лавры и возжигающемся культурною ее насыщенностью. Средоточием же этой всероссийской Академии культуры мне представляется поставленное до конца, тщательно, с использованием всех достижений русского высокостильного искусства храмовое действо у священной гробницы Основоположника, Строителя и Ангела России.

Моленные иконы преподобного Сергия

I

Провозглашая догмат иконопочитания, вселенский смысл человечества определил природу изобразительного искусства как ценную безусловно. Согласно этому провозглашению, эстетический феномен, на своей вершине, как икона, а следовательно — и вообще искусство, хотя и не столь вразумительно, как высший его род, не есть только комбинация внешних впечатлений, поражающая нашу способность впечатляться, но — воистину явление, в чувственном и посредством чувственного, сущей действительности, — нечто безусловно достойное и вечное. Искусство «напоминательно», по учению отцов VII Вселенского Собора. Наши современники, позитивистически настроенные, охотно ссылаются на это учение; но они делают при этом глубокую историческую ошибку, модернизируя это слово — «напоминательность» и освещая его в смысле субъективизма и психологизма. Нужно твердо помнить, что святоотеческая терминология есть терминология древнеэллинского идеализма и вообще окрашена онтологией. В данном случае речь идет отнюдь не о субъективной напоминаемости искусства, а о платоновском «припоминании», ἀνάμνησις, — как явлении самой идеи в чувственном: искусство выводит из субъективной замкнутости, разрывает пределы мира условного и, начиная с отобразов, через посредство образов, возводит к первообразам, от εἶδος к τύπος, и от τύπος к πρῶτότυπος, — от экипов чрез типы к прототипам. Искусство — не психологично, но онтологично, воистину есть откровение первообраза. Искусство воистину показывает новую, доселе неизвестную нам реальность, воистину подымает a realibus ad realiora, et a realioribus ad realissimum¹. Художник не сочиняет из себя образа, но лишь снимает покровы с уже, и притом примирно, сущего образа: не накладывает краски на холст, а как бы расчищает посторонние налеты его, «записи» духовной реальности. И в этой своей деятельности, как открывающей вид на безусловное он сам в своем художестве безусловен: Человек безусловен в своей деятельности. Вот что, собственно, было сказано как итог иконоборческих споров.

На нашу оценку, мысль эта бесспорно ясно вытекает из идеи воплощения, из идеи воплощаемости и воплощенности Абсолютного Смысла бытия; нам ясно, что обожение человека влечет за собою, необходимо влечет, и безусловную ценность его деятельности. А с другой стороны, наша убежденность в подлинной значительности искусства явным предположением своим имеет общее утверждение о воплощаемости и воплощенности Безусловной Ценности. Эти два признания так неразрывны между собой, что нам уже мало понятна возможность самого спора о их связи. А между тем этот спор, длившийся целый век и стоивший потоков крови, множества мученичеств, огромных государст-

венных потрясений и всеобщей исторической взбудораженности, доказывает, что конкретный смысл догмата иконопочитания, как возведения искусства на уровень догматической важности, действительно был мало доступен *толпе*, — *χαλέλα τά καλά* — трудно прекрасное. Эта малодоступность догмата об искусстве для мысли средневековой заставляет думать, что и в наше время он, никем не оспариваемый, не оспаривается не в силу всеобщего признания, — а скорее по всеобщему непризнанию, по всеобщему непониманию его, — непризнанию включительно до полного упразднения истинного его смысла, — до подмены истины об абсолютности человеческого творчества — в невинную метафору, так что самое острое спора, уже притупленное, заставляет недоумевать, из-за чего же, собственно, было столько шума. А если так, то снова упраздняется искусство — не церковное искусство только, а искусство вообще, искусство как таковое, ибо ценность оказывается невоплощаемой, а художественные образы — лишь имитацией чувственной действительности, никому не нужным дублированием бытия. И еще: если так, то реализму, он же символизм, и он же онтологизм, вновь противоплагается натурализм, он же субъективизм, хотя бы замаскированный новой техникой. И тогда снова встает вопрос: что же, искусство есть подлинное дело, творчество жизни, или поделка, забава, ценная лишь за недостатком подлинно жизненных импульсов и интересов?

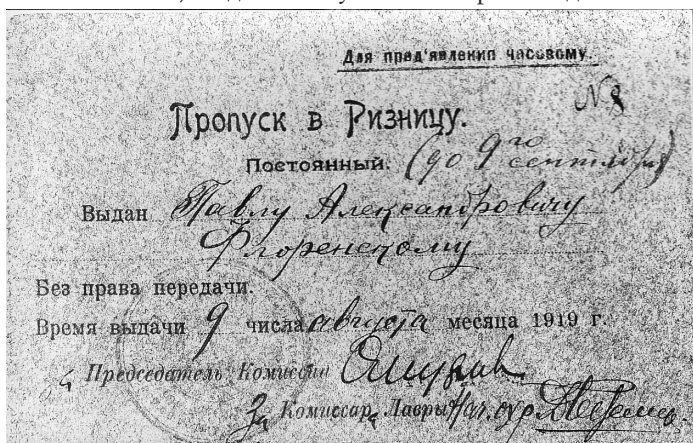
Несмотря на неоспариваемость искусства, далеко не всеми все же признается подлинное его достоинство. Уразуметь это последнее — еще предстоит, и предстоит на том пути, думается, который открылся совсем недавно, только истекшим десятилетием, — на пути нисхождения от идеальной вершины и исторического первоисточка искусства, — от иконописи. Мы начали понимать, чуть только прикоснувшись к иконе, безусловную серьезность задач искусства, — не прикладной пользы искусства в области морали, общественности, декоративности и так далее, а его самого в себе, как являющего новую реальность. Теперь нам предстоит следующий этап: уразуметь связь иконописи, как явления первообразов, как раскрытие неотмирного в мире, с духом, первообраз усматривающим, — конкретно — эстетически и исторически обследовать, что же именно в искусстве признавалось и высоко ценилось носителями духа, ибо формальное установление метафизической природы искусства еще не определяет достаточно конкретно, что именно в искусстве достигает его заданий в высшей мере и что в низшей. С другой стороны, такое изучение даст возможность понять и самый дух, ибо иконы, которые ценились носителем духа, сами суть свидетели о духе, их оценившем, ничуть не меньшие, если не большие, нежели письменные памятники и литературные признания.

II

К величайшему счастью, в наших руках оказывается нужный для изучения материал, по крайней мере в одном частном случае. Мы имеем две иконы из кельи преподобного Сергия Радонежского, иконы его «моления», выражаясь по-древнему, то есть те самые иконы, пред которыми преподобный Сергий молился своею уединенною молитвою, пред которыми он открывал свою душу и которые открывали ему душу иных миров. Трудно достаточно подчеркнуть

важность этого факта, если мы вдобавок припомним крайне высокую оценку иконы даже рядовыми людьми XIV в.; ведь икона не была тут украшением между прочими украшениями комнаты, почти стороною обмеллировки, как ныне, но была живящею душою дома, духовным средоточием его, умопостигаемую осью, на которой держался весь дом², — была предметом величайшего внимания и всецелого попечения, а следовательно — и строгого, проникновенного, тщательно осмотрительного выбора. Икона была для человека XIV в. духовною формою его самого, свидетельством его внутренней жизни. В данном случае — по высоте духа преподобного Сергия мы можем уяснить себе, что признавалось за высшее искусство вселенским сознанием человечества, то есть, что именно соответствовало в точности смыслу догмата иконопочитания; и обратно, по характеру иконописи, избранной великим носителем Духа, избранной лично себе на молитву, в свою пустынную келью, мы можем понять строение его собственного духа, внутреннюю его жизнь, те духовные силы, которыми вскормил свой дух родоначальник Руси. Внимание к двум келейным иконам преподобного Сергия даст нам возможность глубоко проникнуть сразу в два взаимовосполняющих и взаимонеобходимых вопроса: а именно в вопрос о природе высокого искусства и в вопрос о характере высокого духа, — искусства догматической важности и духа русской исторической всеобщности. Эти две иконы — не только два памятника, в подлинности своей засвидетельствованные высоким духом, но и две идеи, направившие собою первоначальную русскую историю. Если икона Троицы — это то, что преподобный Сергий творчески внес в русскую историю, то его «моленные иконы» — полученное им от вселенского сознания через своих предков и лично. К величайшему счастью, в котором нельзя не видеть какого-то исторического Разума, как Троица, так и обе эти иконы дошли до нас в превосходной сохранности. Но мы сейчас будем говорить только о последних.

Непрерывное монастырское предание, подтверждаемое письменным памятником начала XVII в., свидетельствует о беспорной подлинности этих икон.



Пропуск в ризницу (№ 8), выданный о. Павлу Флоренскому 9 августа 1919 года, подписанный председателем Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры Ю.А. Олсуфьевым

Их нахождение почти на одном и том же месте в Троицком соборе, и притом месте видном, до наших дней, их историческая достопримечательность, превосходство их письма, их почти датированность, столь редкая для икон XIV в., наконец, древнее признание одной из них, именно О д и г и т р и и, — чудотворной — все это вместе, казалось бы, должно было собирать около этих икон постоянную толпу как богомольцев, поклоняющихся святыне, так и ученых-исследователей и ценителей прекрасного, боящихся упустить хотя бы черточку драгоценных в культурном и эстетическом смысле впечатлений. Казалось бы, что в жизнеописаниях преподобного Сергия, в описаниях лавры и в историях русского искусства мы должны были бы читать обширные анализы этих двух икон и вытекающие отсюда важные выводы, а в книжной лавке лавры нам должны были бы предлагаться различные воспроизведения этих икон. Но так как у нас бывает все наоборот тому, что казалось бы естественным, то нетрудно заключить, что и в данном случае ничего подобного, конечно, нет. Лишь в специальной литературе по лавре мы встречаем сухие инвентарные упоминания о голой наличности келейных икон. Так, у проф. Е.Е. Голубинского (с. 192) при 423-х страницах текста об этих иконах сказано: «У раки преподобного находятся иконы его „моления“, или бывшие его келейные, — Богородицы Одигитрии и Николая Чудотворца»³ (ил. 6, 7). И только, без упоминания, хотя бы краткого, о стиле, о качестве письма, о духовном содержании этих драгоценных произведений, а на с. 100 без какого-либо отношения к тексту подслеповато воспроизведены эти иконы; поразительно, что, обсуждая жизнеописание преподобного Сергия, Е.Е. Голубинский даже не упоминает об этих иконах как об одном из наиболее авторитетных свидетельств его внутренней жизни, как об источнике жизнеописания. Точно так же, в описании лавры проф. А.В. Горского замечено только: «Образ Пр. Богородицы Одигитрии "моления пр. Сергия" находится против раки его вместе с мантией его, посохом и другими вещами, ему принадлежавшими» (с. 20), в примечании же: «В описи 1642 г. на правой стороне от Царских врат к раке пр. Сергия также упоминается сей образ вместе с образом св. Николая: "моления Чудотворца Сергия"»⁴. Итак, о произведениях высокой духовной и эстетической значимости говорится в наиболее подробных описаниях лавры, не в отделе жития преподобного Сергия, а лишь в порядке инвентарной описи, без малейшей попытки подойти к ним со стороны эстетической. Впрочем, может быть и хорошо, что таковое подхождение не делается: в двухтомной иконографии Богородицы академика Н.П. Кондакова, занимающей 387+451 стр. и содержащей в себе 240+251 рисунков и 7+6 цветных таблиц, конечно, не нашлось места воспроизведению лаврской Одигитрии или даже простому описанию ее, но то, что мы находим на с. 199 II тома, и з у м и т е л ь н о. Именно, Кондаков рассматривает эту Одигитрию «в среде родственных и одинаковых писем», к каковым он относит икону № 173 лаврской Ризницы — вклад Вельяминова по Ксении Годуновой 1623 г. и находит («мы находим» — подлинные слова!) в этих двух иконах «редкое тожество во всех деталях фигур»⁵. Вот и все, что находит нужным сказать о келейной Одигитрии многоученый академик. Действительно *non multa sed multum*⁶. И во многом было бы трудно проявить большее затемнение эстетического чутья археологическим формализмом:

названная икона Ксении Годуновой есть икона на редкость типичная для XVII в. с его представлениями о красоте как о дебелисти, разжирелости, грубой намазанности всякого рода притираниями — лица и расписанности бровей. Трудно придумать что-либо более далекое от Одигитрии преподобного Сергия, нежели названная выше икона с ее словно густо напудренным, расплывшимся лицом.

Итак, мы смеем думать, что исследование келейных икон преподобного Сергия еще вовсе не произведено, и потому попробуем наметить его, исходя из самого непосредственного анализа и оставляя соображения сравнительно-исторические на конец нашего реферата.

III

Документальное свидетельство о келейных иконах преподобного Сергия находится в «Описи Троицкого монастыря», произведенной в течение 1641–1643 гг. наряженной от царя Михаила Феодоровича Комиссией его чиновников и хранящейся в лаврской библиотеке среди описей за № 1. Эта опись, имеющая, к стати сказать, огромное значение для реставрационных работ в Троицком соборе, скреплена известным описателем чудес преподобного Сергия, редактором его Жития и издателем в 1646 г. Епифаниева Жития преподобного Сергия вместе с житием преподобного Никона и службами обоим святым под заглавием: «Службы и Жития и о чудесах списания преподобных отец наших Сергия Радонежскаго Чудотворца и ученика его преподобнаго отца и чудотворца Никона» — С и м о н а А з а р и н а. Он был в лавре монахом, казначеем и келарем и свою жизнь, наполненную литературной деятельностью, закончил в 1665 г. тут же, в лавре, где и погребен. Мы говорим обо всем этом к тому, чтобы отметить авторитетность свидетельства Симона Азарина: чрезвычайно важные приписки почерком XVII в. на вышеозначенной рукописи весьма напоминают скрепу Азарина в той же рукописи и с большей долей вероятности должны быть отнесены на его ответственность; впрочем, трудно и представить себе, как могло бы обстоять дело иначе, ибо кто позволил бы частному лицу свои произвольные догадки вносить в официальный документ, и притом столь ответственный, как Опись монастыря, составленная по царскому повелению. Конечно, это мог сделать только тот, кто, во-первых, отлично знал монастырский инвентарь и монастырские предания и, во-вторых, кроме того, производил скрепы делам. Обратимся же к свидетельству Описи на лл. 11а–12. Вот оно: «Да под тем же образом — образ чудотворной пречистые богородицы Одигитрия, обложен серебром, басмою, золочен; у Спаса и у пречистые венцы сканьные, по полем писаны святые в трех местах — преподобные Ануфрей, Сергий и Никон. У пречистые оглавие и ожерелье и у Спаса ожерелье низано жемчюгом, в оглавие меж жемчюгу камень яхонт лазорев, у Пречистые ж в прикладе, цата серебряна, резная, золочена, а в ней пять камней, виниса и достоканцы, да серги яхонты лазоревы, а на них по два зерна гурмыжских, рясы жемчюжные по три пряди, на колодочках по два камышка смазни, прокладочки и наконечники серебряные золочены, да сережки серебряные золочены, а на них по три жемчюжка, в прикладех двадцать золотых. Пелена у тово ж образа — в середках отлас червчат, кругом опущена отласом золотым, на пелене крест низан жемчюгом з дробни-

цами, около веревочка жемчужная. Моления чудотворца Сергия. Да под тем же образом — образ чудотворца Николы, обложен серебром-басмою, золочен, венец сканной с финифты, цата серебряная, чеканная, золочена, а в ней три бирюзы, да два смазья червчаты. У тово ж образа — пелена, шит образ Николы ж чудотворца золотом и серебром на червчатом отласе, подпись около шита серебром. Моления чудотворца Сергия»⁷.

Это место нуждается в объяснении и расстановке знаков. Речь идет о первом иконостасном ряде Троицкого собора, именно о правом его крыле, то есть том, где рублевская Троица. При этом в начале XVII в. высота этого первого ряда в некоторых местах составлялась из более мелких икон, составленных в виде столбика. Описываемый на листах 10–11–12 столбец икон расположен был рядом со Спасом на престоле, за ним шло Успение, а эта последняя икона примыкала к Троице Рублева. Составлялся же столбец: из образа Богородицы Умиления и под ним — занимающего нас образа келейной Одигитрии, а еще ниже помещалась вторая келейная икона — Николая Чудотворца. «Да под тем же образом (то есть под образом Умиления) — образ чудотворной Пречистые Богородицы, Одигитрия. (Достойно внимания, что уже в 1641 г. составителями Описи этот образ официально признавался чудотворным, чего не говорится о другом образе келейно, так что признание чудотворности не есть подразумеваемое следствие принадлежности чудотворцу Сергию. Не стоит ли эта выделенность Одигитрии в каком-то соотношении со свидетельством Самой Пречистой о преподобном как об Ее избраннике?) Обложен серебром-басмою, золочен (то есть позолоченной басмою, которая сохранилась и доньне). У Спаса и у Пречистые венцы сканные (то есть филигранные). По полем (разумеется, по полям иконы) писаны святые в трех местах: преподобные Ануфрей, Сергий, Никон. (Уже факт нахождения Сергия и Никона в качестве святых на иконе Сергия Радонежского заставляет признать эти фигуры приписанными позже, то есть не ранее второй половины XV в. Разбор же иконописной фактуры этих фигур — удлиненность пропорций тела при сравнительно больших головах,



темные описи ликов, черты ликов и пробелка одежд — делает наиболее вероятным отнести их появление к первой половине XVI в.). У Пречистые оглавие и ожерелье и у Спаса ожерелье низано жемчугом (оглавие — это головной убор, убрбус; ожерелье — полоска, шитая обычно жемчугом и прикрепляемая у шеи, его не следу-

В.А. Фаворский.
Троице-Сергиева лавра. 1919.
Бумага, ксилография

ет смешивать с подвесным украшением — цатою; все названные украшения на иконе сохранились). В оглави меж жемчюгу камень яхонт лазорев (яхонтами на языке XVI—XVII столетий назывались корунды, "яхонт лазорев" — синий корунд, то есть сапфир). У Пречистые в прикладе (приклад — это все, что "прикладывалось" к иконе, не составляя ее необходимой части, — украшение) цата серебряная, резная, золочена (то есть гравированная, в отличие от басменной и от чеканной, и позолоченная), а в ней пять камней: виниса и достоканцы (виниса — это благородный гранат, или огненный гранат — пироп; а достоканцы — это цветные стекла, но не граненые, а шлифованные en cabochon) да серги яхонт лазоревый (то есть сапфировые), а на них по два зерна гурмыжских (это — жемчуг округлой формы и несколько сероватого цвета в противоположность более блестящему и более белому угловатому жемчугу кафимскому. Серег этих ныне не имеется). Рясы жемчюжные (то есть рясы, монисты) по три пряди, на колодочках по два камешка смазни, прокладочки (смазня и назывались дублеты, то есть камни, слепленные из верхней части настоящей или хорошего цветного стекла и нижней — стеклянной) и наконечники серебряные золочены, да сережки серебряные золочены, а на них по три жемчюжка, в прикладе двадцать золотых (ничего подобного теперь нет, и неясно, о каких золотых теперь идет речь). Пелена у тово ж образа — в середках отлас червчат (красный), кругом опушена отласом золотым (то есть рамка — из золотой парчи, а середина — из золотого атласа. Пелены этой при иконе не сохранилось; следовало бы поискать, нет ли ее в лаврской Ризнице). На пелене — крест, низан жемчюгом з дробницами (так назывались бляхи с гравированными или черненными изображениями). Около — веревочка жемчюжная (вероятно, около — то есть вокруг пелены — нитка жемчуга). *Моления чюдотворца Сергия* (последние слова приписаны другим почерком и другими чернилами; как сказано выше, этот почерк XVII в. весьма похож на скрепу Симона Азарина).

Да под тем же образом (понимаю это в смысле выше объясненном, хотя впредь до дальнейшего выяснения размеров иконы Умиления под "тем же образом" остается возможность разуместь и самый образ Умиления, так что тогда две келейные иконы оказались бы рядом друг с другом) — образ чюдотворца Николы, обложен серебром-басмою, золочен (то есть позолоченною басмою), венец сканной с финифты (то есть филигрань с эмалью). Цата серебряная, чеканная, золочена, а в ней три бирюзы да два смазня червчаты (ныне остались одна бирюза и один рубиново-красный смазень, то есть дублет, остальные же три камня заменены плохими стеклами, литыми, бледно-аметистового цвета в оправках гораздо более поздних). У тово же образа — пелена: шит образ Николы ж Чюдотворца золотом и серебром на червчатом отласе. Подпись около — шита серебром. (Пелены этой опять при иконе не имеется, но, возможно, что она найдется среди предметов Ризницы. Достоинно внимания, что на этих двух келейных иконах подтверждается правило, согласно которому на подвесных пеленах к иконам вышивался или крест, или икона той же композиции.) *Моления чюдотворца Сергия* (последние слова приписаны тем же чернилом и тем же почерком, что и аналогичная приписка к описанию предыдущей иконы, так что принадлежат, по-видимому, Симону Азарину)».

Таково авторитетное свидетельство первой половины XVII в. об интересующих нас иконах. Это двукратное свидетельство служит связующим звеном между концом XIV в. и началом XX-го, приходясь как раз в середине между этими крайними датами. Руководясь им, мы можем с полной уверенностью установить самотождество моленных икон преподобного Сергия.

IV

Перейдем теперь к фактурному изучению названных икон. При этом их историческая связанность на протяжении более чем пяти веков их существования и многочисленные черты сходства⁸ дают право и удобство по многим пунктам говорить о них вместе, чем сразу будут установлены некоторые их параллели. Начнем с размеров. Р а з м е р д о с о к их довольно близко подходит один к другому. А именно, у Одигитрии размеры доски: $10\frac{6}{8}$ вершка высота, $8\frac{6}{8}$ вершка ширина, $\frac{6}{8}$ вершка толщина, причем, кажется, икона подложена, что увеличивает толщину доски; вертикальное по л е $\frac{8}{8}$ вершка, а горизонтальное $\frac{10}{8}$ вершка, ш п о н к а одна, серединная, но опять, вследствие, вероятно, подложенной доски, это данное может не соответствовать тому, что было в древности. К о в ч е г, т. е. выемка, очень неглубокой. Вследствие заделанности тафтою иконок нельзя было определить, из какого д е р е в а доска; что же касается до л е в к а с а, то, не снимая басмы, нельзя было бы доказать присутствие паволоки. У иконы Николая Чудотворца р а з м е р ы д о с к и таковы: высота $11\frac{1}{8}$ вершка, ширина $8\frac{1}{8}$ вершка, толщина $\frac{4}{8}$ вершка, вертикальное по л е $\frac{6}{8}$ вершка, а горизонтальное $\frac{8}{8}$ вершка; ш п о н к и две серединные, выемка очень неглубокая; определить дерево и способ наложения л е в к а с а не удалось. В общем к о н т у р е обеих икон, то есть в силуэте, в обводе фигур, обращает внимание весьма сходная по манере и совершенная заполненность контуром плоскости иконы. Есть в обеих их, и притом одинаковая, предельно удачная найденность в отношениях поверхности света, то есть какая-то гармония между размером изображения и размером иконы. Хочу сказать, что обе иконы весьма удачно, и притом одинаково удачно, вписаны в свои плоскости.

Вследствие этой гармонии иконы оставляют впечатление какой-то завершенности, какой-то безусловной заполненности содержанием данных поверхностей, следствием чего является ощущение абсолютности размеров как икон, так и самих изображений; а это, в свой черед, дает значительность, какую-то величину обеим иконам, воспринимаемым как большие произведения искусства, не как художественные поделки. Далее, в общем контуре примечательна легкость его, какая-то упругость линий, ритмика и симметрия их. Что касается частного контура — линий внутренних, — то, не вдаваясь пока в детали, должно отметить огромную степень выработки черт лица, их окончательную найденность, их предельную четкость: в них нет ничего расплывчатого, ничего дряблого, сделанного кое-как, лишь приблизительно, но в каждой линии чувствуется рука, обладающая разумом в кончиках перстов, рука абсолютно твердая и не могущая уклониться даже на волос от того именно направления, которое ею определяется как необходимое. В связи с упругим, слегка волнистым, никогда не угловатым характером линий, очень сходственным в обеих иконах, — эта предельная законченность придает им вид античный: не

византийский, а именно классический, эллинский, и притом не академически-эллинистический, а эллинский, теплый еще и полный внутреннего трепета и света. Общим иконам характерны довольно спрямленные параболы; сходственны и складки одежда, длинные, выразительные, несколько упругие, что особенно ясно видно на одежде Спасителя, а на одеждах Богоматери и Николая Чудотворца не столько видится, сколько чувствуется. Что касается разделки, то она имеется только на одеждах Спасителя — тонкими, частыми, золотыми штрихами и, вероятно, представляет более позднюю запись, но разделка выющихся волос Спасителя, а также волос и бороды Николая Чудотворца — довольно тонкая. Объемность на той и другой иконе представлена, — может быть в соответствии с различными темами, несколько различно. В Одигитрии лики очень выпуклы и довольно расчленены; доличное выпукло в меньшей степени, если только не зависит от позднейшей записи; в выпуклости упругих складок несколько реалистического характера мало техники кубизма. Что касается лика Николая Чудотворца, то тут нет особенной выпуклости, но раздельность чрезвычайно велика; о доличном же судить довольно трудно по его нерасчищенности. Сравнительно же в Одигитрии более выпуклости, но менее раздельности, нежели в Николае Чудотворце, где, наоборот, выпуклости менее, а раздельности более. Это различие стоит, по-видимому, в связи с большей аналитичностью, большей рассудочностью, большей человечностью иконы Николая Чудотворца и большей интуитивностью, большей духовностью, большей божественностью и большей онтологичностью Одигитрии: она онтологически⁹ плотнее иконы Николая Чудотворца. Тон расцветки обеих икон не очень теплый, а характер не очень яркий; но опять-таки с определенностью это можно сказать лишь об Одигитрии, как менее нуждающейся в расчистке. Самая же расцветка этой иконы такова: мафорий Богоматери темно-фиолетово-каштанового цвета с оранжевой звездой (видна только одна), с обшивкой из пяти чередующихся параллельных полосок — двух темно-киноварных и трех оранжевых с золотом. Повязка Богоматери сапфирно-синяя. От хитона ее виден только рукав сапфирно-синий с оранжевыми и киноварными обшивками — зарукавьями. Описание же мафория — оранжевой линией, заключенной между двумя темными, темно-каштановыми. Хитон и гиматий Спасителя — карминно-заревое цвета с золотой шрафиривкой, или так называемой ипостасью.

Несмотря на необходимость расчистки этой иконы, и сейчас можно сказать о красоте цветовой ее гамме. Темно-фиолетово-каштановый, оранжевый с киноварью и сапфирно-синий почти соответствуют аккорду G-mol (ре, соль, си-бемоль) по цветовой гамме Земана¹⁰, то есть оранжевому, голубому темно-бирюзового оттенка и коричневому, а с другой стороны, карминно-заревой хитон и заревой оттенок лиц и рук, сапфирно-синяя повязка и оранжево-синяя обшивка приблизительно соответствуют цветовому аккорду C-dur (до, ми, соль). Это — при пользовании цветами (кроме коричневого и черного) спектральными. Если же применить разложение цветов «ломаных», то есть не чистых спектрально, а смягченных смешением их с другими на их взаимно дополнительные компоненты при помощи поляризационного прибора, то телесный цвет разлагается на оранжевый и сине-зеленый (зеленоватые тени и синяя повязка вместе произво-

дят впечатление сине-зеленого), жженая сиена опять-таки может быть разложена на особенный оттенок оранжевого и сине-зеленый. Эти разложения, как мы видим, осуществлены в расцветке Одигитрии. В расцветке иконы Николая Чудотворца чувствуется что-то общее с предыдущей. Цвет его ризы тождествен с цветом мафория Богоматери, а красный омофор и Евангелие в левой руке весьма напоминают одежды Спасителя, так что не только цвета порознь, но и распределение цветовых масс обеих икон довольно схожи. Характерно для обеих икон и вохрение, или так называемая карнация, ликов и рук. Насколько это допустимо различием пола и возраста, то во всех трех ликах она должна быть признана тождественной; это вохрение в белизну и краснину заревого оттенка, причем у Спасителя преобладает белизна с довольно глубокими оливково-зелеными тенями, у Богоматери, заревой оттенок, уравновешенный с одной стороны белым, а с другой — очень прозрачными оливково-зелеными тенями, у Николая же Чудотворца краснина опять-таки заревого оттенка. Кроме того, у Богоматери характерны киноварные губки. Движок на обеих иконах нет, если не считать легчайших штрихов белилами на подбородке Богоматери и на лбу Спасителя. Пробелки нет ни на одной из икон, оживки, самые легкие, имеются у Одигитрии, может быть, вследствие ее большей сохранности. Масок на обеих иконах длинный и узкий. Накладка у Одигитрии довольно густая, причем краски положены в разбелку, то есть с белилами, и, кажется, более жидкая накладка обнаружится по расчистке у Николая Чудотворца. Мастерство обеих икон очень высокое, видно большое творчество и большая правда в отношении к первообразу. Но чтобы судить об этом глубже, мы должны тщательнее взглянуть в рисунок, моделировку и краски ликов и рук.

V

Лик Божьей Матери овален, причем овал удлинен, и поразительно плавный и девственно-чистый по своим линиям. Нижняя часть лица Богоматери — по очертанию очень моложава. В особенности юны и девственны губы, то есть та часть лица, которая прежде всего выдает всякую внутреннюю несвежесть и тем более растленность: не без смысла рот, как наиболее обнажающий глубины воли, у народов восточных считается частью наиболее стыдливой. Линия рта очень упруга, а самый рот весь подобран, — но что особенно характерно — без какой-либо сухости или жесткости; спокойны, мирны и исполнены глубокого самообладания уста Богоматери. Обращает внимание довольно большая, но еще не преувеличенно большая, как на иконах XV в., длина верхней губы; притом верхняя губа, несколько выступающая над нижней, и выступая, заканчивается как бы остроконечно. Это выступание сообщает лику Божьей Матери выражение невинное и детское, а некоторая остроконечность середины ее — как известно, характерный признак девственности. Этому выражению способствует очень выраженная ямочка на верхней губе; ее упругость и подчеркнутость — опять свидетельство юности и девственности, ибо с годами это углубление расплывается. Вообще, нижняя часть лица Богоматери — почти девочки, не тронутой еще ни сомнениями, ни волнениями, тому же впечатлению содействует подбородок, достаточно развитый, очень округлый и выступаю-

щий вперед и притом несколько яйцевидный: в нем чувствуется большая *породистость*, большая самособранная сила. Не срезанный тупо, как у Афродиты, что придает лицу выражение влажности, некоторой расплывчатости, стихийной слякноты, он в то же время совершенно определенно слитен, то есть не раздвоен, а раздвоенность подбородка навела бы на мысль о раздвоенности сознания, о какой-то глубинной самооглядке. Эта яйцевидность подбородка дает впечатление полного равенства между тем, что Богоматерь есть в глубинах первичной своей воли и чем Она является на поверхности своего лика, великой цельности всего духовного облика. Мощная, очень высокая, конически суживающаяся кверху шея очерчена поразительно прекрасной волнистой линией. Этой линией особенно выражено органическое благородство, глубочайший аристократизм духа и тела Богоматери — священная генеалогия шестидесяти семи колен от начала мира, культивировавшая избранный цветок избранного рода. Нежно, однако, намечена шейная мышца, этим напоминается о силе шеи. А характерная поперечная складка в нижней части шеи, складка, не связанная с мышечной тканью, типична для женского организма и, в частности, точно соответствует таковой же складке на шеях античных женских статуй, например Афродиты; эта складка отводит мысль от возможного перегиба в сторону мужественности и грубости. Шея Одигитрии юная, свежая, воистину девственная, в ней нет никакой дряблости; но эта шея женская и женственная.

Что сперва удивляет на иконе, — так это правое ухо, видимое почти все целиком, за исключением только верхней части раковины. Оно поставлено очень низко, ненормально низко: нижний конец мочки приходится на параллели верхней губы, а верхняя часть раковины немного выше крыльев носа. Эта низкая постановка ушей, по-видимому, должна дать впечатление некоторой запрокинутости головы и шеи, что подтверждается чрезвычайной открытостью шеи. А это в свой черед выражает необыкновенную упругость шеи и всего организма, какую-то бытийственную бодрость и нерастленность его. Розово-заревое вохрение шеи и лика опять-таки подчеркивает здоровье и упругость тканей при усиленной деятельности сердца; обычно на иконах несколько грубое и вульгарное, оно здесь, напротив, изысканно, радует глаз и, словно заря, обвеивает душу бодрой надеждой, а этим впечатлением усиливается и подтверждается эффект волнистоупругих линий шеи. Такова нижняя часть лика. Перейдем же теперь к верхней.

Гладкий, со слегка намеченными надбровными дугами или, скорее, лобными мышцами лоб без перерыва переносицею, совершенно антично переходит в прямую линию носа. Эта последняя с легкой волнистостью, — с нежнейшей горбиною. Линия носа очень близка к античной прориси носа, но более дифференцирована и суха, более выработанна. Отсюда удалена духовным огнем та «влажность», которая характерна типу Афродиты; и если искать этой Богоматери античных источников, то ближе всего сюда подошел бы канонический тип бессмертной и безмужней Девы-Афины, весьма божественные эпитеты которой, кстати сказать, вполне совпадают с церковными наименованиями Богородицы. Хорошо прочерчен киль (*carina*) этого тонкого и сухого носа. В соответствии с этим ноздри его собраны, не открыты, причем крылья носа подвижны, резко дифференцированы, тонки и резко очерчены, как буд-

то способны раздуваться. И это опять указывает на силу характера, на породистость и аристократическое достоинство. Если в нижней части лица мы выделим характерные черты юности, то нельзя того же сказать о носе, лишенном юной неопределенности и указывающем на большую зрелость характера. И эта двойственность подтвердится, если мы взором спустимся немного ниже: мы заметим тогда, что складка между крыльями носа и углом рта не выражена, что относится опять к числу признаков, сообщающих юный характер всей нижней части лица. К тем же признакам нужно отнести и девственно-округлые, очень упругие, хотя и не пухлые, не детские уже щеки. Брови Богоматери правильно-дугообразны, — совершенной формы, несросшиеся. Концы их на одной линии. Неширокие, даже тонкие, они прописаны очень четко и, плавные, переходят в линию носа. При этом характерна их очень высокая постановка над глазницами, что показывает на какую-то спокойную деятельность мысли, на какое-то умиленное удивление созерцаемому ею. А этот признак мысли подтверждается несколькими напряженными лобными мышцами.

Около рта сосредоточивалось выражение девственной воли и неповрежденной целостности самой природы Богоматери, — то, что она, Одитритрия, дает бытию; напротив, около глаз сосредоточивается — как это должно быть во всяком портрете — то, что изображаемое Лицо само получает от бытия, — то, чем оно спрашивает мир. Глаза Богоматери очень большие, не запавшие в глазницах, с правильным, отнюдь не миндалевидным разрезом: нижнее веко образует дугу большей кривизны, нежели верхнее, и это особенно заметно на правом глазе, то есть том, которое дальше от Младенца; последнее обстоятельство не лишено художественной знаменательности. Глаза эти вполне открыты — созерцают, — но вовсе не устремлены в беспредметность мечтательно или рассеянно, хотя и не смотря на зрителя или на какой-нибудь предмет, находящийся тут же. Верхняя часть радужной оболочки скрывается под верхним веком, нижнее же веко низко опущено, почти опало, особенно у наружного угла глаза, и над ним виднеется прослойка белка. Впечатлению от больших глаз, хотя и не условно, способствуют большие глазницы, то есть глазные орбиты, сильно выделенные, причем резко выражена складка под глазами, — так называемые подглазники. Общее впечатление от глаз в целом — не молодости, возраста даже лет до сорока, утомленности, но не физической, а, скорее, духовной, от созерцания зла. Этому способствуют опущенные углы рта, словно от боли или огорчения.

Оценивая лик Богоматери в целом, мы не можем не выделить в нем два определенно выраженных мотива: это именно мотива девственной свежести и юности нижней части лица, имеющей свой фокус в области рта и выражающей духовный отклик на жизнь со стороны Богоматери, и другого мотива, раскрываемого областью глаз, — мотива умудренной зрелости и величавого достоинства мысли, знающей жизнь не в мечтательных образах, а в ее растленности и порче и все же, при глубоком знании нецельности жизни, — в себе хранящей бодрую надежду и спокойное и мирное «да» бытию. Если мы вспомним теперь цветовую гармонизацию красок, а именно — рассматриваемый G-мольный аккорд верхней части мафория — и C-дурный — лика, то мы увидим и в этой гармонизации полное соответствие тем же двум душев-

ным тональностям Одигитрии: верхняя область лица построена в тоне мольном, а нижняя — в дурном, и притом в дурном по преимуществу. Общий же характер изображения: сочетание внутренней силы, как воли и мышления, так и женственной красоты, — величия и достоинства со смирением и покорностью высшему, выражающихся в легком, но сознательном, наклоне головы.

Наш анализ не был бы, впрочем, завершен, если бы мы не учли второго после лица орудия выразительности и совокупности характерологических признаков — рук. В общем, эти руки напоминают руки лучших и древнейших переводов Одигитрии, а также Деисусной Богоматери XIV или начала XV в., хранящейся в лаврской Ризнице под № 29. Удлиненные, очень гибкие, очень музыкальные, они худощавы, хотя и не костлявы. Они не полны, совсем не влажны, совсем лишены той астральной восприимчивости, той тончайшей чувственной оккультности, того трепетания и влажно-теплых и томных вибраций, которые свойственны рукам на картинах Леонардо да Винчи и которые так ярко высказывают себя на левой руке, — только левой, — икон Донской Богоматери. Обе руки Одигитрии внутренне ритмичные, пронизанные духом музыки и огромной чуткости. Они очень мистичны, но, повторяю, совсем не оккультны, совсем не астральны, напротив, глубоко спокойны и вполне трезвенны. Длинные, тонкие, суживающиеся к концам, так называемые конические пальцы с очень деликатно намеченными суставами, без узлов, без неровностей, выражающих внутреннюю задержку и рефлексию, характерно являют внутренне устроенную певучую и чистую душу Богоматери. Цилиндрические ногти очень длинные. Обращает внимание разная длина указательного и среднего пальцев; но наиболее замечателен большой палец, одинаковой толщины на всем протяжении, очень низко поставленный, — так что конец его еле доходит до начала первого сустава пальца указательного. Характерно полное отсутствие утолщения у корня большого пальца, каковым утолщением определяется степень чувственности. Для дальнейших выводов, которых за недостатком времени делать я не буду, я измерил длины большого и указательного пальцев, вот результаты:

Большой палец	правая рука: 23,5 мм,
	левая рука: 22 мм (разница от разности ракурсов)
Указательный палец	правая рука: 17–13–10,5 мм по суставам
	левая рука: 13–11–11,5 мм

М л а д е н ц. В Младенце поражает прежде всего общая форма головы — именно: сильное преобладание верхней черепной области в ущерб лицевой, что свойственно очень младенческому возрасту, даже скорее характерно для младенца недоношенного. Вот, кстати сказать, пропорция головы Младенца на рассматриваемой иконе: от шейной складки до подбородка 15 мм, от подбородка до переносицы 22 мм, от переносицы до вершины головы 32 мм, от переносицы до границы волосяного покрова 24 мм. Итак, лоб этого Младенца очень велик и притом очень выпукл (*prominens*) с округлой границей волосяной части головы; кроме линии волос, — это черты чисто младенческие, и даже, как сказано, младенца недоношенного.

При этом нельзя не вспомнить, что множество гениальных людей рождались действительно недоношенными младенцами, а при созерцании таковых

всегда чувствуется какой-то мистический луч иных миров, на младенцах почивающий, словно около таковых не успело еще погаснуть потустороннее сияние и ноуменальный венчик вечности; в древних же религиях и в народном сознании преждевременные младенцы были и суть отчасти предметом особого культового и мистического внимания. Следовательно, придавая особые пропорции Божественному Младенцу, иконописец желал отметить Его неотмирность, Его таинственность, Его непричастность земному. Он — Младенец по преимуществу.

Но сильно спускающаяся и очень резко выраженная сухожильная часть черепной мышцы, резко отграниченная от обеих долей лобной мышцы, а также резко выраженные надбровные дуги, с густыми, не как у Матери, но — как у Матери — высоко расположенными бровями, придают Спасителю вид совсем не младенческий, а даже почти старческий. Глаза сближены, глубоко запавшие и с массивными плоскими веками, в которых как будто только прорезаны отверстия, с резко выраженными подглазниками. То же впечатление почти старчества усиливается нависшими верхними и спустившимися нижними веками, настолько спустившимися, что над ними видны прослойки белка.

Все это, повторяю опять-таки, черты не младенческие и даже не детские, а, скорее, зрелого возраста. Но, далее, носик короток, малодифференцирован; не резко очерчен — хотя и с выраженными, как у Матери, крыльями; он мало выступает и словно приплюснут, что опять заставляет зрителя думать о младенческом возрасте, и в особенности тому способствует пухлый ротик, чисто детские губки, как и вообще весь овал нижней части лица — детский, даже младенческий. При этом опущенные углы рта в противоположность бодрым, почти приподнятым, с еле обнаруживаемою скорбию, углом уст Богоматери и намеченная складка от носа к углам рта сообщают Младенцу скорбное, страдальческое жалко-беспомощное выражение лица, и оно соответствует печальному и усталому выражению Его глаз. Положение ушей, поставленных чуть ниже нормального, причем левое несколько опущено против правого и оба отвернуты вперед, показывает, что у Младенца нет той закинутости головы, которая характерна для Матери. Она глядит вверх, с земли на небо, а Младенец — на зрителя, — мне хотелось бы сказать, из какой-то бездонной глубины — на мир. На шее у Младенца, кстати сказать, не младенчески длинной и упругой и коничной с основанием книзу, как у Матери, видна изогнутая складка немускульного характера — детского. А с другой стороны, совершенно прямое положение всего тела Спасителя, шеи и головы (никакого наклона, никакого нагиба); широкий и царственно-царственный жест правой, благословляющей руки; не условно-церемониальное, но органическое, неотъемлемое достоинство всей фигуры, полная сознательность и огромная мудрость, утомленность мудростью, как бы перегруженность бесконечной мудростью; что-то древнее, бесконечно древнее. В сочетании с вышеупомянутой беспомощностью и младенческой жалкостью, даже какого-то преждевременного рождения на свет, этот огромный контраст дает нам уверенность, что перед нами Сам «Ветхий денми», хотя и возлежит Он, беспомощный, на руках Матери. И в Матери и в Сыне чувствуется огромное ведение. Они Оба, в особенности Младенец, царственно и абсолютно-просто мудрый, мудрый без усилия, без напряжения, без искания, Они мудры без дви-

жения: без туги, в Себе Самих знают Они в сё, и, хотя в мир и зло его погруженные, Они Оба остаются над ним и вне его — в Себе Самих мирные покоем Вечности, которого не нарушить никаким земным бушеванием. В Них, над этими бушеваниями пребывающих, чувствуется опора и твердыня. И потому от всей иконы веет глубоким неотмирным покоем, бесконечным миром, совершенным спокойствием присно обладаемой мудрости.

Николай Чудотворец. В Николае Чудотворце обращает внимание совсем другое, чтобы не сказать совсем обратное, — именно концентрированность, напряженность, сжатость всех морщин, всех натяжений, всех напряжений около одного центра. Этот центр — в области глаз и переносицы, т. е. того места лица, где, по учению индийской мудрости¹¹, находится третий, мистический, глаз — орган духовного зрения. И действительно, Николай Чудотворец, пронзительно смотрящий, как бы пронизывающий пространства своими глазами, смотрит еще и переносицею, как третьим глазом, и увидит им все насквозь, когда воззрится. Этому впечатлению собранности способствует преувеличенное подчеркивание обеих долей лобного мускула, сильно напряженного. Сдвинуты, сжаты и опущены вниз внутренние концы бровей при поднятости и расхождении наружных: все собирается к одному узлу. Глаза святителя отвернуты вправо: он глядит, но не на зрителя и не поверх, а в сторону. При этом, на поверхностный взгляд, можно отметить некоторое косоглазие; но взгляды — и оно оказывается д в и ж е н и е м г л а з; в то время как правый уже отвернулся в сторону, левый его догоняет. Перебегающим движением глаз святитель надзирает весь мир, и ничего не останется не замеченным им, — но не все сразу, а в свое время, — когда он воззрится, и вот-вот вонзится взглядом в зрителя. Ожидание этого делает его грозным, хотя сам по себе он и не гневен.

Лицо его очень сухо, с резко выступающими скуловыми костями. Резко очерчен длинный нос, с иссушенным килем и с дифференцированными крыльями. Нижняя губа, равно как и верхняя, опущена: в своем надзирании над пасомыми святитель не думает о себе. Но углы приподняты. Это значит, что, и не думая о себе, он не распускается, не теряет самособранности и духовной напряженности. Во рту его нет мягкости, а скорее — верная, до конца верная, служба Господину, вручившему ему паству, которую он в целостности вернет Вручившему. Эта верность, эта бдительность святителя Николая подтверждается и другими чертами его лика. Складки от носа к углам рта и параллельные им морщины выше — представлены резкими чертами. Они, как и натяжения под глазами, представленные также резкими темными чертами, возвращают наше внимание опять к глазам святителя: наше рассмотрение от глаз его исходит и непрерывно к ним же возвращается всеми линиями лика. Форма волосяного покрова — островком — и большие заливы — старческие. Это ведет к мысли о возрасте, стоящем уже над волнениями и притяжениями земли, о возрасте, преодолевшем кипение крови и личные пристрастия. Объективным разумом руководится изображенный на иконе. Глаза его широко раскрыты, а не прищурены: святитель не то чтобы вглядывался в определенную какую-либо вещь, а — вообще надзирает. Борода его уплотнена, как-то концентрирована и вся обращена внутрь, причем разделка ее подчеркивает ту же архитектуру лица

и своими линиями втягивает взор опять к средоточию лика. Очень узкие покатые плечи, при большой голове и в особенности очень большом лбе, указывают на хилость тела. А это — еще раз подчеркивает огромное духовное напряжение, огромную духовную сконцентрированность, огромное усилие ума (понимая это слово в античном смысле, как средоточие всей деятельности духа). Выраженное мыслительными сокращениями лобных мускулов и движением глаз, это усилие ума говорит не о царственности, не о надмирном спокойствии, не о самородной и самодовлеющей мудрости. Да, о божественном ведении без усилия — здесь не может быть и речи. Этот лик глазами своими бросает сноп умного света, но свет в нем — не свой, не тот пренебесный свет, который струится от Одигитрии, а стяжанное духовным усилием и воспринятое оттуда же, от той же Одигитрии, духовное лучение. Если мы говорили, что Одигитрия глубоко антична, то эта икона, при поразительном совпадении с той по фактуре, глубоко чужда античности. В ней — не прекрасное, но возвышенное: относительно нее напрашивается сравнение с музыкою Бетховена как выражением чистой человечности.

К этой иконе более всего подходит слово *Ἐπίσκοπος*, т. е. надзиратель, блюститель, надсмотрщик. Одигитрия дает небесные дары, а *Ἐπίσκοπος* блюдет их сохранность. Одигитрия — мудрость небесная, а святитель Николай Чудотворец — ум земной, хотя и просветленный небесным светом.

Эти две иконы относятся друг к другу, как тезис и антитезис, и, повторяю, их фактурное сходство только подчеркивает их антитетичность. Черт такого сходства не мало: тождество расцветки ризы Николая Чудотворца и мафория Богоматери, красное Евангелие у первого и красная же одежда Младенца Спасителя, расположенные подобно друг другу на левых руках, первое — свяителя, второй — Богоматери, тогда как правые остаются свободными и делают священные движения: благословения у свяителя и жест благоговения у Богоматери. К чертам сходства относятся также: одинаковое вохрение, отношение фигур к полю, одинаковые размеры досок, полей и ковчегов, подобный характер мазка и накладки, и еще — архитектурическое сходство линий омофора у Николая Чудотворца с линией мафория Божьей Матери, а также шейный вырез подризника у первого с таковым же мафория. Сходны и самые группировки, в особенности положения рук: но в то время, как правые руки Богоматери и Спасителя царственно и щедродательно раскрываются, правая рука свяителя вся прижата и сжата как будто с некоторым усилием, а любовному поддержанию Младенца левою рукою Богоматери соответствует боязливо ответственная схваченность и крепкое держание Евангелия левою рукою свяителя. Довольно много общего сходства и в руках свяителя и Богоматери, хотя, впрочем, о первых говорить вполне твердо — затруднительно вследствие тронутости ее записью; но, по-видимому, при удлиненной руке с длинными пальцами характер ее у свяителя совсем иной, нежели у Богоматери. Рука его, правая, т. е. та, которая видима на иконе, суха и притом костлява, с резко намеченными узлами, с цилиндрическими, не суживающимися и прямоугольно заканчивающимися пальцами, т. е. это рука мыслителя, дискурсивного мыслителя, человека, у которого ум преобладает над интуицией и усилие духа над непосредственным обладанием. Очень развитый и очень длинный боль-

шой палец, гибкий и подвижный, свидетельствует опять о могучем характере, о внутренней силе и духовной крепости (сравни с Николаем Чудотворцем Рябушинского). Таким образом, сопоставление рук на той и другой иконе опять ведет нас к признанию уже подмеченной их антистетичности, которая выяснилась при сравнении других сторон. Трудно было бы — если бы археологические соображения принуждали бы к тому — отрешиться от мысли, что это противоположение сознательно, т. е., иначе говоря, что эти иконы — парные и парными вышли именно из мастерской. В одной представлено божественное, легкою стопою спускающееся долу; в другой — человеческое, усилием подвига вырубаящее себе в граните ступени восхождения. В одной — Царствие Небесное (— вечная радость о Духе-Утешителе —), воплощающееся на земле; в другой — земное, «нужницы восхищающие е». В Одигитрии — бесценная, превыше всего дорогая жемчужина, в округлой самозамкнутости своей играющая теплым блеском; святитель Николай — это купец, все распродавший, чтобы стяжать эту драгоценную божественную мудрость. В одной иконе — путь воплощения, другая указывает путь одухотворения. Мирною надеждою светит Одигитрия — Путеводительница, но силою ума Николай — Победитель Народа — подстегивает на духовную самособранность. Божья благодать, даром даваемая, и человеческий подвиг духа, усилием завоевываемый, — таковы два духовных первообраза, две идеи, питающие созерцание, которые направляли внутреннюю жизнь древнего молебщика пред этими иконами, преподобного Сергия. Эти две идеи установили и основные линии византийской культуры; они были тем наследием, приумножить и развить которое был призван русский народ: но если эти идеи, вообще говоря, могли быть воплощаемы и воплощались художественно также и в иных образах, то тем не менее именно эти образы, Одигитрии и Николая Чудотворца, были центрами кристаллизации около них соответственных переживаний и должны быть признаны первичными. Разумеется, образ всякого святого выражает идею человеческого подвига, умную сосредоточенность, духовное усилие; но как и для греко-византийского, так и для русского сознания типом святого по преимуществу был всегда Николай Чудотворец: в нем именно, а не в ком-либо другом, народ видел наиболее характерное осуществление церковного блюстителя страны, епископство, в каком-то преимущественном смысле. Повторяю, образ Николая Чудотворца издавна установился не как образ одного из многих святых, но как тип святого, как представителя человеческой святости. Следовательно, нахождение этой иконы у преподобного Сергия, при наличности только двух его икон, указывает на глубокую неслучайность именно такого выбора. Но эта типичность иконографического сюжета в данном случае чрезвычайно подчеркивается исключительными качествами самой иконы. Она необыкновенно выразительна. Среди многих древнейших и более поздних изображений святителя Николая я не могу припомнить ни одного, которое хотя бы подходило к келейному по степени художественной энергии, которое, хотя бы приблизительно, равнялось этому по силе духовного напряжения. Все они, имея каждая свои достоинства в сравнении с этим, кажутся, однако, вялыми, не возведенными на совершенную степень т и п а. Как слабо,

например, в известной иконе Николая Чудотворца, из собрания Рябушинского, представлено то же перебегающее движение глаз, та же сосредоточенность внимания, та же бдительность. Мы не знаем, как объяснить, но у духовного родоначальника русской культуры, в его келейной жизни, оказывается одним из фокусов символ человеческого подвига, исключительно ярко воплощенного. Но мы не можем ссылаться на так называемую историческую случайность и должны видеть в этом символе один из зародышей, образовавших русскую культуру.

Веще большей степени то же приходится сказать о другой иконе преподобного Сергия — Одигитрии. Если почитание Богоматеринства, этого узла скрещивающихся небесных и земных токов, этого предельно густого средоточия идеи воплощения, глубоко характерно для греческого Средневековья, то из всех переводов, художественно являющих идею Богоматеринства, исключительное место занимает в византийском Средневековье образ именно Одигитрии. Можно сказать, что Одигитрия среди других икон Богоматери то же, что Николай Чудотворец среди других святых. Это предельное выражение Богоматеринства. «Икона Божией Матери Одигитрии, — говорит Н.П. Кондаков ("Иконография Богоматери". 1915. Т. II. С. 152), — представляет средоточие не только иконографии Божией Матери, но и вообще христианской иконописи, так как она образует тот главный ее узел, из которого расходящиеся концы нитей помогают нам построить на пространстве VI–XII столетий сложную систему художественных соотношений различных стран православного Востока и католического Запада в главную, подготовительную эпоху европейского Средневековья. Но и далее, с началом самостоятельной жизни искусства на Западе и ветвей византийского искусства на Востоке, в XIV–XV столетиях, тип Одигитрии продолжает оставаться излюбленным, быть иконою по преимуществу, изменяясь только в народном характере и экспрессии, почему и является наглядным свидетельством культурных связей и художественной преемственности. В то же время Одигитрия всегда состояла представительницею Византии, ее эмблемою и наиболее торжественным и выразительным произведением ее искусства». Глубоко знаменательно, что Одигитрия, этот палладий Византии, встречает нас и у колыбели русской культуры. С ним передается Византией и нить культурного предания. Появившись исторически «на пороге исторического здания византийского искусства, вслед за первым расцветом его в эпоху Юстиниана», икона Одигитрии «представляла собой (вероятно, уже в одном из первых списков) произведение утонченного греческого стиля» (Кондаков Н.П. Id., с. 152). По древнему преданию, первоявленная икона Одигитрии была писана самим евангелистом Лукою. Исторические судьбы этого художественного символа неотделимы от истории Византии. Не только истории искусства, но и всей внутренней и внешней культуры. К X в. перевод этой иконы слагается более или менее окончательно, а к XIII в. относятся наиболее прекрасные из сохранившихся до нашего времени художественные осуществления этого перевода. Просматривая иконы Одигитрии, легко подметить, что по типу Одигитрия келейная ближе всего подходит к изображениям именно XIII в. Как, в частности, тип лика этой Одигитрии имеет нечто общее с мозаическими образами Божьей Матери XIII в. в соборе Св. Марка в Венеции. Говорю это не к тому, чтобы XIII веком пытаться фик-

сировать дату келейной Одигитрии, но чтобы отметить ее особенную близость к изображениям Богоматери более древним¹². Мы знаем, не позже чего нужно датировать келейные иконы преподобного Сергия. Этим крайним пределом служит 25 сентября 1392 г., когда преподобный Сергий скончался. Эту дату следует еще понизить, имея в виду, что преподобный был монахом 55 лет; иконы же эти, нужно думать, получил в качестве благословения от родителей. А далее, принимая во внимание родовитость его дома, нужно предположить, что эти иконы, как доставшиеся духоносному отпрыску своего рода, признанному таковым родителями, были не какими-либо, но наиболее чтимыми из родовых икон и во всяком случае на несколько поколений старше самого преподобного. Если теперь оправдается наше указание на большую близость келейной Одигитрии и Владимирской Успенского собора, тоже загадочной по происхождению, то этим будет установлено еще большее понижение даты Одигитрии преподобного Сергия. Во всяком случае при рассмотрении икон преподобного Сергия необходимо учитывать ростовское происхождение рода преподобного Сергия, и потому весьма вероятное владимиристо-суздальское происхождение его икон.

Но какова бы ни была эта дата, в названной иконе Русь получила духовную связь с лучшими заветами Византии, чрез них и в них касание к древнейшим иконописным преданиям Сирии, теряющимся в незапамятной глубине и связанным, вероятно, с культами божественного материнства, матери-земли и души мира, а с другой стороны, с наиболее одухотворенными и прекрасными образами эллинизма, символами Девственной Мысли — Афины Паллады. Эта концепция Девы-Мысли — средоточие средоточия греческой культуры города Афин — духовно волновала не только все эллинское искусство, воплотившись в совершеннейших образах Фидия, но и была вдохновительницей греческой философии, ибо что такое «умопостигаемое место» Платона или «чистая мысль» Аристотеля, нетленные, не запятнанные эмпирией, как не философский пересказ все того же почитания богини Афины. А далее, вбирая в себя сирийско-египетскую концепцию божественного материнства и соединяя таким образом вечную девственность с абсолютностью рождения, концепция Афины продолжает жить в Византийской империи, делаясь ее духовным светочем после того, как в самой исторической действительности, в лице Назаретской Девы, она нашла свое полное, окончательное и чистейшее осуществление. Этот-то, столь же сложный в своей догматическо-философской глубине, сколь и простой своей художественной завершенностью, образ Путеводительницы, как капля тончайшего нектара, собравшего в себе лучшие соки византийской культуры, насытил душу преподобного Сергия и определил ее. Достоин внимания, что и тут художественное осуществление этого иконописного перевода оказалось исключительно прекрасным, исключительно питательным.

Таковы те две иконы — две мировые идеи, которые получил в свое укрепление преподобный Сергий. Дал же от себя Руси он третью, воплощенную в художественном символе Пресвятой Троицы.

Сергиев Посад,
1918 28/ XII—1919 1/ I.

Небесные знамения

(Размышления о символике цветов)

Выйдем в открытое место, лучше всего при восходе солнца, или во всяком случае, когда солнце почти у горизонта, и заметим себе соотношение цветов.

Прямо против солнца — фиолетовый, сиреневый и главное — голубой. В стороне солнца — розовый или красный, оранжевый. Над головою — прозрачно-зелено-изумрудный.

Дадим отчет себе, что собственно видим мы. Мы видим свет и только свет, единый свет единого солнца. Его различная окраска — не собственное его свойство, а соотношение его с той земною и отчасти, может быть, небесной средою, которую наполняет собою этот единый свет.

Свет неделим, свет сплошен, — есть воистину непрерывность. Нельзя в пространстве, наполненном светом, выделить область, не сообщающуюся со всякою другою областью; нельзя уединить часть светового пространства, нельзя отрезать часть света. (— Это красивый пример того, что протяженность не есть достаточное условие делимости и что делимость не следует аналитически из протяженности —). Когда же непрозрачные тела перехватывают в пространстве свет, то уединение происходит всегда одно-сторонне, с одной стороны и потому не способно замкнуть выделяемый световой объем.

Итак, свет непрерывен. Но те оптические среды, которые светом наполняются и свет нам передают, — они не непрерывны, они зернисты, они представляют собою некоторую тончайшую пыль и сами содержат другую пыль, пыль по тонкости своей недоступную никакому микроскопу, но тем не менее состоящую из отдельных зернышек, из отдельных кусочков вещества. Те роскошные цвета, которыми украшается небосвод, есть не что иное, как способ соотношения неделимого света и раздробленности вещества: мы можем сказать, что цветность солнечного света есть тот привкус, то видоизменение, которое привносит в солнечный свет пыль земли, самая тонкая пыль земли и, может быть, еще более тонкая пыль неба. Фиолетовый и голубой цвета это есть тьма пустоты, — тьма, но смягченная отблеском как бы накинутого на нее вуаля тончайшей атмосферной пыли; когда мы говорим, что видим *фиолетовый* цвет или *лазурь* небосвода, то это мы видим тьму, абсолютную тьму пустоты, которой не осветит и которую не просветит никакой свет, но видим ее не самое по себе, а сквозь тончайшую, освещенную солнцем пыль. *Красный* и *розовый* цвета — это та же самая пыль, но видимая не против света, а со стороны света, не смягчающая своею освещенностью тьму между планетных пространств, не разбавляющая ее светом, но, напротив, от света отнимающая часть света,

застающая глазу свет, стоящая между светом и глазом и, свою непросвещенностью, прибавляющая к свету — тьму. Наконец, *зеленый* цвет, по направлению перпендикулярному, зеленоватость зенита, есть уравновешенность света и тьмы, есть боковая освещенность частиц пыли, освещенность как бы одного полушария каждой пылинки, так что каждая из них столь же может быть названа темною на светлом фоне, как и светлую на темном фоне. Зеленый цвет над головою — это ни свет и ни тьма.

Итак, есть только энергия освещающего света и пассивность освещаемого, а потому — и не поглощающего свет, т. е. свет далее себя не пропускающего, вещества; и, наконец, есть то, о чем только грамматически можно сказать, что оно есть, ибо оно есть ничто, пустое пространство, т. е. свет, в котором интенсивность мыслится равною нулю, — чистая возможность воссиять свету, которого, однако, нет. Эти два начала и третье — *ничто* — определяют собою все многообразие цветов неба. От этих чувственных образов мысль сама собою устремляется к символическому их смыслу. Но тут, раз навсегда и с предельною настоячивостью, надо высказать, что метафизический смысл символики, этой, как и всякой другой подлинной символики, не надстраивается над чувственными образами, а в них содержится, собою их определяя, и сами-то они разумны не как просто физические, а как именно образы метафизические, эти последние в себе неся и ими просветляясь. В данном же случае непрерывность в переходе от чувственного к сверхчувственному так постепенна, что говоря эти слова: *свет, тьма, цвет, вещество* — сам не знаешь, в какой мере, вот сейчас, имеешь дело с физическим, и в какой — с метафизическим: ведь все эти слова суть те первичные слова, из которых как из общих корней, развиваются и поднимаются, все время оставаясь параллельными, все время в живом соотношении между собою, как физика, так и метафизика, или, правильнее, как метафизика, так и физика. Действительно, описанные соотношения между началами мира физического имеют полное себе соответствие в соотношении начал бытия метафизического; оба аналогичных соотношения, в точности, как форма и отливка по ней, или как два оттиска одной печати, повторяют друг друга. Отсюда устанавливается и символическое значение в мире сверхчувственном того, что является результатом соотношения начал бытия чувственного, т. е. символика цветов.

«Бог есть свет»¹. Бог есть свет, и это — не в смысле нравоучительном, а как суждение восприятия, — духовного, но конкретного, непосредственного восприятия *славы* Божией: созерцая ее, мы зрим единый, непрерывный, неделимый свет. Свет не имеет дальнейшего определения, кроме того, что он есть свет беспримесный, чистый свет, в коем «несть тьмы ни единыя». Определение света есть только то, что свет есть свет, не содержащий никакой тьмы, ибо в нем — все просветлено, и всякая тьма от века побеждена, преодолена и просвещена. В отношении к цветам мы называем свет — *белым*: но «*белый*» не есть положительное определение, оно указывает только на беспримесность, на «ни тот, ни другой, ни третий цвет», а только: сам он, чистый, беспримесный свет. «Белый свет» есть только обозначение света, как такового,

чисто аналитическое подчеркивание его цельности. Он, — свет ли, Бог ли, — полнота, в нем нет никакой односторонности, ибо всякая односторонность происходит от препятствий; нет в нем никакого ущерба, никакого ограничения. Лишь ограничение, ослабление, ущемление, препятствие, разбавление чистой энергии света чуждою ей пассивностью, могло бы заставить свет быть не просто светом, не просто самим в себе, но односторонним, склоненным в ту или другую сторону, в сторону такой или иной цветности. Этою пассивною средою, в ее тончайшем и нежнейшем явлении, бывает тварь, и, притом, не грубая земная тварь, грубо же нарушающая духовность света, но высшая и тончайшая тварь; тварь, так сказать, в ее первоисточке, служит средою, придающею свету цветность. Эта метафизическая пыль именуется Софией. Она не есть самый свет Божества, не есть самое Божество, но она и не то, что мы обычно называем тварью, не грубая инертность вещества, не грубая его светонепроницаемость. София стоит как раз на идеальной границе между божественною энергиею и тварною пассивностью; она — столь же Бог, как и не Бог, и столь же тварь, как и не тварь. О ней нельзя сказать ни «да» ни «нет», — не в смысле антиномического усиления того или другого, а в смысле предельной переходности ее между тем и другим миром. Свет есть деятельность Божия, София же — первое огушение этой деятельности, первое и тончайшее произведение ее, еще, однако, дышащее ею, к ней настолько близкое, что между ними, если не брать их соотносительно между собою, нельзя провести и самой тонкой границы. И мы бы не могли различить их, если бы не соотношение: света — деятельности Божества, и Софии — первотвари или первоматерии. Лишь из соотношения двух начал устанавливается, что София — не есть свет, а пассивное дополнение к нему, а свет не есть София, но ее освещает. Это соотношение определяет цветность. Созерцаемая как произведение божественного творчества, как первый ступок бытия, относительно самостоятельный от Бога, как выходящая вперед навстречу свету тьма ничтожества, то есть созерцаемая от Бога по направлению в ничто, София зрится *голубою* или *фиолетовою*. Напротив, созерцаемая как результат божественного творчества, как неотделимое от божественного света, как передовая волна божественной энергии, как идущая преодолевать тьму сила Божия, т. е. созерцаемая от мира по направлению к Богу, София зрится *розовою* или *красною*. Розовою или красною она зрится как образ Божий для твари, как явление Бога на земле, как та «розовая тень», которой молился Вл. Соловьёв². Напротив, голубою или фиолетовою она зрится как мировая душа, как духовная суть мира, как голубое покрывало, завесившее природу. В видении Вяч. Иванова, как первооснова нашего существа в мистическом погружении взора внутрь себя: душа наша — как голубой алмаз³. Наконец, есть и третье метафизическое направление — ни к свету, и ни от света, София вне ее определения или самоопределения к Богу. Это тот духовный аспект бытия, можно сказать, райский аспект, при котором нет еще познания добра и зла. Нет еще прямого устремления ни к Богу, ни от Бога, потому что, нет еще самых направлений, ни того, ни другого, а есть лишь движение около Бога,

свободное играние перед лицом Божиим, как зелено-золотистые змейки у Гофмана, как Левиафан, «его же созда Господь ругатися (т. е. игратися) ему»⁴, как играющее на солнце — море. И это тоже София, но под особым углом постигаемая. Эта София, этот аспект Софии⁵ зрится золотисто-зеленым и прозрачно-изумрудным. Это — тот аспект, который мелькал, но не находил себе выражения, в первоначальных замыслах Лермонтова. Три основные аспекта первотвари определяют три основные цвета символики цветов, остальные же цвета устанавливаются в своем значении, как цвета промежуточные. Но каково бы ни было многообразие цветов, все они говорят об отношении, хотя и различном, но одной и той же Софии к одному и тому же небесному Свету. Солнце, тончайшая пыль и тьма пустоты в мире чувственном, и — Бог, София и Тьма крошечная, тьма метафизического небытия, в мире духовном, — вот те начала, которыми обуславливается многообразие цветов, как здесь, так и там, при полном всегда соответствии тех и других друг другу.

1919. X. 7, 11
Сергиев Посад

Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника»

(ГИЗ, 1925)

Глубокоуважаемая Нина Яковлевна.

Мне хотелось сделать какой-нибудь вклад в Вашу книгу вместе со многими другими, наколотыми на булавки в Вашей коллекции. Но чем больше раздумывал я о предполагавшемся предисловии, тем труднее казалось осуществить его. О кукольном театре мне хочется сказать слишком много для предисловия, и, не удерживаясь на оправе Вашей книги, я невольно начинаю мешать автору и говорить по существу. А если не говорить так, то трудно принять формальный тон в отношении предмета и книги о нем, которые представляются и без меня бесспорными. И кукольный театр вообще и Ваша деятельность в частности, равно и Ваша книга, говорят сами за себя вполне достаточно для того, чтобы показалась смешною какая-то рекомендация со стороны. Успех Ваших петрушек Вам известен, в успехе Вашей книги у меня нет сомнений, и потому давайте признаем предисловие излишним.

Но мне все-таки хочется письменно откликнуться на Вашу книгу. Потому к сему прилагается нижеследующее размышление по поводу одного из Ваших спектаклей. Предоставляю Вам делать с ним все, что Вам угодно, печатать в начале книги, в середине, или в конце, или никак. Однако необходима оговорка: мне хотелось излить свой восторг, но я боюсь, что тонкая похвала вышла слишком тонкою. Как бы кто, простодушный, не подумал, что я восхищаюсь не Вами, а посадскою рощицей. Спешу поэтому разъяснить уже совсем без тонкости, что все размышление нужно понимать иносказательно, а именно: что Ефимовы сумели использовать для постановки луг и рощу, актерами сделав всех зрителей, что тут осуществлена исходная форма эллинской трагедии, что дело совсем не в деревьях, а в умении заставить смотреть на огороженный кусок природы как на праздничную оркестру и что, короче говоря, Ефимовым удалось преодолеть кризис театра, около которого толчется наше время, и ввести театр в общенародную жизнь. Надеюсь, это будет ясно. А теперь вот и неясное.

Накрапывал летний дождь. Следовало думать, что назначенное под открытым небом представление петрушек не состоится. Тем не менее приглашенные, а за ними и мы пробирались между гряд маленького огорода. Потом пришлось спускаться в глубокую, со скользкими глинистыми скатами канаву и переходить по жердочке. Но действительно, преодолеть эти трудности было необходимо: для представления был избран заброшенный сад с березовой аллеей и прудком, расположенный на склоне и уединенный, словно отрезанный от и без того уединенной Красюковской улицы отрезанного от общей жизни Сергиевского Посада. На склоне толпились дети и взрослые, и чувствовалась в этих кучках всех возрастов, от грудного и до старости, какая-то торжественность, — ожидание, какое бывает накануне необыкновенных дней в семьях с отстоявшимся ритмом домашнего уклада.

Оторванности от обычных условий и привычек жизни свойственно свое бодрое возбуждение — вино неожиданной свободы. Хождение по улицам незнакомого города, одиночество среди природы или война, праздник, когда он сознается как некоторое качественно новое и священное время, — все это действует подобным образом: разрешает пути бесчисленных мелких забот повседневности и дает место неестественным линиям, которыми и в натуралистической дряблости жизнь преобразуется в искусство. И тогда объявляются более глубокие силы нашего существа, обычно заваленные мелочами и слишком значительные, а может быть, и враждебные скучным будням. Праздник — от п р а з д н ы й, т. е. пустой, незанятый; и весьма нередко достаточно снять грузы привычного и мелочно-повседневного, чтобы тут же вышли наружу задавленные ими: и вещь знание, и чувство коренной связи с миром, и близкая к экстазической радость бытия. Вопреки тому, как думают обычно, мучая себя, праздник нуждается не в попечениях, а в свободе от них. И эта свобода прежде всего и больше всего осуществляется строгой изоляцией от будней. Уже давно забыта всеми народами заповедь о субботе и сняты непроницаемые разделы между субботой и прочими шестью днями. Между тем только рама, отграничение, неприкосновенная межа предоставляет раскрыться особому пространству художественного творчества, праздному по оценке пространства внешнего, но зато насыщенного радостью и важным смыслом, зато бьющего в будни ключами жизни. Из гуманности мы не побиваем камнями за разрыв священной ограды субботы и из дряблости предпочли заменить каменную стену ни к чему не обязывающею веревкою. Но зато мы перестали видеть солнце, жизнь потускнела и иссякла, и мир отравился скукой.

Так вот, мы все попали здесь в такое огражденное место, нашли уединяющую раму. Право, человеку, чтобы испытать волнующую радость, нужно очень немного: десятка два деревьев и плотный высокий забор вместе с канавою и переправами оказались достаточною изоляцией от всевозможных тревог, жизненной усталости и бесчисленных забот о существовании в это трудное время. Революция и разруха 1922 года и скудость, и неверность жизни во всех ее сторонах — все это осталось по ту сторону забора.

Когда же небо вдруг расчистилось и омытое, склонявшееся к вечеру солнце осветило березы, пеструю толпу и несколько красивых лоскутов старинных тканей, с нежностью переданных Ефимовыми из бабушкиных сундуков в театр петрушек, — как солнечный луч засветилась в сознании живая сказка. Балаганчик и петрушки и окружавшие театр дети — все вместе построилось в одно искусство, которое больше, чем искусство, потому что тут помимо предвзятого намерения исполнителей звучат вещи голоса души и проскальзывают



Н.Я. Симонович-Ефимова. Силуэтный портрет о. Павла Флоренского. 1925



*Н.Я. Симонович-Ефимова
с силуэтом И.И. Пущина к
теневой постановке «При-
езд Пущина к Пушкину в
Михайловское». 1923*

тайные силы природы. Слова, в других обстоятельствах, вероятно, оставшиеся бы незаметными, в этой обстановке и от лица кукол сказанные получают неожиданный вес, и народные изречения слышатся действительно как сгущенная жизненная мудрость. Куклы, из тряпок, кусков дерева и бумажной массы, совершенно явно оживают и действуют самостоятельно: они уже не следуют движениям управляющей ими руки, а, напротив, сами ее направляют, у них свои желания и вкусы, и становится совершенно очевидным, что в известной обстановке через них действуют особые силы. Это представление начинается игрою, но далее — врастает в глубь жизни и граничит то с магиею, то с мистерией.

Конечно, кукольникам, несущим боевую ответственность и уносимым вихрем действия, нет времени обдумывать происходящее, и было бы по-мехою раздваиваться, чтобы сопоставить свое кукольное сознание с обычным. Но и они, как показывает настоящая книга, сознают кукол как хотящих или не хотящих того или другого, как одобряющих или не одобряющих обстановку, в которую они попали. Зрителям же или, точнее сказать, соучастникам этого кукольного действия гораздо более отчетливо видно, что кукольный театр есть нечто несравненно большее, нежели Ефимовы плюс куклы, что в нем принимает участие еще нечто третье и это третье — то, для чего существует самый театр.

Отрезанные от повседневности забором, вместе со своим хором из зрителей, кукольники еще более повышают потенциал таинственных сил, в них действующих, вторичною изоляцией — своим балаганчиком. И наконец, надевая на руку обличье куклы и позволяя разуму руки принять самостоятельное лицо, они освобождают его от подчинения разуму головному и последний делают, напротив, служебным органом ручного. Трижды изъятая из внешнего мира тремя последовательными ступенями изоляции, рука становится телом, проводником и органом воздействия иных, чем известные в нашем будничном сознании, сил. В кукольном театре выступают основные приемы подражательной магии, которая всегда начинает игрою, подражанием, поддразниванием, чтобы дать затем место привлекаемым таким образом иным силам, которые принимают вызов и наполняют подставленное им вместилище.

Никто, конечно, не обманывается иллюзией. Кукольный театр имеет высокое достоинство не быть иллюзионистичным. Но, не будучи «как настоящее» и не притязая казаться таковыми, куклы на самом деле осуществляют новую реальность. Она входит в освобожденное ей пространство и заполняет праздничную раму жизни. Хор зрителей объединяется куклою и сам питает ее чрез кукольника своими глубинными волнениями, которым нет места в повседневности.

Самое глубокое наше и самое заветное — это наше детство, в нас живущее, но от нас плотно завешенное. Мы забыли о нем, об этой изначальной близости со всем бытием, когда мы приникали еще к жизни природы; забыли, но оно продолжает жить в нас и, в известные времена, неожиданно объявляется. Так, американская психология хорошо выяснила, что психологический процесс религиозных обращений есть не что иное, как возврат к детству, выход наверх наиболее глубоких напластований личности, сложившихся в годы раннейшие: «Если не обратитесь (т. е. не перевернете своей личности) и не будете как дети (т. е. не вообще детьми, а именно вы — детьми, какими были когда-то), то не можете войти в Царствие Небесное»¹. Царствие же Небесное «есть мир и радость действием Святого Духа»². Итак, духовная гармония, которая открывается внезапно при обращении, живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла. Кукольный театр есть очаг, питаемый сокровенным в нас нашим детством и в свой черед пробуждающий в нас к деятельности уснувший дворец детской сказки.

Объединенные когда-то между собою в этом рае, мы разделены теперь друг от друга, потому что скрылся из глаз самый рай. Но через кукольный театр мы вновь, хотя бы и смутно, видим утраченный эдем и потому вновь вступаем в общение друг с другом в самом заветном, что храним обычно, каждый про себя, как тайну — не только от других, но и от себя самого. Сияющий в лучах закатного солнца, театр открывается окном в вечно живое детство.

Н. Я. СИМОНОВИЧ -
- ЕФИМОВА

ЗАПИСКИ ПЕТРУШЕЧНИКА



Обложка книги Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника», к изданию которой о. Павел Флоренский написал предисловие

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА

МСМ
XXV

I

Обложка журнала должна в каком-то отношении органически входить в книжку журнала как цельное произведение книжного искусства. Но содержание отдельных книжек текуче и притом непредвидимо даже редакции; его выразить обложкой — значило бы удовлетворить потребностям отдельного номера, может быть, отдельных номеров, но во всяком случае не журналу по всей линии. Тут требуется выразить самую связь книжек журнала, сколько бы их ни было и каково бы ни было их содержание: эта связь есть та основная цель, которой служит данный журнал и «направление» его, этой целью предполагаемое. Тогда обложка периодического издания будет схемой его единства. Удачно измышленная, она может и должна стать наглядным перво-воплощением жизненного порыва, который разворачивается в ритме издания: можно сказать, обложка — это самый журнал. Как зерно содержит уже в себе полный круг жизненных явлений дерева, из него вырастающего, так обложке надлежит быть семенем журнала. Тогда ею осуществляется живая связь отдельных статей, может быть, между собою порознь вовсе не согласованных, может быть, полемизирующих. В ней созерцательно предстоит нам духовная форма журнала со всем его многообразным содержанием. Обложка поясняет одним и внушает — другим. Разве мы не знаем полнокровной мощи графических символов, питающей при медитировании над ними? Разве мы не знаем мудрости символов, которая нередко оказывается неизмеримо больше и глубже того, что мог и хотел сознательно вложить в нее художник? Разве мы не знаем мудрости древних, неизменно дающей новое, — мудрости, закрепленной в картинках гадальных карт? А гербы? Они должны были сопровождать своих владельцев во всех обстоятельствах жизни, в походах и на пиру, среди семьи и в храме, всякая вещь была названа гербом, чтобы владелец, непрестанно взирая на него, размышлял о своем назидании и руководился им. Почему же не может быть таким же ходом в глубину обложка журнала, как дело наиболее заветных стремлений целой группы людей? Кажется естественным требовать от обложки внутренней скрепы известного направления мысли и родника новых замыслов.

II

Журнал «Маковец» есть или, по крайней мере, хочет быть органом реализма, — реализма в искусстве, поскольку он занят вопросами искусств. Но искусство невыделимо из состава целостной культуры, а понимание искусства не может быть установлено вне общего понимания жизни. Реализм в искусстве и реалистическое понимание искусства необходимо вырастают

в общем организме реалистической культуры, а вне его прозябают и гибнут хилыми побегам. Реалистическому журналу искусств не миновать, хотя бы в боковом зрении, реализма жизни и реализма культуры.

Итак, что же есть реализм? Но самый этот термин слишком драгоценен, чтобы не соблазнить покуситься на него направлениям мысли и творчества весьма различным.

Кто же, благоразумный, не хочет быть и считаться реалистом? Но когда приглядываешься, что именно притязает на это качество, чаще всего оказываются такие притязания в прямом противоречии со значением слова «реализм» наиболее естественным — от *res, realis*. Так, весьма нередко смешение терминов реализм и натурализм, даже — реализм и иллюзионизм, как, с другой стороны, заурядно противопоставление реализма и идеализма, реализма и символизма, реализма и мистики.

Очевидно, во всяком случае реализм есть такое направление, которое утверждает в мире и в культуре, в частности в искусстве какие-то *realia*, реалии или реальности, противоположаемые иллюзиям. Подлинно существующее противостоит в реализме только кажущемуся; онтологически плотное — призрачному, существенное и устойчивое — рассеиваемому скоплению случайных встреч. Закон и норма, с одной стороны, прихоть и каприз — с другой.

Если нет этого противопоставления, то нет и реализма, — хотя плоскость бытия, на которой признаются реальности, может быть весьма различна, и в зависимости от этого различный характер получает самый реализм. Тем менее может быть речи о реализме, когда вообще отрицается в искусстве явление подлинной реальности; впрочем, как же может оно быть, если реально бытия нет в мире? Реализм в искусстве имеет необходимой предпосылкой реализм всего жизнепонимания.

Но далее, можем ли мы выражать мировую реальность, если сами стоим вне ее и с нею не соприкасаемся? Очевидно, жизненная отдаленность наша от реальности должна опять уничтожить реализм и в искусстве. Есть реальности в мире; они познаются жизненным прикосновением к ним чрез труд в мировой среде; это познание выразимо средствами искусств; произведения искусства могут сводить нас с чувственно недоступными реальностями — таковы формальные предпосылки всякого художественного реализма, и направление, отрицающее хотя бы одну из них, тем самым лишает себя права именоваться реализмом.

III

Указанные предпосылки реализма могут показаться настолько естественными и формально подразумеваемыми, что, по-видимому, едва ли кто станет возражать против них. Но — так только до тех пор, пока к ним не относятся внимательно. Взятые же в упор, они вовсе не так нейтральны и не так безразличны. Ведь для большинства произведение искусства стоит, само по себе, наряду с образами представления и не приводит нас к реальности, а, напротив, отводит от нее, давая иллюзию реальности. При таком взгляде деятельность искусства, по крайней мере изобразительного искус-

ства, о каком преимущественно будет наша речь, — деятельность искусства направляется именно на создание подобий, «эстетической видимости» (Schein), лишенных существенности, но кажущихся как существенные. Обман — такова суть искусства, по убеждению далеко не единичному.

«Совсем как в действительности» — эта обычная похвала натуралистическому произведению разве не свидетельствует ли, что «как в действительности» есть что-то, что, не будучи действительностью, хочет стоять в ряду явлений действительности. Иллюзия, наиболее похожая на действительность, наиболее далека от нее в существе дела. «Хочется потрогать рукою», когда пред нами плоский холст, — этот триумф натурализма не есть ли обман, временно удавшийся и показывающий то, чего нет на самом деле. Да и зачем возбуждать в зрителе неудовлетворимое желание взять рукою написанное яблоко, когда он может успешно проделать это с настоящим. Иллюзионистическое искусство хочет равняться, только равняться с чувственной действительностью, но при всех своих кунштюках никогда действительности не достигает, а в лучшем случае если бы достигло, то стало бы ненужным как искусство. Оно лишь пытается обмануть, что сравнялось с действительностью.

Странное дело: течение, всегда кричавшее о правдивости, — насквозь лживо в самых своих заданиях. Они, эти натуралисты, хотели давать неприкрашенную действительность... и потому писали с поставленных живыми картинами натурщиков или с кукол. Они механически соединяли этюды с различных местностей, не считаясь с органическим характером пейзажа; они изображали искренние чувства по разыгранным ролям и дважды фальсифицировали — один раз действительность тряпьем, натурщиками, искусственно приданными позами и т. д., а затем, второй раз, этот сброд — иллюзорным ее образом. И после этого осмеливались говорить о правде жизни. Их занимало в жизни лишь показное, выдающее себя за самую реальность — выигрышные роли, трескуче-благородные слова, искусственные чувства. Нет ничего более далекого от реализма, нежели эти и подобные течения, тоже и даже исключительно притязающие на реалистичность.

IV

Между тем этот обман натурализма гораздо глубже, чем только что представлено, хотя и может казаться в общем равнении на обман менее заметным. Ведь натурализм обычно противопоставляет деятельность художника процессу познания; в то время как ученый изобличает нереальность чувственных образов как субъективных, художник, напротив, стремится закрепить их в их субъективности. Следовательно, искусство не выражает познание истины вещей, а затемняет ее. И далее: познание действительности дается, возможно, пассивному, не вносящему ничего от человека, холодному и безличному отношению к миру, тогда как жизненное отношение, личное и горячее, — субъективно. Наконец, в самом мире этим течением мысли реальность отвергается: нет ничего подлинно существенного, все в мире иллюзорно, все только кажется, все условно и обманчиво.

Если так, то, конечно, не реальность, которой нет, служит предметом искусства и не познание ее, которое враждебно изобразительности, получает наглядность художественных образов. Между искусством и самым понятием о реальности разверзается глубокая трещина, после которой лишь на словах можно сочетать термины «реализм» и «натурализм».

Но на почве позитивизма и материализма, вообще направлений мысли, отвергающих существенную реальность формы, реализму нет места.

В достохвальный «Маковец»

(Письмо Н.Н. Барютину)

По мысли основателей, «Маковец» должен быть маковцем — средоточною возвышенностью русской культуры, с которой стекают в разные стороны воды творчества. В разные — во-первых, и из единого, органически выдвинувшегося водоистока — во-вторых. «Маковец» — не геометрический центр и не среднее арифметическое разных течений, а живой узел, откуда тянутся нити.

Может ли быть такой узел? И, если может, то на чем основывается возможность его? И, далее, что обеспечивает «Маковцу» надежду быть маковцем? Отвечаю себе.

На первый вопрос: может, ибо все течения, каковы бы они ни были, все-таки рождаются в единой жизни и, следовательно, по самой сути дела имеют общий исток, который требуется не изобрести, а лишь обрести.

На второй вопрос: на праведном отношении к жизни, т. е. на установке сознания, имеющей своим предметом самую реальность, а не вторичное отражение ее. Поскольку предметом любви и внимания, точкою приложения всех сил признается *res*¹, а не *notio*², *vita*³, а не *ars*⁴, постольку все *notiones*, все виды *artis* будут сознаваться и пониматься как истоки одного водоема.

На третий вопрос: определенная устремленность «Маковца» — сознание необходимости праведного отношения к жизни, желание и решение пробиваться к реальности. Позиция «Маковца» обеспечивает ему его средоточность. Можно говорить о силе и слабости отдельных участников «Маковца», но нельзя отрицать, что «Маковец» занял маковец, стал на верную позицию и хочет ее. «Маковец» — или никто, ибо всякий другой, кто захочет единства культуры, должен провозгласить реализм, а тогда, будь он хотя бы величайший гений, ему необходимо будет присоединиться к «Маковцу», ибо, повторяю, позиция праведного признания верховенства жизни уже занята.

Эти плохо выраженные здесь тезисы мне давно хотелось сказать «Маковцу», но все нет времени. А сегодня я решился наскоро написать их, толкаемый жизнью: нужда — мать изобретательности. А именно, считаю своим долгом обратить внимание «Маковца» на двух художников, шедших разными путями, пользующихся разными приемами, вообще разных, но, однако, пришедших к единому истоку, к маковцу русской культуры.

Один из них — Нина Яковлевна Ефимова⁵. Она (если искать исторических корней ее живописи) связана с течениями, которые в свое время боролись за единство русского народа, уничтоженное реформами Петра Великого, хотя и плохо понимаемыми, куда они стремятся. В Н.Я. Ефимовой — любовь к России — к земле и бабам, к природе, — уже освободившаяся от тенденциозного навязывания народу своих замы-

МАКОВЕЦ

ЖУРНАЛ ИСКУССТВ

№ 2



СОДЕРЖАНИЕ:

Статьи: П. Флоренский,
В. Чекрыгин, Л. Жегин, С. Романович,
Н. Синезубов, Б. Шапошников.

Поэзия: П. Антокольский,
С. Бобров, С. Будацев, В. Ильина,
Т. Мачтет, Е. Неделский, Б. Пастернак,
А. Решетов, Н. Рудин,
С. Спасский, В. Хлебников, Е. Шиллинг.

Живопись: В. Барт, П. Бромирский, А. фон-Визен,
С. Герасимов, Н. Григорьев,
Л. Жегин, И. Завьялов, К. Зефирин,
В. Пестель, С. Романович,
В. Чекрыгин, Н. Чернышев,
А. Невченко.

МОСКВА — 1922

слов (передвижники), понимание русского человека не как этнографического материала для науки и не как материала для социальных экспериментов, его самого, собственной его жизни. Передвижники смотрели на народ сверху вниз, жалея; народники — снизу вверх, но только не признавая в нем его собственной жизни. То, что я вижу в работах Н.Я. Е<фимовой>, внушает не сожаление о народе, а признание его как такового: Россия не нуждается в подкрашивании, чтобы ее любить.

Другой художник — это Влад. Алексеев. Комаровский⁶. Он идет от французов и от русской иконы. Но, в противоположность стилизаторам (Стеллецкому⁷ и пр.), он живет не красками, а тою реальностью, для передачи которой <нрзб.>. Это большой художник, с каждым месяцем делающий шаг вперед. Он ищет конкретного выражения в живописи самого сердца реальности и достиг успехов, которым трудно поверить, не видя его работ (ил. 1).

Теперь, моя мысль — о необходимости пригласить этих двух в «Маковец», на выставку. Это не только количественно усилит «Маковец», придав ему большую плотность, но и произведет ряд толчков к самопознанию и более глубокому самораскрытию. «Маковцу» надлежит быть собирателем русской культуры, как был собирателем русской культуры, во всем ее объеме, Основатель Маковца в XIV в.

1925 г. III.28./IV.16.

П. Флоренский



Н.Я. Симонович-Ефимова. Карандашный портрет о. Павла Флоренского, служащего молебен в Ильин день. 1925

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Священникъ Павелъ Флоренскій.

Обратная Перспектива и рождественное.

Материалы и составленія.

Москва
1921.

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА¹

1. ИСТОРИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

I

Внимание приступающего впервые к русским иконам XIV и XV веков, а отчасти и XVI-го бывает поражено обыкновенно неожиданными перспективными соотношениями, особенно когда дело идет об изображении предметов с плоскими гранями и прямолинейными ребрами, как-то, например, зданий, столов и седалищ, в особенности же книг, собственно Евангелий, с которыми обычно изображаются Спаситель и святители. Эти особенные соотношения стоят вопиющим противоречием с правилами линейной перспективы, и с точки зрения этой последней не могут не рассматриваться как грубые безграмотности рисунка.

При более внимательном разглядывании икон нетрудно бывает подметить, что и тела, ограниченные кривыми поверхностями, тоже переданы в таких ракурсах, которые исключаются правилами перспективного изображения. Как в криволинейных, так и в угловатых телах, на иконе бываюи нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий у них бываюи показаны совместно обе боковые стены; у Евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо — изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы согбенных фигур деисусного ряда (ил. 55), спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова (ил. 54), и другие аналогичные соединения поверхностей профиля и фаса, спинной и фронтальной плоскостей и т. д. В связи с этими дополнительными плоскостями, линии параллельные и не лежащие в плоскости иконы или ей параллельной, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бываюи изображены, напротив, расходящимися. Одним словом, эти и подобные нарушения перспективного единства того, что изображается на иконе, настолько явны и определены, что на них первым делом укажет самый посредственный ученик, хотя бы лишь мимоходом и из третьих рук отведавший перспективы.

Но странное дело: эти «безграмотности» рисунка, которые, по-видимому, должны были бы привести в ярость всякого зрителя, понявшего «наглядную несообразность» такого изображения, напротив того, не вызывают никакого досадного чувства и воспринимаются как нечто должное, даже нравятся. Мало того: когда иконы две или три, приблизительно одного перевода и более или менее одинакового мастерства письма, удастся поставить рядом друг с другом, то зритель с полной определенностью усматривает огромное художественное превосходство в той из икон, в которой нарушение правил перспективы наибольшее, тогда как иконы более «правильного» рисунка кажутся холодными, безжизненными и лишенными ближайшей связи с реальностью, на них изображенною. Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с перспективным «изъяном». А иконы, более удовлетворяющие учебнику перспективы, — бездушны и скучны. Если позволить себе временно просто забыть о формальных требованиях перспективности, то непосредственное художественное чутье ведет каждого к признанию пре вос хо д ст ва икон, перспективность нарушающих.

Тут может возникнуть предположение, что нравится собственно не способ изображения как таковой, а наивность и примитивность искусства, еще детского беззаботного по части художественной грамотности: бывают же любители, склонные объявить иконы милым детским лепетом. Но принадлежность икон с сильным нарушением правил перспективы <свойственна> именно высоким мастерам, тогда как меньшее нарушение этих самых правил свойственно преимущественно мастерам второго и третьего разряда, побуждает обдумать, не наивно ли самое суждение о наивности икон. С другой стороны, эти нарушения правил перспективы так настойчивы и часты, так, я бы сказал, систематичны и притом упорно систематичны, что невольно рождается мысль о н е случайности этих нарушений, об особой системе изображения и восприятия действительности, на иконах изображаемой.

Как только эта мысль появилась, у наблюдателей икон рождается и постепенно крепнет твердое убеждение, что эти нарушения правил перспективы составляют применение с о з н а т е л ь н о г о приема иконописного искусства и что они, хороши ли, плохи ли, весьма преднамеренны и сознательны.

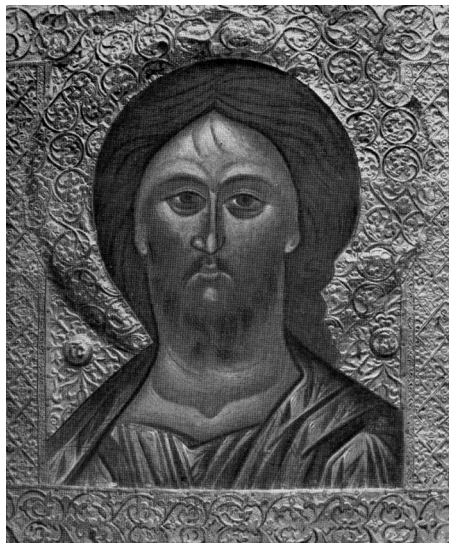
Это впечатление сознательности сказанных нарушений перспективы чрезвычайно усиливается от п о д ч е р к н у т о с т и обсуждаемых особенных ракурсов, — применением к ним особенных же расцветок или, как говорят иконописцы, раскрывшек: особенности рисунка тут не только не проскальзывают м и м о сознания через применение в соответственных местах каких-нибудь нейтральных красок или смягченных общим цветовым эффектом, но, напротив того, выступают как бы с вызовом, почти крича на общем красочном фоне. Так, например, дополнительные плоскости зданий-палат не только не прячутся в тени, но, напротив, бывают нередко окрашены в цвета яркие и притом совсем иные, нежели плоскости фасадов. Наиболее же настойчиво заявляет о себе в таких случаях тот предмет, который разнообразными приемами и без того наиболее выдвигается вперед и стремится быть живописным центром иконы — Евангелие; обрез его, обычно расписываемый киноварью, является самым яр-

ким местом иконы и тем чрезвычайно резко подчеркивает свои дополнительные плоскости (ил. 7).

Таковы приемы подчеркивания. Эти приемы тем более сознательны, что они стоят к тому же в противоречии с обычной расцветкой предметов и, следовательно, не могут быть объясняемы натуралистическим подражанием тому, что обычно бывает. Евангелие не имело обычно киноарного обреза, а боковые стены здания не красились в цвета иные, чем фасад, так что в своеобразии их расцветки на иконах нельзя не видеть стремления подчеркнуть дополнительную плоскость этих плоскостей и неподчинение их ракурсам линейной перспективности, как таковые.

II

Указанные приемы носят общее название *обратной* или *обращенной перспективы*, а иногда — и *перспективы извращенной* или *ложной*. Но обратная перспектива не исчерпывает многообразных особенностей рисунка, а также — и светотени икон. Как ближайшее распространение приемов обратной перспективы следует отметить *разноцентренность* в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая — с своей особой точки зрения, т. е. со своим особым центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной. Эта сложная разработка перспективных ракурсов бывает не только в палатном письме, но и в ликах, хотя она проводится обычно не с очень большою настойчивостью, умеренно и некрикливо, и потому может сойти здесь за «ошибки» рисунка; зато в других случаях все школьные правила опрокидываются с такою смелостью, и столь властно подчеркивается их нарушение, а соответственная икона так много говорит о себе, о своих художественных достижениях непосредственному художественному вкусу, что не остается никакого сомнения: «неправильные» и взаимно противоречивые подробности рисунка представляют сложный художественный расчет, который, если угодно, можно называть дерзким, но — никак не наивным. Что скажем мы, например, об иконе Спаса Вседержителя в лаврской ризнице², на



Спас Вседержитель. XVI в. Икона из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Вклад Никиты Дмитриевича Вельяминова по царевне-инокине Ольге Борисовне Годуновой в 1622 г.

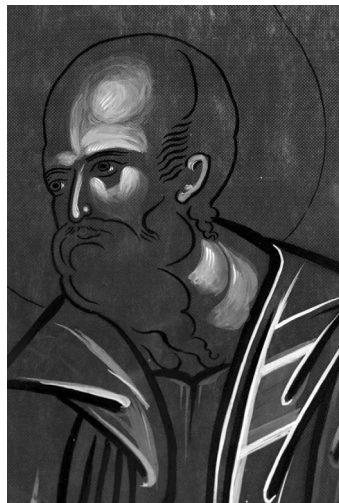
которой голова отвернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны носа меньше правого и т. п.? Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности темени и висков развернуты, что не было бы затруднения забраковать такую икону, если бы не — вопреки ее «неправильности» — изумительная выразительность и полнота ее. Это впечатление осознётся с полной определенностью, если мы взглянем тут же, в лаврской ризнице, на другую³, подобную же рисунком, переводом, размерами и красками икону того же наименования, но написанную почти без вышеупомянутых отступлений от правил перспективы и школьно — гораздо более правильную: эта последняя икона, в сравнении с первой, представляется бессодержательной, невыразительной, плоскостной и лишённой жизни, так что не остается сомнения, при общем разительном их сходстве, что перспективные правонарушения — не есть терпимая слабость иконописца, а положительная с и л а его, — именно то, вследствие чего первая из рассмотренных икон неизмеримо выше второй, неправильная выше правильной.

Далее, если обратиться к светотени, то и тут мы находим в иконах своеобразное распределение теней, подчеркивающее и выделяющее несоответствие иконы изображению, требуемому натуралистическою живописью. Отсутствие определенного фокуса света, противоречивость освещений в разных местах иконы, стремление выдвинуть массы, которые должны были бы быть затененными, — это опять не случайности и не промахи мастера-примитивиста, но — художественные расчеты, дающие максимум художественной изобразительности.

К числу подобных же средств иконописной изобразительности следует отнести еще линии так называемой *разделки*, делаемые и н ы м цветом, нежели цвет раскрывки соответственного места иконы, а чаще всего металлически-блестящими — золотую или очень редко серебряною ассисткой или твореным золотом (ил. 9). Этим подчеркиванием ц в е т а линий разделки мы хотим сказать, что иконописец сознательно обращает на нее внимание, хотя она не соответствует ничему физически зримому, т. е. какой-нибудь аналогичной системе линий на одежде или седалище, например, но есть лишь система линий потенциальных, линий строения данного предмета, подобных, например, линиям силы электрического или магнитного поля, или системам эквипотенциальных или изотермических и тому подобных кривых^{1*}. Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе невидимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу, линии заданных глазу движений при созерцании им иконы. Эти линии — схема воспопстроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это — силовые линии, линии натяжений, т. е., иными словами, — не складки, образующиеся от натяжения, еще не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, — те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще. Начертанные на дополнительной плоскости линии разделки выявляют сознанию структивный характер этих плоскостей и, следовательно, помогают, не ограничиваясь пассивным созерцанием этих плоскостей, понять функциональное отношение таковых к целому

и, значит, дают материал с особенною остротою заметить неподчиненность подобных ракурсов требованиям линейной перспективы.

Мы не будем говорить о других, второстепенных, приемах иконописи, которыми она подчеркивает свою неподсудность законам линейной перспективы и сознательность своих перспективно-нарушений. Упомянем лишь об *описи*, обводящей рисунок и потому чрезвычайно подчеркивающей его особенности, — об *оживках*, *движках* и *отметинах*, а также *фробелах*, выявляющих выпуклости и потому акцентирующих все неровности, которым не следовало бы быть видными, и т. д. Можно думать, сказанного достаточно, чтобы напомнить всем, приглядывавшимся к иконам, уже имеющийся запас впечатлений о неслучайности отступлений от правил перспективы и, мало того, об эстетической плодотворности таких нарушений.



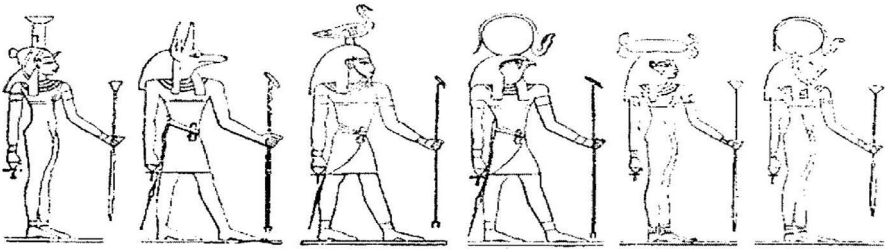
Пример с изображением фробелов на иконе XV в. «Апостол Павел». Калька-реконструкция А.Н. Овчинникова.
Фрагмент

III

И теперь, после такого напоминания, перед нами встает вопрос о смысле и о правомерности этих нарушений. То есть, другими словами, перед нами встает сродный вопрос о границах применения и о смысле перспективы. В самом ли деле перспектива, как на то притязают ее сторонники, выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости или же это есть только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному с вполне определенным жизненным чувством и жизнепониманием? Или еще: есть ли перспектива, перспективный образ мира, перспективное истолкование мира, — естественный, из существа его вытекающий образ, истинное слово мира, или же это — только особая орфография, одна из многих конструкций, характерная для создавших ее, свойственная веку и жизнепониманию придумавших ее и выражающая собственный и х стиль — но вовсе не исключающая иных орфографий, иных систем транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков и притом, может быть, транскрипций более связанных с существом дела, — во всяком случае так, что нарушение этой, перспективной, хотя бы столь же мало мешает художественной истине изображений, как грамматические ошибки в письме святого человека — жизненной правде излагаемого им опыта?

Чтобы ответить на наш вопрос, дадим прежде всего историческую справку, а именно: уясним себе исторически, насколько, в самом деле, изобразительность и перспектива между собою неразрывны.

Вавилонские и египетские плоские рельефы не обнаруживают признаков перспективы, как не обнаруживают они, впрочем, и того, что в собственном смысле следует называть обратной перспективой; разноцентренность же египетских изображений, как известно, чрезвычайно велика и канонична в египетском искусстве: всем памятна профильность лица и ног при повороте плечей и груди египетских рельефов и росписей. Но во всяком случае в них нет прямой перспективы⁴. Между тем поразительная правдивость портретных и жанровых египетских скульптур показывает огромную наблюдательность



Египетский рисунок



*Рельеф на шиферной плите фараона
Нармера. Ок. 3000 г. до н.э.*

египетских художников, и если правила перспективы в самом деле так существенно входят в правду мира, как о том твердят их сторонники, то было бы совершенно непонятно, почему не заметил перспектив и как мог не заметить ее изощренный глаз египетского мастера. С другой стороны, известный историк математики Мориц Кантор отмечает, что египтяне обладали уже геометрическими предусловиями перспективных изображений. Знали они, в частности, геометрическую пропорциональность и притом подвинулись в этом отношении так далеко, что умели, где требуется, применять увеличенный или уменьшенный масштаб. «Едва ли поэтому не покажется поразительным, что египтяне не сделали дальнейшего шага и не открыли перспективы. Как известно, в египетской живописи нет никакого следа ее, и хотя можно признавать религиозные или иные основания тому, но остается

заверенным геометрический факт, что египтяне не пользовались приемом мыслить расписную стену как вставленную между смотрящим глазом и изображаемым предметом и соединять посредством линии точки пересечения этой плоскости с лучами, направленными к тому предмету»⁵.

Мимоходом оброненное замечание Морица Кантора о религиозных основаниях бесперспективности египетских изображений весьма достойно внимания. В самом деле, египетское искусство, насчитывающее тысячелетия в своем прошлом, получило строго канонический характер и отлилось в непреложные иератические формулы^{2*}, может быть, по внутреннему смыслу своему не слишком далекие от иероглифических надписей, как и надписи, в свой черед, не слишком отошли еще от метафизической изобразительности. Разумеется, египетское искусство не нуждалось ни в каких новшествах и постепенно все более замыкалось в себя. Перспективные соотношения, если бы они и были подмечены, не могли быть допущены в замкнутый круг канонов египетского искусства. Отсут-



Рельеф на обелиске египетской царицы Хатшепсут, построенном ею в 1457 г. до н.э. в Карнаке

ствие прямой перспективы у египтян, как, хотя в другом смысле, и у китайцев, доказывает скорее зрелость и даже старческую перезрелость их искусства, нежели младенческую его неопытность, — освобождение от перспективы или изначальное непризнание ее власти, как увидим, характерной для субъективизма и иллюзионизма, — ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности. Напротив, когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением отдельного лица с его отдельною точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, — тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность; но притом — все же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве прикладном, как момент декоративности, имеющий своим заданием не истинность бытия, а правдоподобие казания.

Замечательно, что именно Анаксагору, тому Анаксагору, который пытался само-живые божества Солнце и Луну превратить в раскаленные камни, а божественное миротворчество подменить центральным вихрем, в котором возникли светила, именно этому Анаксагору Витрувий приписывает изобретение перспективы и притом в так называемой древними скенографией, т. е.

в росписи театральных декораций. По сообщению В и т р у в и я⁶, когда, приблизительно около 470 года до Р. Х., Эсхил ставил в Афинах свои трагедии, а известный Агафарх^{3*} устроил ему декорации и написал о них трактат, «Commentarius», то именно по этому поводу Анаксагор и Демокрит получили побуждение выяснить этот самый предмет — писание декораций — научно. Вопрос, поставленный ими, заключался в том, как должны быть проведены на плоскости линии, чтобы, при принятии известного центра, лучи, проведенные к ним из глаза, соответствовали лучам, проведенным из глаза, находящегося на том же месте, к соответственным точкам самого здания, — так, чтобы изображение на сетине от предмета подлинного, выражаясь по-современному, вполне совпадало с таковым же от декорации, представляющей этот предмет.

IV

Итак, перспектива возникает не в чистом искусстве и выражает, по самому первоначальному своему заданию, отнюдь не живое художественное восприятие действительности, а придумывается в области искусства прикладного, точнее говоря, в области театральной техники, привлекающей на свою службу живопись и подчиняющей ее своим задачам. Соответствуют ли эти задачи задачам чистой живописи — этот вопрос не нуждается в ответе. Ведь живопись имеет задачей не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектоники ее — созерцающему глазу художника дается в *живом соприкосновении* с реальностью, вживанием и вчувствованием в реальность. Между тем театральная декорация хочет, насколько возможно, *заменить* действительность — ее видимостью: эстетичность этой видимости есть внутренняя связность ее элементов, но вовсе не символическое знаменование первообраза чрез образ, воплощенный средствами художественной техники. Декорация есть *обман*, хотя бы и красивый, чистая же живопись есть, или, по крайней мере, хочет быть, прежде всего *правдой* жизни, жизнь не подменяющей, но лишь символически знаменующей в ее глубочайшей реальности. Декорация есть ширма, застывшая свет бытия, а чистая живопись есть открытое настежь окно в реальность. Для рационалистического ума Анаксагора и Демокрита — изобразительного искусства как символа реальности не могло быть, да и не требовалось: как для всякого «передвижничества» мысли — если позволить себе из этого мелкого явления русской жизни сделать историческую категорию, — им требовалась не правда жизни, дающая постижение, а внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий, — не творческие основы жизни, а имитация жизненной поверхности. До того греческая сцена лишь означеновывалась «картинами и тканями»⁷, теперь стала чувствоваться нужда в иллюзии. И вот, предполагая, что зритель или декоратор-художник прикован, воистину, как узник платоновской пещеры, к театральной скамье и не может, а равно и не должен, иметь непосредственного, жизненного отношения к реальности, — как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо

жизни и, главное, с парализованною волею, ибо самое существо обмирщенного театра требует безвольного смотрения на сцену, как на некоторое «не вправду», «не на самом деле», как на некоторый пустой обман, — эти первые теоретики перспективы, говорю, дают правила наивящего обмана театрального зрителя. Анаксагор и Демокрит живого человека подменяют зрителем, отравленным кураре, и уясняют правила обмана такого зрителя. Сейчас нам нет надобности оспаривать; временно согласимся: для зрительной иллюзии такого больного, лишённого большей части общечеловеческой жизни, эти приемы перспективного изображения действительно имеют свой смысл.

Следовательно, мы должны признать установленным, что, по крайней мере в Греции, в V веке до Р. Х., перспектива была известна, и если, в том или другом случае, она все же не применялась, то, явное дело, это происходило вовсе не от неизвестности ее начал, а по каким-то иным, более глубоким побуждениям, и именно побуждениям, исходящим из *высших требований чистого искусства*. Да и было бы крайне невероятным и не соответствующим состоянию математических наук и высокой геометрической наблюдательности изошренного глаза древних — предположить, что они не заметили, якобы присущей нормальному зрению, перспективности образа мира или не сумели вывести соответственных простых применений из элементарных теорем геометрии; было бы очень трудно усомниться в том, что когда они не применяли правил перспективы, то это делалось потому, что они просто не хотели их применять, считали излишними и анти-художественными.

V

В самом деле, *Птолемей* в своей «Географии»⁸, относящейся ко II веку по Р. Х., рассматривает картографическую теорию проекции сферы на плоскость, а в своем «Планисферии»^{4*} обсуждает разные способы проекций, преимущественно же — проекцию из полюса на экваториальную плоскость, т. е. ту проекцию, которую в 1613 г. *Эгиллон*^{5*} назвал *стереографическою*, а также решает другие трудные проективные задачи⁹. Возможно ли представить, что при таком состоянии знаний были неизвестны простые приемы линейной перспективы? И, в самом деле, там, где мы имеем дело не с чистым искусством, а с декоративными иллюзиями, применяемыми для обманчивого расширения пространства театральной сцены или для разрушения плоскости домашней стены, мы неизменно наталкиваемся на соответствующее поставленной цели пользование линейною перспективою.

В особенности это наблюдается в тех случаях, когда жизнь, удаляясь от глубинных истоков своих, течет мелкими водами легкого эпикуреизма, в атмосфере легковесной буржуазности греческих человечков — *graeculorum*, как их называли современные им римляне, человечков, лишившихся ноуменальной глубины греческого гения и не успевших приобрести величественного размаха, вселенской по обхвату, морально-политической мысли римского народа. Здесь разумеются изящно-пустые росписи домов в Помпеях, архитектурные стенные декорации помпейских вилл¹⁰. Занесенное в Рим главным образом из Александрии и других центров эллинистической культуры в I и II веках, это ба-

рокко древнего мира задавалось чисто иллюзионистическими задачами и стремилось именно *обмануть* зрителя, который предполагался, следовательно, более-менее неподвижным. Архитектурные и ландшафтные росписи такого рода бывают, может быть, нелепы, в смысле невозможности их осуществления в действительности¹¹, но тем не менее они хотят обмануть, как бы играют и дразнят зрителя (ил. 16, 17). Иные подробности переданы с таким натурализмом, что зритель лишь ощупью убеждается в оптическом обмане: этому впечатлению способствует мастерская светотень, расположенная в зависимости от того источника света — окна, отверстия в потолке, двери, — который освещал комнату¹². Достоин величайшего внимания тот замечательный факт, что и от этого иллюзионистического пейзажа опять протягиваются связывающие нити к архитектуре греко-римской *сцены*¹³. Корень перспективы — театр, не по той только историко-технической причине, что *театру* впервые потребовалась перспектива, но и в силу побуждения более глубокого: театральности перспективного изображения мира. В том ведь и состоит нетрудовое, лишенное чувства реальности и сознания ответственности, мирочувствие, что для него жизнь есть только зрелище, и ничуть не подвиг. И потому — возвращаемся к Помпеям — трудно искать в этих росписях подлинные произведения чистого искусства. Действительно, техническая бойкость этих домашних декораций все же не заставляет забывать историков искусства¹⁴, что в них мы имеем перед собою «лишь произведения виртуозов ремесленников, а не настоящих одухотворенных художников». Точно так же — и относительно пейзажных фонов на сюжетных картинах, написанных «всегда очень приблизительно», быстро и умело набросанных. «Так ли были написаны фоны на знаменитых картинах классиков — это еще вопрос»¹⁵. Эти памятники «страдают приблизительностью в разрешении перспективных задач, к которым художники подходили как будто исключительно опытным путем, — говорит Бенуа. — Все же вопрос большой: значат ли эти черты, что законы перспективы действительно не были известны древним. Не видим ли мы, — спрашивает Бенуа, — в настоящее время такое же забвение перспективы как науки? Совершенно недалеко то время, когда и мы дойдем в этой области до "византийских" нелепостей и оставим за собой неумение и приблизительность поздней классической живописи. Можно ли будет на этом основании отрицать знание законов перспективы в поколении художников, нам предшествовавшим?..»¹⁶.

Действительно, можно отчасти видеть в этой полуточности перспективных осуществлений начатки того развала перспективы, который вскоре начинается в Восточном и в Западном Средневековье. Но, мне думается, эти неточности перспективы есть компромисс между задачами собственно декоративными — иллюзионистической живописи — и задачами синтетическими — живописи чистой: ведь нельзя забывать, что жилой дом, хотя бы и очень нетрудовой, все-таки не есть театр и что обитатель дома вовсе не так прикован к своему месту и не так ущемлен в своей жизни, как зритель театра. Если бы стенная роспись какого-нибудь дома Веттиев^{6*} в точности подчинялась правилам перспективы, то она, притязая на обман или на игривую шутку, достигала бы такового т о л ь к о при неподвижности зрителя и притом находящегося в строго определенном месте комнаты; напротив, всякое движение его или тем

более перемена места производила бы отвратительное чувство неудавшегося обмана или разоблаченного трюка. Вот именно чтобы избежать грубых нарушений иллюзии, декоратор отказывается от ее безусловной навязчивости для каждой отдельной точки зрения и дает поэтому некоторую синтетическую перспективу, некоторое приближительное, для каждой отдельной точки зрения, решение задачи, но зато распространяющееся на пространство *всей* комнаты: образно говоря, прибегает к темперированному строю клавишного инструмента, в пределах требуемой точности — достаточному. А еще, говоря иначе, он отчасти отказывается от искусства подобий и вступает на некоторый, хотя и в весьма малой степени, путь синтетического изображения мира, т. е. из декоратора делается несколько художником. Но, повторяю, художника в нем можно видеть не потому, что он отчасти, и от очень большой части, держится правил перспективы, а потому и постольку, что он от них отступает.

VI

Начиная с IV века по Р. Х. — иллюзионизм разлагается, и перспективная пространственность в живописи исчезает: обнаруживается явное непризнание правил перспективы, необращение внимания на пропорциональные соотношения отдельных предметов и даже, иногда, их отдельных частей. Это разрушение позднеклассической, в существе своем перспективной, живописи идет с чрезвычайной быстротой, а затем с каждым веком углубляется, включительно до времени Раннего Возрождения. У мастеров Средневековья «нет никакого представления о сведении линий к одной точке или о значении горизонта. Поздние римские и византийские художники как будто никогда не видели зданий в натуре, а имели дело лишь с плоскими игрушечными вырезками. О пропорциях они заботятся столь же мало и, с течением времени, все меньше и меньше. Никакого отношения между ростом фигур и зданий, для этих фигур назначенных, не существует. К этому надо еще прибавить, что с веками, даже в деталях, замечается все возрастающее удаление от действительности. Еще кое-какие параллели между действительной архитектурой и архитектурной живописью можно установить в произведениях VI, VII и даже X и XI веков, но дальше утверждается в византийском искусстве тот странный тип "палатной живописи", в котором все — произвол и условность»¹⁷.

Эта характеристика средневековой живописи взята нами из «Истории Живописи» А. Бенуа, но отсюда — потому лишь, что книга была под рукою; в сетованиях Бенуа нетрудно расслышать давно-давно надоевшие охуления средневекового искусства, в особенности за «неведение» перспективы, которые можно прочесть в любой книжке по истории искусства, с обычным указанием на изображение домов «на три фронта», как рисуют дети, на «условность» раскрасок, на расхождение к горизонту параллелей, на непропорциональность и вообще всякое перспективное и прочее пространственное невежество. Для полноты такой характеристики Средневековья нужно добавить, что и на Западе, с той же самой точки зрения, обстояло дело не лучше, но даже значительно хуже: «Если мы сопоставим то, что приблизительно в X веке творилось в Западной Европе, с тем, что происходило в то же время

в Византии, то последнее покажется верхом художественной утонченности и технического великолепия»¹⁸. При таком понимании Византии само собою разумеется и резюме, у Бенуа ли, или у большинства других, — не все ли равно, так уже прискучило оно бесчисленными повторениями, рука об руку с еще более надоевшими выкриками историков культуры о «мраке» Средневековья, — резюме, гласящее:

«История Византийской живописи со всеми ее колебаниями и временными подъемами есть история упадка, одичания и омертвения. Образцы Византийцев все более удаляются от жизни, их техника становится все более рабски традиционной и ремесленной»¹⁹.

Схема истории искусств и истории просвещения вообще, как известно, начиная с эпохи Возрождения и почти до наших дней, неизменно одна и та же, и притом чрезвычайно простая. В основе ее лежит непоколебимая вера в безусловную ценность, в окончательную завершенность и, так сказать, канонизированность, вознесенность почти в область метафизическую, буржуазной цивилизации второй половины XIX века, т. е. кантовская, хотя бы и не прямо от Канта берущаяся, ориентировка. Поистине, если где можно говорить об идеологических надстройках над экономическими формами жизни, так это здесь, у историков культуры XIX века, слепо уверовавших в абсолютность мелкой буржуазности и расценивающих всемирную историю по степени близости ее явлений к явлениям второй половины XIX века. Так и в истории искусства: все то, что похоже на искусство этого времени или движется к нему, признается положительным, остальное же все — падением, невежеством, дикостью. При такой оценке делается понятной восторженная похвала, нередко срывающаяся с уст почтенных историков: «совсем по-современному», «лучше не могли бы сделать и тогда-то», причем указывается какой-нибудь год, близкий ко времени самого историка. Действительно, для них, уверовавших в современность, неизбежно и полное доверие к своим современникам, подобно тому как провинциалы науки глубоко убеждены, что «окончательною истиною» в науке «признана» (— как будто есть какой-то вселенский собор для формулирования догматов в науке —) та или другая книжка. И тогда понятно, что античное искусство, переходящее от святых архаиков через посредство прекрасного к чувственному и, наконец, к иллюзионистическому, таким историкам кажется р а з в и в а ю щ и м с я. Средневековье, решительно обрывающее с задачами иллюзионизма и ставящее своею целью не созидание подобий, а символы реальности, кажется падающим. И, наконец, искусство Нового времени, начинающееся Возрождением и тут же, по молчаливому перемигиванию, по какому-то току взаимного соглашения, решившее подменить созидание символов — построением подобий, это искусство, широкой дорогой приведшее к XIX веку, кажется историкам бесспорно совершенствующимся. «Как же это может быть плохо, если непреложною внутреннею логикою это привело к вам, ко мне?» — такова истинная мысль наших историков, если ее выразить без жеманства.

И они глубоко правы в сознании прямой связи, и притом — не внешне-исторической только, а внутренне-логической, трансцендентальной связи между посылками времени Возрождения и жизнепониманием самого недавнего прошло-

го, точно так же, как они глубочайше правы в своем ощущении полной несоединимости предпосылок средневековых и мировоззрения, только что указанного. Если просуммировать все то, что говорится в формальном отношении против искусства Средневековья, то оно сводится к упреку: «Нет понимания пространства», а этот упрек, в раскрытом виде, означает, что нет пространственного единства, нет схемы евклидо-кантовского пространства, сводящейся, в пределах живописи, — к линейной перспективе и пропорциональности, а точнее говоря, — к одной перспективе, ибо пропорциональность — лишь ее частность.

При этом (и — что самое опасное — бессознательно) предполагается само собою разумеющимся или где-то и кем-то абсолютно доказанным, что никаких форм в природе не существует, — не существует, как живущих каждая своим мирком, — ибо вообще не существует никаких реальностей, имеющих в себе центр и потому подлежащих своим законам; что посему все зримое и воспринимаемое есть только простой материал для заполнения некоторой общей, извне на него накладываемой схемы упорядочения, каковою служит канто-евклидовское пространство, и что, следовательно, все формы природы суть только кажущиеся формы, накладываемые на безличный и безразличный материал схемою научного мышления, т. е. суть как бы клеточки разграфления жизни, — и не более. И, наконец, предпосылка логически первая — о качественной однородности, бесконечности и беспредельности пространства, о его, так сказать, бесформенности и неиндивидуальности. Не трудно видеть, что эти предпосылки отрицают и природу, и человека зараз, хотя и коренятся, по насмешке истории, в лозунгах, которые назывались «*натурализм*» и «*гуманизм*», а завершились формальным провозглашением прав человека и природы.

Сейчас не место устанавливать или даже разъяснять связь возрожденских сладких корней с кантовскими горькими плодами. Достаточно известно, что кантианство, по пафосу своему, есть именно углубленное гуманитарно-натуралистическое непонимание Возрождения, а по объему и глубине — самосознание того исторического зона, который называет себя «новым европейским просвещением» и не без права кичился еще недавно своим фактическим господством. Но в новейшее время мы уже научаемся понимать мнимую окончательность этого просвещения и узнали, как научно-философски, так и исторически, а в особенности, художественно, что все те пугала, которыми нас отпугивали от Средневековья, выдуманы самими же историками, что в Средневековье течет полноводная и содержательная река истинной культуры, со своею наукою, со своим искусством, со своею государственно-стью, вообще со всем, что принадлежит культуре, но именно со своим, и притом примыкающим к истинной античности. И предпосылки, которые считаются непреложными в непонимании *Нового времени*, тут, как и в древности (— да, как и в древности! —), не только считаются непреложными, а отвергаются, не по малой сознательности, а по существу устремления воли. Пафос нового человека — избавиться от всякой реальности, чтобы «хочу» законодательствовало вновь строящейся действительностью, фантазмагоричной, хотя и заключенной в разграфленные клетки. Напротив, пафос античного чело-

века, как и человека средневекового, — это приятие, благодарное признание и утверждение всяческой реальности как блага, ибо бытие — благо, а благо — бытие; пафос средневекового человека — утверждение реальности в себе и вне себя, и потому — объективность. Субъективизму нового человека свойствен иллюзионизм; напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового (— а корни его в античности —), как творчество подобию и жизнь среди подобию. Для нового человека, — возьмем откровенное его признание устами марбургской школы^{7*}, — действительность существует лишь тогда и постольку, когда и поскольку наука со бла го во лит разрешить ей существовать, выдав свое разрешение в виде сочиненной схемы, схема же эта должна быть решением юридического казуса, почему данное явление может считаться всецело входящим в заготовленное разграфление жизни и потому допустимым. Утверждается же патент на действительность — только в канцелярии Г. Когена^{8*}, и без его подписи к печати недеятелен.

То, что у марбуржцев высказывается откровенно, — составляет дух возрожденской мысли, и вся история просвещения в значительной мере занята войною с жизнью, чтобы всецело ее придушить системою схем. Но достойно внимания и глубочайшего внутреннего смеха, что это искажение, эту порчу естественного человеческого способа мыслить и чувствовать, это перевоспитание в духе нигилизма, новый человек усиленно выдает за возвращение к естественности и за снятие каких-то и кем-то якобы наложенных на него пут, причем, поистине, стараясь выскреести с человеческой души письмена истории, продырявливает самую душу.

Древний и средневековый человек, напротив, прежде всего знает, что для того чтобы хотеть — надо быть, быть реальностью и притом среди реальностей, на которые надо опираться: он — глубоко реалистичен и твердо стоит на земле, не в пример человеку новому, считающемуся лишь со своими хотениями и, по необходимости, с ближайшими средствами их осуществления и удовлетворениями. Понятно отсюда, что предпосылками реалистического жизнепонимания были и всегда будут: есть реальности, т. е. есть центры бытия, некоторые ступки бытия, подлежащие своим законам, и потому имеющие каждый свою форму; по сему ничто существующее не может рассматриваться как безразличный и пассивный материал для заполнения каких бы то ни было схем, а тем более считаться со схемой евклидо-кантовского пространства; и потому формы должны постигаться по своей жизни, через себя изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы. И, наконец, самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение.

VII

Итак. Перспективность или неперспективность живописи целого исторического периода отнюдь не может рассматриваться как нечто равносильное умелости или неумелости, а лежит гораздо глубже в определениях коренной

воли, имеющей творческий импульс в ту или другую сторону. Наш тезис — и мы еще неоднократно будем возвращаться к нему — состоит в том, что в те исторические периоды художественного творчества, когда не наблюдается пользования перспективой, творцы изобразительных искусств не «не умеют», а не хотят ею пользоваться или, точнее сказать, хотят пользоваться *иным* принципом изобразительности, нежели перспектива, а хотят так потому, что гений времени понимает и чувствует мир способом, имманентно включающим в себя и *эту* прием изобразительности. Напротив, в другие периоды забывают смысл и значение неперспективной изобразительности, решительно утрачивают чутбе к ней, потому что жизнепонимание времени, сделавшись совсем иным, ведет к перспективной картине мира. И в том и в другом есть своя внутренняя последовательность, своя принудительная логичность, в существе дела очень элементарная, и если она не вступает в полную силу чрезвычайно быстро, то это происходит не от сложности этой логики, а от двусмысленного колебания духа времени между двумя взаимно исключающими самоопределениями.

Ведь есть, в конечном итоге, только два опыта мира — опыт общечеловеческий и опыт «научный», т. е. кантовский, как есть только два отношения к жизни — *внутреннее и внешнее*, как есть два типа культуры — созерцательно-творческая и хищнически-механическая. Все дело сводится к выбору того или другого пути — средневековой ночи или просветительного дня культуры; а далее — все определяется, как по-писаному, с полной последовательностью. Но, чередующиеся в истории, эти полосы культуры — вовсе не сразу отделяются друг от друга, — по неопределенности состояния в соответственные времена самого духа, уже наскучившего одним и еще не отживающегося на другое.

Не забегая сейчас в смысл нарушений перспективы, — чтобы с большею психологическою убедительностью вернуться к обсуждению этого вопроса впоследствии, — напомним тот факт средневековой живописи, что нарушения перспективы вовсе не появляются здесь по временам, то так, то этак, а подчинены определенной системе: уходящие параллели *всегда* расходятся к горизонту, и притом тем заметнее, чем больше требуется выделить предмет, ими ограниченный. Если в особенностях египетских рельефов мы видим не случайность неведения, а художественный метод, ибо эти особенности встречаются не раз или два, а тысячи, десятки тысяч раз, и следовательно, преднамеренны, то как раз по аналогичной причине нельзя не признать в своеобразии нарушения перспективности искусством средневековым — тоже именно метода. Да и психологически невозможно представить себе, чтобы, в течение многих веков, сильные и глубокие люди, строители своеобразной культуры, не сумели бы заметить такого элементарного, такого непреложного и, можно сказать, вопиющего о себе факта, как схождение параллелей к горизонту.

Но если это кажется мало, то вот еще доказательство: рисунки детей, в отношении неперспективности, и именно обратной перспективы, живо напоминают рисунки средневековые, несмотря на старание педагогов внушить детям правила линейной перспективы; и только с утерей непосредственного отношения к миру дети утрачивают обратную перспективу и подчиняются напетой им схеме. Так, независимо друг от друга, поступают в се дети. И, значит,

это — не есть простая случайность и не произвольная выдумка какого-то византийствующего из них, а метод изобразительности, вытекающий из характера восприимчивого синтеза мира. Так как детское мышление — это не слабое мышление, а особый тип мышления²⁰, и притом могущий иметь какие угодно степени совершенства, включительно до гениальности, и даже преимущественно сродной гениальности, то следует признать, что и обратная перспектива в изображении мира — вовсе не есть просто неудавшаяся, недопонятая, недоизученная перспектива линейная, а есть именно своеобразный охват мира, с которым должно считаться, как с зрелым и самостоятельным приемом изобразительности, может быть — ненавидеть его как прием враждебный, но, во всяком случае, о котором не приходится говорить с соболезнованием или с покровительственным снисхождением.

VIII

Действительно, новое миропонимание ознаменовано в XIV веке на Западе и новым отношением к перспективе.

Как известно, первые тончайшие испарения натурализма, гуманизма и реформации поднимаются от невинной «овечки божией» — Франциска Ассизского, канонизированного, ради иммунизации, по той простой причине, что вовремя не спохватились его сжечь. А первым проявлением францисканства в области искусства был джоттизм.

С творчеством Джотто привычно объединяется в мысли представление о Средневековье, — однако, ошибочно. Джотто смотрит в иную сторону. Его «веселый и счастливый, на итальянский манер, гений», плодovitый и легкий, был склонен к по-возрожденски неглубокому взгляду на жизнь. «Он был очень изобретателен, — говорит Вазари, — очень приятен в обхождении и большой мастер говорить острые слова, память о которых еще жива в этом городе»²¹. Однако те из них, которые повторяются и поныне, непристойны и грубы, а многие к тому же и неблагочестивы. Под покровом церковных сюжетов в нем можно подметить светский дух, сатирический, чувственный и даже позитивистический, враждебный аскетизму. Питаясь от зрелого прошлого, его эпохе предшествовавшего, он дышит, однако, уже иным воздухом. «Хотя и рожденный в мистическом веке, он сам не был мистиком, и, хотя он был другом Данте, он не походил на него», — пишет о Джотто Ип. Тэн^{21 (10*)}. Там, где Данте разит священным гневом, Джотто посмеивается и порицает — не нарушение идеала, а сам идеал. Он, написавший «Обручение св. Франциска с Бедностью», в своей поэме высмеивает самый идеал бедности. «Что до бедности, якобы желаемой и искомой, то, как хорошо можно видеть на опыте, ее соблюдают или не соблюдают, но не ради ее прославления, ибо с ней не сочетаются ни тонкость разума, ни знания, ни любезность, ни добродетель. И, как мне кажется, весьма стыдно звать добродетелью то, что подавляет хорошие качества, и очень дурно предпочитать нечто животное действительным добродетелям, которые приносят доброденствие всякому умному человеку и которые таковы, что, чем больше ими наслаждаешься, тем больше их ценишь». Трудно поверить, чтобы это откровенное предпочтение мирской

славы подвигу самообуздания принадлежало другу Данте. Но — это так; и, кроме Данте, он имел еще друзей эпикурейцев, отрицателей Бога. Джотто создал себе идеал всемирной и гуманитарной культуры, и он представляет себе жизнь в духе либерпансеров Ренессанса как земное счастье и прогресс человека, с подчинением основной цели — полному и совершенному развитию всех естественных сил — всего остального; изобретателям полезного и прекрасного принадлежит здесь первое место. И сам он стремится быть таким же, первообраз типичнейшего гения эпохи — Леонардо. «Он был очень любознателен, — говорит Вазари о Джотто, — ходил вечно погруженный в размышления о новых вещах и старался приблизиться к природе, почему он заслуживает быть названным учеником природы, а не кого-либо другого. Он рисовал разнообразные пейзажи, полные скал и деревьев, что представляло новизну в его время»^{11*}. Еще полный благодатных соков Средневековья и сам не натуралист, он уже испытал самый первый, предутренний ветерок натурализма и сделался его первоизвестником.

Отец современного пейзажа, Джотто выступает с приемом писаной, «обманывающей зрение», архитектуры и на глаз, с удивительной для своего времени удачей, решает смелые перспективные задачи. В знании Джотто правил перспективы историки искусства сомневаются: если это правильно, то вот, следовательно, доказательство, что когда глаз стал руководиться внутренним поиском перспективы, то он тут же почти нашел ее, хотя и не в отчужденной форме. Джотто не только не делает грубых нарушений перспективы, но, напротив, как бы играет с нею, ставя себе сложные перспективные проблемы и разрешая их пронизательно и полно; в частности, уходящие параллели сходятся к горизонту в одну точку. Мало того, во фресках верхней церкви Святого Франциска в Ассизи Джотто начинает с того, что стенопись имеет у него «значение чего-то самостоятельного и как бы даже соперничающего с архитектурой». Фреска — «не стеной узор с сюжетом», а «вид через стену на некие действия»²². Достоин внимания, что позже Джотто редко прибегал к этому слишком смелому для того времени приему, и редко прибегают к нему все ближайшие его последователи, тогда как в XV веке подобная архитектура становится общим правилом, а в XVI, XVII веках приводит к фокусному обогащению архитектурной живописи совершенно плоские и простые помещения, лишённые какого бы то ни было реального архитектурного убранства²³. Следовательно, если впоследствии отец современной живописи не прибегает к подобному же приему, то не потому, чтобы он не знал его, а потому, что окрепший художественный гений, т. е. осознавший себя в сфере чистого искусства, отчуждился от обманной перспективы, по крайней мере от ее навязчивости, как, по-видимому, смягчился у него впоследствии и его рационалистический гуманизм.

IX

Но тогда, от чего же отправлялся Джотто? Или, иными словами, откуда же появилось у него умение пользоваться перспективою? Исторические аналогии и внутренний смысл перспективы в живописи подсказывают уже известный нам

ответ. Когда безусловность теоцентризма заподозривается, и наряду с музыкой сфер звучит музыка земли (разумею «землю» в смысле самоутверждения человеческого «я»), тогда начинается попытка подставить на место помутневших и затуманившихся реальностей — подобия и призраки, на место теургии — иллюзионистическое искусство, на место божественного действия — театр.

Естественно думать, что привычку и вкус к перспективным обманам зрения Джотто развил в себе на *театральной декорации*: прецедент подобного рода мы уже видели в сообщении Витрувия о постановке эсхилевских трагедий и об участии в ней Анаксагора. Тем переходом от теургии к светскому зрению, каковым были в Древней Греции последовательно уводящие от мистической и, определеннее, мистериальной реальности трагедии — Эсхила, затем Софокла и, наконец, Еврипида, в развитии театра Нового времени явились мистерии, давшие в итоге выветривания новую драму. Историкам искусства представляется вероятным, что пейзаж Джотто в самом деле возник из декораций того, что тогда называлось «мистериями», и потому не мог, скажем от себя, не подчиниться началу иллюзионистической декоративности, т. е. перспективе. Чтобы не казаться голословными, подтвердим свои соображения мнением чуждого по образу мысли историка искусства. «Какова была зависимость пейзажа Джотто от декораций мистерий? — спрашивает себя А. Бенуа, чтобы дать ответ: — Местами эта зависимость сказывается в столь сильной степени (в виде крошечных "бутафорских" домиков и павильонов, в виде кулисообразных, плоских, точно из картона вырезанных скал), что сомневаться в воздействии постановок духовных спектаклей на его живопись просто невозможно: мы, вероятно, видим в некоторых фресках прямо зафиксированные сцены этих зрелищ. Однако нужно сказать, что как раз в картинах, принадлежащих, несомненно, Джотто, зависимость эта сказывается меньше и каждый раз — в сильно переработанной, согласно условиям монументальной живописи, форме»²⁴.

Другими словами, Джотто, созревая как чистый художник, постепенно отходит от декораций, которые к тому же, как дело артели, едва ли были совсем единоличными. Новшество Джотто было, следовательно, — не в перспективности, как таковой, а в живописном использовании этого приема, заимствованного из прикладной и простонародной отрасли искусства, подобно тому как Петраркою и Данте был перенесен в поэзию простонародный язык. В итоге возникает вывод, что знание или, по крайней мере, умение пользоваться приемами перспективы, в качестве «тайной науки о перспективе»²⁵, по выражению А. Дюрера, уже существовало, а, может быть, и всегда существовало среди мастеров, расписывавших декорации к мистериям, хотя строгая живопись этих приемов и чуждалась. А могла ли она их не знать? Трудно себе представить обратное, коль скоро были известны евклидовские «Элементы Геометрии». Уже Дюрер в своем «Наставлении в способах измерения»²⁶, вышедшем в 1525 году и содержащем учение о перспективе, начинает первую книгу трактата словами, ясно показывающими малую новизну теории перспективы в сравнении с элементарной геометрией, — малую новизну, по сознанию людей того времени. «Глубокомысленнейший Евклид изложил основания геометрии, — пишет Дюрер, — и тому, кто хорошо уже знаком с ними, написанное здесь будет излишним»²⁷.

Итак: элементарная перспектива была давно известна, — была известна, хотя и не имела доступа в высокое искусство далее прихожей.

Но, по мере того как секуляризуется религиозное мировоззрение Средневековья, чистое религиозное действо перерождается в полутеатральные мистерии, а икона — в так называемую религиозную живопись, в которой религиозный сюжет все более и более становится только предлогом для изображения тела и пейзажа. Из Флоренции распространяется волна омирщения; во Флоренции же джоттистами были найдены, а затем распространены как художественные прописи начала натуралистической живописи.

Сам Джотто, а от него Джовани да Милано, и особенно Альтикиери и Аванццо^{12*}, делают смелые перспективные построения. Естественно, что эти художественные опыты, равно и традиции, отчасти почерпнутые из трудов Витрувия и Евклида, ложатся в основу теоретической системы, в которой учению о перспективе предлежало быть изложено полно и обоснованно. Те научные основания, которые после столетия разработки дали «искусство Леонардо и Микель Анджело», были найдены и выработаны во Флоренции. До нас не дошли сочинения двух теоретиков того времени: Паоло дель Абако (1366 г.) и более позднего — Биаджо да Парма^{13*}. Но возможно, что главным образом они-то и подготовили почву, на которой с начала XV века работали главные теоретики учения о перспективе²⁸, Филиппо Брунеллески (1377–1449) и Паоло Учелло (1397–1475), затем Леон Альберти, Пиеро деи Франчески (около 1420–1492) и, наконец, ряд скульпторов, из которых в особенности следует отметить Донателло (1386–1466). Сила влияния этих исследователей обуславливалась тем, что они не только теоретически разрабатывали правила перспективы, но и осуществляли свои достижения в иллюзионистической живописи. Таковы стенописи в виде памятников, изображенных с огромным знанием перспективы на стенах Флорентийского дуомо, написанные в 1436 году Учелло (ил. 18) и в 1435 году Кастаньи; такова же декорация-фреска Андреа дель Кастаньо (1390–1457) в Сант-Аполонио во Флоренции (ил. 21). «Весь строгий убор ее: шашки на полу, кессоны в потолке, розетки и панели по стенам — изображены с навязчивою отчетливостью для того, чтобы достичь полного впечатления глубины (мы бы сказали: "стереоскопичности"). И это впечатление достигнуто настолько, что вся сцена в ее застылости имеет вид какой-то группы из паноптикума, — разумеется из "гениального паноптикума"»²⁹, — по недоразумению едко замечает сторонник перспективности и Ренессанса. Пиеро тоже оставляет руководство по перспективе, под заглавием «*De perspectiva pingendi*»^{14*}. Леон Баттиста Альберти (1404–1472) в своем трехтомном сочинении «О живописи», написанном до 1446 года и напечатанном в Нюрнберге в 1511 году, развивает основы новой науки и иллюстрирует их применением в архитектурной живописи. Мазаччо (1401–1429) и его ученики Беноццо Гоццолли (1420–1498) и Фра Филиппо Липпи (1406–1469) стремятся воспользоваться в живописи тою же наукою перспективы, пока, наконец, не берется за те же проблемы теоретически и практически Леонардо да Винчи (1452–1519) (ил. 22) и не

завершают развитие перспективы Рафаэль Санти (1483–1520) (ил. 25) и Микель Анджело Буонаротти (1475–1564) (ил. 23, 24).

X

Не будем далее отмечать этапы теоретического и живописного развития перспективы в бывший непосредственно перед нашим эон истории, тем более что изучение ее перешло преимущественно в руки математиков и уже стало далеким от непосредственных интересов искусства: небольшое, слегка намеченное здесь, имело задачу не сообщить общеизвестных исторических сведений, как таковых, а нечто совсем иное, — именно напомнить о сложности и длительности этого развития, завершеного только в XVIII веке Ламбертом, и далее, в качестве одного из отделов начертательной геометрии, трудами Лориа, Аскиери, Энриквеса в Италии, Шаля и Понселе во Франции, Штаудта, Фидлера, Винера, Купфера, Бурместера в Германии, Вильсона^{15*} в Америке и других, влившейся в общее русло чрезвычайно важной и обширной математической дисциплины — проективной геометрии³⁰.

Отсюда вытекает, что как бы мы ни оценивали перспективу по существу, мы не имеем никакого права разуметь в ней некий простой, естественный, непосредственно свойственный человеческому глазу, как таковому, способ видеть мир. Необходимость выковать учение о перспективе целому ряду больших умов и опытейших живописцев в течение нескольких веков, с участием первоклассных математиков, и притом уже заведомо *после* того, как подмечены были основные признаки перспективной проекции мира, заставляет думать, что историческое дело выработки перспективы шло вовсе не о простой систематизации уже присущего человеческой *психофизиологии*, а о *насильственном перевоспитании этой психофизиологии в смысле отвлеченных требований нового миропонимания*, существенно антихудожественного, существенно исключающего из себя искусство, в особенности же изобразительное.

Но душа Возрождения, душа вообще Нового времени, — нецельная, расколотая душа, двоящаяся в мыслях своих. В этом отношении искусство оказалось в выгоде. По счастью, живое творчество все же не подчинялось требованиям рассудка, и искусство на самом деле шло далеко не теми путями, какие возвещались в отвлеченных декларациях. Обстоятельство, достойное внимания и смеха: даже сами художники, теоретики перспективы, как только они не рассказывали предписываемых ими же правил перспективы и отдавались, хотя уже зная ее секреты, непосредственному художественному чутью при изображении мира, — они делали грубые «промахи» и «ошибки» против ее требований — все, все! Но изучение соответственных картин обнаруживает, что сила их — именно в этих «ошибках», в этих «промахах». Вот уже когда действительно

Und predigen öffentlich Wasser^{16*}.

Сейчас нет времени входить в подробный анализ художественных произведений, и придется удовлетвориться лишь немногими типическими примерами их, доказывая высказанную мысль, и притом брать их поверхностно, без

разъяснений, что именно значит эстетически их несоответствие перспективной схеме. Но, ради полной отчетливости, напомним, и притом чужими словами, что есть задача перспективистов — пресловутое «перспективное единство».

В расцвет перспективо-верия и перспективо-почитания, в семидесятых годах XIX века, был составлен Гвидо Шрейбером учебник перспективы, во втором издании просмотренный архитектором и преподавателем перспективы в Лейпцигской Академии Художества И.Ф. Фивегером и снабженный предисловием профессора и директора той же Академии — Лудвига Нипера³¹. Кажется, солидно и высокоавторитетно! Так вот, в этом учебнике, в главе о «перспективном единстве» стоит нижеследующее:

«Всякий рисунок, притязающий на перспективное действие, должен положить в основу определенное место рисовальщика или зрителя. Рисунок должен таким образом иметь только одну точку зрения, только один горизонт, только один масштаб. По этой *одной* точке зрения должно быть, между прочим, направлено ухождение всех перпендикулярно уходящих линий, которые бегут вглубь изображения. На этом *одном* горизонте должны, равным образом, лежать точки исчезновения всех других перпендикулярных линий; правильное *соотношение величин* — должно господствовать во всем изображении. Это есть то, что надлежало бы разуметь под *перспективным единством*. Если рисуется картина с натуры, то требуется только небольшая внимательность к этим положениям, и все будет дано до известной степени само собою»³².

Итак, значит:

Нарушение единственности точки зрения, единственности горизонта и единственности масштаба есть нарушение перспективного единства изображения.

Теперь:

Если кто перспективист, то это, конечно, Леонардо. Его «Тайная вечеря» (ил. 22), художественный фермент позднейших богословских «Жизней Иисуса»^{17*}, имеет задачей снять пространственное разграничение того мира, евангельского, и этого, житейского, показать Христа как имеющего только *ценность* особую, но не особую *реальность*. То, что на фреске, — постановка сценическая, но не особое, несравнимое с нашим пространство. И эта сцена есть не более как продолжение пространства комнаты; наш взор, а за ним и все наше существо, втягивается эту уходящую перспективу, приводящую к правому глазу главного лица. Мы видим не реальность, а имеем зрительный феномен; и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни, тем более, пафоса отдаления. На этой сцене царят законы кантовского пространства и ньютонической механики. Да. Но если бы только так, то ведь окончательно не получилось бы никакой вечери. И Леонардо озаменовывает особливую ценность совершающегося — нарушением единственности масштаба. Простой промер легко покажет, что горница еле имеет в высоту удвоенный человеческий рост, при ширине трикратной, так что помещение нисколько не соответствует ни количеству находящихся в нем людей, ни величю события. Однако потолок не представляется давящим, и малость горницы дает картине драматическую насыщенность и наполненность.

Незаметно, но верно, мастер прибегнул к перспективно-нарушению³³, хорошо известному со времен египетских: применил разные единицы измерения к действующим лицам и к обстановке и, умалив меру последней, притом различно по разным направлениям, тем самым возвеличил людей и придал скромному прощальному урину значимость всемирно-исторического события и, более того, центра истории. Единство перспективное нарушено, двойственность ренессансово́й души проявилась, но зато картина приобрела убедительность эстетическую.

Известно, какое величественное впечатление производит архитектура на Рафаэлевской «Афинской школе»³⁴ (ил. 25). Если на память охарактеризовать впечатление от этих сводов, то их хочется сравнить, например, с московским храмом Христа Спасителя: своды, кажется, равняются по высоте церковным. Но промер показывает высоту столбов лишь немногим больше удвоенного роста фигур, так что целое здание, по-видимому, столь пышное, было бы весьма ничтожным, — незначительным, если бы его построить на самом деле. Прием художника — в данном случае тоже весьма несложен. «Он принял две точки зрения, расположенные на двух горизонтах. Из верхней точки зрения нарисован пол и вся группа лиц, из нижней — своды и вообще вся верхняя часть картины. Если бы фигуры людей имели общую точку схода с линиями потолка, то головы людей, находящихся в глубине картины, опустились бы ниже и были бы закрыты людьми, стоящими впереди, что повредило бы картине. — Точка схода линий потолка находится в правой руке центральной фигуры (Аристотеля), который в левой руке держит книгу, а правой указывает как бы на землю. Если провести к этой точке линию от головы Александра, первой фигуры, находящейся по правую сторону Платона (с поднятой рукой), то нетрудно заметить, насколько должна была бы уменьшиться последняя фигура этой группы. То же самое относится и к группам, находящимся по правую сторону зрителя. Чтобы скрыть эту перспективную погрешность, Рафаэль и поставил в глубине картины действующих лиц и тем замаскировал линии пола, идущие к горизонту»³⁵.

Из других картин Рафаэля упомянем хотя бы «Видение Иезекииля» (ил. 27). Тут — несколько точек зрения и несколько горизонтов: пространство видения не координировано с пространством дольного мира, и сделать это было решительно необходимо, ибо в противном случае сидящий на херувимах показался бы лишь человеком, вопреки механике не падающим с высоты. (В этой картине, как и во многих других у Рафаэля — равновесие двух начал, перспективного и неперспективного, соответствующее спокойному сосуществованию двух миров, двух пространств. Это — не потрясает, но умиляет, — подобно тому, как если бы бесшумно раздернулась перед нами завеса иного мира, и нашим глазам предстала бы — не сцена, не иллюзия в этом мире, а подлинная, хотя и не вторгшаяся *сюда*, иная *реальность*. Намек на такое свойство своей пространственности Рафаэль дает в Сикстине — завесами раздвинутыми (ил. 26).)

В качестве прямой противоположности «Видению Иезекииля» можно указать, например, находящуюся в Венецианской Академии картину Тинторетто — «Апостол Марк освобождает раба от мученической смерти» (ил. 28). Явление св. Марка представлено в том же пространстве, что и все действующие лица, и небесное видение кажется телесной массой, имеющей вот-вот упасть

на головы свидетелей чуда. Тут не уклониться от воспоминания о натуралистических приемах работы Тинторетто, подвешивавшего восковые фигурки к потолку, чтобы натуралистически точно передать их ракурсы. И — небесное видение оказалось, действительно, не более как восковой отливкой на подвесе, наподобие елочных херувимов. Такова художественная неудача при слиянии пространств разнородных.

Но и пользование двумя пространствами зараз, перспективным и неперспективным, встречается то же, — и весьма нередко, особенно при изображении видений и чудесных явлений; таковы некоторые произведения Рембрандта, хотя о перспективности и частей их можно говорить лишь со многими оговорками. Этот прием составляет характерную особенность Доменико Теотокопулос, по прозвищу El Greco. «Сон Филиппа II» (ил. 30), «Погребение графа Оргазе»^{18*} (ил. 29), «Сошествие Св. Духа» (ил. 32), «Вид Толедо» (ил. 31) и другие его произведения явно распадаются, — каждое на несколько, не менее двух, пространств, причем пространство духовной реальности определено не смешивается с пространством реальности чувственной. Это-то и придает картинам Эль Греко особую убедительность.

Однако было бы ошибкой думать, что лишь мистические сюжеты требуют перспективно-нарушений. Возьмем для примера «Фламандский пейзаж» (ил. 36) Рубенса из галереи Уффици: средняя часть его приблизительно перспективна, и пространство ее втягивает, тогда как боковые — обратно перспективны, и пространства их выбрасывают из себя апперцепирующее зрение. В результате получаются два мощных зрительных водоворота, изумительно наполняющих прозаический сюжет.

Таково же равновесие двух начал пространственности в «Обращении апостола Павла» у Микель Анджело (ил. 23). Но совсем иная пространственность в «Страшном Суде» (ил. 24) этого последнего. Фреска представляет некоторый склон: чем выше на картине некоторая точка, тем далее от зрителя точка, ею изображаемая. Следовательно, по мере поднятия взора, глаз должен был бы встречать фигуры все меньшие, в силу перспективного сокращения. Это, между прочим, видно из того, что нижние фигуры загораживают собою верхние. Но, что касается до размеров их, то величина фигур *возрастает* по мере их повышения на фреске, т. е., значит, по мере их удаления от зрителя. Таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе, — тем меньше. Это — обратная перспектива. Усмотрев ее, и притом столь последовательно проведенную, мы начинаем ощущать полную свою несоизмеримость с пространством фрески. Мы не втягиваемся в это пространство; мало того, оно нас выталкивает на себя, как выталкивало бы наше тело ртутное море. Хотя и видимое, оно трансцендентно нам, мыслящим по Канту и Евклиду. Живший в барокко, Микель Анджело был, однако, не то в прошлом, не то в будущем Средневековье, — современник и совсем не современник Леонардо.

XI

Когда на отступления от правил перспективы наталкиваются впервые, то в отсутствии перспективного единства усматривают случайный промах

художника, некоторую болезнь его труда. Но самое небольшое внимание быстро открывает такую погрешность почти в каждом произведении, и перспективность начинает оцениваться теперь уже не как патология, но как физиология изобразительного искусства.

Тут неизбежен вопрос: да может ли оно обойтись без преобразования перспективы? Ведь задача его — дать некоторую пространственную цельность, особый, в себе замкнутый мир, не механический, но внутренними силами сдерживаемый в пределах рамы. А между тем вырезок из природного пространства, фотография, — как кусок пространства, — самым существом дела не может не выводить за свои границы, за пределы своей рамки, потому что есть часть, механически отделенная от большего. Следовательно, художнику первым требованием стоит переорганизовать выделяемый им в качестве материала вырезок пространства в самозамкнутое целое, т. е. отменить перспективные соотношения, основная функция которых есть кантовское единство целокупного опыта, выражающееся в необходимости от каждого опыта переходить к другим и в невозможности встретиться с областью самодовлеющей. Есть ли в опыте перспектива на самом деле — это другой вопрос, и не здесь его решать. Но есть ли она, или ее нет, а назначение ее — определенное, и это назначение существенно противоречит делу живописи, раз только эта последняя не продала себя иным деятельности, нуждающимся в «искусстве подобий»^{19*}, в иллюзиях мнимого продолжения чувственного опыта, когда его нет вправду.

Имея в виду сказанное, мы теперь уже не удивимся, усмотрев две точки зрения и два горизонта в «Пире у Симона» Паоло Веронезе (ил. 33), по меньшей мере два горизонта в его же «Лепантской победе» (ил. 34), несколько точек зрения, расположенных вдоль одного горизонта, на картине Горацио Верне «Взятие Смалы Абд-Эль-Кадера» (ил. 38), многочисленные перспективные неувязки в пейзаже Шванфельда, а также Рубенса и т. д. и т. д., и во многих других картинах, и поймем, почему в умных руководствах перспективы даже даются советы, как нарушать перспективное единство, чтобы это не слишком было заметно (— очевидно, ревнителям такового? —), и в каких случаях прибегнуть к такому «беззаконию» необходимо³⁶. В частности, рекомендуется располагать точки схода перпендикуляров к картинной плоскости — по некоторой кривой, например, по обвертке нормалей к некоторому эллипсу³⁷. И художники, даже весьма далекие от задач, ставимых себе искусством подлинно-сущего, издавна применяли подобные отступления от перспективного единства.

Такова, например, в Лувре знаменитая картина Паоло Веронезе (1528–1588) «Брак в Кане» (ил. 35): по указанию специалистов, в этой картине имеется семь точек зрения и пять горизонтов³⁸. Ж. Боссюэ^{20*} пытался дать набросок архитектуры этой картины «исправленным», т. е. строго перспективным изображением, и нашел, что он сохраняет «в существенном тот же порядок и ту же красоту»³⁹. Хорошо представление о первоклассных произведениях искусства, которые так легко можно «исправлять»! И не правильнее ли было бы свои эстетические воззрения проверить и исправить по

существующим историческим предметам искусства? Если же, в самом деле, строгое подчинение перспективе не-перспективной картины само по себе не нарушает ее красоты, то не значит ли это, что как перспектива, так и отсутствие ее, эстетически по меньшей мере вовсе не так важно, как то думают сторонники перспективы?

Припоминается, как Альбрехт Дюрер кинулся в конце 1506 года из Флоренции в Болонью — разведать там «тайное искусство перспективы». Но секреты перспективы ревниво охранялись, и, посетовав на несообщительность болонцев, Дюрер вынужден был уехать, узнав весьма немного, — чтобы затем у себя дома заняться самостоятельно открытием тех же приемов и написать о них трактат (— каковой, впрочем, не помешал самому ему впасть в перспективные «погрешности» —).

Не входя в обсуждение его творчества вообще, припомним его совершеннейшее произведение, о котором Ф. Куглер^{40 (21*)}, в своем отзыве (признаваемом специалистом по Дюреру за «наиболее полную и удачную характеристику»⁴¹ этого произведения), говорит, что «художнику, окончившему такое произведение, можно было расстаться с миром, ибо цель его в искусстве была достигнута: произведение это бесспорно ставит его на одну линию с величайшими мастерами, которыми справедливо гордятся история искусства». Здесь, конечно, имеется в виду диптих, известный под названием «Четырех апостолов», написанный в 1526 году, т. е. уже после выхода в свет «Наставлений к промерам» и за два года до кончины (Дюрер умер в 1528 г.). Так вот: в этом диптихе головы двух позади стоящих фигур больше, нежели у стоящих спереди, вследствие чего сохраняется основная плоскость греческого рельефа, хотя фигуры и не расставлены в этой плоскости. По справедливому замечанию искусствоведа, «очевидно, мы имеем тут дело с так называемой "обратной перспективой", согласно которой задние предметы изображаются больше передних»⁴².

Разумеется, эта обратная перспективность «Апостолов» — не промах, а мужество гения, опрокидывающего своим чутьем самые рациональные теории, даже собственные, поскольку они требовали вполне сознательного иллюзионизма. В самом деле, что может быть определеннее его наставлений в светотени, начинающихся: «Если ты хочешь писать картины настолько рельефно, чтобы само зрение могло быть обмануто...»⁴³ Такова его иллюзионистическая теория; но не иллюзионистично его творчество. Противоречие же (— характерное противоречие людей переходного времени! —) между теорией и творчеством в Дюрере предрекалось общему склонности его к средневековому стилю и средневековым укладом основ его духа при новом строе мысли.



А. Дюрер. Четыре апостола.
1526 г.

Как бы то ни было, а даже теоретики перспективы не соблюдали и не считали нужным соблюдать «перспективное единство изображения». Как же, после этого, можно говорить об естественности перспективного образа мира? Что это за естественность, которую нужно подслушивать, чтобы затем, при величайших усилиях и при постоянно напряженной сознательности, не делать ошибок против разузнанных правил? Не напоминают ли эти правила скорее условного, предпринятого во имя теоретических замыслов, заговора против естественного мировосприятия фиктивной картины мира, которую, по гуманистическому мировоззрению, т р е б у е т с я видеть, но которой, несмотря на всю дрессировку, человеческий глаз в о в с е не видит, а художник проговаривается о своем невидении, лишь только от геометрических построений переходит к тому, что действительно воспринимает.

До какой степени перспективный рисунок не есть нечто непосредственно разумеемое, а, напротив, — продукт многих сложных искусственных условий, видно с особенно убедительностью из приборов того же А. Дюрера, прекрасно изображенных им на ксилографиях в его «Наставлении к промерам^{22*}». Но, насколько хороши самые гравюры, с их замкнутым, сжатым в себя пространством, настолько же анти-художествен смысл наставлений, ими даваемых.



А. Дюрер. Гравюра из трактата «Наставление к промерам» («Руководство к измерению циркулем и линейкой»). 1525

Назначение приборов — дать возможность воспроизвести всякий предмет самому не искусному рисовальщику, чисто механически, т. е. без акта зрительного синтеза, а в одном случае — и вовсе без глаза. Чистосердечный Дюрер без обиняков разъясняет своими приборами, что перспектива есть дело чего угодно, — но не зрения.

Один из этих приборов таков: на конце стола, имеющего вид удлиненного прямоугольника, укрепляется, перпендикулярно к его плоскости, прямоугольная рама со стеклом. На противоположной, узкой, стороне стола, параллельно раме, укрепля-

ется на столе деревянный брусок, середина которого выдолблена и содержит длинный винт. Помощью этого винта передвигается перпендикулярный к плоскости стола брусок, а в этом последнем ходит, способный при помощи зубцов закрепляться на разных высотах, деревянный стержень, имеющий на верхнем конце дощечку с небольшим отверстием. Понятное дело, таким приспособлением дается, до известной степени, модель перспективной проекции из отверстия в дощечке на плоскость стеклянного листа, и, смотря на предмет через означенную дырочку, можно прорисовать его проекцию на стекле.

В другом приборе точка зрения устанавливается неподвижно, тоже помощью особой стойки, а плоскость проекции осуществляется сеткою пересекающихся под прямыми углами нитей, причем рисунок наносится на разграфленную клетками же бумагу, лежащую между стойкою и вертикальною сеткою, тут же на столе. Измеряя по клеткам координаты точек проекции, можно соответственные точки отыскать и на разграфленной бумаге.

Третий прибор Дюрера уже совсем не имеет отношения к зрению: центр проекции осуществляется тут не глазом, хотя бы и искусственно приведенным к неподвижности, а некоторой точкою стены, в каковой точке укреплено колечко с привязанною к нему длинною нитью. Эта последняя почти достает до рамы со стеклом, вертикально стоящей на столе. Нить натягивается, и к ней прикладывается визирная трубка, направляющая «луч зрения» в точку предмета, проектируемой из места закрепления нити. Тогда нетрудно отметить пером или кистью на стекле соответственную проектируемой точку проекции. Последовательно визируя различные точки предмета, рисовальщик спроектирует его на стекло, но не «с точки зрения», а с «точки стены»; зрение же несет при этом должностную вспомогательную.

Наконец, при четвертом рисовальном приборе в зрении в о в с е нет надобности, ибо достаточно и осязания. Устроен же он так: в стену комнаты, в которой делается съемка какого-либо предмета, вбивается большая игла с широким ушком. Через ушко продевается длинная, крепкая нить и там же, у стены, подвешивается на нити грузик. Против стены помещается стол с вертикально стоящею на нем прямоугольною рамой. К одной из боковых сторон этой рамы приделывается дверца, которая может открываться и закрываться; в рамочном отверстии натягивается нитяное перекрестие. Изображаемый предмет помещается на столе, перед рамою. Вышеупомянутая нить пропускается сквозь раму, а к концу ее привязывается гвоздь. Таков прибор. Применяется же этот аппарат следующим образом. Помощнику дается в руку гвоздь, натягивающий длинную нить, с поручением прикасаться его головкою последовательно ко всем важнейшим точкам изображаемого предмета. Тогда «художник» передвигает перекрещивающиеся нити рамы до совпадения их с длинною нитью и отмечает воском точку их пересечения. После этого помощник ослабляет длинную нить, а «художник», притворив дверцу рамы, обозначает на дверце место, где пересекаются нити. Поступая так многократно, можно на означенной дверце наметить основные точки требуемой проекции.

Есть ли нужда, после этих приборов, в еще большем доказательстве, что перспективный образ мира — ничуть не естественный способ созерцания? Потребовалось более пятисот лет социального воспитания, чтобы приучить глаз и руку к перспективе; но ни глаз, ни рука ребенка, а также и взрослого, без нарочитого обучения не подчиняются этой тренировке и не считаются с правилами перспективного единства. Люди же и со специальным обучением впадают в грубые ошибки, лишь только остаются без вспомогательного геометрического чертежа и доверяются своему зрению, совести своих глаз. И, наконец, целые группы художников сознательно выражают свой протест против покорности перспективе.

После этого неудачного опыта полутысячелетней истории остается только признать, что перспективная картина мира не есть факт восприятия, а — лишь требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений.

А если обратиться к данным психофизиологическим, то с необходимостью должно признать, что художники не только не имеют основания, но и не смеют изображать мир в схеме перспективной, коль скоро задачей их признается верность восприятию.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОСЫЛКИ

XIII

В только что изложенном сопоставлен ряд исторических разъяснений. Пора подвести итоги и высказаться уже более по существу, хотя разработку соответственных вопросов, в связи с анализом пространства в изображениях, автор и отлагает до другой книги.

Итак, истории живописи, как и теоретики изобразительных искусств, стремятся, или, по крайней мере, еще недавно стремились уверить прислушивающихся к ним, будто перспективное изображение мира есть единственное правильное, как одно только соответствующее подлинному восприятию, ибо естественное восприятие якобы перспективно. Сообразно с такою посылкою, отступление от перспективного единства расценивается, затем, как измена правде восприятия, т. е. искажение самой реальности, по причине ли графической безграмотности художника, или ради подчинения рисунка сознательным задачам — орнаментальным, декоративным или, в лучшем случае, композиционным. Так или иначе, а отступление от норм перспективного единства оказывается, по означенной оценке, ирреализмом.

Однако и слово и понятие реальность — слишком увесисты, чтобы приверженцам того или иного миропонимания было безразлично, останется ли оно за ними или отойдет противнику. Немало надлежит подумать, прежде чем сделать такую уступку, если бы она оказалась неизбежной. И то же — относительно слова *естественный*. Кому же не лестно свое счастье реальным и естественным, т. е. вытекающим без нарочитого вмешательства — из самой реальности. Сторонники ренессансового жизнепонимания захватили себе и захватили эти заветные слова, похитив их у платонизма и его средневековых наследников. Но это нам не основание оставить ценности языка в устах, ими злоупотребляющих: реальность и естественность надо показывать на деле, а не заявлять на них голые притязания. Наша задача — вернуть эти слова внукам законных их владетелей.

Как выяснено ранее, чтобы рисовать и писать «естественно», т. е. перспективно, — необходимо тому учиться, как целым народам и культурам, так и вновь всякий раз — отдельным людям. Ребенок не рисует перспективно; не рисует перспективно и впервые берущийся за карандаш взрослый, пока не вышколен на определенных шаблонах. Но и учившийся, даже много учившийся, легко впадает в погрешности, а точнее сказать — искренностью

непосредственности кое-где преодолевает чопорные приличия перспективного единства. В частности, мало кто пойдет на изображение шара эллиптическим очерком или уходящей, параллельно плоскости картины, колоннады — последовательно расширяющимися столбами, хотя именно этого требует перспективная проекция⁴⁴. Разве редко услышишь обвинения и больших художников в перспективных ошибках. Такие погрешности возможны всегда, особенно в сложных рисунках по композиции, и действительно избегаются тогда лишь, когда рисование подменено черчением, с проведенными вспомогательными линиями. Тогда рисовальщик изображает не то, что видит вне себя или в себе — воображаемые, но, однако, наглядные, а не отвлеченно мыслимые, образы, — а то, чего требует расчет геометрических конструкций, по мнению такого рисовальщика, опирающегося на слишком ограниченное значение геометрии, — естественный, а потому и единственный, допустимый расчет. Можно ли назвать естественными те приемы изобразительности, владеть которыми без геометрически-чертежных костылей не выучиваются даже те, кто многие годы сурово тренировал на них свой глаз и свое понимание мира. И не указывают ли так ошибки перспективы порою не слабость художника, а, напротив — его силу, силу его подлинного восприятия, разрывающего пути социального внушения. Обучение перспективе есть именно дрессировка. Даже тогда, когда начинающий рисовать добровольно щитится подчинить свой рисунок ее правилам, это далеко не всегда значит, что он понял смысл, т. е. художественно-изобразительный смысл перспективных требований: обратившись ко временам своего детства, не припомнят ли многие, как перспективность рисунка признавалась ими за непонятную, хотя и почему-то общепринудительную условность, за *usus tyranicus*^{23*}, которому подчиняются вовсе не в силу его правды, а потому что

все так же поступают^{24*}.

Непонятная, зачастую нелепая условность — вот что такое перспектива в понимании ребенка. «Вам кажется пустяком рассмотреть картину и уловить ее перспективу», — говорит Эрнст Мах⁴⁵. И, однако же, прошли тысячелетия, прежде чем человечество научилось этому пустяку, да и многие из нас дошли до этого лишь под влиянием воспитания. «Я хорошо помню, — продолжает Мах, — что в возрасте около трех лет рисунки, в которых соблюдается перспектива, казались мне искаженными изображениями предметов. Я не мог понять, почему живописец изобразил стол на одной стороне таким широким, а на другой — таким узким. Действительный стол казался мне на далеком конце столь же широким, как и на ближайшем, так как мой глаз производил свои вычисления без моего содействия. Что на изображение стола на плоскости нельзя смотреть как на покрытую красками плоскость, что оно означает стол и должно быть представлено продолжающимся вглубь — это был пустяк, которого я не понимал. Я утешаю себя тем, что и целые народы его не понимали».

Таково свидетельство позитивиста из позитивистов, кажется уж никак не могущего быть заподозренным в пристрастии к «мистике».

Таким образом, все дело — в том, что изображение предмета отнюдь не есть в качестве изображения т о ж е предмет, не есть копия вещи, не удваивает уголка мира, но у к а з ы в а е т на подлинник как его с и м в о л. Натурализм в смысле в н е ш н е й правдивости, как подражание действительности, как изготовление двойников вещей, как привидение мира, не только не нужен, по слову Гёте о собачке возлюбленной и изображении собачки, но и просто невозможен. Перспективная п р а в д и в о с т ь, если она есть, если вообще она есть правдивость, такова не по внешнему сходству, но по отступлению от него, — т. е. по внутреннему смыслу, — поскольку она с и м в о л и ч н а. Да и о каком «сходстве», например, стола и его перспективного изображения может быть речь, коль скоро заведомо параллельные очертания изображаются линиями сходящимися, прямые углы — острыми и тупыми, отрезки и углы, равные между собою, — величинами не равными, а не равные величины — равными. Изображение есть с и м в о л, всегда, всякое изображение, и перспективное и не-перспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительные отличаются друг от друга н е тем, что одни — символичны, другие же, якобы, натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть символы р а з н ы х сторон вещи, р а з н ы х мировосприятий, р а з н ы х степеней синтетичности. Различные способы изображения отличаются друг от друга не так, как вещь от ее изображения, а — в плоскости символической. Одни более, другие менее грубы; одни более, другие менее совершенны; одни более, другие менее общечеловечны. Но природа всех — символична.

И п е р с п е к т и в н о с т ь изображений отнюдь не есть свойство вещей, как мыслится в вульгарном натурализме, а лишь прием символической выразительности, один из возможных символических стилей, художественная ценность коего подлежит особому обсуждению, но именно как таковая, в н е страшных слов о своей правдивости и притязаний на запатентованный «реализм». Следовательно, обсуждая вопрос о перспективе, прямой или обратной, одно- или много-центральной, обязательно с самого начала отправляться от с и м в о л и ч е с к и х заданий живописи и прочих изобразительных искусств, с тем чтобы уяснить себе, какое место в ряду других символических приемов занимает перспективность, что именно она означает и к каким духовным достижениям приводит. Задачей перспективы, наряду с другими средствами искусства, может быть только известное д у х о в н о е в о з б у ж д е н и е, толчок, пробуждающий внимание к самой реальности. Иначе говоря, и перспектива, если она стоит чего-нибудь, должна быть я з ы к о м, свидетельницей реальности.

В каком же отношении символические задания живописи — к г е о м е т р и ч е с к и м предпосылкам ее возможности? Живопись и прочие изобразительные искусства необходимо подчиняются геометрии, поскольку имеют дело с протяженными образами и протяженными символами. Значит, и тут вопрос — не о загодя приемлемой прямой перспективе, путем легкого умозаключения:

Если геометрия верна, то перспектива неоспорима.

Геометрия верна.

Следовательно, перспектива неоспорима, —

в котором обе посылки возбуждают миллион раздумий, а в каких-то разграничениях применимости и каких-то разъяснениях действия ее необходимо точно установить геометрические предпосылки живописи, если хотим, чтобы законность, внутренний смысл и границы применения того или другого приема и средства изобразительности могли получить почву к установке.

Отлагая рассмотрение более глубокое до специальной книги, пока заметим лишь следующее о геометрических предпосылках живописи: в распоряжении живописца имеется некоторый вырезок плоскости — холст, доска, стена, бумага и т. д. — и краски, т. е. возможность придавать различным точкам означенной поверхности различную цветность. Эта последняя, в порядке значимости, может не иметь чувственного смысла и должна пониматься абстрактно; так, например, в гравюре чернота типографских чернил не понимается как черный цвет, но есть лишь знак энергии резчика, или, напротив, отсутствие таковой. Но психофизиологически, т. е. в основе восприятия эстетического, это есть цвет. Ради простоты рассуждения мы можем представить себе, что есть только одна краска, черная, или карандаш. Задача же живописца — изобразить на указанной плоскости указанными красками воспринимаемую им, или воображаемую как воспринимаемую, реальность.

Что же, геометрически говоря, значит изобразить некоторую реальность?

Это значит привести точки воспринимаемого пространства в соответствие с точками некоторого другого пространства, в данном случае — плоскости. Но действительность по меньшей мере трехмерна, — даже если забыть о четвертом измерении, времени, без которого нет художества, — плоскость только двумерна. Возможно ли такое соответствие? Возможно ли четырехмерный или, скажем для простоты, трехмерный образ отобразить на двухмерном протяжении, хватит ли в последнем точек, соответственных точкам первого, или, математически говоря: мощность образа трехмерного и таковая же двухмерного могут ли быть сравнимы? — Ответ, естественно напрашивающийся на ум — «Конечно, нет», — «Конечно, нет, ибо в трехмерном образе — бесконечное множество двухмерных разрезов, и, следовательно, мощность его бесконечно больше мощности каждого отдельного разреза». Но внимательное обследование поставленного вопроса в теории точечных множеств показывает, что он не так-то прост, как это представляется с первого взгляда, и более того, что данный выше ответ, по-видимому естественный, не может быть признан правильным. Определеннее: мощность всякого трех- и даже многомерного образа точно такая же, как и мощность любого двух- и даже одномерного образа. Изобразить четырех- или трехмерную действительность на плоскости можно, и можно даже не только на плоскости, но и на любом отрезке прямой или кривой линии. При этом такое отображение возможно установить бесчисленным множеством, как арифметическим или аналитическим, так и геометрических соответствий. Типом первого может служить прием Георга Кантаора, а вторых — кривая Пеано или кривая Гильберта^{46 (25*)}.

Чтобы пояснить суть этих исследований с их неожиданными результатами возможно проще, ограничимся случаем изображения квадрата со сто-

роною в одну единицу длины на прямолинейном отрезке, равном стороне вышеозначенного квадрата, — т. е. случаем изображения всего квадрата на его собственной стороне; все другие случаи довольно легко могут быть рассмотрены по образцу этого. Так вот, Георг Кантор указал аналитический прием, при помощи которого устанавливается соответствие между каждой точкой квадрата и каждой точкой его стороны: это значит, что если нам определено, двумя координатами x и y , местоположение в любой точке квадрата, то некоторым единообразным приемом мы отыщем координату z , определяющую некоторую точку стороны квадрата, изображение вышеозначенной точки самого квадрата; и наоборот, если указана произвольная точка на отрезке — изображении квадрата, то отыщется и изображаемая этой точкой точка самого квадрата. Таким образом, ни одна точка квадрата не останется неотображенной, и ни одна точка изображения не будет пустой, ничему не соответствующей: квадрат будет отображен на своей стороне. Подобно может быть изображен на стороне квадрата или на самом квадрате — куб, гиперкуб и вообще квадратовидное геометрическое образование (полиэдрон, многогранник) любого и даже бесконечно большого числа измерений. А говоря общее: любое непрерывное образование любого числа измерений и с любым ограничением может быть отображено на другом любом образовании, тоже с любым числом измерений и тоже с любым ограничением; все что угодно в геометрии может быть отображено на всем что угодно.

С другой стороны, различные геометрические кривые могут быть построены таким образом, что кривая проходит через всякую заданную наудачу точку квадрата, — если вернуться к нашему начальному случаю, — и таким образом устанавливается соответствие точек квадрата и точек кривой геометрически; привести же в соответствие точки этой последней с точками стороны квадрата как пространств одномерных уже совсем нетрудно, этим точки квадрата будут отображены на его стороне. Кривая Пеано и кривая Гильберта пред бесчисленным множеством других кривых того же свойства (— например, пред траекторией бильярдного шара, пущенного под углом к борту, несоизмеримым с прямым; — незамыкающимися эпициклоидами, когда несоизмеримы радиусы обеих окружностей; — кривыми Лиссажу^{26*}; — родоньями и т. д. и т. д. —) имеют одно существенное преимущество: соответствие точек двухмерного образа и одномерного ими осуществляется практически, так что соответствующие точки легко находятся, тогда как другими кривыми соответствие устанавливается лишь в принципе, но найти на самом деле, какая именно точка соответствует какой, было бы затруднительно. Не входя в технические подробности кривых Пеано, Гильберта и других, заметим лишь, что своими извилами в духе меандров такая кривая заполняет всю поверхность квадрата, и в с я к а я точка квадрата, при том или другом конечном числе меандризации этой кривой, систематически накапливаемых, т. е. согласно определенному единообразному приему, — будет непременно задета извилами кривой. Аналогичные процессы применимы для отображения, как это разъяснено выше, чего угодно, на чем угодно.

Итак, непрерывные множества между собою все равно мощны. Но, обладая одинаковой мощностью, они не имеют одних и тех же «умопостигаемых»

или «идеальных» чисел в смысле Г. Кантора, т. е. не «подобны» между собой. Иначе говоря, нельзя отображать их друг в друге, не затрагивая их строения. При установке соответствия нарушается л и б о непрерывность изображаемого образа (— это когда хотят sobлюсти взаимную однозначность изображаемого и изображения —), л и б о — взаимная однозначность того и другого (— когда сохраняется непрерывность изображаемого —).

Приемом Кантора образ передается точка в точку, так что любой точке образа соответствует только одна точка изображения, и наоборот, каждая точка этого последнего отображает только одну точку изображаемого. В этом смысле канторовское соответствие удовлетворяет привычному представлению об изображении. Но другим своим свойством оно чрезвычайно далеко от последнего: оно, как и все другие взаимнооднозначные соответствия, не сохраняет отношений соседства между точками, не щадит их порядка и связей, т. е. не может быть непрерывным. Если мы двигаемся весьма мало внутри квадрата, то изображение проходимого нами пути уже не может быть само непрерывным, и изображающая точка скачет по всей области изображения. Невозможность дать соответствие точек квадрата и его стороны⁴⁷, взаимно однозначное и вместе непрерывное, было доказано Т о м э, Н е т т о, Г. К а н т о р о м, но вследствие некоторых возражений Л ю р о т а в 1878 году, Э. Ю р г е н с о м^{48 (27*)} было доказано заново. Этот последний опирается на «предложение о промежуточном значении». «Пусть точки P квадрата и P' прямолинейного отрезка соответствуют друг другу; тогда некоторой линии AB квадрата, содержащей точку P , должен отвечать целый, содержащий точку P' , связный отрезок на прямолинейном отрезке; следовательно, в силу предположенной однозначности соответствия остальных точек квадрата, им, в окрестности точки P , не может уже соответствовать никакой точки на линии в соседстве с точкой P' , откуда ясно и очевидно вытекает невозможность однозначного и непрерывного отображения между точками линии и квадратом». Таково доказательство Ю р г е н с а. С другой стороны, соответствие Пеано, Гильберта и т. п. не может быть, как это доказано Л ю р о т о м, Ю р г е н с о м⁴⁹ и другими, взаимнооднозначным, так что точка линии изображается не всегда одной-единственной точкой квадрата, да вдобавок это соответствие и не вполне непрерывно. Иначе говоря, изображение квадрата на линии или объема на поверхности передает все точки, но не способно передать ф о р м у изображаемого, как целого, как внутренне определенного в своем строении предмета: передается содержание пространства, но не его организация. Чтобы изобразить некоторое пространство со всем его точечным содержанием, необходимо, образно говоря, или столочь его в бесконечно тонкий порошок и, тщательно размешав его, рассыпать по изобразительной плоскости, так чтобы от первоначальной организации его не осталось и помину, или же разрезать на множество слоев, так что нечто от формы останется, но расположить эти слои с п о в т о р е н и я м и одних и тех же элементов формы, а с другой стороны, с взаимным проникновением этих элементов друг через друга, следствием чего оказывается воплощенность нескольких элементов формы в одних и тех же точках изображения. Нетрудно за вышеизложенными мате-

матическими соображениями услышать найденные, независимо от математики, левыми течениями искусства «принципы» дивизионизма, комплементаризма^{28*} и т. п., при помощи которых левое искусство разрушало форму и организацию пространства, принося их в жертву объему и вещности.

В итоге: изобразить пространство на плоскости возможно, но не иначе как разрушая форму изображаемого. А между тем именно форма, и только форма занимает изобразительное искусство. И, следовательно, тем самым над живописью, вообще над изобразительным искусством, поскольку оно притязает давать подобие действительности, произносится окончательный приговор: натурализм есть раз навсегда невозможность.

Тогда мы сразу вступаем на путь символизма и отрешаемся ото всего трижды протяженного точечного содержания, так сказать, от начинки образов действительности. Мы отрешаемся, одним ударом, от самой пространственной сути вещей и сосредоточиваемся, — поскольку речь идет о точечной передаче пространства, — на одной их стороне: теперь под вещами мы разумеем отнюдь не самые вещи, а лишь поверхности, разграничивающие области пространства. В порядке натуралистического это, конечно, есть решительная измена лозунгу правдивости: мы подменили действительность ее шелухой, имеющей только символическую значимость, только намекающей на пространство, но несколько не дающей его непосредственно, точка в точку. Возможно ли теперь такие «вещи» или, точнее, кожи вещей изобразить на плоскости? Ответ, утвердительный или отрицательный, будет зависеть от того, что разумеется под словом *изобразить*. Возможно установить взаимнооднозначное соответствие между точками образа и точками изображения, так что при этом непрерывность того и другого будет, вообще говоря, соблюдена; но — только «вообще говоря», т. е. для «большинства точек», — о точном смысле какого выражения здесь входить в подробности было бы едва ли уместно. Но при этом соответствии, как бы оно ни было придумываемо, неизбежны некоторые разрывы и некоторые нарушения взаимной однозначности связи, в отдельно стоящих или образующих некоторые непрерывные образования точках. Иными словами, последовательность и соотношения большинства точек образа на изображении соблюдены будут, но это еще далеко не означает неизменности всех свойств, даже геометрических, изображаемого при перенесении его, чрез соответствие, на плоскость. Правда, оба пространства, изображаемое, как и изображающее, двумерны, и в этом отношении сродны между собою; но кривизна их различна, к тому же у изображаемого она и непостоянна, меняясь от точки к точке; невозможно наложить одно на другое, даже разгибая одно из них, и попытка такого наложения непременно приведет к разрывам и складкам одной из поверхностей. Яичную скорлупу, или хотя бы обломок ее, никак не приложить к плоскости мраморного стола, — для этого надо было бы бесформить ее, раздавив до мельчайшего порошка; по той же самой причине нельзя и изобразить, в точном смысле слова, яйцо на бумаге или холсте.

Соответствие точек на пространствах разной кривизны непременно предполагает пожертвование какими-то свойствами изображаемого. Конечно,

здесь идет речь только о геометрических свойствах, ради передачи на изображении как и х - т о: вся совокупность геометрических признаков изображаемого быть наличною у изображения никак не может, и, будучи кое в чем сходно со своим оригиналом, изображение его неизбежно расходится с ним в очень многом прочем. Изображение всегда скорее не похоже на подлинник, нежели похоже. Даже случай простейший, изображение сферы на плоскости, представляющий геометрическую схему картографии, оказывается чрезвычайно сложным и дал повод изобрести много десятков разнообразнейших приемов, как проекционных, при помощи прямолинейных лучей, исходящих из некоторой точки, так и не проекционных, осуществляемых более сложными построениями или опирающихся на числовые выкладки. И, однако, каждый из этих приемов, имея в виду передать на карте некоторое свойство снимаемой территории, с ее начертаниями географических объектов, упускает и искажает множество других, нисколько не менее важных. Каждый прием хорош применительно к строго определенной цели и негоден, коль скоро ставятся другие задачи. Иначе говоря, географическая карта и есть изображение и не есть таковое, — не заменяет собою подлинный образ Земли, хотя бы в геометрической абстракции, а лишь служит к указанию некоторого его признака. Она и изображает, поскольку чрез нее и посредством ее мы обращаемся духовно к самому изображаемому, и не изображает, если не выводит нас за пределы себя самого, но задерживает на себе, как на некоторой лже-реальности, как на подобии действительности, и притязает на самодовлеемую значимость.

Тут говорилось о случае простейшем. Но формы действительности бесконечно многообразнее и сложнее, нежели сфера, и, соответственно, бесконечно многообразнее могут быть приемы изображения каждой из этих форм. Если же принять во внимание сложность и многообразность организации той или другой пространственной области в действительном мире, то решительно теряется ум в бесчисленных возможностях при передаче этой области изображением, — теряется в пучине собственной свободы. Математически нормализовать приемы изображения мира — это задача самонадеянности безумной. А когда такая нормализация, притязающая к тому же на якобы математическую доказанность, мало того — на единственность, на исключительность, приурочивается без дальнейших рассмотрений к одному, частному из частных, случаев соответствия, тогда кажется, не сделано ли это насмех. Перспективный образ мира есть не более как один из способов черчения. Если его угодно защищать кому-либо в интересах композиционных или каких-либо иных чисто эстетических смыслах, то разговор будет особый; хотя, кстаи сказать, именно в этом направлении о попытках защищать перспективу что-то не слышно.

Но ни на геометрию, ни на психофизиологию сослаться при этой защите нечего; кроме опровержения перспективы, тут ничего не найти.

XIV

Итак, изображение, по какому бы принципу ни устанавливалось соответствие точек изображаемого и точек изображения, неминуемо только

означает, указывает, намекает, наводит на представление подлинника, но ничуть не дает этот образ в какой-то копии или модели. От действительности — к картине, в смысле сходства, нет моста: здесь зияние, перескакиваемое первый раз — творящим разумом художника, а потом — разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину.

Эта последняя, повторяем, не только не есть удвоение действительности, в ее полноте, но не способна даже дать геометрическое подобие кожи вещей: она есть необходимо символ символа, поскольку самая кожа есть только символ вещи. От картины созерцатель идет к коже вещи, а от кожи — к самой вещи.

Но при этом открывается живописи, принципиально взятой, безграничное поле возможностей. Эта широта размаха зависит от свободы устанавливать соответствие точек поверхности вещей с точками полотна на весьма различных основаниях. Ни один принцип соответствия не дает изображения хотя бы геометрически адекватного изображаемому; и следовательно, различные принципы, не имея ни один единственного возможного преимущества — быть принципом адекватности, — каждый по-своему применим, со своими выгодами и своими недостатками. В зависимости от внутренней потребности души, однако, отнюдь не под принудительным давлением извне, избирается эпохой, или даже индивидуальным творчеством, в соответствии с задачами данного произведения, известный принцип соответствия, — и тогда автоматически вытекают из него все его особенности, как положительные, так и отрицательные. Совокупность этих особенностей напластовывает первую формацию того, что называем мы в искусстве стилем и манерою. В выборе принципов соответствия сказывается первичный характер, которым определяется отношение творящего художника к миру, и потому — самая глубина его миропонимания и жизнечувствия.

Перспективное изображение мира есть один из бесчисленных возможных способов установки означенного соответствия, и притом способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий, которыми определяется его возможность и границы его применимости.

Чтобы понять ту жизненную ориентировку, из которой с необходимостью следует и перспективность изобразительных искусств, надлежит расчлененно высказать предпосылки художника-перспективиста, молчаливо подразумеваемые при каждом движении его карандаша. Это суть:

Во-первых: вера в то, что пространство реального мира есть пространство евклидовское, т. е. изотропное, гомогенное, бесконечное и безграничное (в смысле Римановского различия^{29*}), нулевой кривизны, трехмерное, предоставляющее возможность чрез любую точку свою провести параллель любой прямой линии, и притом только одну-единственную. Художник-перспективист убежден, что все построения геометрии, изученной им в детстве (— и с тех пор благополучно забытой —), суть не только отвлеченные схемы, и притом одни из многих возможных, но жизненно осуществляемые конструкции физического мира, и притом не только так сущие, но и так наблюдаемые. Художник обсуждаемого склада верит в прямизну лучей, идущих пучком из глаза к контуру предмета, — представление, кстати сказать, ведущееся из древнейшего воззрения, согласно которому свет идет не от предмета в глаз, а из глаза к предмету;

он верит также в неизменность измерительного жезла, при перенесении его в пространстве с места на место и при поворачивании его от направления к направлению и т. д. и т. д. Короче, он верит в устройство мира по Евклиду и в восприятие этого мира по Канту. Это — во-первых.

Во-вторых: он, уже вопреки логике и Евклиду, но в духе кантовского миропонимания, с царящим над призрачным миром субъективности, — тем хуже, что принудительно, — трансцендентальным субъектом, мыслит среди всех, абсолютно равноправных, у Евклида, точек бесконечного пространства одну исключительную, единственную, особливую по ценности, так сказать монархическую точку, но единственным определением этой точки служит то, что она есть местопребывание самого художника или, точнее, его правого глаза, — оптического центра его правого глаза. Все места пространства, при таком понимании, суть места бескачественные и равно бесцветные, кроме этого одного, абсолютно главенствующего, — осчастливленного в качестве резиденции оптического центра правого глаза художника. Это место объявляется центром мира: оно притязает отобразить пространственно кантовскую абсолютную гносеологическую значимость художника. Воистину он смотрит на жизнь «с точки зрения», но без дальнейшего определения, ибо эта возведенная в абсолют точка решительно ничем не отличается от всех прочих точек пространства и ее превознесение над прочими не только не мотивировано, но и по сути всего рассматриваемого мировоззрения не мотивируемо.

В-третьих: этот царь и законодатель, «с своей точки зрения», природы — мыслится одним глазом, как циклоп, ибо второй глаз, соперничая с первым, нарушает единственность, а следовательно, — абсолютность точки зрения, и тем самым изобличает обманность перспективной картины. В сущности, весь мир относится не к созерцающему художнику даже, а только к его правому глазу, да к тому же представленному единственной своею точкою — оптическим центром. Этот-то центр законодательствует мирозданием.

В-четвертых: вышеозначенный законодатель мыслится навеки и неразрывно прикованным к своему престолу: если он сойдет с этого абсолютизированного места или даже пошевельнется на нем, то сейчас же разрушается все единство перспективных построений и вся перспективность рассыпается. Иначе говоря, смотрящий глаз есть, в этом понимании, не орган живого существа, живущего в мире и трудящегося, а стеклянная чечевица камер-обскуры.

В-пятых: весь мир мыслится совершенно недвижимым и вполне неизменным. Ни истории, ни роста, ни измерений, ни движений, ни биографии, ни развития драматического действия, ни игры эмоции в мире, подлежащем перспективному изображению, быть не может и не должно. Иначе — опять-таки распадается перспективное единство картины. Это — мир мертвый или охваченный вечным сном, — неизменно одна и та же оцепенелая картина в своей замороженной неподвижности.

В-шестых: исключаются все психофизиологические процессы акта зрения. Глаз глядит недвижно и бесстрастно, наподобие оптической чечевицы. Он сам не шелохнется — не может, не имеет права шелохнуться, вопре-

ки основному условию зрения — активности, активного воспостроения действительности в зрении, как деятельности живого существа. Кроме того, это г л я д е н и е не сопровождается ни воспоминаниями, ни духовными усилиями, ни распознаванием. Это — процесс внешнемеханический, в крайнем случае физико-химический, но отнюдь не то, что называется зрением. Весь психический момент зрения, и даже физиологический, решительно отсутствует.

И вот, если соблюдены означенные шесть условий, то тогда и только тогда возможно то соответствие кожных точек мира и точек изображения, которое хочет дать перспективная картина. Если же не соблюдено в полной мере хотя бы одно из вышеперечисленных шести условий, то этот вид соответствия становится невозможен, и перспектива тогда неизбежно будет в большей или меньшей степени разрушена. Картина приближается к перспективности постольку и в той мере, поскольку и в какой мере соблюдаются вышеозначенные условия. А если они не соблюдены хотя бы частично, если допускается законность хотя бы местного их нарушения, то тем самым и перспективность перестает быть безусловным требованием, висящим на художнике, и становится лишь п р и б л и з и т е л ь н ы м приемом передачи действительности, одним наряду со многими другими, причём степень применения его и место применения на данном произведении определяется специальными задачами д а н н о г о произведения и д а н н о г о его места, но отнюдь не вообще для всякого произведения, как такового, и во всех отношениях.

Но допустим временно: условия перспективности удовлетворены всецело, а следовательно — и в произведении осуществлено в точности перспективное единство. Образ мира, данный при таких условиях, походил бы на фотографический снимок, мгновенно запечатлевший данное соотношение светочувствительной пластинки объектива и действительности. Отвлекаясь от вопроса о свойствах самого пространства и о психофизических процессах зрения, мы можем сказать, что в отношении к действительному созерцанию действительной жизни этот мгновенный снимок есть дифференциал, и притом дифференциал высшего, по меньшей мере, второго порядка. Чтобы по нему получить подлинную картину мира, необходимо несколькократно интегрировать его, по переменному времени, от которого зависят и изменения самой действительности, и процессы созерцания, и по другим переменным, — изменчивой апперцептивной массе и т. д. Однако, если бы и это все было сделано, то тем не менее полученный интегральный образ не совпал бы с истинно художественным вследствие несоответствия подразумеваемого в нем понимания пространства с пространством художественного произведения, организуемым как самозамкнутое, целостное единство.

Не трудно узнать в таком художнике-перспективисте олицетворение *пассивной* и обреченной на всяческую пассивность мысли, мгновенно, словно украдкой, воровски подглядывающей мир в скважину субъективных граней, безжизненной и неподвижной, неспособной охватить движение и притязающей на божескую безусловность именно с в о е г о места и с в о е г о мгновения выглядывания. Это — наблюдатель, который от себя ничего не вносит в мир, даже не может синтезировать разрозненные впечатления свои, который, не

приходя с миром в живое соприкосновение и не живя в нем, не сознает и своей собственной реальности, хотя и мнит себя, в своем горделивом уединении от мира, последней инстанцией и по этому своему воровскому опыту конструирует всю действительность, всю ее, под предлогом объективности, втискивая в наблюдаемый ее же дифференциал. Так именно возникает на возрожденческой почве мировоззрение Леонардо–Декарта–Канта; так же возникает и образительный художественный эквивалент этого мировоззрения — перспектива. Художественные символы должны быть здесь перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-евклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы это Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира. Иными словами, перспективность есть прием, с необходимостью вытекающий из такого мировоззрения, в котором истинною основой полуреальных вещей-представлений признается некоторая субъективность, *сама лишённая реальности*. Перспективность есть выражение меонизма и имперсонализма^{30*}. Это-то направление мысли обычно и называется натурализмом и гуманизмом, — то, что возникло с концом средневекового реализма и теоцентризма.

XV

Но, спрашивается, в какой мере возможно сомневаться в основательности перечисленных выше шести предпосылок перспективности, т. е. в самом ли деле перспективное изображение, хотя и одно из многих отвлеченно-возможных способов изображать мир, есть на деле единственное, по жизненному наличию выставленных условий его возможности? Иначе говоря, жизненно ли возрожденское, кантовское миропонимание? Если бы оказалось, что условия перспективности в действительном опыте нарушаются, то тем самым и жизненная значимость этого понимания была бы опровергнута.

Итак, рассмотрим шаг за шагом выставленные нами условия.

Во-первых: по вопросу о пространстве мира должно сказать, что в самом понятии пространства различаются три, далеко не тождественные между собою, слоя. Это именно: пространство абстрактное или геометрическое, пространство физическое и пространство физиологическое, причем в этом последнем, своим чередом, различаются пространство зрительное, пространство осязательное, пространство слуховое, пространство обонятельное, пространство вкусовое, пространство общего органического чувства и т. д., с их дальнейшими более тонкими подразделениями. По каждому из намеченных делений пространства, крупных и дробных, можно, отвлеченно говоря, мыслить весьма различно. Воображать, будто целая серия чрезвычайно сложных вопросов может быть отведена простою ссылкой на геометрическое учение о подобии фигур в трехмерном евклидовском пространстве — значило бы даже не прикоснуться к трудностям поставленной проблемы. Прежде всего должно быть отмечено, что по разным пунктам выставленного вопроса о пространстве ответы, весьма естественно, выходят весьма различные.

Отвлеченно-геометрически пространство евклидовское есть лишь частный случай различных, весьма разнообразных, пространств, со свойствами самыми неожиданными в элементарном преподавании геометрии, но непосредственно-му отношению к миру объясняющими многое. Геометрия Евклида есть одна из бесчисленных геометрий, и сказать, что физическое пространство, пространство физических процессов, есть пространство именно евклидовское — мы оснований не имеем. Это — лишь постулат, требование так мыслить о мире и сообразовать с этим требованием все прочие представления. Требование же самое вытекает из предрешенной и веры в физико-математическое естествознание определенного склада, т. е. с принципом непрерывности, с абсолютным временем, с абсолютно твердыми телами и т. д.

Но допустим временно, что на самом деле физическое пространство удовлетворяет геометрии Евклида. Отсюда еще ничего не следует, будто так о нем же воспринимает его непосредственный наблюдатель мира. Как бы ни хотел думать о физическом пространстве живущий в нем, как бы он ни считал необходимым все прочие свои представления строить согласно основному — об евклидовском сложении внешнего пространства, подводя физиологическое пространство под евклидовскую схему, тем не менее физиологическое пространство в него не входит. Не говоря уже о пространствах обонятельном, вкусовом, термическом, слуховом и осязательном, которые не имеют ничего общего с пространством Евклида, так что даже не подлежат обсуждению в этом смысле, нельзя миновать и того факта, что даже зрительное пространство, наименее далекое от евклидовского, при внимании к нему оказывается глубоко от него отличным; а оно-то и лежит в основе живописи и графики, хотя в различных случаях оно может подчиняться и другим видам физиологического пространства, — и тогда картина будет зрительной транспозицией незрительных восприятий. «Если мы теперь спросим, что же, собственно, общего имеет физиологическое пространство с пространством геометрическим, мы найдем лишь очень мало общих черт, — говорит Мах. — И то и другое пространство есть многообразие трех измерений. Каждой точке геометрического пространства A, B, C, D, \dots соответствуют A', B', C', D', \dots физиологического пространства. Если C лежит между B и D , то и C' лежит между B' и D' . Можно также сказать так: непрерывному движению какой-нибудь точки в геометрическом пространстве соответствует непрерывное движение соответственной точки в пространстве физиологическом. Что эта непрерывность, принятая для удобства, вовсе не должна быть обязательно действительной непрерывностью ни для одного, ни для другого, мы доказывали уже в другом месте. Если и принять, что физиологическое пространство прирождено нам, оно обнаруживает слишком мало сходства с пространством геометрическим, чтобы в нем можно было усмотреть достаточную основу для развитой а priori геометрии (в смысле Канта). На основе его можно — самое большее — построить топологию»⁵⁰. — «Если это несходство между физиологическим пространством и геометрическим не бросается в глаза людям, которые не занимаются специально такими исследованиями, если геометрическое пространство не кажется им чем-то чудовищным, какой-то фальсификацией пространства прирожден-

ного, то это объясняется из ближайшего рассмотрения условий жизни и развития человека»⁵¹. — Но «даже при наибольшем своем приближении к пространству Евклида физиологическое пространство еще немало отличается от него. Различие правого и левого, переднего и заднего наивный человек легко преодолевает, но не так легко преодолевает он различия верха и низа, вследствие сопротивления, которое оказывает в этом отношении геотропизм»^{52 (31^a)}.

В другом сочинении тот же мыслитель набрасывает некоторые черты этого различия. «Уже не раз указывалось, как сильно отличается от геометрического пространства, от пространства Евклида система наших пространственных ощущений, пространство, если так можно выразиться, физиологическое. [...] Геометрическое пространство повсюду и во всех направлениях одинаково; оно беспредельно и бесконечно (в смысле Римана). Зрительное же пространство предельно и конечно и даже, как это показывает созерцание приплюснутого "небесного свода", имеет неравное во всех направлениях протяжение. Уменьшение размеров тел при удалении, а равно и увеличение их при приближении, сближают зрительное пространство скорее с некоторыми представлениями метагеометров, чем с пространством Евклида. Разница между "верхом" и "низом", "передом" и "задом" и — если быть точным — "правым" и "левым" существует как для осязаемого пространства, так и для зрительного. Для пространства же геометрического такой разницы нет»⁵³. — Пространство физиологическое не однородно, не изотропно — это сказывается в различной оценке угловых расстояний, в различных расстояниях от горизонта, в различной оценке длин подразделенных и неподразделенных, в различной тонкости восприятия различными местами сетчатки и т. д. и т. д.⁵⁴

Итак, можно и должно сомневаться, чтобы наш мир был в евклидовском пространстве. Но если бы это сомнение и устранить, то тем не менее мы на верное не видим и вообще не воспринимаем евклидо-кантовского мира, — мы о нем лишь рассуждаем по требованиям теории как о видимом. Между тем дело художника писать не отвлеченные трактаты, а картины, — т. е. изображать то, что он действительно видит. Видит же он, по самому устройству зрительного органа, отнюдь не кантовский мир и, следовательно, изображать должен нечто отнюдь не подчиняющееся законам евклидовской геометрии.

Во-вторых: ни один человек, сущий в здравом уме, не считает свою точку зрения единственной и признает каждое место, каждую точку зрения за ценность, дающую особый аспект мира, не исключаящий, а утверждающий другие аспекты. Одни точки зрения более содержательны и характерны, другие менее, притом каждая в своем отношении, но нет точки зрения абсолютной. Следовательно, художник старается посмотреть на изображаемый им предмет с разных точек зрения, обогащая свое созерцание новыми аспектами действительности и признавая их более или менее равно значительными.

В-третьих: имея второй глаз, т. е. имея сразу по меньшей мере две различные точки зрения, художник владеет постоянным коррективом иллюзионизма, ибо второй глаз всегда показывает, что перспективность есть обман, и притом обман неудавшийся. А кроме того, художник видит двумя глазами боль-

ше, чем мог бы видеть одним, и притом каждым глазом по-особому, так что в его сознании зрительный образ складывается синтетически, как бинокулярный, и во всяком случае есть психический синтез, но никак не может уподобляться монокулярной, однообъективной фотографии на ретине. И не защитникам перспективы и сторонникам гельмгольцевской теории зрения^{32*} ссылаться на незначительность разницы обеих картин, даваемых тем и другим глазом: этой разницы, по их же теории, как раз достаточно для ощущения глубины, и без нее эта последняя не создавалась бы; следовательно, замечая разницу между изображениями в правом и левом глазу, они уничтожают причину, по которой пространство воспринимается трехмерным.

Впрочем, эта разница вовсе не так мала, как это могло бы показаться на первый взгляд. Для примера мною сделан расчет того случая, когда шар в 20 см поперечником рассматривается на расстоянии полуметра, причем расстояние между зрачками принято в 6 см. Тогда тот добавок экваториальной дуги шара, предполагая центр шара на уровне глаз, который невидим правому глазу, но видим левому, равен приблизительно одной трети дуги того же экватора, видимой правым глазом. При более близком рассмотрении шара, отношение того, что видит левый глаз добавочно к видимому правым, будет еще более, нежели одна треть. Это величины, с которыми приходится иметь дело при обыкновенных условиях зрения, например, при рассмотрении человеческого лица, и даже при самых малых степенях точности они не могут быть оцениваемы как величины, которыми можно было бы пренебречь.

Вообще же, если глазное расстояние обозначить чрез s , радиус рассматриваемого шара чрез r , а расстояние центра того шара до середины между-глазного расстояния чрез l , то отношение x добавочной экваториальной дуги, прибавляемой к такой же дуге правого глаза левым глазом, к дуге, видимой правым глазом, выражается достаточно точно равенством:

$$x = \frac{s}{2l \arccos \frac{r}{l}}.$$

В-четвертых: художник, даже сидящий на месте, непрестанно двигается, двигает глазами, головою, корпусом, и его точка зрения непрестанно меняется. То, что должно называться зрительным художественным образом, — есть психический синтез бесконечно многих зрительных восприятий с р а з н ы х точек зрения, и притом всякий раз д в о й н ы х; это — интеграл таких двуединых образов. Мыслить о нем как о чисто физическом явлении — значит ничего не смыслить в процессах зрения и смешивать *quadrata rotundis*^{33*}, — механическое с духовным. Еще и не приступал к теории зрения, тем более — художественного зрения, тот, кто не усвоил себе как аксиомы духовно-синтетической природы зрительных образов⁵⁵.

С другой стороны, *в-пятых*, вещи меняются, движутся, поворачиваются к зрителю разными сторонами, растут и уменьшаются, мир есть жизнь, а не оледенелая неподвижность. И, следовательно, тут опять творческий дух художника должен синтезировать, образуя интегралы частных аспектов действительности, мгновенных ее разрезов по координате времени. Художник изобраа-

жает не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее. И потому, вообще говоря, большой предрассудок думать, будто созерцать должно в неподвижности и при неподвижности созерцаемой вещи. Ведь дело в том, какое именно восприятие вещи требуется изобразить в том или другом данном случае, — из щели в тюремной стене или с автомобиля. Сам же по себе ни один способ отношения к действительности не может быть загодя отвергнут. Восприятие определяется жизненным отношением к действительности, и если художник хочет изобразить то восприятие, которое получается, когда и он сам и вещи взаимно двигаются, то надо суммировать впечатления при движении. Между тем это именно есть наиболее обычное и наиболее жизненное восприятие действительности — походя, и оно-то именно дает наиболее глубокое познание действительности. Живописное выражение такого познания — естественная задача художника. Возможна ли она?

Мы знаем, что передается движение, хотя бы скачущей лошади, игра чувств на лице, развивающееся действие событий. Следовательно, нет оснований и то жизненное восприятие действительности признавать неизобразимым. Разница от более обычного случая — в том, что чаще изображают движущиеся предметы при сравнительно малой подвижности художника, тогда как тут и движение художника предполагается значительным, самая же действительность может быть и почти недвижимой или даже совсем недвижимой. Тогда получают на изображениях дома о трех и о четырех фасадах, дополнительные поверхности головы и тому подобные явления, известные нам по древнему искусству. Такое изображение действительности будет соответствовать недвижимой монументальности и онтологической массивности мира, при активности познающего духа, живущего и трудящегося в этих твердых онтологии.

Дети не синтезируют и мгновенного образа человека, размещая глаза, нос, рот и пр. порознь, некоординированными на листе бумаги; художник-перспективист не умеет синтезировать ряды мгновенных впечатлений и некоординированно размещает их на разных страницах своего альбома. Но и то и другое свидетельствует лишь о неактивности мысли, расплывающейся на элементарные впечатления и неспособной охватить единым актом созерцания, а следовательно, — и соответствующей ему единой формой, сколько-нибудь сложное восприятие, и кинематографически разлагающей его на мгновения и моменты. Однако есть случаи, когда такой синтез нельзя не произвести, и тогда самый рьяный перспективист отказывается тут от своих позиций. Вертящийся волчок, колесо пробегающего поезда или скользящего велосипеда, водопад или фонтан ни один натуралист-художник не остановит на своем изображении, но передаст суммарно восприятие от игры сливающихся и переходящих друг в друга впечатлений. Однако мгновенная фотография или зрение при освещении этих процессов электрической искрой покажет совсем другое, нежели чем изобразил художник, и тут обнаружится, что единичное впечатление останавливает процесс, дает его дифференциал, общее же восприятие эти дифференциалы интегрирует. Но если всякий согласится с законностью такой интеграции, то в чем же препятствие к применению чего-то равнозначного и в иных случаях, когда скорость процесса несколько менее?

И наконец, *в-шестых*: защитники перспективы забывают, что зрение художественное есть весьма сложный психический процесс слияния психических элементов, сопровождаемый психическими обертонами: на воспоstrоаемом в духе образе нарастают воспоминания, эмоциональные отклики на внутренние движения, и около пылинок данного чувственно кристаллизуется наличное психическое содержание личности художника. Этот сгусток растет и имеет свой ритм — последним и выражается отклик художника на изображаемую им действительность.

Чтобы видеть и рассмотреть предмет, а не только глядеть на него, необходимо последовательно п е р е в о д и т ь его изображение на ретине отдельными участками к чувствительному пятну ее. Это значит, зрительный образ вовсе не дан сознанию как нечто простое, без труда и усилия, но строится, слагается из последовательно подшиваемых друг к другу частей, причем каждая из них воспринимается, более или менее, со с в о е й точки зрения. Далее, грань синтетически прибавляется к грани, особым актом психики, и вообще зрительный образ последовательно о б р а з у е т с я, но не дается готовым. В восприятии зрительный образ не созерцается с о д н о й точки зрения, но по существу зрения есть образ многоцентральной перспективы. Присоединяя сюда еще дополнительные поверхности, пристраиваемые к образу правого глаза — левым, мы должны признать сходство всякого зрительного образа с иконными палатами, и отныне спор может быть о мере и желательной степени этой разноточности, но уже не об ее принципиальном допущении. Далее начинается или требование еще большей подвижности глаза, ради усиленно сгущенной синтетичности, либо требование, по возможности, закрепления глаза, — когда ищется зрение разлагающее, причем перспектива стоит на пути этого зрительного анализа. Но человек, покуда жив, вполне вместиться в перспективную схему не может, и самый акт зрения с неподвижно-закрепленным глазом (— забываем о левом глазе —) психологически невозможен.

Скажут: «Но ведь нельзя все же видеть сразу трех стен у дома!» — Если бы это возражение и было правильно, то надо продолжить его и быть последовательным. С р а з у нельзя видеть не только трех, но и двух стен дома, и даже одной. Сразу — мы видим только ничтожно малый кусочек стены, да и его не видим сразу, а сразу, буквально, — ничего не видим. Но не сразу — мы обязательно получаем образ дома о трех и о четырех стенах, таким дом себе представляем. В живом представлении происходит непрерывное струение, перетекание, изменение, борьба; оно непрерывно играет, искрится, пульсирует, но никогда не останавливается во внутреннем созерцании мертвою схемою вещи. И таким именно, с внутренним биением, лучением, игрою, живет в нашем представлении дом. Художник же должен и может изобразить свое представление дома, а вовсе не самый дом перенести на полотно. Эту жизнь своего представления, дома ли, или человеческого лица, схватывает он тем, что от разных частей представления берет наиболее яркое, наиболее выразительное, и вместо дрящегося во времени психического фейерверка дает неподвижную мозаику отдельных, наиболее разительных его моментов. При с о з е р ц а н и и же картины глаз зрителя, последовательно проходя по этим характерным чертам,

воспроизводит в духе уже временно-длительный образ играющего и пульсирующего представления, но теперь более интенсивного и более сплоченного, нежели образ от самой вещи, ибо тут яркие разновремененно наблюдаемые моменты даны в чистом виде, уже уплотненно, и не требуют затраты психических усилий на выплавку из них шлаков. Как по напетому валику фонографа, скользит острое яснейшего зрения вдоль линий и поверхностей картины с их зарубками, и в каждом месте ее у зрителя возбуждаются соответственные вибрации. Эти-то вибрации и составляют цель художественного произведения.

Вот примерный мысленный путь от предпосылок натурализма к перспективным особенностям иконописи. Может быть совсем иное, чем в натурализме, понимание искусства, исходящее из коренной заповеди о духовной самодетельности; автору лично — ближе это последнее. Но на почве такого понимания — вопроса о перспективе вообще не подымается, и она остается столь же далекой от творческого сознания, как и прочие виды и приемы черчения. В настоящем же рассмотрении требовалось изнутри преодолеть ограниченность натурализма и показать, как *fata volentem ducunt, nolentem trahunt*^{34*} — к освобождению и духовности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Настоящая статья была написана в октябре месяце 1919 г. в качестве доклада Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, но по разным внешним обстоятельствам заслушана не в Комиссии, а в заседании Византийской секции М.И.Х.И.М (Московский Институт Историко-Художественных Изысканий и Музееведения при Российской Академии Истории Материальной Культуры Наркомпроса) 29 октября 1920 г. Прения по докладу очень затянулись; сколько помню, принимали в них участие: П.П. Муратов, Б.А. Куфтин, Н.И. Романов, А.А. Сидоров, Н.А. Африканов, Н.М. Щокогов, М.И. Фабрикант и Н.Д. Ланге^{35*}. Оживленность обсуждений еще раз подтвердила мне, что вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, — в миропонимании вообще. Но этот вопрос — пространство в изобразительном искусстве — в настоящей статье не рассматривается и составляет предмет готовящихся к печати моих лекций по анализу перспективы, читанных в 1921 и 1922 гг. в Московских Высших Художественных Мастерских, так называемом Художественном факультете; а в этой статье дается лишь некоторый конкретно-исторический подступ к понятию органической мысли о мире. Автор ничуть не собирается строить теорию обратной перспективы, но хочет лишь с достаточной энергией отметить факт органической мысли — в одной области. В заключение этого послесловия мне хочется благодарно помянуть Александру Михайловну Бутягину^{36*}, ныне покойную, записавшую некогда под мой диктант первую часть этой статьи.

² Икона № 23/328, XV–XVI вв.; размер ее 32 см × 25,5 см, в 1919 г. расчищена. Вклад Никиты Дмитриевича Вельяминова по царевне инокине Ольге Борисовне в 1625 г. (См. «Опись икон Троице-Сергиевой лавры», Сергиев Посад, 1920, издание Комиссии по охране лавры, стр. 89–90.)

³ Икона № 58/160, XVI в., размер 31,5 см × 25,5 см, вклад Ивана Григорьевича Нагова в 1601 г. (См. «Опись икон...» (2), стр. 102–103.)

⁴ Есть, впрочем, взгляд, согласно которому изображение выступающих друг из-за друга воинов или коней, когда они движутся в одну линию, перпендикулярную к направлению движения, надлежит толковать как зачаток перспективы. Конечно, это есть некоторая проекция, типа военной, аксонометрической или в таком роде, проекция из бесконечно удаленного центра, и она имеет значение сама по себе, как таковая. Видеть в ней зачаток чего-то другого, т. е. недопонятую перспективу, это значит упускать из виду, что всякое изображение есть соответствие, и многие изображения суть проекции, но не перспективы, и столь же мало суть зачатки перспективы, как и обратной перспективы и многого другого, а перспектива, в свой черед, есть зачаток

обратной и пр. Думается, у исследователей в таких случаях просто не хватает надлежащего внимания к математической стороне дела, потому все приемы — бесчисленные приемы — изобразительности делятся у них на правильные, перспективные, и неправильные, неперспективные. Между тем неперспективность вовсе не означает неправильности, — но в отношении именно египетских изображений требуется особое внимание, ибо там осязательные ощущения преобладали над зрительными. Каким соответствием точек изображаемого и изображения пользуются египтяне — это вопрос трудный и доселе не получивший себе удовлетворительного разрешения.

⁵ *Moritz Cantor. Vorlesungen über Geschichte der Mathematik, Bd. 1, 3-te Auflage, Lpz., 1907, S. 108.*

⁶ *Vitruvius Pollio. De architectura libri decem, VII, pret. 11.*

И то же сообщается в Жизни Эсхила ³⁷. Но, по указанию Аристотеля в Поэтике, 4, первым подавшим повод к сценографии, был Софокл ³⁸. Впрочем, известия эти не расходятся, ибо нужно думать, что более Эсхила натуралистичный Софокл стал помогать и более иллюзорных декораций.

⁷ *Г. Эмихен. Греческий и Римский театр. Пер. И.И. Семенова. Изд. Е. Гербель. М., 1894, стр. 160–161.*

⁸ *Claudius Ptolomaeus, Γεωγραφικὴ ὑφήγησις. См.: Cantor M. Id. (?) Bd. 1. S. 423.*

⁹ *Н. А. Рыннин. Начертательная геометрия. Методы изображения. Петроград, 1916.*

¹⁰ Многочисленные воспроизведения, по фотографическим снимкам и по зарисовкам, греко-римского архитектурного пейзажа и археологическое исследование этого пейзажа можно найти в детальном исследовании: *М. Ростовцев. Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж. СПб., 1908. (Из VI тома «Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества», стр. 1–143.) XII + 143 стр. и XX таблиц воспроизведений. Но, к сожалению, труд М. Ростовцева совершенно не касается историко-художественной и искусствоведческой стороны дела и, в частности, нисколько не обсуждает пространственности эллинистическо-римского пейзажа. Отметим кстати, что на воспроизведенных Ростовцевым пейзажах частью проведена прямая перспектива, хотя и не вполне строго, частью же — иные приемы проекции, родственные перспективе вроде аксонометрии, — проекция из бесконечно удаленной точки. Во всяком случае, общий характер изображений довольно близок к перспективности.*

¹¹ «Впрочем, вопрос о греко-римском архитектурном пейзаже, его происхождении и истории, его реальности или фантастичности ни разу до сих пор в науке серьезно не ставился. Меня лично он занимает уже давно, с первых дней моего знакомства с Помпеями. Мне сразу было ясно, что пределы настоящего фантазирования в помпейском пейзаже чрезвычайно ограничены и всецело держатся в рамках иллюзионистической передачи частью мотивов окружающей природы, частью пришедших извне пейзажных и архитектурных оригиналов. Фантастическая архитектура вообще термин, плохо мне понятный: подробности орнаментального характера могут быть навеяны фантазией, сочетание мотивов может быть произвольным и необычным, но сами мотивы и общий характер непременно будут реальны, если не портретно-реальны (перед нами не проекты архитектора и не фотографии), то реальны типически. Исследование с этой точки зрения, казавшихся всецело фантастическими мотивов архитектуры в так называемом архитектурном стиле декорации стен уже успело дать ряд неожиданных и чрезвычайно важных результатов — выяснилась или выясняется связь этой "фантастической" архитектуры с архитектурой греко-римской сцены, — и дальнейшее исследование, конечно, даст еще больше, особенно теперь, когда один за другим открываются в М. Азии памятники настоящей эллинистической архитектуры. К таким же результатам привело меня многолетнее исследование архитектуры помпейских пейзажей. Все здесь, в еще большей мере, чем в архитектурной декорации, оказывается реальным, передает типы реальной эллинистической архитектуры. Для чистой фантазии здесь еще меньше места, чем в архитектуре помпейских стен» (*Ростовцев, id. (10), стр. IX–X. Предисловие*). Автор связывает этот пейзаж с видами римских вилл, египетскими ландшафтами и пр.

¹² *Александр Бенуа. История живописи. СПб., 1912, изд. «Шиповник». Часть I, выпуск I, стр. 41 и др.*

¹³ См. (11).

¹⁴ *Бенуа, id. (12), стр. 45.*

¹⁵ *Id., стр. 45, 46.*

¹⁶ *Бенуа, id., стр. 43, прим. 24.*

¹⁷ Id., стр. 70.

¹⁸ Id., стр. 75.

¹⁹ Id., стр. 75.

²⁰ Д.М. Болдуин. Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода. Перевод с 3-го американского издания. «Московское Книгоиздательство». М., 1911.

²¹ И. Тэн. Путешествие в Италию. Перевод П.П. Перцова. Т. 2. М., 1916. С. 87–88.

²² Бенуа, id. (12), I, стр. 100.

²³ Id., <I>, стр. 100.

²⁴ Id., I, стр. 107–108.

²⁵ Ср.: Алексей Миронов. Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность. М., 1901. С. 375 (Ученые Записки Императорского Московского Университета. Отдел историко-филологический. Вып. 31).

²⁶ Underweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und gantzen Corporen durch Albrecht Dürer zusammengezogen und zu Nutz aller Kunstliebhabenden mit zugehörigen Figuren in Druck gebracht im Jahr MDXXV. Gedruckt zu Nürnberg im 1525 Jahr³⁹. Кроме того, имеется не менее пяти более поздних изданий.

²⁷ Миронов, id. (25), стр. 380, прим. 1.

²⁸ На русском языке некоторые из этих трактатов в извлечении имеются в книге: Аллеи. Ренессанс в Италии. Пер. Е.Ю. Григоровича. Изд. М. и С. Сабашниковых. М., 1916.

²⁹ Бенуа, id. (12), I, стр. 381.

³⁰ Обширную литературу по этим вопросам можно найти в книге Н.А. Рыннина «Методы изображения» (9), стр. 245–264.

³¹ Guido Schreiber. Lehrbuch der Perspective mit einen Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse, 2-te Auflage, Lpz., 1874⁴⁰. Издание просмотренное А.Ф. Вибвегер'ом и с предисловием L. Nieper'a.

³² § 32, S. 51.

³³ § 34, S. 56.

³⁴ § 34, S. 57.

³⁵ Н.А. Рыннин. Начертательная геометрия. Перспектива. М., 1918. § 8. С. 72–73.

³⁶ Рыннин, id. (35), § 8, стр. 70–82, 89. G. Schreiber, id. (31).

³⁷ Рыннин, id. (35), § 8, стр. 75, чертеж 144.

³⁸ Friedrich Schilling. Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie⁴¹. Lpz. und Berlin, 1904, S. 152–153.

Рыннин, id. (35); Рыннин, id. (9).

³⁹ Schilling, id. (38), S. 153, Anm. 1.

⁴⁰ Франц Куглер. Руководство к истории живописи со времени Константина Великого. 3-е издание. М., 1874. С. 584.

⁴¹ Миронов, id. (25), стр. 347.

⁴² А.А. Сидоров. «Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы. П., 1915 (отд. оттиск из «Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества»). С. 15.

⁴³ Одна из рукописей Дюрера, принадлежащих Британскому Музею и представляющих черновые наброски художника для предполагавшихся в будущем печатных произведений его. Опубликована А. von Zahn'ом в 1868 г. W.M. Conroy'ем в 1889 г., переиздана K. Lange und F. Fuchs. Dürers schriftliche Nachlass auf Grund der Original Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften⁴². Halle, 1893, S. 326.

⁴⁴ Рыннин. Перспектива (35), § 8, стр. 75–78. Рыннин. Методы изображения (9), § 15, стр. 113–117.

⁴⁵ Э. Мах. Для чего человеку два глаза. «Популярно-научные очерки». Перевод Г.А. Комляра, «Образование», 1909, стр. 64.

⁴⁶ Элементарное объяснение примененных здесь терминов «учения о множествах» — множество, соответствие, мощность, эквивалентность, подобие или конформность и т. п. — можно найти в статье: П.А. Флоренский. О символах бесконечности, «Новый Путь», 1904 г., сентябрь, стр. 173–235.

⁴⁷ Об установке соответствий точек квадрата и его сторон см. доказательство самого Г. Кантора <сноска и цитата в рукописи не указаны>.

⁴⁸ <Сноска не сохранилась.>

⁴⁹ Рвинин (9).

⁵⁰ <Сноска не сохранилась.>

⁵¹ Мах Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования. М., 1909. С. 346.

⁵² (51), стр. 349.

⁵³ (51), стр. 354.

⁵⁴ Мах Э. Анализ ощущений. М., 1908. С. 157–158.

⁵⁵ (54), стр. 146.

<Приложение 1> Краткая запись обсуждений доклада П.А. Флоренского «Об обратной перспективе», прочитанного в Византийской секции МИХИМ <29 октября> 1920 года

I. Павел Павлович Муратов.

Требовалось бы больше, чем сколько дано, доказательств и иллюстраций о происхождении перспективы из театра. В докладе — больше критики, чем конструктивной части. Обратная перспектива — система.

Неясно, есть ли свободное от перспективных воззрений искусство. Джотто: «перспективность Джотто» и некоторая свобода от перспективности.

Мысль о воздействии на него театра показалась недостаточно доказанной.

В античности есть и элементы обратной перспективы.

К византийцам обратная перспектива перешла из эллинистического мира.

Как шло сосуществование перспектив.

По каким линиям их разграничить, исторически, или по мировоззрениям.

II. Б.А. Куфтин.

П.А. пытался дать некоторое философское обоснование стремлениям левых художников, явления инстинктивного. Куфтин показывает, далее, своевременность поставленного вопроса об обратной перспективе. Два угла мировоззрения сталкиваются здесь. Происхождение перспективы из театральных декораций — слишком малый повод. Перспектива явилась путем технического понимания мира — желания понять мир технически. Техническое миропонимание. Желание понять мир вещи не во внешнеконструктивных формах — более властное. Они многообразны.

III. Николай Ильич Романов.

Два мирозерцания — научное и теоцентрическое, — две перспективы связаны с двумя построениями. Три стороны книги не могут быть подведены под обычное понимание обратной перспективы: это не представление, это — не зрительное представление, таких зрительных представлений мы не имеем. Это — понятие. Однако отступление от перспективы закономерно. Великий художник не будет никогда ригористом научной перспективы. Дается преимущество одному основному представлению, и это будет перспектива. Прямая перспектива является синтезом и психологии, и научного миропонимания. Обратная перспектива сводится к прямой, но с точки зрения главного лица, изображенного на картине. Да, я это буду говорить — это перспектива — та же прямая.

То, что называется обратной перспективой, есть та же прямая перспектива, но слагается она, как об этом высказался Вульф, не с точки зрения главного лица. Обратная перспектива слагается из декоративных приемов и психологическо-религиозных представлений художника. В частности, Джотто: есть и иные источники перспективы, нежели зарождение ее чрез скинографию, а именно: миниатюра, византийские памятники слоновой кости и фрески; на заимствования перспективы из античного и из византийского искусства надо было указать. Сцены римского цирка, приведенные в статье Вульфа, развивают чрезвычайно последовательно правила обратной перспективы, — те же, что и прямой. При обсуждении истории перспективы в XV веке надо было упомянуть трактат Гиберти по теории оптики* и Пьеро де ла Франческа.

IV. Алексей Алексеевич Сидоров.

По его словам, он делает не возражения, а боковой орнамент, маргинальный орнамент. Он хочет сказать парадоксально. Референта упрекали в том, что он не определил понятия обратной перспективы. Но он в этом согласен с референтом: обратная перспектива — это в с я к о е отношение к пространству, кроме прямой перспективы. Когда А.А. Сидоров жил в Мюнхене, там в Академии делались опыты над зрением, опытно исследовалась перспектива. И было доказано, что правильная прямая перспектива психологически неверна. Уходящие вдаль линии мы воспринимаем к у р в а т у р н о. Кроме того, человеческое зрение исторически м е н я е т с я. Вся история искусства есть история меняющегося человеческого зрения. Все дело сводится к тому, как воспринимает человек в пространстве. Восточные художники смотрят на зрителя сзади своей картины — как директор театра показывает зрителю театра своих марионеток. Далее, чуть только мы говорим о русской иконе, мы должны нарочито подчеркнуть, что русский иконописец старался изображать...

V. Николай Александрович Африканов.

Упрекавшие референта в неясности — правы. Африканов отрицает, будто историки искусства отрицают обратную перспективу: отрицают ее не все. Миниатюра не рассматривается как <Машинопись обрывается.>

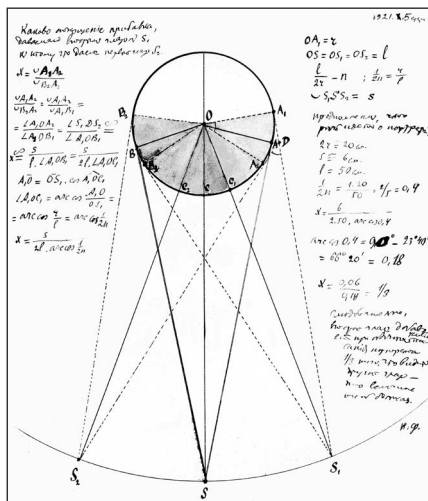
<Приложение 2> Священник Павел Флоренский. Обратная перспектива и родственное. Материалы и сопоставления. Москва. 1921

Прежде всего, говоря о перспективе, должно спросить себя о существовании такого явления как перспектива — *quaestio facti***, чтобы затем уже перейти к обсуждению вопроса о правомерности или неправомерности его существования. Иначе, защищая перспективу, мы рискуем очутиться в смешном положении

* Гиберти Лоренцо (1378–1455) — итальянский скульптор и историк искусства. Трактат по оптике, о котором идет речь: *Ghiberti. Commentarii Denkwürdigkeiten (I Commentarii)* / Hrsg. von J. von Schlosser. Bd. 1–2. Berlin, 1912. — *Прим. ред.*

** суть вопроса (*лат.*). — *Прим. ред.*

членов Лондонского Корол<евского> о<бщества> при Якове II*, обсуждавших, почему рыба в воде и с водою весит меньше, чем сумма весов воды и рыбы... И вот, если окажется, что у величайших сторонников перспективы, тем не менее, имеются перспективонарушения, бо́льшие, чем то может быть допущено простою неточностью рисунка, если эти перспективонарушения имеют характер явно сознательный, планомерный, то тем самым твердыни перспективности уже падают.



1921. X. 5 ст. ст.

Каково отношение прибавка, даваемого вторым глазом S₁, к тому, что дает первый глаз S₂

$$x = \frac{\sphericalangle A_1 A_2}{\sphericalangle B_2 A_2} = \frac{\sphericalangle A_1 A_2}{\sphericalangle B_2 A_2} = \frac{\sphericalangle A_1 A_2}{\sphericalangle A_1 B_1} = \frac{LA_1 OA_2}{LA_1 OB_1} = \frac{LS_1 DS_2}{LA_1 OB_1} \approx x \approx \frac{S}{l \cdot LA_1 OB_1} = \frac{S}{2l \cdot LA_1 OC_1}$$

$$A_1 \bar{O} = \bar{O} S_1 \cdot \cos \widehat{A_1 O C_1}$$

$$LA_1 OC_1 = \arccos \frac{A_1 \bar{O}}{OS_1} = \arccos \frac{r}{l} = \arccos \frac{1}{2n} \quad x = \frac{S}{2l \cdot \arccos \frac{1}{2n}}$$

$$OA_1 = r \quad OS = OS_1 = OS_2 = l \quad \frac{l}{2r} = n; \quad \frac{1}{2n} = \frac{r}{l} \quad \sphericalangle S_1 S S_2 = S$$

предположим, что речь идет о портрете

$$2r \cong 20 \text{ см} \quad S \cong 6 \text{ см} \quad l = 50 \text{ см}$$

$$\frac{1}{2n} = \frac{1.20}{50} = \frac{2}{5} = 0,4 \quad x = \frac{6}{2.50 \cdot \arccos 0,4}$$

$$\arccos 0,4 = 90^\circ - 23^\circ 40' = 66^\circ 20' = 0,18$$

$$x = \frac{0,06}{0,18} = \frac{1}{3}$$

Следовательно, второй глаз добавляет при обычных условиях писания портрета 1/3 того, что видит другой глаз, — это величина очень большая. П. Ф.

Раскрываем Lehrbuch der Perspective mit einem Anhang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse Guido Schreiber'a 2-te Auflage, просмотренное A.F. Viehweger'ом, архитектором и преподавателем перспективы в Академии

* Лондонское Королевское общество по развитию знаний о природе — ведущее научное общество Англии, основанное в 1660 г., при короле Якове II Стюарте, годы правления: 1685—1688. Президентом Общества в 1684—1686 гг. был Сэмюэль Пипс. — Прим. ред.

Искусств в Лейпциге и снабженное предисловием Лудвига Nieper'a, проф. и директора Академии Искусств в Лейпциге. Lpz. 1874. Тут на стр. 51–58 имеется глава о перспективном единстве — von der perspectivescher Einheit, и § 34 этой главы говорит «о художественной свободе von künstlerischer Freiheit» (ss. 55–58), допускающей нарушения перспективы, когда идет речь об изложении идеального, о возвышенно-религиозном и т. д.

S. 51. О перспективном единстве

§ 32. «...всякий рисунок, притязающий на перспективное действие, должен положить (liegen / лежат) в основу определенное место (Standort) рисовальщика или созерцателя. Рисунок должен таким образом иметь только одну точку зрения (Augenpunkt), только один горизонт, только один масштаб. Из этой одной точки зрения должно быть между прочим направлено ухождение (Flucht) всех перпендикулярно уходящих линий, которые бегут вглубь изображения. На этом одном горизонте должны равным образом лежать пучки исчезновения (Verschwundungspunkte) всех других перпендикулярных линий; правильное отношение величин (Größenverhältniss) должно господствовать во всем изображении. Это есть то, что мы могли бы научиться понимать под перспективным единством. Если рисуют сцену с природы, то требуется только небольшая внимательность к этим положениям (Sätze) и все будет дано до известной степени само.

S. 55–58 § 34. О художественной свободе

«Если мы в предыдущем развили наше понимание перспективного единства, то остается нам еще сказать слово о тех случаях, в которых художнику можно и необходимо отказаться от такового требования единства; ибо есть только одно, чего никогда и нигде не должно не хватать во всех искусствах, это — требование красоты. Итак, если вообще наибольшая поэтическая свобода должна иметь господство там, где дело идет о изложении символически идеального, религиозно-возвышенного, то в таком случае для художника (рисовальщика) требования перспективного единства уже больше не могут быть абсолютно связывающими, хотя в то же время и трудно было бы установить границы этому. Если например некое произведение изобразительного искусства показывает сверхчувственное явление, которому облака небесные служат подножием (Fusschemel), и художник изберет <?> <1 нрз.> для парящей группы собственную точку зрения и горизонт, а другую — для группы сынов человеческих, одну имеет <всячески> выделить, то это не может показаться ни несоответственным, ни странным, ибо здесь дело идет уже не об обычном чувственном, а о выражении возвышенной идеи посредством чувственно воспринимаемых форм.

Но для каждой из обеих частей изображения раз принятые перспективные моменты необходимо связывать.

Больше художественной свободы предоставляет лицо в чувственно-образных изложениях (Darstellungen) вообще, как во всем, что двигается вне круга положительной действительности, включительно до <нрзб.> der Laune* игривой

* настроение (нем.).

фантазии, кот<орая>, напр<имер> <нрзб.> в арабской жизни людей и растений. Но поскольку изложение (Darslellung) приближается к кругу естественных явлений, включительно, наконец до простого подражания природе, постольку требование перспективного единства и точности (Correctheit) необходимо подойдет все строже, ибо в этом, в конце концов, заключается главнейшая задача <?> целого. Это во всяком случае ничуть (никогда) не исключает известных отклонений в частностях в угоду лучшему значению целого (Totalwerkung).

Из особенно<стей> прежде всего здесь должно коснуться размеров чело<веческой> фигуры и ее обстановки. А именно всегда, когда на картине эта фигура выступает как существен<ная> составная часть, а не просто как статуя <?>, даже на жанровых изображениях, человеческим фигурам даются бóльшие величины, нежели обстановке и окружающему. Это неизменно соблюдается (auch durgängis) даже на хороших произведениях и ничуть не беспокоит (stört), когда при иначе понимаемом (verständigen) упорядочении (zuordnung) пространства, в котором выступают эти фигуры, предметы, их окружающие, по действительному измерению должны были бы оказаться совсем малыми и стесненными unpwegstem им неудобным (unbequem). Разумному человеку не придет на мысль производить промеры потому, что значительность человеческих фигур раскрывается посредством внешних средств, но ни от чего другого не потерпит ущерба. Удовлетворимся немногими примерами в этом отношении. *Леонардо да Винчи*, как известно, весьма хорошо понимал в перспективе, на его «Вечери» зала, как может показать простой промер, имеет всего только немного больше двойной длины человеческой (двойного человеческого роста), тогда как она в три раза шире. Однако это творение (Gemacht) производит впечатление величественное, и потолок ничуть не кажется давящим на фигуры.

Известно, какое величественное впечатление производит архитектура на рафаэлевской «Афинской школе», die Hallen* кажутся равняющимися (zu Wettefern) с церковными сводами по высоте. Но если произвести промеры, то оказывается, что напр., die Pfeilerschäfte** имеют высоту немного более двойного чело<веческого> роста, так что, следов<ательно>, целое, кажущееся столь высоким, здание, построенное на самом деле, было бы очень урезанное относительно размеров. В этом отношении большое согласие с живописью — музыки: в произведениях в стиле хороших «Fensetzen» замечается, что, раз только вступает человеческий голос, ему придается господствующее значение, тогда как инструментальным партиям — только сопровождение или украшение. Никогда музыкальная композиция <?> не могла бы вызвать художественного действия, если бы в ней самой или при ее исполнении было бы нарушено это правило. История бетховенской девятой симфонии дает этому достаточный материал.

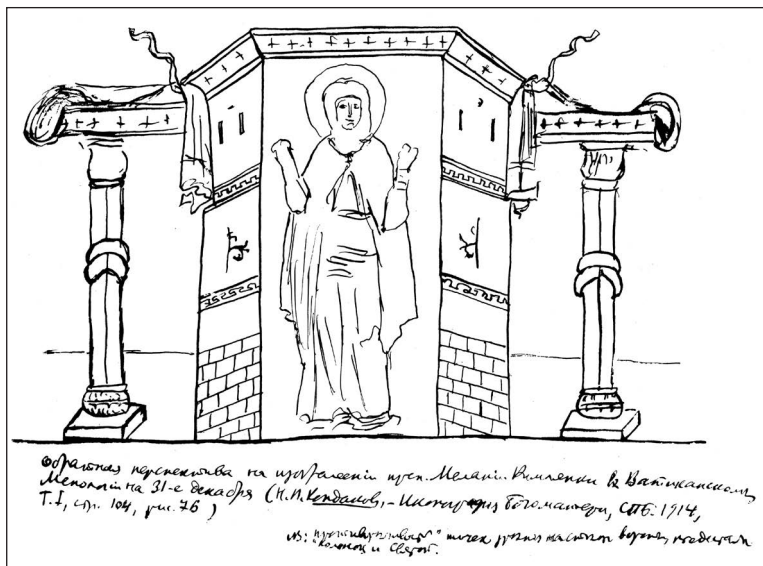
Что касается до других перспективных возможностей в изобразительном искусстве, то уже из нек<оторых> примеров можно заключить, что и насколько широко таковые могут иметь место».

<Далее нрзб. текст на русск. и нем. яз.>

* залы (нем.).

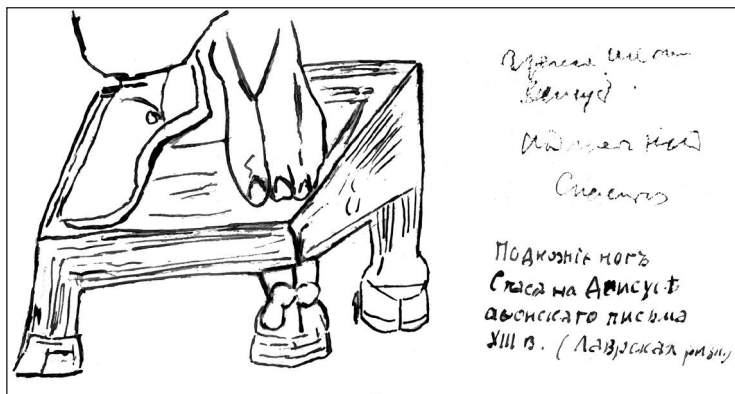
** столбы, устои (нем.).

Рисунки о. Павла Флоренского из подготовительных материалов

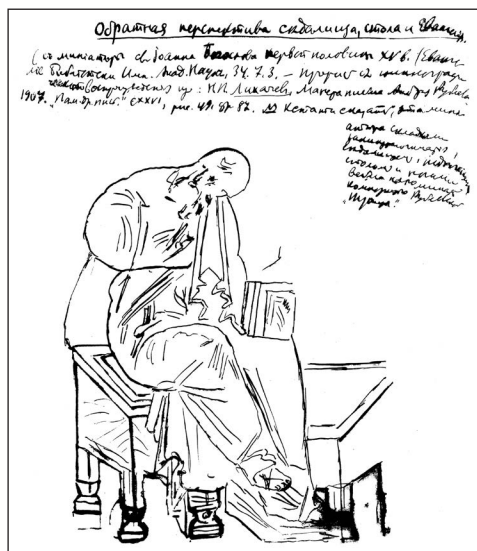


Обратная перспектива на изображении преп. Мелании Римлянки в Ватиканском Менологии на 31 декабря (Н.П. Кондаков. Иконография Богоматери. СПб., 1914. Т. I, стр. 104, рис. 76).

ИВ «противоречивость» точек зрения на стене ворот, пьедестале колонок и святой

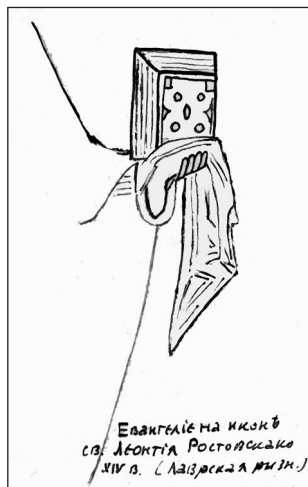


Подножие ног Спасы на Афонском письме XIII в. (Лаврская ризница)

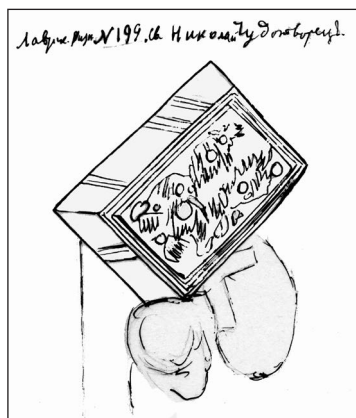


Обратная перспектива седалища, стола и Евангелия (с миниатюры св. Иоанна Богослова первой половины XV в.). Евангелие Библиотеки. Имн. Акад. Наук, 34.7.3 — пропись с цинкографического воспроизведения из: Н.П. Лихачев. Манера письма Андрея Рублева. 1907. «Пам. др. писм.» СХХVI, рис. 49, стр. 87.

NB: Кстати сказать, эта миниатюра складками закинутого гиматия, седалищем, подножием, столом и ногами весьма напоминает композицию рублевской «Троицы»



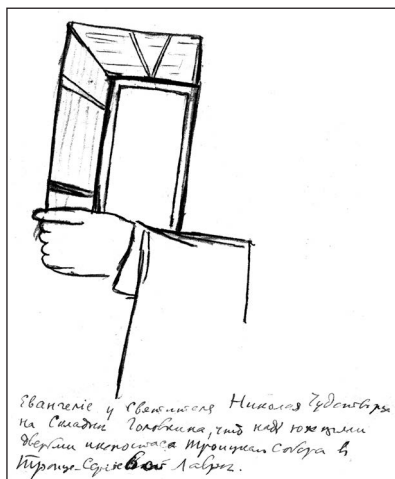
Евангелие на иконе св. Леонтия Ростовского XIV в. (Лаврская рис.)



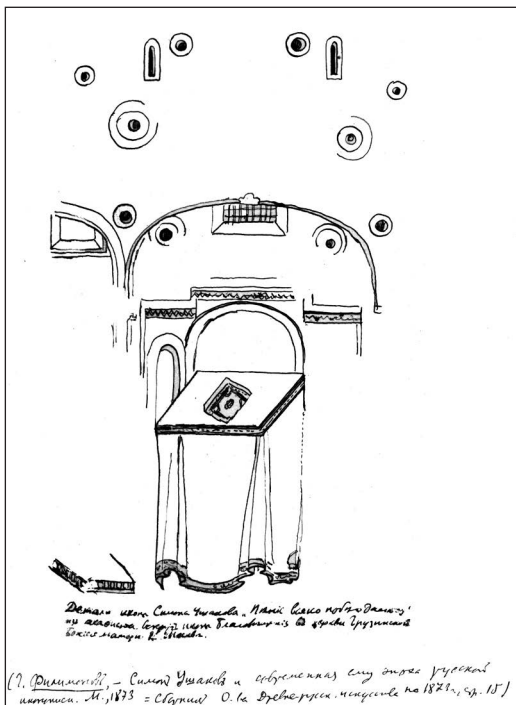
Лаврская рисунки. № 199. Св. Николай Чудотворец



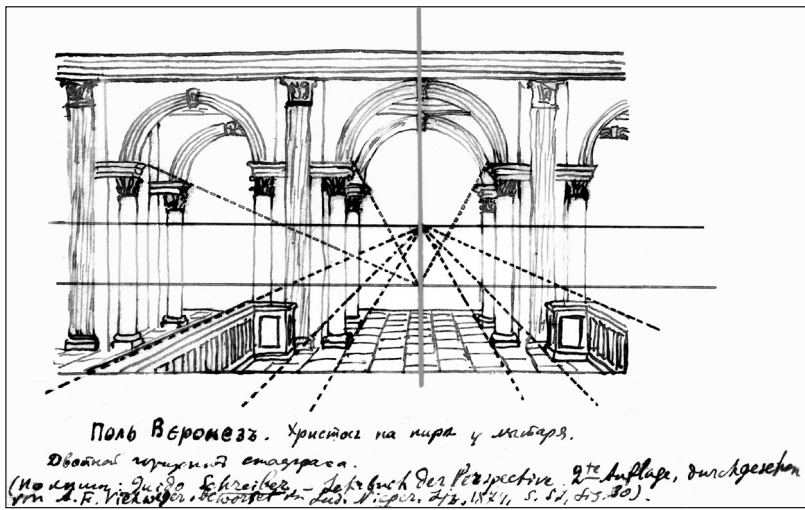
Обратная перспектива сидалища и подножия на миниатюре св. Иоанна Богослова из Евангелия Успенского собора. № 4 (см.: Н.П. Лихачев. Манера письма Андрея Рублева. 1907, стр. 88, рис. 50)



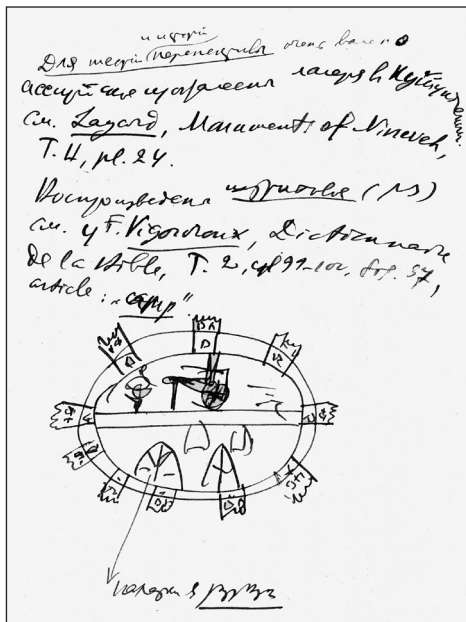
Евангелие у святителя Николая Чудотворца на складне Головкина, что над южными дверьми иконостаса Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре



Деталь иконы Симона Ушакова «Пение всяко побеждается» из акафиста вокруг иконы Благовещения в церкви Грузинской Божьей Матери в Москве (Г. Филимонов. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. М., 1873. Сборник О древнерусского искусства на 1873 г., стр. 15)



Полю Веронезе. Христос на пире у митаря. Двойной горизонт стаффоса (по книге: Guido Schreiber. Lebrbuch der Perspective. 2-te Auflage, durchgesehen von A.F. Viehweger, bewortet von Lud. Nieper, Lps., 1874. S. 57, sis 30)



Для теории и истории перспективы очень важно ассирское изображение лагеря в Кушукджейси <?>. См.: Layard. Monuments of Nineveh. T. II. P. 24

Воспроизведение штриховое (NB) см. у F. Vigouroux. Dictionnaire de la Bible. T. 2, col. 99-102, sis. 37, article: «camp»

Палатка в разрезе



Важно для аперспективности против <?> изобразительности

Иерусалимский храм по изображению в днище иудейского стеклянного сосуда, найденного de Rossi (цветное воспроизведение у Vigouroux. Diction. de la Bible. T. 2, coll. 855-858, Aig. 322)

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Лекции П. А. Фроленкова
21 ноября 1923.

Анализ перспективы. Нам не надо
предварительно обдумать само по
себе понятие угла: в данном слу-
чае лучше подойти к углу с
двух сторон:

1) Формально математическая, как объект
этого анализа и во

2) с некоторой реальностью стороны,
в связи с конкретными восприятиями
мира, изображением его, вопросом о
углубительности, и, наконец, представлении
самого пространственного смысла
мира. Если мы поведем в перспек-
тиве место математическая, то
этот курс, который мы должны
были бы вести, и который должен бы
быть, непременно будет или слишком
большим, или слишком малым. Слишком
большим будет в том случае, если мы

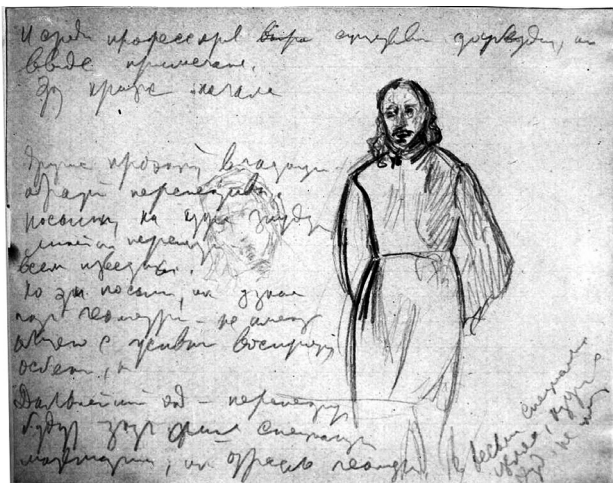
АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ <И ВРЕМЕНИ> В ХУДОЖЕСТВЕННО- ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

I

1924.II.5

Действительность, все равно, будет ли то природа, техника или искусство, естественно расчленяется на отдельные, относительно замкнутые в себе единства. Эти единства бесконечно полны содержанием; расчленение действительности на них не может быть названо рациональным познанием, если под последним разуместь конструкцию из простых понятий разума. Это упрощение действительности достигается совсем иным путем, а именно когда мы стараемся представить себе мысленную модель действительности, всей зараз, — из некоторых простых и — главное — всегда и всюду одних и тех же мысленных образований. Пространство и реальность или вместо нее — дальнейшее разложение, причем реальность строится из вещей и среды, — таковы эти основные образования мысли.

В действительности нет ни пространства, ни реальности, — нет, следовательно, также вещей и среды. Все эти образования суть только вспомогательные приемы мышления, и потому, само собою понятно, они должны быть неопределенно пластичными, чтобы предоставить возможность мысли всякий раз достаточно тонко приспособиться к той части действительности, которая в данном случае представляет предмет особого внимания. Иначе говоря, основные вспомогательные приемы мышления — пространство, вещи и среда, — имеющие задачу представить нам подвижную и многообразную действительность в сущности построенной из неизмененного и однородного материала; <однако> эта



Н.Я. Симонович-Ефимова. Отец Павел Флоренский за чтением лекции во ВХУТЕМАСе. 1924



Здание на Мясницкой улице в Москве, где в 1920-х гг. находились Высшие художественно-технические мастерские

задача есть и всегда будет лишь декларацией: в тот момент, когда она в самом деле осуществилась, наступила бы смерть познания, которое стало бы с этого момента вполне условным, и притом сознательно условным переключением мысленных построений, удовлетворяющихся своей собственной действительностью, внутри себя, и несколько не имеющих в виду действительности. Это и есть то, что в плохом смысле следует называть схоластикой; таковы именно различные производные кантианства. Однородность и неизменность этих образований мысли должна быть утверждаема лишь относительно, как медленная и малая изменчивость, сравнительно с временем и областью занимающей нас действительности. Выражаясь математически, те умственные ряды, помощью которых мы изображаем действительность, т. е. внутренний закон ее, всегда бывают сходящимися лишь в пределах того или другого круга сходимости и, следовательно, за пределами такового расходятся. Можно и *вне* этого круга изобразить рядами тот же закон действительности; но это изображение уже не может быть тождественным с первым, хотя к первому и примыкает, составляя его, как говорят, аналитическое продолжение.

Так и мысленные образования — пространство, вещи и среда, как бы их мы ни строили, годны в том или другом круге сходимости и не годны *вне* его, если только мы хотим быть верны действительному опыту, а не замыкаться в школьные построения. Но они, эти мысленные образования, могут быть аналитически продолжаемы или выводимы и *за* пределы этого круга, все далее и далее, посредством примыкающих к ним, но все-таки иных построений. Функции в теории комплексного переменного изображаются именно такими, сшитыми между собою лоскутами, и эта невыдержанность одного и того же изображения есть не порок, а сила метода, равняющегося не по себе самому, а по некоторой математической предметности. Точно так же и вообще мысленная модель действительности, в *живом* мышлении, всегда сшивалась и продолжает сшиваться из отдельных лоскутов, аналитически продолжающих друг друга, но между собою вовсе не тождественных. Всякое иное мышление непременно схоластично и занято собою, а не действительностью.

II

Н.И. Лобачевский сто лет тому назад высказал решительно антикантовскую и тогда остававшуюся лишь смелым афоризмом мысль, а именно, что раз-

ные явления физического мира протекают в разных пространствах и подчиняются, следовательно, соответствующим законам этих пространств. Клиффорд, Пуанкаре, Эйнштейн, Вейль, Эддингтон¹ раскрыли эту мысль и выразили ее более расчлененно в отношении механических и электромагнитных процессов. Тут уж вполне ясно сделалась зависимость свойств пространства от вещей и среды, в этом пространстве содержащихся, т. е. — от силового поля; или наоборот — зависимость свойств силового поля от свойств соответственного пространства. Можно говорить, что самые вещи — не что иное, как «складки» или «морщины» пространства, места особых искривлений его; можно трактовать вещи или элементы вещей — электроны как простые отверстия в пространстве — источники и стоки мировой среды; можно, наконец, говорить о свойствах пространства, преимущественно о кривизне его, как о производных силового поля, и тогда видеть в вещах причину искривления пространства. Эти и другие подобные рациональные разложения действительности как модели, конечно, нисколько не похожи друг на друга. Но их логическая равноправность и прагматическая равноценность суть лишь следствие одного основного факта, указанного нами ранее. Этот факт — *вспомогательность* мысленных построений, взаимоотношениям которых дается модель действительности и из которых каждая, сама по себе, еще ничего не значит в отношении действительности. Свойства действительности, при рациональном познании, *куда-то* должны быть помещены в модели, т. е. в пространство, вещи или в среду. Но *куда* именно — это не определяется с необходимостью самим опытом и зависит от *стиля* мышления, и вообще от строения мышления, а не от строения опыта. Пространство, вещи или среда, любое из этих мысленных образований, можно считать первым и от него отправляться; но что бы ни было взято за первое, непременно выступят в дальнейшем или явно, или прикровенно и другие мысленные образования: каждое в отдельности, при построении модели действительности, бесплодно.

III

Геометрия определяется силовым полем, как и силовое поле — геометрией. Все дело в том, что геометрические построения и доказательства непременно опираются на тот или другой конкретный опыт, либо в настоящем, когда, например, мы меряем жезлом, цепью или световым лучом, либо — в прошлом, когда мы, например, при теоретических рассуждениях представляем себе обобщенные образы прошлых опытов и мним иногда при этом, будто имеем дело с «чистой» интуицией, только потому, что воспоминания прошлых опытов бледны.

Мы можем что угодно говорить о геометрических образах, но действительно представляя их себе, и поэтому действительно можем применять их в мышлении лишь при соотнесении их с теми или иными опытами. И потому их надежность всецело связана с таковою же использованного опыта. Между тем частный опыт, или совокупность частных опытов, зависит от опытного *фона*, на котором он, опыт, или она, совокупность, выступают и, следовательно, от свойств их зависят. Так: чтобы понятие *прямой* было применимым в мышлении, мы непременно должны связаться в этом отношении, т. е. в отношении прямой, с каким-либо родом опытно наблюдаемых процессов

и сказать себе, что иметь дело с прямой — это значит применить избранный род процессов в опыте наличном или в опыте воображаемом. От нас зависит, на какой именно род процессов хотим мы здесь опереться; но, сделав выбор, мы вынуждены, по крайней мере в пределах известного времени и известной области действительности, т. е. в некотором круге сходимости, своего выбора держаться и быть ему верными. А это значит, мы обрекли себя быть увлекаемыми всеми течениями действительности, которые увлекают избранную нами опору мышления.

Образно говоря, от нас зависит, на какое именно судно взойдем мы; но на одно, какое бы то ни было, взойти мы все-таки должны, потому что не можем непосредственно идти по морю, — а это бы и соответствовало мышлению без опытных данных. Но как только мы избрали себе судно, наш произвол кончается, и мы вынуждены плыть именно на нем до тех пор, пока не встретим другого судна, на которое могли бы пересест, чтобы аналитически, т. е. связано, а не вплавь, продолжить свой путь, смыкая вплотную две интуиции, а не перескакивая прыжком чистого мышления. И, ясное дело, сидя на судне, мы разделяем и превратности его — ветры, бури и течения, которым подлежит оно в своем плавании.

IV

Прямую мы можем определять различно: или мы связываем ее со световым лучом, или опираемся на твердый жезл, или исходим из натянутой нити, или представляем себе прямую как инерциальную траекторию некоторой массы, или хотим видеть прямую в кратчайшем пути и т. д. Но всякий раз мы неизбежно вносим в понятие прямой то или другое из свойств взятого в основу физического явления и чрез это свойство связываем применение своего понятия о прямой с новыми факторами, которых отделить от нашего образа прямой мы уже не в состоянии. И потому прямая, наша прямая, уже получает особые дополнительные свойства, с которыми мы непременно должны считаться под угрозой в противном случае сделать наше понятие прямой явно противоречащим опыту.

Так, если прямая мыслится в качестве светового луча, то, как бы ни действовала на этот луч окружающая среда, например, при рефракции, или вещи, например, чрез притяжение луча тяготеющими массами, все равно мы обязуемся называть наш луч прямою и особенности его хода относить уже к свойствам пространства: у нас нет критерия, по которому мы могли бы судить о непрямызне этого луча, нет эталона более прямого, чем самый луч, ибо сам он есть эталон всему прямому. Следовательно, продолжая настаивать на его прямызне, мы вынуждаемся признать окружающее пространство — такого сложения, что прямые в нем имеют вышеуказанные особенности. Строить геометрию невозможно, не признав некоторой конституции; но она, хотя и установленная свободно, однако далее уже должна быть выдерживаема, по крайней мере, до нового законодательного акта, сознательно ставящего геометрическое мышление на новый путь. Ни в коем случае подмена основ не должна производиться несознательно и негласно: иначе, вместо пути будет блуждание, вместо мышления — хаос.

Если прямая определяется железом, а жезл этот, при понижении температуры, искривляется в одну сторону, а при повышении — в другую, то, перемещая жезл в пространстве переменной температуры и смотря на жезл глазами геометра, т. е. не имея никаких иных понятий, кроме геометрических, и вполне отвлекшись от чуждого геометрии понятия температуры, мы будем продолжать считать свой жезл прямым, но из особенностей его поведения в разных местах пространства сделаем соответственные геометрические выводы относительно сложения самого пространства. Если ставить вопрос физически, а не чисто геометрически, то можно, конечно, рассуждать различно: можно во всем происходящем винить среду, различно нагретую; можно приписать это механическим силам, т. е. постулировать некоторые силовые центры; наконец, можно источник особенностей жезла видеть в строении пространства. Но при первых двух способах трактовки нам необходимо иметь эталон прямизны жезла и быть уверенным в его неизменности. Спрашивается, для чего же нам было определять прямую помощью твердого тела, если это определение неустойчиво, а у нас имеется эталон, в самом деле неизменный, и почему с самого начала мы тогда не взяли этот эталон, неизменный? А с другой стороны, почему собственно мы отрекаемся от сделанного выбора и обращаемся с доверием к какому-то другому эталону? Этот последний ведь докажем несколько не более, чем первый. А то обстоятельство, что первый эталон обнаружил некоторые особенности, — не свидетельствует ли оно о ценности эталона, а не о негодности его? Если мы были уверены в нем с самого начала, то особенности его поведения в некотором пространстве изобличают свойства этого пространства. Наш эталон не хочет нам льстиво показывать гладкость всего пространства; это не основание, чтобы отвергнуть его за верную службу, если только с самого начала мы сочли его заслуживающим доверия; в противном же случае, тоже с самого начала, он подлежал отводу.

V

Подобные же рассуждения должны быть повторены и о всех прочих истолкованиях прямой, а также и вообще — всех геометрических образов. Но в особенности это относится к определению прямой как кратчайшего расстояния.

Мерою* пространственного расстояния служит работа, затрачиваемая на преодоление этого расстояния. Если бы действительность не представляла никаких препятствий к преодолению расстояний, и мы могли бы перемещаться без какого бы то ни было усилия, хотя бы внутреннего, из места в место, то в нас не возникало бы и мысли о расстоянии, и мы сознавали бы отдельные образы действительности слитными. Тогда не было бы, естественно, и меры расстояния. Затраченная на преодоление пространства работа может быть различна и потому — различно измеряема. Это может быть механическая работа, или тот или иной физический процесс, или, наконец, какой-либо вид психофизической работы. И измерять ее мы можем в одних случаях физическими приборами, в других — непосредственным чувством затраченных уси-

* На полях дата: 1924.II.10.

лий, т. е. — усталости. Нет надобности, чтобы пространство было преодолено непременно прохождением своими ногами или, в малых размерах, продвижением руки, головы и т. д.; хотя, конечно, по-настоящему создано только то пространство, которое мы прошли пешком. Возможны и иные затраты усилия на преодоление пространства, например, усилие внимания при мелькающих видах в окне вагона, полусознательное усвоение ритма стуков и качаний при тех же условиях, даже затрата на борьбу с овладевающим чувством опасности и т. д. и т. п. Но какая-то затрата есть необходимое условие, без которого расстояние оказывается неоцененным, а пространство — несознанным. Это условие, может быть, осуществится экономическим усилием — оплатою билета, посылки или груза; но и тут сознание пространства не дается даром. Даже при мечте, когда фантазия блуждает, где ей вздумается, мы делаем некоторое усилие представить себе, хотя бы и очень поверхностно, какие-то пути наших перелетов, и на это тратимся: и от мечтаний устают. Но ничтожности потребовавшейся тут работы соответствует смутное и неотчетливое сознание преодоленных пространств: в мечте почти нет речи о расстояниях именно потому, что почти не затрачена работа на их преодоление, и тогда далекое, в том или другом смысле, от нашего местопребывания представляется надвигающимся на него и почти с ним сливающимся.

VI

Следовательно, если прямая определяется как кратчайшее расстояние, то это определение само по себе не имеет никакого смысла, покуда не установлено дополнительно, как именно должно измеряться расстояние. А когда это дополнительное определение сделано, мы логически вынуждены уже держаться установленного приема и не подменять его каким-либо другим, как якобы более правильным (об этом нужно было подумать с самого начала) и тем более не проверять прямизны линии, коль скоро они признанным приемом оцениваются как кратчайшие, — не проверять этой прямизны инородными эталонами вроде жезла, луча и проч. Ведь если мы, незаконно, станем вводить наряду с чисто геометрическим определением предположение о каких-либо физических или психических факторах, якобы мешающих точности геометрии, то мы нарушаем самую суть геометрии как таковой и говорим о физике, психофизиологии и проч., которые сами не могут быть строимы *без* геометрии. А с другой стороны, если возникло сомнение, уместно ли в данном случае применяется наш всегдашний способ оценки расстояний, из-за искажающего воздействия особых условий опыта, то почему же мы будем отрицать искажающее действие этих самых условий и в отношении всех прочих возможных способов оценки прямизны некоторой линии? И притом, будучи разными, эталоны прямизны, конечно, несогласованно между собою, будут искажаться в одних и тех же условиях; по этой-то несогласованности мы ведь и получим данные к сомнению. Но почему же неизвестное искажение нового эталона счесть допустимым и терпимым, бросая на пути за искаженность же эталон старый и тем делая результаты той и другой проверки, старой и новой, друг к другу несводимыми? Очевидно, геометрии нет другого исхода, как, остановившись с доверием на некотором способе проверки

своих образов, и далее не разрывать с ними и не слушать нашептываний других способов, безупречность каковых сама остается недоказуемой. Поясним сказанное простым примером.

VII

Представим себе, что мы живем в среде, изборожденной потоками, не имеем под ногами твердой почвы. Так было бы, если бы мы были мошками в атмосфере, где господствуют постоянные ветры и вихри. Так же было бы, если бы мы были рыбами в широкой и достаточно быстрой реке. Предположим далее для простоты, что у нас нет зрения, или что среда наша непрозрачна или не освещена. Если бы теперь мы захотели строить геометрию, то в основу определения прямой как кратчайшего расстояния мы положили бы работу, измеряемую либо физическими приборами, либо чувством усталости, которую нам необходимо затратить, чтобы проплыть от некоторого места в среде к другому месту. Тот путь, на котором наша усталость была бы наименьшая, и был бы признан нами за прямую. Это не была бы прямая евклидовской геометрии. Но наряду с таким определением могло бы возникнуть и другое, а именно: определение прямой как пути скорейшей переправы от места к другому месту. Нет оснований загадывать, чтобы пути по этим обоим определениям всегда совпадали, особенно если бы течение и вихри нашей среды не были установившимися. Такое несоответствие путей по тому и другому определению, может быть, побудило бы геометра, нетвердого в своей конституции, привлечь к проверке новые определения прямой и новые способы проверки прямизны. Но все такие способы сами подлежали бы возмущающему действию среды: движущееся по инерции материальное тельце относилось бы с прямолинейного, по Евклиду, пути в сторону, натянутая нить или цепь провисала бы под напором течения, жезл прогибался бы, световой луч тоже шел не по евклидовской прямой вследствие рефракции различно уплотненных струй жидкой среды и вследствие самого движения этой среды. Все пути, первоначально определенные как прямые, деформировались бы, и притом — по-разному, расходясь между собою. Спрашивается, где же именно прямая и какую из этих предполагаемых прямых руководиться при проверке прямизны, если только мы решимся изменить формально установленному определению прямой как одного, непременно *одного*, из вышеперечисленных способов определения и проверки. Но тогда мы должны будем, настаивая на прямизне нашей линии, — прямой, согласно принятому определению, признать и ряд особых свойств прямой, не отвечающих Евклиду. Совокупность таких свойств, кроме того, будет различна, в зависимости от определения, какую именно из линий между двумя точками мы согласились называть прямой.

Но, скажут, есть все-таки *настоящая* прямая, т. е. по учебнику геометрии. В том-то и дело, что такая постановка возражения лишена смысла: прямая не есть вещь, а — наше понятие о действительности. И если мы не можем раскрыть конкретное содержание этого понятия, объем же применения его равен нулю, то такого понятия нет. Между тем во взятом примере, как мы видели, евклидовская прямая не находит себе ни места, ни условий применения. Эта действительность, как показано, не дает поводов применить понятие евклидовской прямой, как не

дает и опытов, делающих такое понятие содержательным. Иначе говоря, евклидовой прямой там *нет*.

Не геометр, а уже физик, и притом стоящий на твердой почве, может, конечно, разделить рыбью неевклидовскую геометрию на теорию пространства по Евклиду и на теорию гидродинамического поля; но геометру из той, текущей, среды такое разделение представится крайне искусственным, и он, в свой черед, разделит евклидовскую геометрию своего коллеги на свою собственную, неевклидовскую геометрию и на предполагаемое силовое поле, может быть, тоже течение как некоторой мировой жидкости; этим силовым полем будет достаточно объяснено, почему принятая на земле геометрия *кажется* евклидовской, хотя на самом деле не такова. А попросту говоря, своя геометрия, с предполагаемым всемирным единообразием физики и психофизиологии, как, наоборот, если отпавляться от вещей, возникает везде своя физика и своя психофизиология, но зато с предполагаемым всемирным единообразием геометрии².

VIII

Свойства действительности распределяются между пространством и вещами. Они могут быть перекадываемы в большей или меньшей степени с пространства на вещи или, наоборот — с вещей на пространство. Но как бы мы их ни перекадывали, *где-то* их нужно признать, так как иначе не будет построена картина действительности. Чем больше возлагается на пространство, тем более организованным оно мыслится, а потому — более своеобразным и индивидуальным, но соответственно беднеют вещи, приближаясь к общим типам. Вместе с тем известный вырезок действительности получает стремление выделиться из окружающей действительности и замкнуться сам в себя. Ясное дело, эти уплотненно идеализированные и в значительной степени самозамкнутые пространства уже плохо объединяются друг с другом, каждое представляя свой малый мир. Иначе говоря, опираясь при отношении к действительности преимущественно на пространство и *на него* возлагая тяжесть воспостроения действительности, сознание движется в сторону художественного мировосприятия. Пределом этого рода воспостроения действительности было бы почти полное отождествление действительности с пространством, где вещи вполне пластичные подчинялись бы пространству до утраты собственной формы. Такая действительность представлялась бы нам сложенной из светоносного газа, была бы облаками света, покорными каждому дуновению пространства. В области искусства близок, например, к этому пределу Эль Греко.

Напротив, перенося нагрузку на вещи, мы уплотняем их индивидуальность и вместе с тем обедняем пространство. Вещи, каждая порознь, стремятся к самозамкнутости. Связи между ними слабеют, а вместе с тем бледнеет пространство, утрачивая отличительную структуру, внутреннюю связность и целостность. По мере того, как силы и организация действительности приписываются вещам, каждой порознь, объединяющее их пространство пустеет и от конкретной полноты стремится к меону. Ослабляя внутреннюю связность и цельность, оно тем самым становится отделенным от внешнего пространства границей все менее надежной. Та перепонка, которую обособлено

единое в себе пространство, утончается, чтобы дать место легкой диффузии с окружающим пространством. Из целого пространство имеет стремление стать вырезком другого, большего пространства, а вещи, хотя и обособленные каждая в себе, оказываются случайною кучею, собранность которой ничем не мотивирована. Такое восприятие мира свойственно позитивизму в науке и натурализму в искусстве. Евклидовское пространство и линейная перспектива тут принимаются как ступени к наименее содержательному и наименее структурному пониманию пространства. Однако и такое понимание все-таки оставляет еще некоторые следы пространственной организации. Предельным был бы здесь полный перенос всех свойств действительности на одни только вещи и лишение пространства какой бы то ни было структуры. Такое, выметенное дочиста, пространство было бы воистину пространством метафизическим (στέρησις — лишение, от глагола στερῶ — лишаю, выметаю), т. е. чистым небытием, τὸ μὴ ὄν.

Пространство, которое было бы действительно строго всеобщим и действительно лишенным своеобразия своей организации, оно оказалось бы чистым *ничто*, и в модели действительности, как не несущее на себе никакой объяснительной функции, было бы бесполезно.

Итак, построение картины действительности требует, чтобы ни пространство, ни вещи не были доводимы до предельной нагрузки. Но мера этой нагрузки всякий раз обусловлена характером и размерами рассматриваемой действительности, стилем мышления и поставленными задачами работ. В общем, можно сказать, что выгодно возложить на пространство все то, что в пределах разбираемой действительности может считаться относительно устойчивым и всеобщим. Но и то и другое должно браться именно в отношении этой разбираемой действительности, а не вообще, применительно к лежащим вне нашего настоящего рассмотрения опытам.

IX

Пространство может быть объяснено силовым полем вещей, как и вещи — строением пространства. Строение пространства есть *кривизна* его, а силовое поле вещей — совокупность *сил* данной области, определяющих своеобразие нашего здесь опыта. Евклидовское пространство мерою кривизны имеет нуль; это не значит, что к нему неприменимо понятие кривизны, но определяет лишь характер его кривизны. Прежде чем говорить вообще о пространствах, взглянем в особенности евклидовского, — особенности столь нам привычные, что мы берем их за нечто само собою разумеющееся, хотя оно и вовсе не таково на самом деле.

Итак*, евклидовское пространство характеризуется главным образом следующими признаками: оно однородно, изотропно, непрерывно, связано, бесконечно и безгранично. Это далеко не все характерные признаки евклидовского пространства, и под такую совокупность признаков можно подвести разные евклидоидные пространства. Но для первого подхода достаточно и ее.

* На полях дата: 1924.II.12.

Остановимся прежде всего на однородности евклидовского пространства как наиболее враждебной цельности и самозамкнутости художественных произведений и живых органических форм. Признак однородности пространства в общем состоит в неиндивидуализованности отдельных мест пространства: каждое из них таково же, как и другое, и различаемы они могут быть не сами по себе, а лишь соотносительно друг с другом. Этот признак однородности может быть подразделен на более частные, главным образом — на два: на изогенность пространства и на его гомогенность. Аксиома изогенности, основная у Л. Бертрана* из Женевы, гласит: пространство во всех частях своих однородно, здесь оно — то же, что там³. Бертран считает такое свойство простейшим и выражает его так: «Часть пространства, которую бы заняло тело в одном месте, не отличается от той, которую бы оно заняло в другом, к чему мы еще прибавим, что пространство около одного тела то же, что пространство около этого же тела, помещенного в другом месте». Непосредственно примыкает сюда другое свойство, а именно: возможность делить пространство на две части такого рода, что «ничего нельзя сказать об одной, чего нельзя было бы сказать о другой». Следовательно, граница деления одинаково относится к обеим частям пространства. Эта граница есть плоскость, от плоскости может быть сделан переход и к прямой.

Гомогенность пространства отмечена главным образом Дельбёфом**, также Росселем*** и др. Это — свойство пространства или пространственных фигур сохранять все внутренние соотношения при изменении размеров; иначе говоря, пространство микрокосма то же, что макрокосма. Увеличение или уменьшение фигуры не нарушает ее формы, хотя бы и шло в ту или в другую сторону беспредельно. Иначе говоря, пространство характеризуется известным постулатом Валлиса: «Для каждой фигуры существует ей подобная — произвольного размера», установленным в XVII в. и равносильным, по Валлису, пятому постулату Евклида⁴. К аксиоме о гомогенности пространства примыкает далее определение прямой по Евклиду: «Прямая линия есть та, которая лежит равно своими точками», или равносильная ему — Дельбёфа: «Прямая линия есть линия однородная, т. е. такая, части которой, произвольно выбранные, подобны между собою, или различаются только по длине».

Итак, вырезок пространства в любом месте (изогенность) и любого размера (гомогенность) сам по себе не имеет никаких отличительных признаков; безразлично, как взят он. Пространство Евклида безразлично к геометрическим образам в нем и, следовательно, не имеет каких-либо зацепок, служащих опорами, удерживающими на своих местах физические процессы. Перемещение в пространстве некоторой физической системы, поскольку нет вне ее какой-нибудь другой системы, остается в первой незамеченным и никак не может быть учтено. Такова однородность евклидовского пространства. Ясное

* *L. Bertrand. Développement nouveau de la partie élémentaire des Mathématiques prise dans toute son étendue.* Genève, <t. 1–2>, 1778.

** *Delboeuf* <Joseph>. Sur les fondements de Géométrie; *Delboeuf. L'ancienne et les nouvelles Géométries* (Revue philosophique. T. 36, 37. 1893–1894).

*** *Roussel. Essai sur les fondements de Géométrie.*

дело, ни в прямом восприятии действительности, ни в искусстве, на это восприятие опирающемся, этой однородности мы не можем установить, и каждое место пространства имеет в нашем опыте своеобразные особенности, делающие его, это место, качественно иным, нежели все прочие.

А раз так, то не приходится говорить и об однородностях более частных, т. е. об евклидовских плоскостях и об евклидовских прямых. Мы можем, некоторыми сложными приемами, заставить себя понимать воспринимаемое нами пространство как содержащее евклидовские плоскости и прямые, но это понимание покупается дорогой ценою и требует очень сложных мысленных построений, которых никто не захочет делать, если только отчетливо сознает, что именно от него требуется. Обычное же доверчивое принятие евклидовского толкования, но без соответственных физических и психофизических коррективов, свидетельствует о беспечности принимающих гораздо больше, чем о действительном сложении опыта.

X

Близкое, но вовсе не тождественное с однородностью, свойство евклидовского пространства — изотропность. Иногда его склонны недостаточно отличать от однородности, но это так же неверно, как если бы кто из соотносительности и аналогичности свойств углов и отрезков стер границу между теми и другими.

Изотропность пространства в отношении поворотов луча около точки говорит то же, что однородность — в отношении удалений от точки. Это значит, что все прямые, исходящие из точки, вполне равноправны между собою, не имеют никакого индивидуализирующего их своеобразия, а следовательно, и не различимы сами по себе, каждая порознь. Нет никакого признака, установленного применительно к одному направлению в евклидовском пространстве, который не был вместе с тем признаком и всякого другого направления. Любые повороты фигуры в пространстве ничего не изменяют в внутренних ее соотношениях: евклидовское пространство безразлично к вращению в нем, как оно безразлично к переносам в нем же.

Всякий действительный опыт показывает нам обратное, и непосредственное сознание вполне ясно отмечает себе качественную особенность каждого из направлений. Кристаллическая среда дает выразительный образ неизотропности, хотя и всюду однородна: кристаллическими осями указываются направления наибольшей выраженности того или другого свойства среды. Всякое действительное восприятие — мы уже видели это ранее — дает каждому из основных направлений некоторую абсолютную качественность, никак не могущую быть смешанной с другою; никто не отождествит вертикаль и горизонталь, хотя в евклидовском пространстве вполне безразлично, что принять за вертикаль и что — за горизонталь. Истоковать в этом, изотропном, смысле непосредственный опыт можно лишь более дорогой ценой, нежели в смысле однородном. В действительном опыте руководиться Евклидом, конечно, можно, но придерживаясь правила: «*Fiat justitia, id est geometria Euclidiana, pereat mundus, — pereat experimentum*»⁵.

Как было уже сказано, вышеперечисленные и другие свойства пространства сполна или в значительной мере могут быть сведены к одной характеристике, а именно — к понятию *кривизны*, причем утверждается, что мера этой кривизны для евклидовского пространства равна нулю. Может быть, логически и не удалось бы опереть характеристики евклидовского пространства о нулевую меру этой кривизны, как не удалось бы и вообще совокупную характеристику всякого другого пространства формально-логически свести к соответственной мере его кривизны. Но во всяком случае мера кривизны очень глубоко характеризует пространство и должна быть признана если и не единственным, то все-таки главным корнем всей организации данного пространства.

Первоначальное понятие о кривизне возникает применительно к плоским линиям. Кривизною в данной точке оценивают здесь, насколько быстро, или, если угодно, насколько интенсивно, уклоняется в этой точке линия от прямизны, мерою же степени искривленности берется такая линия, у которой искривленность всюду одинакова, т. е. окружность. Мы подбираем такую окружность, которая слилась бы с данной кривой в данной точке, что выражается общностью у них трех бесконечно близких точек. Более наглядно мы должны представлять себе это измерение кривизны как физическое измерение: мы имеем набор твердых кругов, причем номер в этой шкале тем более высок, чем круче изогнута дуга окружности. Если теперь мы будем приставлять по касательной к промеряемой линии эти круги, то одни из них пойдут по одну сторону линии, а другие — по другую, т. е. одни изогнуты положе этого места нашей линии, а другие — круче. Какой-то промежуточный номер соответствует окружности изогнутой не круче и не положе, нежели измеряемая линия, и такая окружность некоторое, весьма малое расстояние идет вместе с нашей линией, не отступая от нее ни в ту, ни в другую сторону. Эта окружность, или степень ее искривленности, и измеряет кривизну данного места нашей линии.

Кривизна же окружности характеризуется ее радиусом R или, лучше, величиною K_1 , обратной этому радиусу.

$$K_1 = \frac{1}{R}.$$

Кривизна K_1 линии от точки к точке меняется и может становиться в некоторых местах нулевой, отрицательной — когда линия изгибается в обратную сторону, и бесконечно большою — когда линия заостряется.

Аналогичное понятие можно установить и в отношении геометрических образов двухмерных, т. е. поверхностей. Но эту аналогичность нельзя упростить, заменяя измеряющую окружность таковою же сферою и принимая за меру кривизны величину, обратную радиусу этой сферы.

В самом деле, будучи многообразием двухмерным, поверхность в одном направлении искривляется вне какой-либо зависимости от своего искривления в направлении перпендикулярном; пример листа бумаги, которая может

быть изгибаема так или иначе, оставаясь по перпендикулярному направлению не изогнутой, поясняет это свойство поверхностей. Итак, величина, характеризующая кривизну поверхности, должна принимать во внимание степень искривленности поверхности по двум, взаимно перпендикулярным направлениям, т. е. двумя радиусами кривизны, как говорят — главными радиусами, из которых один — наибольший — R_1 , а другой — наименьший — R_2 . Так возникает понятие о Гауссовой кривизне⁷ поверхности в данной точке K_2 , причем

$$K_2 = \frac{1}{R_1 \cdot R_2}.$$

Мера кривизны K_2 , вообще говоря, меняется от точки к точке и может принимать всевозможные значения между $-\infty$ и $+\infty$. Геометрический смысл величины K_2 как *одной* характеристики устанавливается теоремой Гаусса о так называемом сферическом избытке. Пусть имеется у нас на евклидовской плоскости треугольник ABC , со сторонами a, b, c . Сумма углов его равна π , так что

$$\alpha = 2q - \pi = 0, \\ \text{где } 2q = \angle A + \angle B + \angle C.$$

Перенесем теперь наш треугольник, предполагая стороны его гибкими, но не растяжимыми, на рассматриваемую кривую поверхность и возможно натянем его стороны, так чтобы при этом они не отставали от поверхности. Тогда каждая из них пойдет в направлении кратчайшего расстояния по поверхности, или, как говорят, по геодезической линии поверхности. Такую линию, согласно определению прямой как кратчайшего расстояния, жители этой поверхности должны признавать за прямую, или прямейшую, — прямую на этой поверхности и, следовательно, весь треугольник — за прямолинейный. Но, понятное дело, форма этого треугольника теперь изменилась и изменились его углы; теперь они уже не A, B и C , а A^1, B^1, C^1 и сумма их $2q^1$ уже не π , а некоторая другая величина. Поэтому $\alpha = 2q^1 - \pi$, где $2q^1 = \angle A^1 + \angle B^1 + \angle C^1$, уже не равно нулю. Эта величина α , т. е. величина отступления суммы углов деформированного на кривой поверхности треугольника от того же треугольника на евклидовской плоскости, носит название сферического избытка. Ясное дело, этот избыток имеет искривленность поверхности и, следовательно, сам эту искривленность характеризует. Но далее деформация треугольника должна сказаться на величине его площади. Если представить себе, что мы выложили треугольник на плоскости весьма малыми квадратиками и сосчитали число их, а затем то же самое проделали с треугольником на кривой поверхности, то число квадратиков, там и тут выстилающих его площадь, окажется различным, и эта разница опять-таки характеризует искривленность поверхности. Следовательно, должна возникнуть мысль связать эти три величины — площадь, сферический избыток и кривизну. Это и делает теорема Гаусса, согласно которой

$$\int_{(S)} K_2 d\sigma_2 = 2q - \pi,$$

где интеграл распространяется на всю поверхность треугольника $A^1B^1C^1$ на кривой поверхности, а $d\sigma_2$ есть элемент площади этого треугольника. Смысл теоремы — в том, что сферический избыток накапливается в общей сложности всеми элементами поверхности, но в тем большей степени, чем больше кривизна в этом элементе. Иначе говоря, мы должны себе представлять кривизну поверхности по какой-то формальной аналогии с поверхностной плотностью, и суммарное накопление этого качества поверхности сказывается сферическим избытком треугольника.

Физически теорему Гаусса можно толковать, воспользовавшись сыпучим или жидким телом. Если бы некоторое количество жидкости, мыслимой как несжимаемая, было налито тонким, ровным слоем на поверхность плоского треугольника, а затем перелито слоем той же толщины на треугольник деформированный, то жидкости или не хватило бы, или было бы слишком много. Вот этот-то избыток, с положительным или отрицательным знаком, жидкости, отнесенный к толщине слоя, и равнялся бы сферическому избытку треугольника.

Возвращаемся к формуле Гаусса. Согласно приемам анализа бесконечно малых, она может быть переписана в виде:

$$\bar{K}_2 \int d\sigma_2 = 2q_3 - \pi,$$

где \bar{K}_2 есть некоторое значение кривизны нашей поверхности внутри треугольника. Следовательно:

$$\bar{K}_2 = \frac{2q_3 - \pi}{\int d\sigma_2}.$$

Это среднее значение кривизны характеризуется как сферический избыток деформированного треугольника, отнесенный к единице его же площади. Иначе говоря, это есть избыток жидкости при деформации треугольника, отнесенный к полному ее количеству, или, иначе говоря, относительное изменение поверхностной емкости нашего треугольника при его деформировании. Представим себе теперь, что треугольник наш делается все меньше и меньше. Тогда площадь его станет беспредельно убывать, но вместе с тем станет беспредельно убывать и сферический избыток (если только рассматриваемая точка не есть исключительная). Отношение же этих убывающих причин будет стремиться к пределу, вызывающему относительное изменение поверхностной емкости в данной точке. Это и есть истинная Гауссова кривизна поверхности в данной точке.

$$K_2 = \lim_{s=0} \bar{K}_2 = \lim_{s=0} \frac{2q - \pi}{\int_{(S)} d\sigma_2} = \frac{da_2}{d\sigma_2}.$$

Итак, когда мы обсуждаем кривую поверхность из трехмерного евклидова пространства, то перенос на нее плоского треугольника мы истолковываем как деформацию и к понятию кривизны подходим из представления,

что стороны его сделались кривыми. Но это есть оценка происходящего извне и притом, когда признается этот внешний мир безусловно неизменным; это есть высокомерное объяснение, которое было бы глубоко чуждо и, вероятно, враждебно для обитателя обсуждаемого треугольника. Гауссова кривизна, как величина $1/R_1 \cdot R_2$ для него есть только формально-аналитический способ выражаться, ибо этот житель не сознает ничего *вне* поверхности, на которой лежит его треугольник, и потому искривления, как такового, заметить не способен. Оценка же происходящего внутренняя, в пределах доступного его прямому наблюдению, и соответственное выражение кривизны в данной точке будет им построено именно вышеуказанным способом: кривизна поверхности есть относительное изменение поверхностной емкости в данной точке, рассчитанное на единицу площади. Физически изменение кривизны от точки к точке могло бы быть установлено опытами с тонким слоем несжимаемой жидкости.

XV

Трехмерное пространство тоже характеризуется в каждой точке мерою кривизны, причем делается быстрый переход, отнюдь геометрически не обоснованный, что как двухмерное пространство может быть искривленным, так же — и трехмерное. Чаще всего обсуждения неевклидовых пространств и ограничиваются областями двухмерными. Когда же подвергается обсуждению и пространство трехмерное, то кривизна его вводится лишь формально-аналитически, как некоторое выражение дифференциальных параметров и не имеет ни геометрической наглядности, ни физической уловимости. Остается неясным, что именно должен сделать физик, хотя бы в мыслимом опыте, чтобы иметь случай так или иначе высказаться о кривизне изучаемого им пространства. Отвлеченно-геометрически кривизна пространства должна выражаться искривлением прямейших, т. е. кратчайших, или геодезических, линий. Но, как разъяснено выше, физик, оставаясь со всеми своими инструментами, и даже со всеми своими наглядными представлениями в пределах этого самого трехмерного мира и подвергаясь, быть может, той же деформации, что и исследуемая геодезическая [линия], по-видимому, не имеет способа непосредственно убедиться в искривленности прямейшей. Понятие, которого не хватает при обсуждении неевклидовых пространств, однако, легко может быть построено, если обратиться к предыдущему. Это понятие есть относительное изменение емкости пространства.

Все дело в том, что одно и то же геометрическое тело, при разной кривизне пространства, будет иметь и разную емкость. Изменение этой емкости, отнесенное к единице объема, будет измерять кривизну трехмерного пространства. Более точно к пониманию меры кривизны можно подойти так.

Представим* себе тетраэдр, наполненный несжимаемую жидкостью. Пусть ребра этого тетраэдра гибки, но не растяжимы, и всегда натягиваются, т. е. суть прямейшие; грани же этого тетраэдра будем представлять себе способными растягиваться и сжиматься. Сумма телесных углов этого тетраэдра равна 4π , т. е. четырем прямым телесным углам. Представим себе теперь, что наш

* На полях дата: 1924.II.16.

тетраэдр перенесен в неевклидовское пространство. Тогда он деформируется: его ребра пройдут по геодезическим, грани станут плоскостями этого нового пространства. Следовательно, телесные углы изменятся, и сумма их уже не будет 4π , а потому изменится и объем тетраэдра. Следовательно, содержащейся в нем жидкости станет теперь либо слишком мало, либо слишком много; этот избыток, понимая его в алгебраическом смысле, зависит от степени деформации тетраэдра, следовательно — от избытка суммы телесных углов деформированного тетраэдра над 4π . Но, с другой стороны, деформация тетраэдра и все вытекающие отсюда последствия зависят от степени искривленности данного пространства, и, следовательно, относительное изменение емкости тетраэдра характеризует кривизну пространства.

Можно высказать, таким образом, теорему, аналогичную теореме Гаусса:

$$\int_V K_3 d\sigma_3 = 2p_3 - 4\pi.$$

Тут $d\sigma_3$ есть элемент объема, K_3 — кривизна трехмерного пространства, $2p_3$ — сумма телесных углов тетраэдра, интеграл же распространяется на весь объем тетраэдра. Это значит: избыток суммы телесных углов над 4π , который может быть назван гиперсферическим избытком, накапливается в тетраэдре каждый элемент его объема, но в различной степени; интенсивность этого накопления в каждом месте характеризуется мерой кривизны.

Итак, кривизна пространства тут понимается как удельная емкость пространства данной точки. Написанное соотношение дает по-прежнему:

$$\bar{K}_3 \int_V d\sigma_3 = 2p_3 - 4\pi,$$

где \bar{K}_3 есть средняя кривизна пространства внутри тетраэдра.

Очевидно:

$$\bar{K}_3 = \frac{2p_3 - 4\pi}{\int_V d\sigma_3},$$

т. е. средняя кривизна равняется отношению гиперсферического избытка, рассчитанного на единицу объема. Делая тетраэдр все меньше и затягивая его около точки, мы заставим сферический избыток, рассчитанный на единицу объема, стремиться к некоторому пределу, и предел этот есть истинная кривизна в точке, около которой сжимается тетраэдр.

Можно пояснить весь этот прием на частном примере. Перенесем тетраэдр на гиперсферу, так чтобы всеми своими вершинами он расположился в трехмерном многообразии, содержащем четырехмерное содержимое многообразия гиперсферы. Ясное дело, в нетронутым виде он не совпадет с содержащим гиперсферу многообразием и для совпадения должен быть искривлен. Тогда ребра тетраэдра пойдут по большим кругам — геодезическим содержащего многообразия гиперсферы; грани совпадут с большими сферами того же содержащего многообразия, а объем деформированного тетраэдра составит часть объема вышеуказанного содержащего многообразия. Получится гиперсферический тетраэдр, аналогичный в двухмерном пространстве сфе-

рическому треугольнику. Измеряя телесные углы этого гиперсферического тетраэдра, мы нашли бы сумму их большею, нежели 4π . Разность той и другой величины зависит очевидно от степени искривленности тетраэдра, т. е. от кривизны гиперсферы, или от величины $1/R_3$; а кроме того, она зависит от размеров тетраэдра.

В самом деле, тетраэдр, весьма малый сравнительно с площадью гиперсферического содержащего многообразия, и искривлен был бы весьма мало; а совсем малый тетраэдр мог бы считаться не подвергшимся деформации. Итак, если бы мы хотели, обратно, оценить кривизну гиперсферы по величине гиперсферического избытка, то этот последний надлежало бы отнести к единице объема. Таким образом, удельная емкость трехмерного сферического пространства характеризует собою его кривизну.

Подобные же рассуждения можно было бы применить и к пространствам большего, чем три, числа измерений. Тут опять пришлось бы говорить об удельной емкости, но уже не в отношении объемов, а — гиперобъемов и прочих n -мерных содержаний соответственных n -мерных пространств. Удельная емкость могла бы быть принята за характеристику кривизны.

XVI

До сих пор кривизна определялась как удельная емкость в отношении несжимаемой жидкости, подобно тому как длина оценивалась в отношении гибкой нерастяжимой нити. Но как нерастяжимая нить не есть единственная возможная наглядная основа для определения и оценки длины, так же и несжимаемая жидкость — не единственный эталон объема, но допускает рядом с собою и многие другие. Тогда, следовательно, и кривизна пространства, сохраняя формальное единство своего определения, как коэффициент емкости, будет получать различные оттенки в зависимости от косвенного дополнения при слове «емкость». Чего именно коэффициент емкости есть кривизна, это в разных случаях будет определяться различно, смотря по данному применению геометрии. Негибкость определения кривизны сделала бы геометрию неприменимою во всех случаях, за исключением того, когда мы имеем дело с несжимаемыми жидкостями. Итак, в одних случаях мы будем говорить об удельной емкости в отношении жидких и сыпучих тел, а в других — о емкости в отношении прочих физических величин и вообще — характеристик. Это может быть электрическая или магнитная масса, теплота, волновая энергия и т. д. и т. д. Мы можем относить удельную емкость пространства к среде, выделяя ее, эту емкость, как особое самостоятельное многообразие, сосуществующее пространству, которому, как таковому, вообще не приписываем ничего, кроме функции распространять — *étendre* — среду, т. е. быть *étendu*, и, следовательно, тогда запрещаем непосредственно сочетать с пространством понятие о емкости. Либо многообразие емкостного параметра мы не обособляем от пространства как такового, т. е. не гипостазируем переменной, вообще говоря, характеристики пространства — свойства иметь различную емкость в разных местах — в самостоятельное многообразие. Тогда речь идет только уже о пространстве и физическом факторе, который нами в данном случае рассматри-

вается и в отношении которого определяется удельная емкость, т. е. кривизна пространства.

Когда определение прямизны, или длины, или угла и т. д. опирается на различные физические наглядности, то, как мы видели, некоторое согласие этих наглядностей держится только внутри той или иной ограниченной действительности и расстраивается за ее пределами — за пределами «круга сходимости». Было бы весьма странно, если бы по какой-то предустановленной гармонии различные определения прямизны, длины и проч. всюду и всегда не расходились бы между собою; если бы это произошло, то все убеждало бы нас, что лишь по недоразумению эти определения считаются различными, на самом же деле — просто тождественны. В этом смысле правильно сказано, что кривизна, длина, угол и проч., определенные в отношении разных физических наглядностей, суть вообще разное и лишь приблизительно покрывают друг друга.

Конечно, не иначе обстоит и с определением емкости, а следовательно — и кривизны. Емкость пространства данной точки не есть определенная величина, покуда не указано косвенным дополнением о емкости чего именно, какого именно физического деятеля идет речь. Вообще говоря, лишь внутри небольшой области кривизна пространства может быть одною и тою же в отношении нескольких различных деятелей, и было бы счастливой случайностью, если бы такое совпадение обнаружилось далеко за пределами исходной области исследования. Если нам кажется порою, будто такое согласие в отношении нескольких деятелей имеется всюду, то это — самообман: мы перекладываем расхождение удельных емкостей пространств в отношении нескольких деятелей на соответственное расхождение коэффициентов сред, в которых разыгрываются рассматриваемые физические процессы. Среды эти там и тут наделяются совсем разными свойствами, т. е. признаются разными. Иначе говоря, различное поведение пространств в отношении разных деятелей приводится как будто к полному единству, но потому, что отклонение от единства мы гипостазлируем в виде особых сред, и притом разных — для разных деятелей; этим-то средам и вменяется расхождение пространственных емкостей. Разумеется, нельзя помешать такому гипостазированию; но необходимо ясно понимать, что на самом деле преодоления много-пространственности тут вовсе не делается. Так, в прежние времена, чтобы спасти во что бы то ни стало евклидовское пространство, придумывали много разных *imponderabilia* — невесомых жидкостей, для каждого деятеля особая, и все они отличались особыми свойствами. Затем пестроту этих жидкостей старались уничтожить, сливая их все в единый эфир. Но тогда многообразие поведения должно было вернуться к пространству и оказалось необходимым, чтобы спасти единство евклидовского пространства, приписание эфиру в отношении разных деятелей разных, друг другу противоречащих, свойств. Наиболее прямой, откровенный и сознательный исход, принимающий геометрию так, как она в самом деле есть, был бы просто геометрический, т. е. различное поведение разных факторов относить к кривизне пространства, различной в отношении разных физических деятелей.

XVII

Следует для большей ясности дальнейшего пояснить эти соображения частными примерами, впрочем, частными лишь относительно, ибо они охватывают обширнейшие классы физических явлений⁸.

XVIII⁹

«Если в случае дискретного (прерывного) многообразия основание определения меры заключается уже в самом понятии этого многообразия, то для непрерывного оно должно прийти извне. Поэтому-то реальное, что лежит в основании пространства, или должно составлять дискретное многообразие, или же основания определений меры, должно быть разыскиваемо *вне* многообразия, в действующих и связывающих его силах». Так высказался об определении пространственных характеристик действующими в пространстве силами в 1854 году Бернгард Риман¹⁰.

Эта мысль, столь блистательно раскрытая Эйнштейном, Вейлем и др., имеет, однако, смысл несравненно более глубокий и объем применения несравненно более широкий, нежели это делается, и то с значительными урезками, современной физикой. Эта узость есть отчасти пережиток механического миропонимания, которое соответственно и сузило геометрию. Так как все процессы были сведены к движениям механики, а силы — к механическим, то поэту и геометрия стала наукою о пространстве механических движений. Между тем постоянное наше пользование понятия пространства и пространственных отношений вовсе не только в одной механике и возможность пользоваться геометрией в областях иных, нежели группа движений хотя бы в той же физике, заставляет признать глубоко ошибочным, когда лишь механика признается единственной конкретной основой геометрии. Как уже было сказано, нет геометрии без конкретного опыта; но опыт этот может быть весьма многообразным и ни в коем случае не ограничивается одними механическими движениями.

Риман говорит о *силах*, связывающих и определяющих пространство, но весь вопрос, что именно разуметь под *силою*.

В механике сила определяется как причина ускорения. Ускорение же есть изменение движения, рассчитанное на единицу времени. Между тем феноменологически, среди явлений природы, механическое движение вовсе не есть единственное существующее явление. Механическим движением действительность характеризуется, но очень односторонне и бедно. Наряду с этой характеристикой имеется бесчисленное множество других, а следовательно, приходится иметь в виду и изменение их, т. е. движение в широком, не механическом смысле, как употреблялось это слово в античности, например, у Аристотеля. Далее же приходится тогда иметь в виду и причину такого изменения различных характеристик — пространств действительности. Общепринятый язык всегда называл и продолжает называть эту причину силою; сила тяжести, сила толчка, сила магнита, сила света, сила внимания, сила страсти, сила красоты и т. д. и т. д. За этим словоупотреблением <слова> *сила* стоит и общечеловеческое <понимание> всех этих и тому подобных деятелей как причин некоторого изменения. Если

угодно, можно обобщить тут закон инерции и закон пропорциональности силы и ускорения. В самом деле, мы мыслим всякую характеристику пребывающей так, как она есть, покуда на нее не воздействует какой-либо деятель, который изменит ее, подобно тому, как изменяется механическая скорость от действия механической силы. Пребывание характеристики во времени, а течение вместе с временем можно понимать как скорость и называть, расширяя смысл этого термина, скоростью. Не было бы также и обоснованным назвать такое изменение характеристики ее ускорением, а причину изменения силою. При этом силы эти должны быть разных родов, как разнородны и самые характеристики. Есть силы более широкого применения, а есть и менее широкого, т. е. подчиняющаяся данной силе характеристика может быть свойственна более или менее обширным классам явлений. Однако нет ни одной силы всеобщей, и в отношении всякой найдутся явления, неспособные ускоряться ею.

XIX

Последнее обстоятельство чрезвычайно важно иметь в виду, когда пытаются разделить явления и силы на внешние, якобы безусловно всеобщие, и внутренние, характера субъективного, не имеющего выхода в мир, учитываемый научными приемами. Деление это лишено достаточных оснований.

Поясним сказанное примером: камень, выпущенный из руки, получает ускорение по направлению к земле, причину этого ускорения мы называем силою тяжести. Пролетая мимо тяготеющей массы, камень отклонился бы от прямолинейного полета, и это искривление пути мы объясняем силою тяготения.

То же самое будет происходить и с куском железа: в отношении тяжести железо и камень не показывают разницы. Не показал бы ее и каждый из нас, будучи выброшен из окна или пролетая в пространстве мимо притягивающей массы. Мы говорим во всех этих случаях об одной силе — всемирного тяготения. Однако, если мы заменим во всех этих случаях притягивающую массу сильным магнитом, то и камень, и каждый из нас останутся безразличны к нему и от прямолинейного пути не отклонятся, т. е. не получают от магнита никакого ускорения (обо всех явлениях будем говорить пока грубо и приблизительно). Но не так поведет себя в подобных же условиях кусок железа: он претерпит ускорение в сторону магнита, — следовательно, путь его движения искривится и, до известного места или момента тождественный с линией движения камня или живого организма, *после* этого места или момента разойдется с ним и пойдет иначе.

Спрашивается, есть ли в магнитном поле сила, или нет ее? Ответ на этот вопрос, положительный или отрицательный, зависит от наличия или отсутствия способного двигаться или оказывать давление на динамометры железа. Если имеется налицо железо, способное воспринимать действие поля, то тогда мы признаем и существование магнитной силы; если железа нет, то и сила не обнаружится. Этот пример поясняет мысль, которая должна была бы быть понятна и сама собою и которая была ясна древнему сознанию, но в Новейшее время выпала из основоположений науки. Здесь разумеется понятие активной пассивности, т. е. соответствия объекта воздействия силе, на него действующей: ничто не способно воспринимать действующую причину, не будучи готовым

к тому, т. е. не имея в себе тех или иных условий восприятия, соотносительных с природой действующей силы. Сила причиняет изменение, но не слепо насилует, и все то, что вполне чуждо данной силе и не имеет в себе несколько условий усвоений, тем самым вовсе не замечает данного силового воздействия и ведет себя так, как если бы силы вовсе не было. Но из бездейственности данной силы в отношении данного объекта воздействия никоим образом не может быть выведено заключение, что нет самой силы.

Как было уже указано, живые организмы, во всяком случае человек, не восприимчивы к магнитному полю, хотя бы самому напряженному. Тщательные опыты, в которых голова пронизывалась могущественным магнитным потоком, не дали никаких результатов, или, если угодно, дали удивительный результат полного нашего безразличия к магнитной силе. Мы ее не ощущаем и не сознаем, как если бы в данном пространстве вовсе не было бы магнитного поля. По косвенным данным, нам известно заведомое существование здесь магнитной силы; но непосредственно она для нас не существует, потому что в нас нет условий ее восприятия. Так же ведут себя и животные, в частности ракообразные. Однако Кребиг¹¹ показал, что если условия восприятия в организме вызвать искусственно, то организм сознает магнитное поле, даже и не напряженное, и ориентируется в нем, приспосабливая все положения и свои движения к направлению магнитных сил. Прием Кребига был очень прост: для ориентировки в силовом поле тяжести и в отношении центробежных сил ракообразные имеют в ушах мелкие тяжелые частицы, или ушные камни, атолиты, своею функцией напоминающие полуокружные каналы человека. Во время линьки ракообразные утрачивают свои атолиты и потому клешнями кладут себе в уши несколько песчинок, служащих новыми атолитами. Кребиг пускал линяющих ракообразных в бассейн, пол которого был усыпан железными опилками, и частицы железа попадали вместо обычных песчинок в уши животных. С такими железными атолитами они оказывались весьма чувствительными к магнитному полю. Ясное дело, если бы в полуокружные каналы человека была налита жидкость большой магнитной проницаемости, то и человек уже вовсе не оставался бы безразличным к магнитному полю.

XX

Рассмотрим теперь третий пример. Я стою на улице и наблюдаю прохожих. Они идут по тротуару прямолинейно, но в известном месте путь их искривляется, хотя и в различной степени. Непосредственное впечатление — что прохожие отталкиваются от определенных ворот, словно получают отрицательное ускорение. Вглядываюсь — и замечаю над воротами вывеску: «Берегись автомобиля». Другой пример. Проходящие притягиваются к определенному месту, задерживаясь тут, а некоторые и застревают надолго: какой-то продавец показывает разные мелкие изобретения. По мере образования плотного кольца около него притягательное действие усиливается, и пути прохожих все заметнее уклоняются от прямолинейности.

Там и тут, в обоих примерах, характеристика движения изменилась и притом действием некоторой внешней причины; там и тут прохожие полу-

чили ускорение, в одном случае отрицательное, в другом положительное. При всем внимании, мне не удастся уловить существенной разницы между этим отклонением от прямолинейного пути, когда действовала сила тяжести или сила магнитная. И при всем внимании, я не вижу основания отказать от слова «сила» применительно ко всем рассмотренным случаям. Когда говорят: «сила впечатления произвела то-то и то-то», то нет никаких очевидных оснований считать это словоупотребление более иносказательным и несобственным, чем при словоупотреблении механики. Впечатление, конечно, *есть* сила. Конечно, вывеска «Берегись автомобиля» не отклонит от прямолинейного пути ни инертной массы, ни куска железа (слово «конечно» мы допускаем здесь ради аргументации, чтобы не вводить осложняющих соображений, в данном случае не представляющих важности). Точно так же не уклонится в сторону ни инертная масса, ни железо любопытным зрелищем. Ни зрелище, ни слово в отношении их не суть силы; но это вовсе не значит, будто вообще не существует силы слова и силы зрелища. Кусок железа не восприимчив (как обычно думают) к силе слова и зрелища, подобно тому как человек не восприимчив к силе магнита и не восприимчив к ней булыжник. Отсутствие ускорительного действия во всех этих случаях удостоверяет не несуществование соответственной силы, но лишь несуществование активно-пассивного взаимодействия, каковое, само по себе, ведет к одной из трех возможностей: либо к несуществованию силы, либо к несуществованию восприимчивости, либо, наконец, — к несуществованию ни силы, ни восприимчивости.

Итак, есть силы в собственном и точном смысле слова, сообщающие ускорения и производящие изменения характеристик действительности, но тем не менее не механические, и даже не физические, т. е. неспособные быть замеченными, если воспринимающие органы откликаются лишь на механические и физические воздействия. Сила красоты существует несколько не менее, нежели сила магнита или сила тяжести.

Но, вероятно, посылаются возражения, что сила красоты не способна непосредственно проявить свое действие и изменить характеристики действительности; что эта сила должна пройти чрез жизненные и сознательные преломления, прежде чем скажется на извне учитываемом опыте; наконец, что мы не знаем тех сложных процессов и путей, которыми пойдет действие этой силы. Не будем входить в эти доводы до глубины, но ответим пока лишь следующее. Мы вообще ничего не знаем о процессах и путях, которыми обнаруживается действие какой угодно силы, механической или физической, и всегда наблюдаем лишь готовое, неизвестно как возникшее, действие; скорее уж менее непонятными нужно признать те действия, которые проходят чрез наше сознание или наше самоощущение. Затем, мы ничего не знаем о непосредственности действия механических и физических сил, и всякая попытка дать модель этого рода воздействий ведет именно к многочисленным посредствам. Наконец, если в отношении механических и физических сил мы не говорим и не считаем нужным говорить о моменте психическом и биологическом, т. е. о внутренней реакции, то это вовсе не из знания, что таковых нет, а по неумению выяснить себе эту сторону дела. Поэтому-то мы опускаем все то, что находится между

началом и концом, и довольствуемся установкою факта связи между этим началом и этим концом. Если же в отношении живых существ и самих себя мы нечто знаем и из середины, то эта середина никак не должна быть помехою и в данном случае феноменологически соединять начало с концом, предоставляя некоторое смутное знание середины тем, кто имеет к этому особый интерес.

Итак, подводя итог, опять отметим: все то, что способно действовать, производя изменения характеристик действительности, т. е. сообщая равномерному и неуклонительному протеканию их во времени некоторое ускорение, — все это с полным правом может быть называемо *силою*. Силы действительности многочисленны и разнообразны, причем деятельность каждой из них проявляется лишь при соответственной восприимчивости объектов воздействия и если таковая отсутствует, остается неизвестной. Между разными силами *нет* разделяющей границы, по одну сторону которой было бы объективное, а по другую — субъективное: все объективное имеет свою внутреннюю сторону, как и все субъективное обнаруживается. Нет ничего тайного, что не становилось явным, как, напротив, и все явное имеет в себе тайное.

XXI

Пространство евклидовской геометрии имеет своей физической основою группу механических движений абсолютно твердого тела; при этом молчаливо предполагается отсутствие силовых полей и наличность божественного охвата сознанием всего пространства, помимо физических посредств и условий знания. К группе движения отчасти присоединяется еще плохо обдуманное и неточно взятое пространство зрительных восприятий. Обычно мало задумываются над гораздо более широким применением пространства, хотя слуховые и осязательные ощущения явно требуют себе пространства. Но и далее: обоняние, вкус, затем различные мистические переживания, мысли и даже чувства имеют пространственные характеристики и взаимную координацию, что заставляет утверждать размещение их тоже в пространстве. *Внеположность*, т. е. нахождение тех или других отдельных *вне* друг друга, таков основной признак пространственности. Раз имеется множество, то элементы его отдельные или, по выражению Римана, суть *образы обособления*; тем самым они *вне* друг друга. Это уже есть достаточный признак нахождения их в соответственном пространстве, потому что мы хотя и не смешиваем, но, однако, рассматриваем не порознь, а *вместе*, как нечто *связное*, и координируем их друг с другом. Возможность мыслить и представлять их как множество несвязное необходимо ведет к утверждению, что *есть* и условие возможности этой связности и координированности множества. А поскольку образ мы сознаем объективным содержанием мысли и пространства, постольку же сознается таковым, т. е. объективно предстоящим мысли, и условие возможности многообразия. Это условие есть пространство. Мы не смешиваем его с самими образами: рассуждение тут то же, что и у Георга Кантора¹², когда он доказывает существование актуально бесконечной линии, опираясь на факт существования линии бесконечной потенциально. Отрезок может возрастать беспредельно, превосходя всякую данную величину: это, значит, есть и самая возможность беспредельного возрастания,

существующая актуально, вся целиком, готовая. Эта возможность, т. е. эта линия, уже не может быть конечной, она превосходит всякую конечную величину и, следовательно, — есть линия актуально бесконечно большая. Так и наличие соответственных образов обособления предполагает условие возможности соотношения, и это есть именно пространство образов данного восприятия. Этих пространств должно быть много, по роду восприятий и образов обособления; нет данных загодя считать эти пространства тождественными, хотя естественно ждать родственности некоторых из них, и притом различной в различных случаях. Одни пространства весьма далеки друг от друга, другие — могут быть весьма близкими; общий же признак всех — внеположность образов обособления, в них содержащихся и ими объединяемых.

Каждый образ обособления есть некоторый силовой центр. Этими центрами связывается и определяется, как указано Риманом в приведенной выше цитате, данное пространство; будучи условием координации и связи данных силовых центров, оно имеет свойство, соответствующее характеру деятельности этих центров. Иначе говоря, кривизна этого пространства в каждой точке устанавливается действующими в ней силами, конечно, в отношении действия этих сил, — *этих*, а не каких-либо других, обнаруживающихся при ином рода восприимчивости. Если же мы обратимся к другой восприимчивости, хотя бы и принадлежавшей тому же самому объекту восприятия, то, по оценке действий на эту иную восприимчивость иных сил, кривизна пространства окажется в данной точке другой, и все пространство — обладающим иным строением¹³. Это ясно само собою: пространство есть начало, объединяющее силовые центры, т. е. дающее возможность развернуться силовому полю. Это значит, что оно должно вмещать в себе силы, или обладать *емкостью*. Нет никаких оснований ждать одинаковую емкость, когда меняются силы, соотносительные с данным пространством.

До сих пор мы говорили о силовых центрах, считая кривизну пространства чем-то вторичным, ими полагаемым; но, как уже выяснено ранее, мы можем отправным и исходным считать строение пространства и видеть в силовых центрах нечто вторичное, фокусы кривизны, делающейся здесь весьма большою, или бесконечно большою, в положительном или отрицательном смысле. С одинаковым правом можно прибегнуть к одному из двух способов описания и говорить либо: «силовое поле искривляет и тем организует пространство», либо: «пространство своею организацией, т. е. искривленностью, определяет некоторую совокупность силовых центров». Так, живя на поверхности, мы обходили бы некоторый центр отталкивания, стоящий на нашем пути, и искривляли бы свой путь: это и была бы прямейшая, если руководствоваться чувством усталости, и мы могли бы говорить тогда об искривленности в этой области нашей плоскости, с некоторым фокусом кривизны. Но можно себе представить и искривленность плоскости в обычном смысле слова, т. е. некоторую особую точку на нашей поверхности; встречая ее на пути, мы тоже стали бы обходить это заострение и тоже сочли бы свой кривой путь за прямейшую. Тогда мы были бы вправе отрицать местное искривление поверхности, но должны были бы говорить о силовом центре отталкивания. От нас зависит

выбор того или другого способа описания, но какой-то из двух должен быть избран, чтобы не была искажена сама действительность. Есть, правда, еще один способ описания, помощью изменчивых характеристик среды, например, в данном случае помощью растекающейся из точки несжимаемой жидкости. Но этот третий способ весьма близок к введению силовых центров и, скорее, служит моделью этих последних.

XXII

Вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства. В одном случае, это — пространство наших жизненных отношений, и тогда соответственная деятельность называется техникой. В других случаях, это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности, а действительность его организации называется наукою и философией. Наконец, третий разряд случаев лежит *между* первыми двумя. Пространство или пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства — как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством.

Конечно, не удастся безусловно разграничить эти три рода деятельности, равно как и организуемые ими пространства: в каждой из деятельностей содержатся и подчиненные ей начатки других деятельностей, а каждое из пространств до известной степени не чуждо и пространствам другого рода. Так, в технике непременно присутствует и некоторая художественность, не необходимая в порядке достижения поставленной техникой цели, как содержится и некоторая философская и научная мысль, обогащающая теоретическое отношение к миру. В философии и науке всегда можно открыть некоторую художественность и жизненную применимость, т. е. сторону техническую. Точно так же и художественное произведение содержит в себе в той или другой степени и жизненную полезность, нечто техническое, и то или другое техническое отношение к действительности. В каждой деятельности — все, и каждое пространство имеет сродство с прочими. Да иначе и быть не могло бы, раз культура едина и служит одному субъекту, а пространства, как бы они ни были разнообразны, все-таки именуется одним словом — *пространство*.

Тем не менее, указанные типы деятельности могут быть разграничены по своему преобладающему смыслу. И, несмотря на это разграничение, в самой основе они делают одно и то же: изменяют действительность, чтобы перестроить пространство. Силовое поле, развертываемое ими, может толковаться как производитель кривизны пространства. Но можно, и логически более целесообразно, говорить, что силовым полем потребное пространство *вызывается, проявляется*, — в фотографическом смысле слова. Жест *образует* пространство, вызывая в нем натяжение и тем искривляя его. Таков один подход к произведенному изменению действительности. Но возможен и более уместен другой подход, когда натяжениями от жеста особая кривизна пространства в данном месте знаменуется. Она была уже здесь, предшествуя жесту с его силовым полем. Но это незримое и недоступное чувственному опыту искривление пространства стало заметным для нас, когда проявило себя силовым по-

лем, полагающим, в свой черед, жест. Если на полюсы магнита наложен кусок картона, то зрению поверхность картона кажется ничем не отличающейся от такого же картона, не лежащего на магните. Это пространство представляется нам поэтому однородным, в малых участках — евклидовским. Но это не значит, что оно в самом деле таково и будет всегда восприниматься таковым, но указывает лишь на нашу невосприимчивость к силам, здесь действующим, или к кривизне, пространству присущей.

Посыпая картон железными частицами, мы проявляем для своего восприятия силовое поле или пространственную искривленность. При этом мы можем толковать картину силового поля как производимую магнитом и производящую, в свой черед, кривизну пространства, а можем, напротив, говорить, что предшествующая кривизна пространства в этом месте (разумея место в смысле места — события, т. е. как определяемое и координатой времени) определяет силовое поле, полагающее, в свой черед, магнит с его полюсами. Так и в действительностях культуры производимое изменение действительности может толковаться и как причина организации пространства, и как следствие наличной уже организации. Тогда образы обособления действительности суть места особых искривлений пространства, неровности его, узлы, складки и т. д., а силовые поля — это области постоянного подхода к этим наибольшим или наименьшим значениям кривизны. Тогда, далее, те наглядные образы, которые полагает художество, или те приспособления, которые строит техник, или, наконец, те мысленные модели, которые ставит словом ученый или философ, — все они только *знаки* этих складок и вообще искривлений, вместе с областями подхода к этим местам. Деятель культуры ставит межевые столбы, проводит рубежи и, наконец, вычерчивает кратчайшие пути в этом пространстве, вместе с системами линий равного усилия, изопотенциалами. Это дело необходимо, чтобы организация пространства дошла до нашего сознания. Но этой деятельностью открывается существующее, а не полагается человеческим произволом:

Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель.

Вечно носились они над землею, незримые оку...

Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,

Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,

Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать¹⁴.

Таково объективное, реалистическое понимание искусства и, подобное ему, понимание философии, науки и техники. Другой взгляд, согласно которому художник и вообще деятель культуры сам организует, что хочет и как хочет, субъективный и иллюзионистический взгляд на искусство и на свою культуру, глубоко чужд первому в порядке самочувствия деятеля культуры и его мирочувствия. Но и тот и другой взгляд формально суть равноправные, равновозможные, изотенические истолкования одного и того же факта: культуры. Однако, разумеется, то или другое понимание своей деятельности, хотя и способной быть толкуемой в ту и в другую сторону, не может не сказаться особою тональностью самой деятельности.

XXIII

Мы будем говорить более узко и более определенно о деятельности художественной. Потому ли, что художник насыщает известные области пространства содержанием, доступным восприимчивости, на которое рассчитано данное произведение, — оно искривляется и делается особенно сильно- или особенно слабеемким, т. е. организуется; или потому, что оно уже организовано, обладает особливими емкостями, стало быть, искривлено и потому допускает неравномерность нагрузки потребным содержанием, — то и другое формально есть *один* факт. Можно образно пояснить: художник насыщает некоторым содержанием известную область, силою нагнетает туда содержание, заставляя пространство поддаться и уместить больше, чем оно обычно вмещает без этого усилия. Геометру, измеряющему пространственные протяжения — длины, поверхности, объемы избранным или физическим эталоном, протяжение данной области, а следовательно, и емкости и кривизна ее, не покажутся от этого измененными. Это правда, но это ничего не значит: ведь в качестве геометра, в плане *его* основного физического процесса, он вообще не способен заметить художественного произведения; последнее недоступно ему, как недоступно магнитное поле не имеющему ни железных, ни вообще металлических масс. Ясное дело, не воспринимая художественного произведения, которое для геометра просто не существует, последнему нечего сказать и о кривизне его пространства.

Таков один подход. Другой же понимает самое пространство как имеющее в известных областях заметно выделяющуюся емкость в отношении того или тех восприятий, на которые рассчитывает данный художник. Эти места пространства оказываются жадно впитывающими, всасывающими те средства, которыми работает данный художник; или, напротив, эти средства ими принимаются весьма слабо. Художник со своим средством запечатления движется в данном пространстве, как в неровной местности, и по тому, как эти его средства разбегаются из одних мест и скапливаются в других, составляет себе представление об организации пространства. Он ощущает себя тогда принужденным объективными условиями работы — рельефом местности, в которой он работает, поступать так, а не иначе, не делать того, что ему казалось бы желательным, и, напротив, делать нежелательное, и даже непредвиденное. Он — словно натирает карандашом бумагу с подложенною под нее моделью, образы же выступают сами собою. Таков реалистический подход к искусству.

Но, опять повторим, со стороны формальной то и другое есть лишь толкование одного факта. Во всех искусствах ведется один процесс. В музыке — характеристиками емкости соответственных пространств служат с разными оттенками темпы, ритмы, акценты, метры, как имеющие дело с длительностями, затем — мелодия, пользующаяся высотой, гармония и оркестровка, насыщающие пространство элементами сосуществующими и т. д. В поэзии такими средствами опять служат те же метры и ритмы, мелодия и инструментовка, а также образы зрительные, осязательные и другие, вызываемые посредственно. В искусствах изобразительных одни из перечисленных элементов, как-то: метр, ритм и темп — даются непосредственно, хотя и не столь явно, как в му-

зыка и поэзии, другие, как мелодия, вызываются посредственно, а третьи — напротив, выступают непосредственно и с особою явностью: зрительные и осязательные образы, цвета, симметрия и т. д. Несмотря на коренные, по-видимому, различия, все искусства произрастают от одного корня, и стоит начать вглядываться в них, как единство выступает все более и более убедительно. Это единство есть организация пространства, достигаемая в значительной мере приемами однородными.

Но именно вследствие их однородности достигнутое оказывается далеко не одинаковым. Живопись и графика занимают особое место среди других искусств и в известном смысле могут быть названы искусством по преимуществу. Тогда как поэзия с музыкой несколько сближаются, по самой природе своей, с деятельностью науки и философии, а архитектура, скульптура и театр — с техникой.

В самом деле, в организации пространства музыка и поэзия обладают чрезвычайной свободой действия, музыка же — безграничною свободою. Они могут делать и делают пространство решительно какие угодно. Но это потому, что половина и даже больше творческой работы, а вместе с тем и обстоящих художника трудностей, перекладывается здесь художником с себя на своего слушателя. Поэт дает формулу некоторого пространства и предлагает слушателю или читателю по его указанию самому представить конкретные образы, которыми данное пространство должно быть проявлено. Это задача многозначная, допускающая разные оттенки, и автор снимает с себя ответственность, если его читатель не сумеет подыскать решения, достаточно наглядного. Великие произведения поэзии, вроде поэм Гомера, драм Шекспира, «Божественная комедия», «Фауст» и другие требуют от читателя чрезвычайных усилий и огромного сотворчества, чтобы пространство каждого из них было действительно представлено в воображении вполне наглядно и целостно. Фантазия обычного читателя не справляется с этими слишком для нее богатыми и сложно организованными пространствами, и пространства распадаются в сознании такого читателя на отдельные, не связанные между собою области. Материал поэзии, слова, слишком мало чувственно плотен, чтобы не подчиниться *всякой* мысли поэта; но именно потому он не способен оказать достаточно давления на фантазию читателя, чтобы принудить ее воспроизвести то, что мыслит поэт. Читатель сохраняет слишком много свободы, единство пространства в произведении легко может звучать ему отвлеченной формулой, подобной формуле науки.

Музыка пользуется материалом еще менее связанным внешнею необходимостью, еще более податливым всякому мановению творческой воли. Звуки беспредельно податливы и способны запечатлеть собою пространство любого строения. Но именно потому музыкальное произведение оставляет слушателю наибольшую степень свободы и, как алгебра, дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными. Задача, предстоящая слушателю музыки, допускает множество решений и, следовательно, ставит соответственные трудности выбрать, наилучшее, слушателю. Композитор волен в своих замыслах, потому что материал его не имеет в себе никакой твердости; но по тому самому не во власти композитора заставить своего

слушателя провести образы и соответствующую им организацию пространства в определенном смысле: значительная доля сотворчества лежит на исполнителе музыкального произведения и затем на слушателе. Как и наука с философией, музыка требует значительной доли активности слушателя, хотя и меньшей, нежели они.

XXIV

Театр, напротив, наименее предполагает активность зрителя и наименее допускает многообразность в восприятии своих постановок. Это — искусство низшее, не уважающее тех, кому оно служит, и не ищущее в них художественного сознания. И себя оно не уважает, даваясь зрителю без труда и без самостоятельности. Эта пассивность зрителя возможна здесь вследствие жесткости материала, его чувственной насыщенности, держащей с наибольшей определенностью и чувственной внушительностью форму, которую удалось наложить на него совокупности деятелей сцены, начиная от поэта и музыканта и кончая ломовщиком. Но наложить-то на этот упорный материал — живых людей, человеческие голоса, чувственное пространство сцены — формы, задуманные драматургом или музыкантом, вовсе не всегда удается, в большинстве же случаев — просто совсем не удается. Будучи живыми телами, актеры слишком крепко связаны с пространством повседневной жизни, чтобы можно было перенести их, хотя бы временно, в иное пространство; во всяком случае, далеко не во всякое иное пространство они могут быть перенесены, особенно если принять во внимание, что им нужно было бы для этого пережить то, чему на самом деле они чужды. Когда Шекспир в «Гамлете» показывает читателю театральное представление, то он пространство этого театра дает нам с точки зрения зрителей того театра, — Король, Королева, Гамлет и пр. И нам, слушателям, не составляет непосильного труда представить себе пространство основного действия «Гамлета» и в нем — выделенное и самозамкнутое, но подчиненное первому пространству разыгранной там пьесы. Но в театральной постановке, хотя бы с этой только стороны — «Гамлет» представляет трудности непреодолимые: зритель театрального зала неизбежно видит сцену на сцене со *своей* точки зрения, <a> не с таковой же — действующих лиц трагедии, — видит ее *своими* глазами, а не глазами короля, например. Иначе говоря, сила впечатления от трагедии Шекспира как таковая достигается потенцированностью пространства, двойною изоляцией, причем пред вторую читатель останавливается, поскольку он отождествляет себя, например, с королем. Но в театральной постановке зритель видит сцену на сцене в значительной мере самостоятельно, не *чрез* короля, а сам по себе, и двустепенность пространства его сознанию не дается.

В других случаях, когда строение пространства еще дальше отходит от обычного строения, сцена оказывается недопускающей такой переорганизации своего пространства, и кроме притязаний, деятель сцены ничего не проявляет и главное — не может проявить. Таковы, например, видения, явления, призраки. Пространства их подчинены совсем особым законам и не допускают координации с образами пространства повседневного. Между тем, чувст-

венная плотность таких явлений на сцене необходимо соотносит их с обычным пространством, и призрак остается лишь переодетым человеком. Когда требуется показать особенность пространства драмы, ну хотя бы, например, в «Фаусте», деятели сцены, под предлогом несценичности, избавляют себя от соответственных трудностей, разрезая драму на куски и выбрасывая самое существенное, дающее пространственное единство произведению. В этих переходах нередко — самое главное, но действительно оно не сценично, не в смысле неинтересности, а — по бессилию сцены пространственно организоваться, как того требует поэт. Читая «Фауста»¹⁵, я могу представить себе пространство, сначала сравнительно близкое к обычному, а потом, чрез область Матерей, переходящее в нечто совсем иное. Но если на сцене был бы опущен этот переход чрез царство Матерей, то от «Фауста», как художественного *целого*, не осталось бы *решительно ничего*. Между тем, показать и этот переход можно было бы не иначе, как теургу или магу, отнюдь не режиссеру. Или вот «Искушение св. Антония». Если бы вздумали поставить эту вещь Флобера на сцене, то не вышло бы ничего, кроме забавного балета. Ведь вся суть «Искушения» — постепенное преобразование пространства, из замкнутого, весьма емкого, насыщенного и цельного — в ширящееся, пустующее, безразличное, — в постепенном разьединении бытия пустотою, хаосом и смертью. Короче говоря, это есть художественно-наглядный образ Нового времени. Чтобы показать на сцене такое превращение, надо было бы постепенно уменьшать величину актера, играющего Антония, а равно и размеры всей обстановки, причем уже близко к началу такой пьесы и Антоний, и все житейские известные нам предметы должны были бы стянуться в точку. Покуда Антоний будет виден как соизмеримый с окружающим пространством, он будет оставаться мерою его, и его направлений, и его масштабам; а следовательно, и получится евклидово-канто-астрономическое пространство, т. е. постановка пьесы не удастся.

Об этой чувственной жесткости и неподвижности сцены можно говорить очень много, но и сказанного достаточно, чтобы понять противоположность театра, музыки и поэзии. Известное сродство с театром имеют архитектура и скульптура, хотя, конечно, неподатливость их материала несравненно меньше таковой же театра.

XXV

В середине между теми и другими деятельностями стоит живопись с графикой, избегая трудностей и того и другого полюса художественной культуры и вместе с тем участвуя, по крайней мере, в отношении организации пространства, в преимуществах того и другого полюса. Не потому ли именно живописец с графиком по преимуществу называются художниками, для житейского своего употребления кажутся подразделяющимися, что эпитеты «художник» и «художественный» относятся к рисунку и изображению красками, как будто музыкант, поэт, скульптор, архитектор не могут разумеаться под общим понятием художника. Это, правда, излишнее сужение понятий «художник» и «художественное произведение» свидетельствует, что по всеобщему признанию живопись и графика наиболее ярко и полно представляют за все художество.

Действительно, материал этих родственных искусств сам по себе не предметен и лишен собственной уловимой невооруженному глазу формы. Это почти безразличная возможность стать *всем*, что будет потребовано от него, не упираясь своею собственною формою против организации, накладываемой на материал художником. Как слово или звук отдельно взятые, сами по себе краска и чернила еще почти ничего не выражают, — почти как звук или слово. Собственное действие этих материалов почти равно нулю; притом у чернил или карандаша еще меньше, чем у красок. Таким образом, будучи чрезвычайно отвлеченными, эти материалы, ничто или почти ничто сами по себе, могут стать *всем* или почти всем. В этом отношении живопись и графика близки к поэзии и музыке. Но, с другой стороны, живопись и графика в той или другой степени дают образы, в которых мы узнаем предметы внешнего мира, известные нам не только как зрительные образы, но и по своим функциям, а потому своим образом связывающие наше воображение и не допускающие его блуждание в неопределенности. Этою чувственною наглядностью живопись и графика отличаются от алгебраической многозначности в музыке и отчасти в поэзии и сближаются с принудительной властью над зрителем театра.

Таким образом, живопись и графика не только требуют от зрителя, но и дают ему, дают же не уже известный ему чувственный образ, хотя бы искаженный, но не преобразенный как в театре, а действительно новый, обогащающий и представляющий неведомые ему организации пространств.

Потому-то даваемое театром всегда имеет привкус обмана, иллюзии, несмотря на чувственную сырость и насыщенность житейскими элементами, которая просачивается сюда даже помимо намерений деятеля сцены. Даваемое музыкой и поэзией воспринимается как подлинная реальность, но далекая, слишком далекая от возможности непосредственного к ней прикосновения. Даваемое же графикой и живописью оценивается, в пределе, как откровение подлинно иной реальности, которую, раз узнав от художника, мы далее знаем уже сами по себе, ибо видим ее теперь уже своими глазами.

XXVI

Обычная классификация искусств имеет в виду *материал* данного искусства и *орудия* пользования им, но не считается с самим произведением из этого материала и *посредством* этого орудия созданным. Так, дело живописи есть при такой классификации произведение кисти и характеризуется тем, что оно *из* красок; особенность гравюры — в сработанности ее резцом, штихелем или иглою и притом по дереву, металлу и т. п. Произведение музыки — из звуков, вызываемых посредством голосового аппарата или некоторого инструмента. Точно так же произведения архитектуры — <из> камня, дерева и т. д.; произведения поэзии — из слов. Дальнейшие подразделения искусств основываются на более частном различении упомянутых материалов и обрабатывающих орудий. Короче говоря, укоренившаяся классификация искусств считается с чувственно материальными условиями художественного творчества и может быть названа *производственною*¹⁶.

Между тем, искусство есть деятельность по целям, — не только как техника вообще, но и <в> гораздо большей степени; ведь оно не вынуждается прямою житейской необходимостью и дышит воздухом свободы, не удрученное заботой о завтрашнем дне. Искусство ставит себе цели и в достижении этих последних видит смысл своего существования. Очевидно, осуществления именно этих целей надо искать в самой сути художественных произведений, и, значит, в различии целей — источник классификации искусств. Тогда произведения искусства будут распределены на отдельные разряды по своей художественной сути, т. е. именно как искусство. Тогда изучающий основывается не на извне полученных сведениях о том, как и из чего сделано данное произведение, а на непосредственно видимом, слышанном, осязаемом, — на получаемом им от произведения как такового. Теперь он не ищет кого-то, говорящего ему о произведении, но произведение само говорит ему о себе и указывает, куда, в какой разряд должно оно быть зачислено. В известном смысле тогда безразлично, сделано ли это произведение сегодня или тысячелетия тому назад, создано ли из корысти художником, продавшим свою душу, или готовое принесено ангелами прямо с неба: исследователь считает лишь с тем, что воспринимает и знает, и это, воспринимаемое и сознаваемое, ведет его к дальнейшим выводам. Дело в формообразующей цели, осуществленной в произведении художника.

Цель художества — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника — преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и следовательно, задача искусства — переорганизовать пространство, т. е. организовать его по-новому, устроить по-своему. Художественная суть предмета искусства есть строение его пространства, или формы его пространства; а классификации произведений искусства надлежит прежде всего иметь в виду эту форму. Естественно напрашивается вопрос о классификации, соперничающей <с той>, которую мы назвали производственной. Трудно ждать полного тождества разделов двух классификаций, исходящих из начал, не совпадающих между собою. Но, с другой стороны, невозможно представить себе и безразличия производственных условий творчества в отношении формообразующей цели. Следовательно, должно быть какое-то соответствие обеих классификаций, причем не исключена и возможность разрыва некоторых производственных художественных группировок, с распределением разорванного по отделам, с точки зрения производственной представляющимся чуждыми друг другу и весьма друг от друга далекими. Так, не распадается ли поэзия на отделы, из которых одни могут быть сближаемы с музыкой, другие — с архитектурой, третьи — с живописью, а иные, наконец, имеют сродство со скульптурой? Или, в живописи, особенно фресковой, ритмика всегда вводит пространственность музыкального характера, симметрия — архитектурного; очень большая выпуклость объемов, окрашенных, но не играющих внешним на них светом (Пикассо, Руссо¹⁷), — пространственность скульптурную и т. д. Короче говоря, классификация предметов искусства по их пространственности может повести к перегруппировкам и неожиданным подразделениям и сопо-

ставлениям, хотя в других случаях ее разряды могут вполне покрыть таковые же классификации производственной.

XXVII

Однако *наше* дело, не распространяясь на всю область искусства, сосредоточить внимание на искусствах изобразительных и, определеннее, на живописи и графике. Эти две отрасли искусства в общежитии по преимуществу слывут за художество и объединяются общим названием «рисования». Основание этого общего имени чисто производственное: накладка там и тут красящего вещества, будь то масляная, акварельная, клеевая, яичная краска или пастель, уголь, графит, свинец, сангина и тушь, на ту или иную поверхность, холст, бумагу, левкас и пр. В порядке материалов и орудий эти две области, графику и живопись, действительно трудно различить, и между ними



*Иоганн Фридрих Овербек.
Автопортрет.
Ок. 1830. Бумага, сепия*

существуют, в порядке производственном, всевозможные промежуточные звенья, слышущие под неопределенным именем «рисунков». Так, возможна живопись только одной краской, например, сепией, как у Овербека¹⁸; возможна живопись углем, как у Чекрыгина¹⁹, даже карандашом. Как бы мы ни судили о достоинствах этих и подобных звеньев, тем не менее, хорошие или плохие, они относятся к живописи. Графика же, напротив, не станет живописью, если будет выполнена красками, многоцветно, и хотя бы с помощью кисти. Мало того, даже отрасль графики, со стороны производственной представляющаяся ясно далекою от живописи, когда она работает резцом, иглою или штихелем, может сбиваться на задачи живописные или браться за них

преднамеренно, и тогда становится, несмотря на орудия гравера или офортста, родом живописи. Несомненно живописной природы применение в гравюре черных пятен и поверхностей, где типографское чернило уже имеет черноту не отвлеченную, а красочно чувственную; сюда же относится применение белого штриха, которым так удачно и отвратительно вместе — имитируют мазок масляной живописи. В частности, сюда относится весь Дорэ, работающий резцом, штихелем, как кистью. Короче говоря, ни поверхность, на которую накладываются красящие вещества или красящее вещество, ни род



*В.Н. Чекрыгин.
Голова (Стенька Разин).
1921. Бумага, карандаш*



Г. Дорэ. Иллюстрация к сказке Ш. Перро «Золушка». 1867. Гравюра

и физическая консистенция этих веществ, ни орудие нанесения их на поверхности не определяют еще, будет ли сработанное произведение относиться к живописи или к графике. Правда, во многих случаях мы чувствуем, а то и сознаем, противоестественность пользования производственными условиями, усвоенными художником. Мы говорим тогда о неудачном выборе художником этих производственных условий, и, может быть, художник соглашается с нами. Да, но это-то и доказывает, что не производственными условиями (которые здесь могут быть вполне выраженными) определяется принадлежность произведения к графике или к живописи. Вот почему мы способны судить об этой принадлежности произведения помимо его производственных условий и иногда даже — вопреки им, распределяя в разные отделы сработанное в одинаковых производственных условиях и — в один отдел то, что работалось при условиях различных. Ясное дело, если можно вносить поправку в производственное суждение, то, значит, есть и точка опоры *вне* производства, т. е. своеобразная сущность художественного произведения. Она-то и называется пространственной формой произведения. Живопись и графика различаются между собой своими подходами к организации пространства, и различие этих подходов там и тут не есть какая-либо частность, но коренится в исходном делении пространственности на какие-то два существенно разные направления.

Каждое из них может быть осуществлено в разных производственных условиях; но одна совокупность условий позволяет выразиться данному подходу к пространственности внятнее и чище, нежели другая, и среди всего многообразия условий есть некий определенный подбор их, наиболее прозрачно показывающий измышленное художником пространство. Остановиться на таком именно подборе наиболее логично, ибо логика вещей, самой цели произведения ищет наиболее сродных этой цели выражающих средств. Когда же художник не сумел услышать желание измышленного пространства или, под давлением предрассудка, не захотел удовлетворить его, мы чувствуем несогласованность в произведении его цели и его условий. Производственные средства художника, по характеру своему, бессильны осуществить задуманное пространство, но достаточно сильны, чтобы наряду с ним, недовершенным, поставить помимо намерения художника призрачный образ какого-то иного пространства, замутняющий и сбивающий первое, и без того данное лишь намеками. Так, при несоответствии производственных условий и формулирующей цели, возникает перебой двух накладывающихся друг на друга пространств: одного — преднамеренного, но недоосуществленного, другого же — осуществляющегося, но вопреки намерению.

XXVIII

Теперь требуется более определенно установить разницу в подходе к пространству и в понимании его графиком и живописцем. В своих гравюрах Дюрер — ярко выраженный график. Тут берется именно Дюрер, поскольку ему не свойственна плоскостность и контурность, считающиеся нередко собственными признаками графики, но, однако, вовсе не составляющие ее необходимой принадлежности. Итак, вот пред нами характерный график, причем образы его выпуклы и насыщены. График же он, при первом подходе к делу, потому, что работает штихелем. Поверхности, которыми ограничиваются у него объемы, даны зрителю системой линий, штрихов, и каждый из них, сам по себе оценивается нами не как черная полоска, хотя бы очень узкая, а как изобразительный символ некоторого направления, некоторого движения. Нельзя сказать — такое-то место гравюры бело, а такое-то черно. Тут нет ни чувственно белого, ни чувственно черного, а есть лишь указание на то или иное число движений того или другого вида. Чернота штриха и белизна бумаги здесь такое же внешнее обстоятельство, как и химический состав краски и бумаги: это — условия необходимые, чтобы вещественно су-



А. Дюрер.
Четыре апокалиптических всадника.
 1497–1498. Гравюра

ществовало произведение, но на них самих, на их чувственной данности художественного расчета не строится. Сказанная мысль может быть пояснена в пределе наглядным примером: если бы требуемые движения были показаны не краскою, а как-нибудь иначе, например, острыми ребрышками вдоль линий, то впечатление от такой гравюры осталось бы приблизительно без перемены. Вот почему негативное изображение гравюры, т. е. белым по черному, в порядке живописно-зрительном представляющее полное уничтожение художественного замысла, графически двигательно оказывается почти не измененным, даже несмотря на психофизическое явление иррадиации белого на черном. Было бы полною нелепостью хромофотографически воспроизвести живописную картину в виде цветного негатива: т. е. с заменю каждого цвета его дополнительным; но гораздо более глубокое, в порядке цветном, извращение гравюры, когда она превращена в негатив, никакого существенного искажения в нее не вносит. Это еще раз поясняет отвлеченность от цвета — гравюры и вообще графики, причем чувственная цветность изобразительных средств графики не входит в состав самого произведения, как некоторые формы, тог-

да как в живописное произведение она входит существенно. Приблизительно безразлично, рисовать ли на бумаге белой, серой или черной и карандашом черным, цветным или белым; но немислима в картине замена данных красок какими-либо произвольными другими.

Итак, в графике существенно направления и движения и не существенно, какими именно пассивно воспринимаемыми знаками эти направления и эти движения доводятся художником до нашего сознания. Иначе говоря, графика основывается на двигательных ощущениях и, следовательно, организует *двигательное пространство*²⁰. Ее область — <область> активного отношения к миру. Художник тут не *берет* от мира, а *дает* миру, — не воздействуется миром, а воздействует на мир.

Мы воздействуем на мир движением, все равно, будет ли это — обтесывание камня, при наибольшем напряжении мышц и всего тела, или же еле уловимый жест руки. Но и самое убедительно грубое и самое тонкое проявление нас в мире, вроде промелькнувшей улыбки или слегка расширившихся зрачков, сказывается движением, и все движения в конечном счете начинаются движениями нашего тела. Самые сложные и мощные движения машин, после всех промежуточных звеньев, приводят к первоисточному мановению, которым замыкается электрический ток или поворачивается какой-либо пусковой рычаг. Изъявление нашей воли остается внутренним и бездейственным, пока не двинуло непосредственно подлежащие воле органы нашего тела. Таким образом, наступление на мир всегда есть жест, большой или малый, напряженный или неуловимый, а жест мыслится как линия, как направление. Он не состоит из отдельных позиций, и производимые им линии не слагаются из точек. Он, как жест, как линия, как направление есть неразложимая в своем единстве деятельность, и деятельностью этой полагаются и определяются отдельные точки, отдельные состояния как нечто вторичное и производное. Графика, в своей предельной чистоте, есть система жестов воздействия, и она закрепляется тем или иным способом. Если в руке карандаш, то жест записывается карандашной линией; если — штихель, то вырезывается. Если игла — то выцарапывается. Но, каков ни был бы способ записи жеста, суть дела всегда в одном: в линейности. Графика по существу линейна; но не потому, что контуральна или что эти линии должны восприниматься в плоскости, на которой они существенно записаны. Дело совсем не в том и не в другом, а в построении всего пространства и, следовательно, всех вещей в нем — движениями, т. е. линиями. Как только в произведении графики появляются точки, пятна, залитые краскою поверхности, так это произведение уже изменило графической активности подхода к миру, двигательному построению своего пространства, жесту волеизъявления, т. е. допустило в себя элементы живописные. Ибо, повторяем: пассивное восприятие в мире чувственной данности противоречит самым основам графики.

XXIX

В середине прошлого века в Англии были очень распространены гравюры по меди, сплошь проработанные точно; такие гравюры прилагались, напри-

мер, к романам Вальтер Скотта. Эта зернистость дает прозрачность и тонкость светотени. Но, несмотря на отсутствие красок, впечатление от этих гравюр явно не графическое, а живописное, наподобие литографии или рисунков углем, но с превосходством тонкости и проработки. Эта-то вот зернистость, точечность, пятнистость и есть собственное свойство живописи. Мазок, пятно, залитая поверхность тут не символ действий, а сами некоторые данности, непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые. Каждое пятно берется здесь в чувственной его окраске, т. е. с его тоном, его фактурой и, чаще всего, его цветом. Оно не есть заповедь, требующая от зрителя некоторого действия, и символ или план такового, а дар зрителю, безвозмездный и радующий. Что бы ни извлек для себя из произведения зритель — в дальнейшем он уже получил без усилия радость цветового пятна, которое и художник даром получил



Иллюстрация к роману Вальтера Скотта «Эдинбургская темница». «Расправа над Портеусом».

С гравюры на меди по рисунку Т.М. Ричардсона

от мира и от химика, чтобы передать зрителю. Это пятно есть прежде всего часть той вещи, которая предстает зрителю — часть картинного холста. Ни в коем случае поэтому оно не должно мыслиться отвлеченно: из таких пятен состоит вся поверхность картины. Поэтому, далее, это пятно есть вещественная точка, некоторая малая чувственно-зримая поверхность, — мазок достаточно малый, чтобы не иметь форму соперничающей с формой целого, целой картины, но не настолько малый, чтобы быть качественно инородным сравнительно со всею поверхностью. Тут художник показывает, как наступает на него мир. Отдельные моменты этого пассивного восприятия мира даются касаниями, прикосновениями. Это пассивное пространство строится осязанием. Осязание предполагает наименьшее возможное наше вмешательство во внешний мир, при наибольшем возможном проявлении им себя. Когда мы хотим оказать воздействие на мир, мы сравнительно мало заинтересованы в собственных его свойствах или, точнее — учитываем их, поскольку они могут стать на дороге нашему действию, помешать ему или стеснить его; они составляют предмет нашего внимания в качестве возможного пассивного противодействия мира, и потому рассматриваются нами лишь в общем виде. Иначе говоря, при активности отношения к миру мы учитываем его отвлеченно и считаемся главным образом с инертною массою и с механическою твердостью.

Напротив, когда мы стараемся познать самый мир, мы, естественно, удерживаем себя, по мере возможности, от вмешательства в порядок и строение окружающей нас действительности, чтобы не исказить своим вмешательством

собственного облика действительности. Мы боимся смять ее своим нажимом или своею стремительностью сдвинуть вещи и элементы с их естественных мест. Поэтому мы подходим к ним возможно осторожнее, возможно бережнее, чтобы достигнуть их границы, но не перескочить нечаянно за нее, т. е. не дать ей нового вида. Действительность такого познания определяется суждением бесконечным, по виду «только не»; это — наименьшая возможная деятельность, почти что отсутствие ее. Совсем без деятельности познание мира невозможно; открытая деятельность есть уже вмешательство в мир. Между тем и другим стоит осязание, как деятельность столь малая, сколь это допустимо условиями чувственного восприятия; еще меньше — и мы вовсе не соотнесемся с предметом нашего познания. Когда в темноте мы протягиваем руку, чтобы найти стену, дверь или штепсель электрического освещения, деятельность нашего искания сдерживается особым усилием около порога, потому что иначе мы рискуем ушибиться или сломать что-нибудь в комнате. Мы делаем большое усилие, может быть, гораздо большее, чем при резких движениях, но это усилие направлено не на внешний мир, а на нас самих, на сдержку, на задержку стремительности. Жест и движение, более размашистые и более быстрые, чем требуется данными условиями, свидетельствуют не избыток силы, какой бы то ни было, а внутреннее бессилие, когда волевого усилия еще хватает на размах, но уже не хватает на задержку его и ограничение. Сдержанный жест и осторожное прикосновение непременно содержат в себе возможность размашистого и стремительного усилия, и, сверх того, еще усилие, ограничивающее эту возможность; когда же воля ослабевает — при наркотиках, нервных расстройствах, психических болезнях, в аффектах, — тогда сдержка оказывается уже не властной и движения ведут к непредвиденным последствиям.

Таким образом, осязание есть активная пассивность в отношении к миру. Оно не хочет подымать голоса, чтобы вникнуть во все интонации самой действительности. Осязание по самому назначению своему, как способность воспринимающая, направлено на возможную полноту чувственных данных. А берутся им наибольшие пятнообразные куски действительности, такие ее части, которые по малости своей оцениваются как не имеющие собственной формы, а потому представляющиеся только материалом, только кирпичами чувственного мироздания. Эти куски, эти пятна, насыщенные чувственным содержанием, но сами по себе бесформенные и форму не определяющие, суть следы наших касаний к действительности: мы осязаем мир отдельными прикосновениями, и каждое из них дает в сознании пятно — отпечаток нашей активной пассивности. Линия в графике есть знак или заповедь²¹ некоторой требуемой деятельности. Но осязаемое пятно не есть знак, потому что оно не указывает на необходимую деятельность, а само дает плод, собранный от мира: оно само есть некоторое чувственное данное. От этой-то данности и отправляются искусства пассивного отношения к миру, главным образом наиболее чистое из них — *животись*.

XXX

Первоначальное искусство создает предметы выпуклые, и это преимущественно изображение тел, человеческих и животных. Если грубо учитывать

лишь эту выпуклость древних рельефов, статуй и т. п., то их легко смешать в один род и назвать это *скульптурою* или *пластикою*. Но это «или» есть вопиющее недоразумение, ибо скульптура и пластика не имеют между собою ничего общего: скульптура есть графика, а пластика — живопись.

Уже* в самой этимологии того и другого слова содержится указание на глубокую разницу: скульптура — от *sculpto* — собственно значит рубленое, резаное, высеченное, тогда как пластика, *πλασσω* относится к выдавленному из мягкого материала. Скульптурное произведение — это запись широких движений режущего или отбивающего орудия, а произведение пластики представляется записью прикосновений. Само собой понятно, рубка и лепка по-разному строят системы своих записей в веществе, в большом и малом приводят к несходному. Рубка дает систему пересекающихся плоскостей, и произведение скульптуры, в ее чистом виде, возникает как граненая и потому обобщающая своими гранями <запись>. Тут не может быть и речи о воспроизведении фактурой поверхности изображаемого. Кроме того, тут неминуемо выступают преобладающие направления ударов, определяемые строением тела самого художника и родом секущего орудия. Точно так же ритмика этих ударов будет запечатлена в вырубленном произведении. Скульптура если и есть подражание внешнему предмету, то — подражание внутренне музыкальное, отвечающее²² на впечатление предмета ритмическим внутренним зыгрианием. Отсюда понятна цельность такого произведения, своею связанностью указывающего на внутреннюю последовательность воли, вырубавшей его, и следовательно, — преобладание основного замысла над частностями.

Напротив, лепка своими прикосновениями к мягкому веществу, рукою ли или посредством небольшого орудия, руку продолжающего, дает систему пятен, точек, пространств, оцениваемых нами каждая порознь, как минимум протяженности. Они мягко переходят друг в друга, потому что каждая из этих точек порознь имеет лишь определенное место в пространстве, но не имеет направления. Если в скульптуре близость известных мест между собою устанавливается приблизительным совпадением характеризующих эти места и касательных в них граней (направление грани дает, следовательно, такому месту известную качественную определенность), то при лепке нужно иначе как-нибудь охарактеризовать индивидуальность каждой точки, и это ведет к воспроизведению поверхностных фактур. Лепка имеет стремление дать *слеток* и потому влечется к натурализму. Это — подражание внешности предмета, и оно неминуемо переносит качество точек — шаг за шагом. Поэтому такое произведение вынуждено подражать и всем несвязанностям самого предмета, мало того, усиливает их, поскольку теряет все функциональные связи как недоступные передаче лепкой. В таком произведении частности преобладают над основным замыслом.

Понятно, скульптура и пластика взяты здесь предельно, на самом же деле каждая отрасль пользуется вспомогательно также и приемами другой. Да и не может не пользоваться, потому что двигательные ощущения содержат в себе

* На полях дата: 1924.III.18.

в некоторой мере осязание, а осязательные — движение. Таким образом, скульптура отчасти пластична, а пластика — скульптурна, и порою требуется внимательный разбор, чтобы решить, лежит ли в основе данного произведения пластика или скульптура.

XXXI

Глубокий по своему внутреннему смыслу ров между скульптурой и пластикой или, точнее, между произведениями двигательными и произведениями осязательными обычно создается без соответственной остроты из-за недостаточно ярко выраженной разницы между материалом твердым и материалом мягким. Воск, глина и т. п. все-таки не настолько мягки, чтобы лепиться *чистым* осязанием, т. е. без нажима и усилия, нередко значительного. Поэтому лепка осязанием в значительной мере становится ударной, а произведение приобретает характер и двигательный. Напротив, мрамор, гранит, дерево и прочие жесткие материалы не настолько, однако, жестки, чтобы четко запечатлеть на себе следы *всякого* удара и не допускают одноударных ограничений. Отсюда возникает необходимость дробить удар на слабые отдельные удары, уже не очень далекие от напряженного осязания с нажимом. Так возникает сперва неизбежное, а затем и преднамеренное смешение скульптуры и пластики, когда глина или воск противостоит гранятся в подражание ударам, а дерево или мрамор заглаживаются, как будто вымешанные из мягкого вещества.

Но естественно предвидеть и возможность обоим началам, двигательному и осязательному, проявиться более независимо друг от друга, если обрабатываемое вещество и приемы обработки будут более соответствовать потребностям движения и осязания. Таковы именно графика и живопись. Первая — пользуется *движением* в наибольшей его чистоте тем, что закрепляет не всю секущую плоскость²³, а лишь след ее, или проекцию на плоскости изображения. Этим графика избавляет художника от чрезмерных усилий, а вещество — от слишком трудных для него требований; потому-то *движения* здесь сбрасывают свою оцепенелость и осторожность, т. е. перестают производиться «ощупью», и ритмика их звучит свободно и невозмущаемо. Точно так же живописец освобождает от механических усилий деятельность *осязания* тем, что формирует уже не объем, а лишь проекцию его на плоскости, и притом из наиболее податливого материала — жидкого или мажущегося полужидкого. В известном смысле можно сказать, что график рубит воздух, а живописец лепит из жидкости. И тому и другому теперь уже почти не представляется помех от вещества, и потому каждый может, если захочет, в наиболее чистом виде воспользоваться *либо* движением, *либо* осязанием. Но зато, при этой независимости от свойств вещества, художник имеет и, наоборот, широкую возможность смешивать обе деятельности, превращая гравюру или рисунок в подобие живописи, а картину — насыщая графичностью. Однако легкость этого взаимопереплетения деятельности вместе с тем служит благоприятным условием внятности каждого из элементов и потому, как бы ни были смешаны те и другие, разобраться в природе каждого тут уже не составляет большой задачи.

XXXII

Все сказанное до сих пор о двигательности и осязательности может, однако, быть отвергнуто с ссылкой на *зрение*. В самом деле, ведь и пластика, и скульптура смотрятся *глазами*, а если и ощупываются руками; то это уже нечто второстепенное; уже один факт существования в музеях запретов трогать статуи, по-видимому, опровергает приведенные здесь мысли об осязании и движении. Но тем более это относится к графике и живописи, произведения которых и не могут восприниматься иначе, как зрением. Изобразительные искусства — зрительные искусства, а в развитых здесь мыслях о зрении даже не упоминалось, и самого слова этого ни разу не было сказано.

Между тем, о зрении действительно незачем было до сих пор упоминать, и оно было не упущено по недосмотру, а оставлено преднамеренно как способное запутать еще недостаточно сложившееся понятие, ибо зрение, хотя и благороднейшая из способностей восприятия, но в сути своей не безусловно новая, сравнительная с первоосновными — движением и осязанием. Мало того, зрение содержит в себе обе перводеятельности, и притом каждую в наиболее чистом виде. Здесь и движение, и осязание наименее связаны неподатливостью вещества, и опирающийся в своих восприятиях на глаз наиболее независим в осуществлении своего дела.

Глаз есть орган и пассивного осязания и активного движения²⁴. *Осязание*: как отмечено уже Аристотелем, зрение есть распространенное и утонченное осязание²⁵. Предмет ощупывается глазом посредством светового луча. Физиология органов чувств еще до недавнего времени представляла себе предмет простирающимся до глаза своею световою энергиею и тем — прикасающимся к глазу; никакого существенного отличия от прикосновения в обычном смысле слова тут нет, потому что и на трогающую руку действует собственно не самый предмет, а те или иные его силы и энергии. Доли миллиметра в одном случае и метры — в другом разделяют предмет и осязающий его орган, но и там и тут — все же *разделяют*. Древние толковали процесс восприятия иначе, а им следовало Средневековье, Роджер Бэкон и, бессознательно, все те, что геометрически строят оптические изображения в глазу. А именно, древние представляли не предмет достигающим глаза, а глаз, посредством испускаемых им лучей, подходящим вплотную к предмету и его осязанию. Здесь нет ни места, ни нужды выбирать то или другое из этих объяснений: в основном, т. е. в признании, что глазом предмет *осязается*, оба они между собою согласны, и расхождение между ними имеется только по несущественному для нас вопросу, где именно, немножко ближе или немножко дальше, самое соприкосновение внутренних и внешних энергий, как место встречи глаза и предмета.

Мысль о зрении как осязании высказывалась неоднократно и, в частности, поддерживается сравнительно анатомически и эмбриологически: глаз вместе с другими органами восприятия происходит из того же зародышевого листка, что и кожа, орган осязания; в этом отношении и глаз, и кожа представляются попавшими на поверхность тела органами нервной системы. Несколькими огубляя дело, можно сказать, что организм одет в один сплошной

нерв, облечен в орган восприятия, т. е. в живую душу. Глаз есть тогда некий узел утончения, особенно чувствительное место кожи с частною, но особенно тонко решаемую задачею. Тогда как кожа способна осязать по преимуществу вблизи, хоть ей и не чуждо осязание вдаль, глаз, напротив, мало восприимчив к непосредственному прикосновению, несколько чувствительнее на весьма близких расстояниях, наиболее приспособлен осязать на расстоянии 33 сантиметра, а затем опять делается все менее и менее чувствительным с удалением предмета. Вместе с этой повышенной чувствительностью к осязанию, утончается и способность воспринимать *свойство* поверхности, т. е. ее фактуру.

Тончайшая* фактура есть *цветность*, если разуместь это слово как обозначение собственного свойства самого предмета, которое характеризует не его отношение к окружающему пространству, а внутреннее свойство вещества. Как известно, окраска тел природы обусловлена тончайшим строением этих тел, их дисперсностью, но не молекулярного, а более грубою (Вольфганг Оствальд²⁶). Поэтому, воспринимая эту окраску, мы в сущности подсознательно познаем строение тел, т. е. бессознательно осязаем, подобно тому, как, слушая музыку, «душа, — по Лейбницу, — бессознательно занимается алгеброй». Малые осязательные впечатления, *petites perceptions* Лейбница²⁷, дают сознание окраски. Иначе говоря, если уж есть в нас способность осязать, то это есть зрение, а орган осязания — глаз. Из всех органов ему принадлежит наибольшая способность братья за вещи активной пассивностью, — трогать их, не искажая, не вдавливая, не сминая. Если сказано:

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он,

то и эти легчайшие персты были органом не просто осязающим, а и преобразующим:

Отверзлись вещи зеницы...²⁸

Но есть осязание еще легче, чем этими легкими, как сон, перстами: *зрение*.

Однако зрением же завершается и другая линия способностей, двигательных восприятий. Обычное осязание, как оно по существу ни противоположно восприятию двигательному, в действительности им сопровождается и на него опирается: чтобы ощупать предмет, мы скользим по поверхности его пальцами и ладонью, движем руку, движем всем телом, даже переходим с места на место. Двигательность содействует осязанию. Глаз, доводящий способность осязания до наибольшего утончения, возводит на вершину и двигательность: при ощупывании глазом мы, как хорошо известно, непременно движем глаз, двигаем головою и даже всем телом, а когда хотим рассмотреть предмет более внимательно, то переходим с места на место. Короче говоря, зрительное восприятие весьма уподобляется осязательному.

Мало того: при обычном осязании, если оно не сопровождается движениями, действительность не расчленяется и не оформляется; а если это бездвига-

* На полях дата: 1924.III.25.

тельное осязание продлится дольше, то сознание действительности ослабеет, и мы погрузимся в дремоту, даже в сон. Но и зрение, поскольку оно может быть освобождено от двигательности, дает зрительной образ неотчетливый, нерасчлененный, смутный. Это — как туман, не имеющий еще определенного места, не то близкий, не то далекий от нас, порою словно непосредственно подступающий к глазу, неустойчивый и в пределе безобразный. Мы не способны длительно воспринимать его, не погружаясь в сонность, если только не допустим в себе движения. Полная неподвижность ведет за собою, как хорошо известно, оцепенелость не только тела, но и сознания и угашает в нас мысль. То, что дается осязанием, качественно несравнимо с получаемым нами посредством движения; но тем не менее оно, само по себе, не может стать нашим достоянием, не усваивается нами. А с другой стороны, и движение, взятое обособленно от осязания, оказывается не воплощенным и потому утекающим: запись его в веществе требует осязания этого вещества, как *сопротивляющегося* вносимому в него изменению. Тут невольно припоминается кантовское: «понятия без ощущения пусты, а ощущения без понятий — слепы». И это не внешнее сопоставление, ибо, по Канту, понятиями сказывается наша активность, а ощущениями же — пассивность. Итак, движения без осязания пусты, а осязания без движений — слепы²⁹. Зрением возглавляются наши способности познавать мир; и в зрении поэтому осязательность и двигательность, доведенные каждая до предельной выраженности и возможной независимости, в высшей мере содействуют друг другу. Совершенство глаза — в свободе пользоваться по произволу либо одной из этих первоспособностей, либо другою, либо *обеими* вместе, либо, наконец, делать основною любую из них, а другою сопровождать избранную и притом — в желаемой мере. Зрение есть способность наиболее гибкая, наиболее готовая в любой момент служить как чистое осязание, как чистое движение или как сплетение в любой пропорции того и другого. Глазу доступна нежнейшая лепка, уже не краско-лепка, а просто свето-лепка, но ему же доступна и наиболее смелая рубка, рассекающая пространство чистою активностью, гранищая действительность молниеносным взглядом. Если глаз кладет нежнейшее пятно, то это он же прорезает наиболее дерзновенно линию. Тогда, на этих двух путях, возникают *животись* и *графика*. Первая, «в пределе, идет к пассивности, к фактурным пятнам, к красочным мазкам, к цветовым точкам, не имеющим формы; фактически возникающие чрез соприкосновение пятен линии такой предельный живописец, как и его зритель, не замечают, отвлекаются от них. Тут зрительные образы или, точнее, зрительное поле разворачивается изнутри, ибо с самого начала всякий мазок уже есть часть плоскости, некоторое семя зрительного поля. Образ тут не имеет контура, во всяком случае, не имеет контура образ определяющего, но, напротив, сам полагает своим распростертием, своим разливом по плоскости некий контур как нечто вторичное и пассивное. Здесь этот контур, если он сказывается, есть лишь предел изнеможения и обессиления красочного пятна. Так, в эманативной философии материя мыслится как нижний предел последовательно и соответственно иссякающих эманаций, как нечто определяемое уже чистым отрицанием и равное ничему. Чистая живопись, каковую она стремится быть на пути неоимпрессионизма, уничтожает

контур, по крайней мере, лишает его активности; он тут уже лишен силы стягивать некоторую часть поверхности, увеличивать упругость ее энергий; он просто есть, — если только есть, — потому что выходит от взаимодействия пятен.

Напротив, графика идет от контура, и то, что делает она внутри некоторого общего контура, само оказывается контуром же, частным контуром. Тут плоскость строится контурами, еще контурами и еще контурами. Чистой графике чуждо пятно и потому чужда неотделимая от него и ему сопутствующая фактура. Если же в графике, несколько уступившей началу живописному, пятно и соответственная фактура все-таки появляются, то как полагаемые активностью контуров, т. е. как нечто вторичное и в отношении контура — пассивное. Такое пятно и такая фактура указывают на известное бессилие жизни, которая уже не может звеньями своей упругости заполнить плоскость, оставляет пустоты и пробелы, и потому возникает потребность заполнить таковые чувственной фактурой. Тут отвлеченная линия уже не в силах быть *всем*, и потому в нее вводится цветность, тон, фактура, а затем — и прямые пятна. Если чистая живопись ведет к философии эманации, то чистая графика сродна философии творения³⁰, ибо художник из *ничто* плоскости хочет создать всю полноту ее образов, обходясь вовсе без чувственного.

Доведенные до окончательной чистоты, искусства зрительного осязания и зрительной двигательной сами уничтожаются; первое — как непонятое, второе — как невоспринимаемое. В самом деле, хотя график и отвлекается от чувственных свойств начертываемых им линий и от фактуры и цвета использованной им поверхности, будь то дерево, металл или бумага, но восприятие этих линий и этой поверхности все-таки возможно лишь при наличии чувственного, и графика вполне нечувственная может быть лишь в качестве предмета отвлеченных рассуждений. Таким образом, каждое из этих основных искусств пользуется в действительности не одной, а *двумя* перво-способностями. Качественное различие искусств — в том, какую из способностей художник действует в качестве основной и какую — в качестве вспомогательной, т. е. движение ли служит осязанию или осязание — движению. Если в живописи при главенстве пятна-точки имеется и линия, то в графике господствующее начало, линия, не безусловно исключает пятно и предел его, точку. Но в живописи пятно и, соответственно, точка есть логически первое, а линия — второе, тогда как в графике — наоборот.

XXXIV³¹

Двойственность пассивности и активности в отношении к миру, т. е. осязание и движение, ведет, как было показано, к коренной двойственности исходных элементов изобразительного искусства: точка и линия несводимы друг на друга и друг из друга невыводимы, но вместе с тем не существуют в полном обособлении друг от друга. Это — элементы, сопряженные между собою, и потому художнику предоставляется возможность начать с любого из них двух, — чтобы прийти к другому. Однако было бы поспешно счесть эту сопряженность точки и линии за принадлежность одной только эстетики изобразительного искусства и отрицать логическую правомерность этой сопряженности. Напротив, именно

со стороны логической эта сопряженность давно известна и хорошо обоснована в проективной геометрии, она же — высшая, или еще — синтетическая. Но тут оставалась нерассмотренной психофизиологическая подпочва этой сопряженности и потому оставалось неясным, каково значение этой сопряженности, формально установленной в искусстве.

Речь идет здесь о так называемом в геометрии *принципе двойственности*. Смотря по двух- или трехмерности обсуждаемого пространства, этот принцип двойственности формулируется различно; но суть дела в обоих случаях — одна и та же. Его можно далее сформулировать еще обобщеннее, применительно к топологическому рассмотрению пространства. Но и тут суть дела не изменится.

Изложим* же вкратце принцип двойственности в его последовательных расширениях. Геометрические образования даются в современной геометрии, как известно, не в виде наглядных образов, а логическими определениями, причём эти последние строятся не по Аристотелю, чрез ближайший род и видовую разность, а путем соотношений и связей некоторых исходных логических символов. Таким образом, наглядное различие геометрических образований нисколько не обеспечивает различия соответственных определений. А если так, то далее два тождественных определения или две тождественные системы определений во всем дальнейшем ходе геометрической мысли будут давать вполне тождественные выводы, хотя эти выводы и будут относиться к двум разнородным наглядным областям. Они будут звучать по-разному, будучи выражены различно, но будут тождественны в своем формально-логическом строении; это последнее обстоятельство выразится в тождестве логических формул, выражающих в знаках тот и другой род выводов. Коль скоро первоисходные соотношения тождественны, а формальные правила обращений с этими формулами, правила чисто логические, одни и те же, то, как бы далеко ни были проведены наши выводы, мы заранее уверены во всегдашнем и полном параллелизме обоих рядов. А раз так, — нам нет надобности дважды проделывать один и тот же труд и выводить порознь тот и другой ряд, гораздо проще развернуть какой-нибудь один из рядов и затем заместить в нем исходные наглядные образцы и их основные соотношения соответствующими им — из другого ряда. То, что будет получено таким замещением, окажется правильным, в этом мы уверены заранее.

Вообще говоря, в каждой данной области можно ожидать несколько таких рядов; по крайней мере, эти ряды будут появляться и возрастать численно по мере осложнения выводов и соответственных геометрических образований. Но в пространстве известны два таких ряда, восходящие к самым начаткам и первооснованиям геометрии.

XXXV

Эти два ряда коренятся в принципе двойственности. А именно, на плоскости прямая линия и точка, со стороны формальных соотношений, ведут

* На полях дата: 1924.III.29.

себя вполне симметрично и вполне заменяют друг друга. Формально-логически это связано с арифметическим фактом, тождественным у точки и у прямой. Каждый из этих элементов, в единичном числе, точно устанавливается или дается двумя элементами другого рода. Две точки вполне определяют прямую линию, а две прямые вполне определяют точку. Кроме того, прямая есть геометрическое место бесчисленного множества лежащих на ней точек, а точка — геометрическое место бесчисленного множества проходящих чрез нее прямых. Каждая точка прямой может быть линейно выражена чрез какие-нибудь две из них; точно так же каждая прямая пучка может быть выражена тоже линейно, чрез какие-либо две прямые того же пучка. Таким образом, всякое логическое соотношение или логическая функция точек и прямых, если оно истинно, не изменит своей истинности после замены знака точки знаком линии и знака линии знаком точки: так как основные свойства прямой и точки формально тождественны, то, следовательно, в любом сложном соотношении точек и линий формально ничего не изменится, если мы под знаком точки и знаком линии везде будем разуметь обратное тому, что разумелось ранее. Напротив, если так преобразуемое соотношение было ложно, то и после преобразования оно не может стать истинным.

Полученные таким образом формальные соотношения, или геометрия в знаках, есть, в сущности, дипломатический язык; будучи вполне истинным, он, однако, избегает ответственности за наглядную сторону дела и высказывает всякое положение надвое, равно угождая как принимающим точку за исходный элемент плоскости, а прямую за производный, так и их противникам, видящим изначальность в линии, а производность — в точке. По этому самому эта дипломатическая речь на обычный язык наглядных образов может быть в каждом ее высказывании переводима двояко, и притом совсем по-разному. И тот и другой перевод будут каждый вполне истинен, но между собою как теорема о наглядных образах не будут иметь ничего общего. Таким образом, каждая теорема может быть удвоена без малейшего труда, — нельзя же считать за труд механическую замену нескольких слов другими, согласно точно определенным требованиям. Попросту говоря, к формально-логическому построению геометрии должен быть еще приложен словарь в десятка полтора-два слов (из них особенно потребны слова первого десятка). Словарь этот располагается в три столбца: первый столбец содержит буквенные символы и знаки логистики, второй — соответствующие тем и другим понятия точечной геометрии, а третий — соответственные понятия геометрии линейной. Тогда любое высказывание на одном из трех языков может быть без труда переведено на оба других языка: формально-логическое соотношение знаков протолковано на языке наглядных точечных или наглядных линейных образований, а высказывание той или другой наглядной области превращено в соответственное высказывание другой области или же возведено к своей формально-логической схеме. Этот словарь, если оставить сейчас нас мало занимающий столбец языка логистического, построен примерно так:

Точечная геометрия	Линейная геометрия
точка	прямая
прямая	точка
лежит	проходит
соединяет	пересекает
проходит	лежит
пересекает	соединяет
треугольник	трехсторонник
трехсторонник	треугольник
вершина	сторона
сторона	вершина

Чтобы пояснить примером, как именно делаются эти переводы, возьмем четыре точки. Соединяя их всеми возможными способами, мы получим шесть прямых: четыре стороны и две диагонали четырехугольника. Если теперь провести прямую, соединяющую точки пересечения противоположных сторон четырехугольника, то диагонали пересекут на этой прямой две точки, и они, как доказывается, будут гармоническими в отношении точек пересечения сторон. Из этой теоремы нетрудно вывести и двойственно сопряженную. А именно: возьмем четыре прямые (вместо четырех точек) и все шесть точек их взаимного пересечения (вместо шести прямых их соединения). Соединим теперь прямыми (вместо точек пересечения) противоположные вершины: они пересекутся в одной точке (вместо соединения точек одной прямойю). Тогда две другие точки пересечения противоположных сторон вместе с этой точкой определяют две прямых (вместо пересечения в двух точках). Эти две прямые вместе с прежними диагональными прямыми образуют пучок, и пучок этот будет гармоническим.

Или вот еще пример: две чрезвычайно важные теоремы, Паскаля и Брианшона³², были открыты независимо друг от друга и приблизительно на расстоянии двухсот лет; между тем, простым словесным переводом каждая из них превращается в другую. Теорема Паскаля относится к шестиугольнику: если имеется шесть точек на плоскости, то, соединяя прямою каждую из смежных пар (а какие пары считать смежными — это зависит от нашего произвола), мы получим шесть сторон шестиугольника, — хотя он может ничуть не походить на то, что в элементарной геометрии называется этим именем. Рассмотрим теперь точки пересечения пар противоположных сторон, т. е. в условленном порядке вершин — разделенных одною вершиною. Таким образом, найдутся три точки пересечения. Теорема Паскаля состоит в том, что они лежат на одной прямой. Станем теперь переводить все сказанное на язык геометрии линейной. Итак, берем шесть прямых (вместо шести точек) и условливаемся о порядке их последовательности. Затем пересекаем их в порядке их последовательности (вместо соединения) и находим шесть вершин (вместо шести сторон). Противоположные вершины (т. е. разделенные одною стороною) соединяем теперь (вместо: пересекаем стороны) прямыми; найдутся тогда три прямые (вместо трех точек). Теорема Брианшона состоит в том, что все три прямые проходят чрез одну точку (вместо: лежат на одной прямой). Подобных примеров, как указано выше, можно дать в буквальном смысле сколько угодно, ибо любая

теорема точечной геометрии может подвергнуться такому переводу на язык геометрии линейной. Но и на данных двух примерах достаточно ясно, что речь идет здесь отнюдь не о какой-то тавтологии и даже не о том превращении, которое дается обратными теоремами; принцип двойственности ведет к геометрической истине существенно новой, и устанавливаемое им свойство геометрических образов, как наглядно представляемых, не имеет ничего общего с тем исходным, из которого было первоначально получено. Не зная принципа двойственности, об этом новом свойстве никоим образом нельзя было догадаться, и нужно было бы открывать его совершенно заново, как это, например, и случилось с Брианшоном.

XXXVI

В трехмерном пространстве принцип двойственности оказывается уже иным. Тут один из способов понимания пространства есть подход к пространству как точечному, а двойственно сопряженный ему подход считает первоначальным элементом пространства — плоскость. Тогда в приведенном выше словаре слово «прямая линия» должно везде быть заменено словом «плоскость», а производная от «прямая» или «сторона» — соответственными производными от «плоскость» или «грань»; так, вместо «многогранник» надо поставить в словаре «многогранник» и т. п. Что же касается до прямой линии, то она тут есть образование всегда вторичное и определяемое либо соединением двух точек, либо пересечением двух плоскостей.

Поэтому при переводе с языка точечной геометрии на язык плоскостной и наоборот слово «прямая линия» и его производные остаются без перевода; не меняя своей фонемы, они терпят изменения семемы в силу произведенного перевода прочих слов. Таким образом, в пространственной двойственности прямая сама себе соответствует.

Как было уже указано, принцип двойственности может быть обобщен и на такое понимание пространства, в котором нет прямых, а есть лишь пути соединения некоторых областей, называемых здесь точками³³. Но сказанного выше достаточно, чтобы дать понятие о формально-логическом значении двойственного подхода к пространству.

XXXVIII³⁴

1924.III.30

Таким образом, основная задача изобразительного искусства на поверхности — организация пространства — может быть решена двумя подходами, близкими друг к другу формально, но глубоко чуждыми по ощущениям, лежащим в основе того и другого подхода. На одном пути изображаемое пространство мыслится осязательно и строится точками или пятнышками, а они, в свою очередь, определяют линию, но линии мыслятся тут как возможные пути движения, причем более или менее безразлично, осуществляются эти движения или нет. Напротив, при двигательном подходе к пространству оно организуется линиями, и линии здесь — первичные элементы, активные и собою определяющие некоторые точки как места возможных встреч, а потому и остановок

осязанию. Но при этом безразлично, воспользуется ли на самом деле этими точками осязание или нет. Иначе говоря, поверхности и объемы наглядно представлены здесь как образы двигательные, но с указанием до известной степени возможных осязаний; а при другом подходе, наоборот, поверхность и объемы представлены как образы осязательные, но с указанием возможных движений.

Но теперь осязаются вещи, а пространство дает простор движениям, как и наоборот, пространство не осязуемо, а в вещах как таковых нельзя двигаться. Отсюда понятно господство в каждой из названных двух ветвей искусства одной из двух сопряженных сторон действительности: живопись обращается преимущественно с вещами, а графика — с пространством. Живопись сродни веществу, графика же — движению.

Но мы видели уже неразделенность вещей и пространства и невозможность дать порознь либо вещи, либо пространство. Та и другая сторона действительности непременно присутствует в каждом из произведений как той, так и другой ветви изобразительного искусства. Склонность же этой ветви к той или другой стороне сказывается в соответственном истолковании другой стороны действительности. Так, и живопись может стремиться к растворению отдельных образов в целом, подчиняя их композиции, деформируя и переплетая. Тогда образы действительности теряют строгую раздельность; но не потому, что пространство произведения действительно стало крепко связанным и неразрывным. Напротив, тут лишь ослаблена внутренняя, органически конструктивная связь каждой вещи, самой в себе; до сих пор в них была еще двигательность, но теперь эти последние линии-связи выдернуты из образов и вместо многих отдельных вещей получилось бесчисленное множество отдельных вещиц. Теперь каждая часть вещи сама притягивает быть вещью, каждое пятно, каждый мазок, каждая точка существует сама по себе, не связываясь движением с другою точкою, с другим пятном. Они все приблизительно равно действительны, по крайней мере — одного порядка действительности, и, поскольку имеется здесь известная равномерность их распределения по плоскости, нам кажется при поверхностной оценке, будто пред нами произведение, в котором пространство поглотило вещи. Но нет, скорее уже вещи, окончательно овеществившись и утерев свою органическую конструкцию, расплылись по всему пространству и захватили его. Тут нет теперь вещей, но зато в полной мере господствует начало вещественности. Иначе говоря, пред нами не пространство, а среда. Твердость, в смысле сохранения формы, существует главным образом для восприятий двигательных, потому что осязанию, если брать его как предельно осторожное, и мягкое и твердое равно не поддаются. Поэтому искусство чистого осязания, притягивающее дать пространство, на самом деле дает кашу, или жидкость, или пар, или воздух, — все что угодно, но наполненное веществом, и притом именно как наполненное. Эта среда может быть тончайшей — огнем или просто светом, но, будут ли изображены таким способом камни или духи, все равно они представлены здесь со стороны своей вещественности. Пока этого распространения вещества на все пространство еще не происходило, осязательные точки были *содержанием* внутренности вещей, веществом, *из* которого состоят вещи; а окружающее пространство было пусто и слабо. Когда же оболочка вещей окончательно обессилена, вещи растя-

гиваются в пространстве, как дымовые призраки. И эти осязательные точки, вещественная начинка вещей, распространяются по всему пространству, вещество растекается по нему. Но от того пространство не делается сильнее.

Переводя все сказанное на язык общей физики, скажем: организация пространства достигается здесь некоторым непрерывным распределением источников и стоков, или некоторых точечных масс, положительных и отрицательных. Это использование уравнения Пуассона³⁵ — последнего члена, содержащего плотность распределения масс в каждой точке. Художник играет здесь на этом последнем члене, а силовое поле и соответствующее строение пространств устанавливаются тогда сами собою как нечто вторичное и отраженное.

В искусстве этого рода приходится действовать точкою-мазком. Как осязательная до последней степени, такая точка должна сниматься с вещи чистым пассивным зрением: это как бы облупившаяся чешуйка зримой поверхности вещей, и даже не самих вещей, а их проекций. Художник берет здесь пассивно то, что ему представляется в данный момент, и сознательно бежит познания вещи, безотносительного к случайной обстановке наличного восприятия. Если в линии характерна ее индивидуальная форма, то точка лишена формы, а потому — индивидуальности. Отсюда необходимость индивидуализировать в живописи точку величиной ее поверхности, тоном, цветом, т. е. придать ей чувственные характеристики помимо характеристики геометрической — известного места на плоскости. Отсюда далее понятно тяготение живописи еще более и еще грубее чувственно индивидуализировать ее точки: это ведет живопись к исканию фактур, а еще дальше — побуждает заимствовать эти фактуры уже в качестве готовых, из различных произведений техники. Так возникают наклейки, набивки, инкрустации и т. п.

Если бы нужно было привести примеры этого направления искусства, в его более чистом виде, то, конечно, сюда относится прежде всего все направленное к импрессионизму, будет ли этот импрессионизм называться своим именем или нет. Тинторетто, Эль Греко, отчасти Рембрандт, Делакруа и его школа, неоимпрессионизм в лице Поля Синьяка и др., пуантилизм и т. п. — все это стремится дать цветовую среду, пассивную, несвязную, лишенную конструкции и потому, по вялости своей, легко подчиняемую композиции. Если эту среду называть пространством, то во всяком случае оно не есть простор движениям, ибо густо, переполнено. Это — пространство Декарта³⁶, сплошь заполненное бесчисленными частями материи, с которою оно, ошибочно логически, но естественно психологически всецело отождествляется.

XXXIX

Живопись распространяет вещественность на пространство и потому пространство склонна превращать в среду. Напротив, графика пространственность подводит к вещи и тем истолковывает самые вещи как некоторые возможности движений в них, но движений в разных случаях различных. Иначе говоря, оно истолковывает вещи как пространство особых кривизн или как силовые поля. Живопись, таким образом, имеет дело собственно с веществом, т. е. с содержанием вещи, и по образцу этого содержания строит все наруж-

ное пространство. А графика занята окружающим вещи пространством и по образцу его истолковывает внутренность вещей. Пространство, само по себе, осязанию недоступно, но живопись хочет все-таки истолковать его как осязаемое и для этого размещает в нем вещество, хотя бы тончайшее. Так возникает световая среда. С другой стороны, вещество как таковое не дает простору движениям. Поэтому внутренность вещи двигательному восприятию недоступна. График, строя пространство из движений, и к внутренности вещи хочет подойти тем же восприятием и потому изображает объем вещи, делая внутри него мысленные движения, т. е. воображаемые двигательные опыты. Если бы он смирился пред недоступностью этого объема осязанию и этих опытов не проделал бы, то внутренность вещи осталась бы ему глубокой тайной и не могла бы быть изображена графически. Ведь живописец, касаясь вещи, передает ее вещество, начинающееся у границы и простирающееся вглубь, а графика может двигаться лишь *около* вещи, и вещество ее при своем движении нисколько не познает, — совершенно так же, как живописец осязанием вещи нисколько не познает окружающего ее пространства. И потому, если живописец экстраполирует свой опыт, распространяя в воображении познанное им вещество и во внешнее пространство, то график *своей* двигательный опыт относительно этого внешнего пространства экстраполирует на внутренность вещи, т. е. в воображении своем вносит туда опытно ему недоступные движения. Тогда и внутренность вещи протолковывается как силовое поле. Математически говоря и вспоминая уравнение Пуассона, скажем: график считает последний член его всюду нулевым, но левую часть уравнения берет не в евклидовском пространстве, а в некоем другом, переменной кривизны.

Формально математически тот и другой прием ведут к подобным результатам, ибо все равно, относить ли нетождество полученного уравнения — с уравнением Лапласа³⁷ за счет переменной плотности в пространстве, переменной кривизны или переменного коэффициента среды. Но физически и наглядно эти приемы между собою глубоко разнятся³⁸.

XL

1924.IV.1

Организация пространства художественного произведения была бы всякий раз единственным, уже более неповторимым случаем, если бы в средствах организующих не было бы запечатлено и способа пользования ими. Недостаточно еще написать книгу: необходимо запечатлеть в ней же и порядок ее чтения. В противном случае читатель не сумеет воспринять слова книги в действительной их последовательности, и произведение останется неразгаданным. Но это самое относится и ко всякому произведению, в том числе изобразительному. Мало того: чем отвлеченнее искусство, чем менее сырых кусков действительности и сырых связей действительности усваивает оно себе, тем определеннее должно выступать в его делах руководящее начало или основная схема произведений. Строящие пространство элементы в сознании художника возникают планомерно, и планомерность воспроизведения их зрителем, эту самую или некоторую иную, художник должен заповедать зри-

телю. Иначе зритель чувствовал бы себя, как если бы художник вместо готового произведения любезно предложил бы ему чистое полотно, краски, бумагу и проч. и оставил бы затем одного делать с ними все, что ему вздумается. Да и себе самому художник должен закрепить тем или иным способом предназначенную им последовательность, рискуя без этого не понять себя самого. Эта схема или этот план произведения есть композиция. План — не содержания, как когда мы говорим о плане словесного произведения, а план организации пространства, каковой к сюжету никакого *прямого* отношения не имеет.

Композиция есть, таким образом, схема пространственного единства произведения. Еще не единство само по себе, она предначинчает это единство и потом за него представляет. Только в произведении она осуществляется и облекается художественною плотью, и потому только при наличии его будет представительницей некоторого пространства. Сама же по себе она есть только элемент или несколько элементов, вполне однородных с построяющими все произведение. В самом деле, в произведении не может быть внесено ничего инородного, и, если бы такая попытка была сделана, эта разнородность расплодилась бы, как масло, смешанное с водою. Такая схема осталась бы невоплощенной, а самое произведение — без руководящего плана к его восприятию. Очевидно, композиция может быть дана лишь теми же элементами, из которых — и весь состав произведения, но особенно акцентуированными, особенно выделенными и выдвинутыми в качестве прежде всего воспринимаемых. Эти элементы схватываются восприятием, помимо намерений зрителя, прежде всего и определеннее всего, и затем по ним уже располагается восприятие прочих элементов, и притом — в определенной последовательности и с определенным коэффициентом их иерархического места в произведении. Восприняв композицию, мы независимо от сознательных усилий уже разобрались в иерархическом плане художественной организации, и потому в сознании нашем будут теперь выступать не когда попало какие угодно элементы произведения, а определенные в определенные времена. Если *до* усвоения композиции мы, и желая правильно понять произведение, невольно ломали бы ему его художественные органы, то теперь, усвоив композицию, мы и нарочно не сможем рассматривать произведение как *нам* вздумается. В каком-то смысле мы теперь вынуждены понимать его правильно, т. е. согласно намерениям художника, и попытка на обратное затруднена и даже мучительна. Платон говорит о диалектике³⁹, что он похож на хорошего повара, который делит, а не рубит звенья рыбы. Так и зритель, имея пред собою композицию, расчленяет, а не разрубает произведение.

ХЛІ

Как выражение единства, композиция необходимо связана всякий раз с коренными деятельностями данного искусства. На поверхностный взгляд может показаться сперва, что композиции могут быть какими угодно и что их бесчисленное множество. Действительно, своими сочетаниями композиции сплетаются многообразно, но это многообразие относится ко вторичным и третичным образованиям. Первичные же композиционные схемы, заслуживающие названия первокомпозиции, весьма немногочисленны, чтобы не сказать просто бедны.

Самые сложные замыслы укладываются в одну из этих немногих первосхем, и ею предопределяется далее все строение замысла.

XLII

1924.IV.13

Мы пользовались до сих пор термином *композиция* в *общем* смысле основной схемы, по которой построено данное произведение. Но наряду с термином «композиция» нередко можно слышать другой, именно *конструкция*⁴⁰, выступающий то почти как синоним первого, то противопоставляясь ему. В некоторых случаях все обсуждение предметов искусства ведется при помощи этих двух терминов, композиция и конструкция, принимаемых за термины первостепенной важности; но тем не менее точное соотношение их не указывается достаточно определено. Попробуем же установить это соотношение, если и не вполне отчетливо, то хотя бы предварительным наброском.

Оба названные термина чрезвычайно далеки друг от друга, и когда сознаешь, как велика степень их расхождения, чтобы не сказать полной противоположности, становятся даже непонятны психологические мотивы смешения того и другого. Но с другой стороны, оба термина равно необходимы при обсуждении художества, и возбуждает удивление сама попытка обойтись с одним только из них, или даже известное направление художества приурочить к тому или другому термину, к композиции или конструкции, взятым порознь.

В самом деле, художественное произведение всегда двойственно, и в этой двойственности коренится необходимость двойного подхода к произведению, а следовательно — и двойной схемы его, соответствующую двойственностью потребного тут термина. Художественное произведение есть нечто само о себе, как организованное единство его изобразительных средств; в частности, оно есть организованное единство цветов, линий, точек и вообще геометрических форм. Это единство имеет и основную схему своего строения; ее-то и называют композицией. Так, диагональное деление картин Рубенса или центральная симметрия у Тинторетто, Боттичелли и т. д., господствующая вертикальная ось икон или равноправие вертикали и горизонтали в греческом рельефе и т. д., все эти и подобные первосхемы, согласно которым построено некоторое произведение изобразительного искусства, они относятся непосредственно к изобразительным средствам художника: по тому или другому плану расположены на изобразительной плоскости линии, точки, цветовые пятна и поверхности. Можно ничего не понимать в сюжетах картин Рубенса, и все-таки с полной уверенностью установить бесспорный факт, что наиболее приметные, наиболее останавливающие внимание цветовые пятна попадают у Рубенса по *одну* сторону диагонали, делящей прямоугольник картины, тогда как по другую сторону той же диагонали располагаются цветовые пятна *менее* действенные.

Мало того, если бы рассматривающий эти картины никогда не видывал людей и не имел о человеческом теле никакого представления, он все-таки с той же степенью уверенности установил факт диагональной их композиции. Можно представить себе даже, что этот факт анализируется и опознается каким-нибудь фотоавтоматом, для которого сюжет и вообще предметность произведе-

дения, т. е. тот или другой его смысл, просто никак не существует. Точно так же вполне можно представить себе автоматически производимое опознавание, какое направление в данной картине или гравюре преобладает, каковы оси и центры симметрии и т. д. Смысл произведения при установке композиции знать обычно не только не нужно, но и скорее вредно; ведь, зная этот смысл, трудно потом отрешиться от него и обсуждать произведение со стороны наличных в нем изобразительных средств и плана их единства. А это и есть композиция.

Но, кроме того, произведение имеет некоторый *смысл*, организованное единство всех сред служит выражению этого смысла. Произведение нечто *изображает*. То, что оно изображает, предмет его, не тождествен с произведением как таковым и даже ничуть не похож на организованную совокупность изображающих его средств. Он — вне этих сред, хотя и дается сознанию ими.

И он, очевидно, коль скоро произведение должно быть целостным, имеет свое единство; он един в себе, как едина в себе и совокупность изобразительных средств. Но, ясное дело, единство изображаемого никак не может быть смешиваемо с единством изображения. А значит, первое должно быть внутренне связано *своею* схемой единства, *своим* планом, объединяющим изображаемый предмет в нечто целое. Эту схему, или этот план художественного произведения, со стороны его смысла следует назвать *конструкцией*.

Таким образом, композиция, если говорить в первом приближении, вполне равнодушна к смыслу обсуждаемого художественного произведения и имеет дело лишь с внешними изобразительными средствами; конструкция же, напротив, направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам как таковым.

Что такое эти последние — ясно; смысл же произведения может быть толкуем с разных сторон и потому тут требуется разъяснение более точное. При поверхностном подходе к художественному творчеству представляется самоочевидным то понимание слова *смысл*, которое отождествляет его с сюжетом. Действительно, сюжет входит в состав конструкции, если брать последнее слово расширительно. Но сюжет есть лишь более поверхностный и потому — внешний момент конструкции, некоторое вторичное или третичное образование, тогда как первична некоторая первоконструкция, еще очень далекая от сюжетности, или некоторый первсюжет, первый вывод сознания за пределы единства изобразительных средств. Тут дается сознанию соотношение сил, стихий, элементарных вещей, к которым сознание приводится изобразительными средствами, но которые, т. е. силы и прочее, непосредственно изображением не даются. Так, нельзя говорить о *тяжести* пятна какой-либо земистой краски, ибо, непосредственно взятое, это пятно дает ощущение лишь зрительное, напр<имер>, бурости, а не ощущение тяжести. Но такое пятно может *выводить* наше сознание за пределы чисто зрительного ощущения; и тогда сознание наводится на мысль о тяжести. Эта мысль может еще более оформиться, когда пятно будет ограничено не как-нибудь произвольно, а некоторым определенным способом, напр<имер>, квадратом, с горизонтальными и вертикальными сторонами, и когда оно будет соотнесено с другим пятном, например, с горизонтальной полосой *под* квадратом, еще более материальной, земистой, окраски.

При виде таких пятен мы будем представлять себе некоторую тяжесть, давящую на подпору. Однако это еще отнюдь не будет представлением о тяжелом теле и какой-либо телесной опоре. Нет, в нашем сознании к ощущению цвета и геометрической формы присоединится еще представление отвлеченной тяжести и отвлеченного давления, не осложненных пока телесностью, но лежащих по ту сторону непосредственно данных нам зрительных ощущений и потому, несомненно, предметных. Это, т. е. борьба отвлеченной тяжести и отвлеченного же противодействия ей, будет некоторым *смыслом* такого изображения; можно сказать, это соотношение сил будет изображено указанною системою цветowych пятен, будет ее предметом или первопредметом. А схема этого соотношения будет конструкцией этого предмета. Композиция, нужно думать, будет осуществлена здесь вертикальной осью и равноправной с нею горизонталью, и распределением нарастающей вещественности красок, по направлению вниз, конструкция же — простейшим соотношением силы тяжести и силой противодействующей. Если угодно, такую конструкцию можно было бы назвать и *сюжетом*, натурфилософским мифом в духе Шеллинга или Гофмана. Но ясно и то, что *сюжет* в более обычном смысле слова образуется как сложное целое, господствующее над множеством таких элементарных первсюжетов. И это господствующее целое в художественном произведении может и быть, и отсутствовать, не нарушая своим отсутствием художественно-творческого характера данного произведения, первсюжет же, т. е. некоторый изначальный выход за область изобразительных средств, есть неперемное условие самого художества. Линии, точки, пятна и прочее, которые никуда не ведут за свою, чувственную данность, во всяком случае, не есть художество. Но выведение за пределы себя самих есть условие художества, необходимое, но недостаточное: область, в которую совершается выход, должна быть предметна, т. е. цельна сама в себе, а не случайным скоплением несогласованных и необъединенных элементов. Только в этом случае, при ее цельности, она может быть названа *смыслом* данного произведения. Иначе говоря, эта область должна быть конструктивна. Произведение *без* конструкции не есть произведение искусства. Но эта конструкция вовсе не обязательно приводит к представлению о телесной действительности, и потому, тем более, вовсе не должна быть сюжетной. Обычное недоразумение тут — смешение предметности с телесностью и смысла — с сюжетом. Между тем художественное произведение, будучи обязательно предметным и осмысленным, вовсе не должно быть обязательно телесным и сюжетным. Можно даже сказать, что слишком большая телесная оплотненность и слишком определенный и связный сюжет могут разрушить художественное произведение, ослабляя его гармоничное двуединство и ущербя композицию ради несоответственно сильной конструкции.

XLIII⁴¹

1924.IV.18

Итак, художественному произведению обязательно присущи как композиция, так и конструкция; при гармоничности произведения оба эти начала,

композиционное и конструктивное, уравновешены; а в большинстве случаев, когда мгновенное равновесие, эта райская цельность творчества, утрачивается, то получает преобладание либо схема композиционная, либо схема конструктивная. Кроме искусства эллинского и иконописи, кажется, не удастся привести еще примеров такой уравновешенности.

Можно теперь просто объяснить значение обоих этих начал. Художник своим произведением говорит нечто о действительности, но, чтобы иметь возможность высказать о ней нечто, сама она должна содержать в себе некоторый смысл, объявлять себя некоторым словом о себе. Таким образом, в произведении два слова, слово действительности и слово художника, соединяются в нечто целое. Но и соединившись, они не утрачивают, каждое, своей собственной природы. То, что говорит о себе чрез произведение самая действительность, есть конструкция в произведении; а то, что говорит об этой действительности художник, есть композиция произведения. Тут было сказано «конструкция в произведении» и «композиция произведения», потому что конструкции подчинено не произведение, а действительность, произведением изображаемая, композиции же подчинено самое произведение. И напротив, произведение как таковое вполне независимо от конструкции действительности, как равным образом и действительности, самой по себе, нет никакого дела до композиции произведения. Иначе говоря, конструкция есть способ соотношения элементов самой действительности, все равно, телесной или отвлеченной, строение действительности самой о себе; а композиция есть способ соотношения элементов, которыми действительность изображается, т. е. строение произведения. Ясное дело, никакой *прямой* связи между строением действительности и строением изображения ее *нет* и быть не может, так, по крайней мере, при первом подходе к этому вопросу. И тут должно быть утверждено со всею силою, что между конструкцией и композицией нет ничего общего. Ведь конструкция характеризует действительность саму по себе, в ее внутренних связях и соотношениях, в борьбе и содействии ее сил и энергий. А композицию характеризует внутренний мир самого художника, строение его внутренней жизни. Вот почему, каков бы ни был сюжет и — шире — предмет художника, он склонен, если только сам силен и внутренне устойчив, всякий предмет и всякий сюжет выражать одною и тою же композицией. Самые разные конструкции действительности выражаются произведениями композиций почти тождественных; как известно, авторство устанавливается композицией не менее, чем прямою подписью имени художника.

Напротив, один и тот же предмет и сюжет, сам в себе имея свою определенную конструкцию, изображается разными художниками в композициях вполне разных. Однако, несмотря на все разнообразие композиций, во всех этих произведениях мы узнаем их предмет, их сюжет и не сомневаемся в его самотождестве. Это значит, мы улавливаем единую конструкцию разнообразно изображенного предмета, т. е. отнюдь не смешиваем конструкции в произведении с его композицией.

XLIV

Конструкция есть то, чего хочет от произведения самая действительность; а композиция — то, чего художник хочет от своего произведения.

Эти два требования, исходящие одно из внешнего мира, другое же — из внутреннего, высказываются независимо друг от друга, по крайней мере, при первом подходе к этому вопросу; и само собою понятно, не может случиться, чтобы художнику захотелось устранить себя из творчества и ничего от себя не высказать, ибо тогда достаточно было бы и наличия самой действительности. А с другой стороны, нет основания предполагать, что действительность почему-то выстроится или перестроится в угоду художнику.

Таким образом, два требования не приходится предполагать согласованными между собою. Но они сходятся в произведении и своим взаимопроникновением произведения образуют, как основа и утёк, сплетающие ткань. Однако, как и в ткани, возможно преобладание одного из двух начал, либо основы — конструкции, либо утка — композиции произведения. Тогда возникает произведение или односторонне объективное, или, напротив, односторонне субъективное. Можно пойти и дальше в ослаблении одного из начал.

Первый* путь состоит в самоустранении художника. Художника занимает тут лишь соотношение сил самой действительности, и потому изобразительность его произведения тяготит его. Изображаемые действия должны превратиться в просто действия, и, следовательно, изображение вещей — в самые вещи. Единство художественного созерцания, т. е. композиция, ослабевает все более и наконец, изнемогши, сходит на нет. Но вместе с тем утрачивается и единство произведения, как изображающего нечто: пространство его перестает ограничиваться от окружающего пространства и делается лишь углом такового. Тогда рама изображения, фактически неизбежная вследствие ограниченности всякой вещественной плоскости, утрачивает свое значение эстетической изоляции и делается лишь концом или отрезком произведения, не мотивированным эстетически: такое полотно или такую бумагу можно было бы отрезать где угодно, или, напротив, приставить сюда еще сколь угодно большой кусок. В крайнем натурализме именно так стоит задача пространства. Но и натуралисты еще не решаются отказаться от изобразительности и потому не имеют смелости довести до конца функциональное единство произведения до⁴² изображаемой им действительности. Иначе говоря, убегая от единства композиционного, они не дают и единства конструктивного. Они не смеют, однако, взять вещь в собственных ее соотношениях и действительно до конца устранить себя. Таким образом, вместо функционального единства вещи, самой по себе, изображается образ этого единства, искаженный субъективным взглядом смотрящего на нее. Но вместе с тем вносимое сюда субъективное объединение случайно и мимолетно; оно не формируется в закономерное и необходимое единство, способное характеризовать разум художника как таковой, короче, будучи периферийно-субъективным, оно не достигает

* На полях дата: 1924.IV.20.

субъектности. Это половинчатое и дряблое направление, едва ли даже заслуживающее имя искусства, хотя бы и плохого. Свое достоинство оно полагает в правдивости, хотя именно оно не считается ни с разумом действительности, ни с разумом человека. Оно столь же мало постигает вещи, как и фотография; но, с другой стороны, и бездушно оно, как стеклянная линза фотографического аппарата. Правдивость его есть верность случаю, в его случайности. Искореняя из восприятия мира все вечное и ценное, это направление хочет удержать и закрепить лишь зависящее от всего того, что ни с данною вещью, ни с данным разумом внутренне не связано. Погоня за случайными бликами и скрупулезное уловление цветных рефлексов кажется важным этому направлению, хотя блики, рефлексы и все тому подобное характеризует не вещь как таковую, а лишь обстановку ее, изменчивую и случайную, к тому же не изображенную в произведении. Таким образом, то, что в произведении как будто разъясняется, там не изображено, а то, что изображено — остается без разъяснения. Иначе говоря, вместо вещи здесь дается пустое место, на котором сходятся функции, принадлежащие вещам вне поля изображения. К этим нигилистическим приемам относится и однородная с ними по смыслу прямая перспектива: ведь дело ее — не давать глазу покоиться созерцанием ни на одной вещи, но всегда идти *мимо* каждой из них, беспредельность пустоты, где постепенно уничтожаются все конкретные зрительные образы и всякое нечто испаряется в ничто. И перспектива, и другие излюбленные приемы натурализма, вроде вышеуказанных, подобны жадности, побуждающей пренебрегать всем, что есть налицо, ради чего-то другого, а это другое — опять бросать ради третьего и т. д. Это — вечное томление духа, падающего в пустоте.

Но долго держаться на художественном нигилизме человечество не может, и потому отсюда неизбежен переход к таким выводам, которые уже явно уничтожают изобразительность и берут вещь как таковую и функцию ее тоже как таковую, но не их изображение. Так возникает неизбежный в натурализме переход к *технике*. Художник хочет теперь дать не изображение вещи, содержащее изображенную функцию, а самую вещь с ее действием. Иначе говоря, он хочет непосредственного выхода своему произведению в практическую жизнь. То, что делает он, притязает быть не картиной и не графикой, а *вещью*.

Отвлеченно тут можно предусмотреть три решения поставленной задачи; как увидим сейчас, художник едва ли захочет следовать какому-нибудь из них. Первое решение: создавать объекты природы — организмы, пейзажи и т. д. Ясное дело, это было бы не только невозможно, но и решительно не нужно. Природа уже существует, и удваивать ее было бы бесполезным занятием. То же, что здесь и не бесполезно и возможно, делается на путях независимых от искусства, в этих областях художник стал бы только отбивать хлеб у зоотехника, садовода, агронома и т. д. Другое решение — это создание таких вещей, которых *нет* в природе: таковы машины. И тут опять художник может удачно или неудачно соперничать с инженером, но в обоих случаях он трудится в качестве инженера, а не художника и не открывает никакой новой области *художества*. Наконец, третье решение — это когда создание направлено на вещи не физического порядка. Тогда такое произведение тоже есть

своего рода машина, но машина магическая. Это некое орудие магического воздействия на действительность. Такие орудия действительно существуют: так, уже рекламный и агитационный плакаты имеют назначением принудить к известным действиям всех на них смотрящих и даже *заставить* смотреть на них. Тут действие на окружающих и изменение в их душевной жизни должен оказать не *смысл*, а непосредственная наличность красок и линий. Иначе говоря, такие плакаты суть машины для внушения, а внушение есть низшая ступень магии. Пантакли и другие магические изображения, равно как и приемы подражательной магии, именно и относятся к вышеуказанному *третьему* решению задачи натурализма найти себе выход за пределы изобразительности. Сейчас не представляет никакой цены обсуждать, насколько в самом деле удовлетворительно несут свою службу эти и подобные магические машины. Это обсуждение требуется здесь несколько не более, чем таковое же технических качеств механических машин, изобретенных художником. Хороша или плоха машина, она есть машина, а не изображение. Пусть она совсем не действует — и все-таки она будет не изображением, а лишь машиной, но негодной. Точно так же, действующие или бездействующие, магические машины дают право изобретателю их называться магом, сильным или бессильным, но — никаким художником. Супрематисты и другие того же направления, сами того не понимая, делают попытки в области магии; и если бы они были удачливее, то произведения их, вероятно, вызывали бы душевные вихри и бури, засасывали и закручивали бы душевный организм всех, вошедших в сферу их действия, и оказывались бы центрами могущественных объединений. Можно как угодно увеличить в мысли действенность и могущество такого рода магических машин и представить себе их как адские машины в области не физической; но тем не менее это будут лишь машины, а не художественные произведения, а деятельность, их создающая, — магической техникой, а не искусством.

XLV

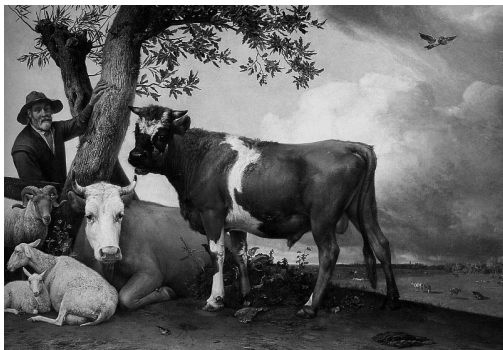
1924.V.10 ст. ст., пятница

Итак, конструкция есть форма изображаемого произведения, или, иначе говоря, способ взаимоотношения и взаимодействия сил реальности, переливаемой помощью произведения, воспринимаемой чрез него. Напротив, композиция есть форма самого изображения как такового, т. е. способ взаимоотношения и взаимодействия изобразительных средств, примененных в данном произведении. Можно еще сказать: конструкцией, поскольку она выражена в произведении, дается зрителю (или слушателю, если речь идет не о произведении изобразительном) единство некоторой части действительности, вследствие чего уголок мира воспринимается и понимается как некоторое замкнутое в себя, хотя и относительно, целое; этим оно уподобляется организму.

Но усмотреть и передать органическую самозамкнутость некоторой реальности еще не значит такового же единства самого произведения, т. е. изображения этой реальности. Так, фотографический снимок с прекрасного представителя какого-нибудь животного вида, при всей типичности изображенного животного, т. е., следовательно, при яркой выраженности его органически кон-

структивного единства, все-таки нисколько не есть произведение художества: изображение как таковое тут лишено цельности.

Таким образом, изображение само должно иметь *свое* единство и, показывая нам организм действительности, должно само быть организмом. Итак, во-первых — органичность и, во-вторых — тоже органичность: во-первых — целое и, во-вторых — опять целое. Но эти во-первых и во-вторых относятся к разным, ничуть не сравнимым между собою областям бытия: между быком



П. Поттер. Молодой бык. 1647.
Маурицхейс. Гаага

под деревом и холмом П. Поттера под названием «Молодой бык»⁴³ нет *ничего* общего, ничуть не менее, нежели <между> Керн и листком бумаги с «Я помню чудное мгновенье». Однако и то и другое единство, относясь к существенно разным областям и приводя к цельности области вполне разнородные, тем не менее все-таки связаны между собою в таинственный узел, называемый художественным произведением. Оба единства, конструктивное

и композиционное, совмещаются в *одном* произведении, хотя одно из другого, или наоборот, никакой прямою зависимостью не вытекает. Мало того, загодя нужно думать о взаимном исключении их друг другом, ибо отнюдь не понятно, как может быть в произведении единство конструктивное, если это произведение подчиняется своему собственному, и притом не вытекающему из первого, единству композиционному.

А с другой стороны, если уж пошло на передачу конструктивного единства самой действительности, то непостижимо внесение еще другого единства, композиционного. Казалось бы, новое единство по необходимости исказит и разрушит то, которое было принято за исходное. Но наличие обоих этих единств в произведении не только есть, — вопреки отвлеченной мысли о невозможности, — но и определяет собою самую возможность произведения: оба единства суть антиномически сопряженные полюсы произведения, друг от друга неотделимые, как и несводимые друг на друга. Формула Совершенного Символа — «неслиянно и нераздельно»⁴⁴ — распространяется и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и художества.

XLVI

Но тут-то подымается возражение, ближайшим поводом к которому служит ветвь искусства, по-видимому, третьестепенная, но которая способна разрастись притоком новых сопоставлений и вызвать сомнение если не в правильности, то во всяком случае во всеобщности всего предыдущего. Эта ветвь изобразительного искусства — орнамент. Когда хотят осудить какое-либо

произведение за беспредметность, его приравнивают орнаменту. Этим должна быть отмечена его неизобразительность; как говорится в таких случаях, «красиво, но ничего не значит, — ковер». Таким образом, орнамент оказывается типическим примером беспредметной живописи или графики и, следовательно, лишь по недоразумению относится к числу искусств изобразительных.

Может быть, археолог попытается оправдать такое издавна ведущееся причисление орнаментики к изобразительному искусству ссылкой на историческое прошлое орнамента. Не будучи в собственном смысле изображением, орнамент, однако, был первоначально изображением, и лишь все углублявшаяся стилизация вытравивала из него сходство с предметами природы, образами которых были элементы различных орнаментов. Отсюда-то, скажут, по старой памяти и сохраняется место орнамента среди изобразительных искусств.

Если бы вышеприведенное археологическое соображение и было обосновано само по себе, то все-таки оно не оправдывало бы в настоящем отнесение орнамента к искусству изобразительному: откуда бы ни возник орнамент в прошлом, т. е. как стилизованное изображение человеческих и животных фигур, утвари и орудий, деревьев, цветов, плодов и листьев, он не может быть называем изображением сейчас, если связь его с изображаемым уже порвана и лишь археологически может быть установлена по косвенным соображениям, отвлеченно утверждаемая, но не воспринимаемая наглядно.

Впрочем, и эта, археологическая, установка предметности орнамента более чем сомнительна. Не упрощением и схематизацией, а, напротив, осложнением и оплотнением характеризуется история орнамента, по крайней мере, во многих частных случаях. Орнамент первоначально строится геометрическими линиями, и лишь впоследствии они облекаются плотью, сообразно данной геометрической схеме орнамента, тогда-то и возникают в орнаменте отдельные изобразительные элементы как попытка протолковать предметно — первоначальное беспредметное. Может быть, эта попытка и не вполне произвольна; но тем не менее истолкование некоторых линий как схемы именно данного образа, а не какого-либо другого, может осуществляться различными способами, и образы, подбираемые для оплотнения данного орнамента, многообразны. Предметность орнамента при таком его истолковании есть нечто вторичное, к орнаменту присоединяемое особым актом творчества, пусть орнамент не насилюющим, но зато из него и не вытекающим с необходимостью. Таким образом, основание сомневаться, правильно ли причисление орнамента к искусствам изобразительным, дается еще более крепкое.

Итак, орнамент, вообще говоря, не изображает внешнего мира и не имеет в предметах природы своих образцов, во всяком случае изобразительность в *таком* смысле орнаменту не присуща обязательно, а когда есть, то должна рассматриваться как нечто вторичное и второстепенное⁴⁵. Это можно считать установленным. Но отсюда был бы слишком поспешен вывод о беспредметности орнамента, ибо предмет, в смысле трансцендентного изображению — изображаемого содержания вовсе не должен непременно быть одним из чувственных образов природы. Ведь наряду с чувственными образами и *над* ними существуют также не чувственные, но вполне реальные типы и виды

соотношения между собою чувственного, ритмы и закономерности чувственного (а также и сверхчувственного), сами уже не представляющиеся чувственными образами. Эти ритмы бытия, законы мировой жизни и типы конкретности вполне могут быть предметом, выражаемым или передаваемым посредством художественного произведения; они даже наиболее достойный предмет художества. «Поэзия, — сказал некогда Аристотель, — философичнее истории»⁴⁶. Это по большей обобщенности образов поэзии, сравнительно с образами истории, частными, дробными и потому малоценными.

И вообще, художество философичнее изображения фактического. Но то же надлежит повторить и применительно к искусству, выражающему ритмы и законы действительности гораздо более общими, а потому цельными и уплотненными, нежели образы отдельных вещей и существ, составляющих предмет обычного искусства.

Таким образом, орнамент отнюдь не беспредметен, т. е. не лишен антиномичности, собственной символу, но, напротив — значительно усиливает противоречие между композицией и конструкцией и тем в высшей мере напрягает антиномический тонус между изображением и изображаемым. Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*. Если орнамент кажется лишенным трансцендентного содержания, то это — по малой доступности его предмета сознанию, не привыкшему к орлиным взлетам над частным и дробным. Так, книга глубоких истин может показаться не доросшему до нее читателю или непонятной, или пустою, — словно говорится все как будто одно и то же с небольшими изменениями, смысл и ценность которых кажутся неуловимыми. Но наступает момент, и собственный предмет книги выступает из тумана величественным массивом, пред которым — ничто все недавние утехи окружающей полянки. Точно так же и орнамент, созданный в иные времена, монументального мышления и монументального мирочувствия, недоступен в своем мировом смысле мелкому сознанию современности, и оно пользуется этими таинственными и насыщенными величавою мыслью схемами бытия как внешним украшением или ремплиссажем пустот, где не хватает творчества и на чувственные образы. Не так ли по поговорке — «иконами прикрывают горшки», — очевидно не усматривая в них ничего, кроме доски? Однако эта доска есть запечатленное явление духовного мира, а орнамент — глубочайшее проникновение в ритм и строй жизни. Но ни духовный мир, ни Пифагорова музыка сфер недоступны оплотнявшимся современным очам и ушам. Вот откуда суждение о беспредметности орнамента.

Известным ныне о происхождении этой ветви искусства могут быть подтверждены вышеприведенные мысли. В самом деле, первоначальное назначение орнамента относится к теургии и к магии.

Отвлеченное* украшение, рассматривающееся как таковое, возникает только в дробящихся и лишенных органической цельности культурах, и при-

* На полях дата: 1924.V.12.

том свойственно лишь общественным слоям, утратившим живую связь с народным сознанием и потому не умеющим оправдать себя онтологически. Тут только и появляется орнамент в современном, т. е. омирщенном, декоративном смысле. А в *цельных* культурах орнамент всегда был искусством прикладным, если под таковым разуместь всякое искусство, направляющееся непосредственно не на отвлеченную и самостоятельно взятую красоту, а на *целое* культуры, где красота служит лишь критерием воплощенной истины. Если углубиться далее в еще более органическую историческую основу культуры, то тут орнамент определенно применяется как священное ограждение вещей и вообще всей жизни от приражения злых сил⁴⁷, как источник крепости и жизнненности, как средство освящающее и очищающее. Короче сказать, орнамент есть здесь орудие сакраментальное, теургическое, или, напротив, магическое. В нашей обедневшей и облинявшей культуре сознательное пользование теургическим орнаментом удержалось только за знаком Креста, и, пожалуй, некоторый оттенок таинственной силы орнамента чувствуется в инициалах владельцев, поставленных на вещах. Но даже и последнее прибежище теургического орнамента — Крест — в значительной мере потеряло свою первоначальную крепость, и начертание креста на вещах частью сознается условным, частью же совсем выходит из употребления. В древности же таких священно орнаментальных построений находим множество — двойные топоры, свастики, меандры и т. д., и даже всякая орнаментальная комбинация линий и точек и различных красок начертывалась ради сообщения вещи или существу, как, напр<имер>, при татуировке, *особых* сил.

Конечно, более внимательное обозрение жизни отметит многочисленные случаи, где орнамент продолжает значить более, нежели простое украшение. Полусознательно этот, большой декоративности, момент в таких орнаментах сознается, и притом не только как некоторое значение их, но и в качестве иной, более непосредственно действующей и недоступной рассудочному анализу силы, иногда благодетельной, иногда же, напротив, враждебной. Но тем не менее все это жалкие и случайные обломки огромного искусства метафизических схем бытия, некогда могущественного, а ныне ютящегося в недочисленных рационализмом уголках и задворках культуры.

Есть еще одна отрасль, где наблюдаются пережитки священного орнамента. Это именно смесь смутных, но глубоких преданий древнего эсотеризма с суеверно боязливым цеплянием за букву, уже не разумеемую, и с прямым шарлатанством, — смесь, которую называют современным оккультизмом. Тут, в так называемых пантаклях сделана попытка сгустить в отдельные изображения группы орнаментов и знаков с действиями, направленными в одну сторону. Такие пантакли представляют собою, по учению оккультизма, сжатые формулы воздействия на определенные стихии и на определенных духов. Оставляя в стороне не подлежащий здесь обсуждению вопрос о фактической действительности пантаклей, отметим лишь, что со стороны графической пантакли явно относятся ко времени упадка священного орнамента: когда непосредственное ощущение мистической силы и метафизической значимости орнамента, как достигаемого именно искусством, в значительной мере

утрачивается, тогда хватаются за количество и нагромождают обломки орнаментов в некоторую почти неорганизованную кучу. Эта-то куча и называется пантаклем. Каждое из орнаментально слагающих его само по себе уже не пользуется доверием; но тогда тем менее заслуживает доверия скопление таких орнаментальных мотивов, в каком скоплении ни одному из мотивов не предоставлено развернуться и организовать собою пространство. Это все равно как если бы кто, потеряв ощущение силы и спасительности Креста, задумал устроить нечто вроде машины для благодати, нагромоздив множество крестов разного типа. Таковы именно пантакли.

Итак, современный орнамент, даже в прикладном своем применении, действительно создается мало предметным, потому — и мало конструктивным. Равновесие композиционности и конструктивности им утрачено; но именно потому, удерживаясь лишь по старой памяти, среди искусств изобразительных он лишился и ранга серьезного искусства и стал чем-то незначительным и почти выпадающим из области творчества.

XLVII

1924. V. 16

Конструкция есть точка приложения композиционного замысла. Свободная сама в себе, как выражение воли художника, композиция по этому самому, т. е. по причине своей свободы, держится себя самое; однако этого не было бы, если бы менялась избранная ею точка опоры. И потому для цельности композиции должна быть избираема всякий раз конструкция, не имеющая внутреннего движения, способного сбивать композицию с собственного ее пути. Реальность не пассивна, а если бы была таковою, то не давала бы твердой точки опоры. По этому-то самому она должна быть избираема таким направлением сил, которое укрепляет художника на избранном им решении, держит его при его замысле и возвращает к таковому в случае внутренней шаткости.

Вероятно, эти мысли, так высказанные, кажутся несколько туманными. Но их легко выразить и более определенно, если отказаться временно от рассуждений формальных. Вещи, как некоторое единство, имеют и определенность своих отношений к пространству: иначе говоря, разные направления в пространстве формуются и организуются разными деятельностями вещи. А так как своими деятельностями вещь *являет себя* как некоторое единство, но являет по-разному, то с разных сторон вещи, говоря геометрически, мы усматриваем в ней разные стороны уже в смысле онтологическом. Вещь говорит о себе, но в разных поворотах своих говорит разное, выражая разные аспекты своей единой сущности. Речь идет здесь, впрочем, не о том, само собою разумеющемся факте, что, изменяя точку зрения, мы не будем видеть тождественных проекций вещи. Нет, качественное различие и даже глубже — разные плоскости понимания свойственны разным поворотам вещи. Тут нет обычно предполагаемой непрерывности при изменении поворота; небольшой поворот может совсем по-новому выразить вещь, т. е. в существенно ином, чем было, проявлении. Напротив, имеются повороты просто невыраженные, онтологически неустойчивые положения, стремящиеся перейти либо к одно-

му, либо к другому из поворотов устойчивых. Как в живом теле есть места, где пульс нащупывается легко, а есть малодоступные такому исследованию, и попав на это мало прозрачное, можно сказать, место, рука стремится перейти в одно из внятно показывающих движение крови, так же и внутреннее единство вещи с одних мест пространства легко доступно восприятию, другие же, напротив, не благоприятствуют ему.

Иначе говоря, вещь не может быть взята художником в любом, случайно подвернувшемся повороте, ибо тогда она будет или нема, или будет говорить о себе совсем не то и не в том смысле, как то требуется композиционным замыслом. Возрожденские художники, отрешившись от онтологии, ввели слово *ракурс* и хвалились смелостью своих ракурсов. Но что такое смелый ракурс? Это некоторый, вполне неожиданный, непривычный и даже неестественный поворот изображаемого предмета, т. е. такой, в котором мы никогда этого предмета не видим и, главное, не желаем видеть. Мы отрицаем при познании и созерцании предмета эти неожиданные повороты, как обедняющие предмет, лишаящие его наиболее существенного в нем и характеризующие не его, во всяком случае, не столько его, как точку зрения художника или созерцателя. Такая точка зрения, раз она дает наименьшее познание предмета, очевидно *случайна* в отношении к предмету, а случайно — это значит пассивно. Если бы художник, попав силою обстоятельств на свое невыгодное в отношении познания место, проявил свою волю, то он, естественно, переменил бы свое место и искал бы другого, которое удовлетворило бы его. Но описываемому художнику нет нужды до действительности, ибо он не верит в ее собственный смысл и реальность; и в отношении себя он тоже не ощущает в себе реального деятеля мира и потому не ищет познания. Такому художнику все места и повороты представляются одинаковыми по ценности, но не одинаково осмысленными, а равно бессмысленными: он уравнивает их в нигилизме. И потому единственною правдою, еще ценимою им, признает он правду об отсутствии правды, а единственною познавательною активностью — утверждение своей пассивности. Возрожденскому художнику случайный ракурс необходим как выражение его воли к пассивности, как свидетельство, что он не признает онтологии и не интересуется ею. Но на самом деле действительность вовсе не случайна, и вещи соотносятся между собою обычно так, что поворачиваются друг к другу познавательными своими сторонами.

Поэтому, при чистосердечной пассивности, т. е. не нарочитой, художник имеет большинство шансов жизненно встретиться с поворотом вещи, значительным в отношении познания. Отсюда возникают у художника нарочито пассивного, возводящего пассивность в правило, поиски поворотов случайных, предусмотренное и сознательное использование таких точек зрения, в которых случайность выражена особенно явно. Иначе говоря, художник хочет высказать свое непризнание подлинной реальности, и, следовательно, истинным предметом его теперь оказывается уже не изображаемая вещь, а сам он, как отрицающий ее. В действительности есть повороты, но нет никаких ракурсов; ракурсы же исходят из субъективизма, как жесты вражды против реальности.

Между тем, вещи имеют свои повороты, и каждым из этих поворотов выражается особое отношение вещи ко всему миру, особый онтологический момент ее и, следовательно, предreshается особый подход понимания этой вещи. Художник не может передавать вещь с любой стороны, ибо именно данный ее поворот может оказаться или неустойчивым равновесием, невыясненным и двусмысленным самосвидетельством вещи, или же организовать пространство совсем не так, как измышлено художником. И тогда так изображенная вещь будет дезорганизовывать пространство произведения и вступит в борьбу с композицией, которой должна служить. Так, случайно взятые повороты вещей уничтожают композиционное единство.

Конструкция вещи понимается чрез сопоставление вещи с собственным нашим организмом, или, что то же, чрез перенесение нашего самосознания и самочувствия в вещь, так что части ее мы ощущаем и мыслим, тогда как органы и функции вещи усваиваем себе самим. Отсюда понятно и приурочение важнейших поворотов в вещи к собственным нашим поворотам.

Но, впрочем, это рассуждение о вещах вообще в настоящем разборе художественных произведений и не столь важно, потому что предметом, первенствующим над всеми предметами, безмерно их превосходящим и в большом искусстве даже исключительным, был, есть и, конечно, останется сам человек. Повороты вещей сводятся почти к одним только поворотам человеческого тела и отчасти — тела животных. На этих поворотах, человеческих, особенно легко понять онтологическое значение и виды поворотов вообще: Человек есть мера вещей⁴⁸.

XLVIII

Основные способы отношения к миру, или основные повороты, закреплены языком в грамматических лицах: то, что обращено к миру и проявляет соответственным способ восприятия мира или воздействия на него, есть *лицо*.

Лицо же может быть *троякое*: *либо* созерцание, объемлющее собою все Бытие; *либо* предмет чужого созерцания и, как таковой, объемлемый миром, *либо*, наконец, соотнесенное с миром и уравновешенное с ним начало. Грамматически это будут: Я, Он и Ты.

В качестве Я лицо дается прямым поворотом. Будучи полнотою и все собою обнимающая, оно есть двигатель всего, сам неподвижный. Это — самодовлеющая полнота, а потому ясность, невозмутимость и блаженство. Не оно в пространстве, а пространство в нем. Это есть лицо по преимуществу — субстанция. В порядке душевных деятельностей и способностей это есть разум.

Как из всего сказанного понятно, истинно достойным предметом, собственным предметом (расового изображения может быть только Лицо абсолютное, только Тот, Кто воистину может о себе сказать: Я⁴⁹). Это Я, которое, все в себе держа, определяется чрез Себя и чрез Себя же постигается. Фасовое изображение приличествует только одному Богу. Но Бог явленный, т. е. изображимый, — Христос. Верховный прототип фасовых изображений — это Нерукотворенный Образ, а также Спас Вседержитель (ил. 14, 39), Спас Всемиловитый и Младенец на иконах Богоматерных (ил. 6). Все остальные лица могут изображаться в пря-

мом повороте лишь постольку, поскольку в них усматривается и должно быть выражено отображение божественной абсолютности, т. е. поскольку композиционный замысел художника допускает и предполагает созерцательно-разумное и бесстрастное, бескорыстное, невозмутимое Я: Боги, Святые, Праведники, Мудрецы, Младенцы...

В этом* смысле всякий фасовый портрет композиционно относится к ряду икон и, следовательно, в замысел художника должна входить идеализация изображаемого, возведение его к божественной норме, к Божией мысли о нем. Тут лицо приводится к лику, и, следовательно, такой портрет должен быть рассматриваем как ублажение, апофеоз. Это очевидно в иконах церковных христианских и вообще культовых изображениях буддизма, ламаизма и других религий. Сюда же относятся древнегреческие и древнеримские погребальные маски, египетские погребальные портреты и т. д., цель которых — явить в культе обожненное, упокоенное в вечности и потому блаженное лицо усопшего, ставшее теперь ликом. Оно оставило уже все случайное и страстное, оно насквозь сделалось нормативным. Этот идеальный облик, рассматриваемый сам в себе как предмет почитания, конечно, не может быть представлен ни в каком повороте, кроме прямого. Но и наоборот, внутренне противоречиво прямое изображение, коль скоро оно не допускает венчика вокруг лица.

Фасовое изображение представляет субъектность человека, которую следует строго отличать от субъективности. Объектность же его, когда он есть средство, а не цель, когда он движим, но не движет, когда он — часть мира, с ним несоизмеримая и им охватываемая, — такой подход к человеку выражается поворотом тыловым. Со спины человек мыслится и воспринимается беззащитным, не имеющим силы отпора и даже не сознающим грозящей опасности. Тогда человек есть только Он, в котором мы забываем о моменте Я; в таком аспекте человек мыслится только как представление чужого сознания, но не сам по себе. Таковому лицу не требуется, даже требуется, чтобы его не было: в противном случае в его пассивность было бы художественно внесено начало возможного противодействия. Фасовое изображение стоит, непременно стоит, и было бы художественно невыносимо видеть его вышедшим из созерцания и продвигающимся вперед, как бы выходящим из рамы: тогда композиция противоречила бы конструкции. Напротив, тыловое изображение не может стоять, ибо у него *нет* собственной точки опоры и собственного места в мире, и оно уходит вглубь под давлением действующих на него сил, — движимое внешней в отношении его волею. Остановить его — значило бы заставить конструкцию бороться с композицией. Так, т. е. со спины, должны быть изображаемы слуги, рабы, вообще все те, в ком художник отрицает личность и самостоятельность, — кого он хочет представить вещью <или как> безличное орудие чужой воли. Для духовного миропонимания, во всяком утверждающего его свободу и даже вещи постигающего под углом свободы и одухотворения, спинной поворот исключается. Тут и раб, и слуга, и вестник рассматриваются как свободно определяющие себя к подчинению и потому,

* На полях дата: 1924.V.12.

следовательно, в своих действиях и движениях влекущиеся к цели, а нетолкаемые причиной. Но возрожденскому искусству, при общем уклоне всего возрожденского миропонимания к обездушению мира, механизации и детерминизму, спинной поворот не был чуждым.

Между Я и Он помещается Ты. Это такой онтологический поворот, при котором личность есть центр, взаимодействующий с тем, что *вне* его, и потому выходит из себя, направляясь на другое. Так возникает действие вовне, в своем истоке называемое *волею*. В противоположность внутреннему равновесию, активному при субъектности и пассивному при объектности, воле свойственны неудовлетворенность и движение, хотя и изнутри идущее, но направленное на предмет внешний. И только в этом предмете находится воле точка опоры; или, скорее, вместе с этим предметом воля получает равновесие, предметом уравнивается и, следовательно, ставит этот предмет пред собою как нечто в своем же роде. Иначе говоря, воля ставит предмет, на который она направлена, тоже как волю и вступает с нею в соотношение и борьбу. Таким образом, в этом, волевом, аспекте личность уже не есть целое, не есть замкнутое само о себе, но образует целое вместе с предметом, на который направлено. Изображается тут, следовательно, собственно не лицо как таковое, а *функция* его, его деятельность, а деятельность включает в себя свое начало — волю исходную — и свой конец — волю воспринимающую.

При таком равновесии двух волей, или, в частности, двух лиц, между ними возникает силовое поле и струится движение; но движется энергия в произведении, само же оно недвижимо и потому спокойно. Стоит, однако, ослабить один из полюсов действия или, тем более, вовсе уничтожить его, как равновесие уничтожается и силовой поток начинает двигать самое произведение. Тут лицо, исходя из себя волею, как бы истекает из органов проявления воли, движется само, как сегнерово колесо⁵⁰; но не имея движения относительно изображенной вокруг него среды, т. е. будучи неподвижно относительно всего изображения, движет собою и его. Если это произведение написано на чем-то физически подвижном и притом движущемся в том смысле, к какому ведет его изображение, то такой образ может быть уместным.

Таковою могла бы быть, например, роспись локомотивов, пароходов, аэропланов, автомобилей, маховиков и проч. подвижных частей, всевозможных экипажей, орудий, имеющих определенный смысл своего движения; тогда такая роспись содействовала бы самой функции предмета, подобно путевказующей стрелке или руке с протянутым пальцем. Но если поверхность, на которой написано изображение, предполагается неподвижной и не имеет двигательной функции, то изображения такого рода делали бы над нею насилие, противоречащее ее природе и нестерпимое глазу.

Смысл движения, которое получает лицо при таком повороте, зависит, во-первых, от поворота вправо или влево, а во-вторых — от смысла направления действия, т. е. от того, есть ли эта воля действующая или воспринимающая. Грамматически такой поворот соответствует Ты как субъекту, становящемуся объектным (воля действующая, т. е. активно-активная), или объекту, рассматриваемому как субъект (воля воспринимающая, т. е. активно-пассив-

ная, в отличие от пассивной пассивности или чистой пассивности аспекта Он). Я и Он бывают каждое только *одного* вида, Ты же — *двойко*, и при уравновешенности произведения оба его аспекта должны быть даны сопряженно.

Проявляя свою волю или воспринимая чужую волю, мы поворачиваемся лицом к предмету, *на* который направлена воля или откуда она исходит. Иначе говоря, волевой поворот выражается *профилем*. Графически понятно это приурочение воли именно к профилю, поскольку тут требуется неуравновешенность самого контура. Из всех возможных поворотов, профильный дает наибольшую возможную осевую асимметрию и потому наиболее неуравновешен. Это ведет к необходимости уравновешиваться ему чем-то *вне* его самого, т. е. чем-то, что было бы зеркалом отражения его самого, то есть другой профиль.

Лицевой* и спинной повороты уже по рисунку своему, как симметричные относительно оси, самодовлеющи и не предполагают действующего контура *вне* себя самих.

Тут, в этих поворотах, все натяжения и давления зрительного силового поля направлены друг на друга и себя взаимно уравновешивают, так что рисунок в высшей мере воспринимается как *целое, сам по себе*, не needing в дополнении. Освобождающаяся же энергия идет здесь свободно, не отклоняемая никаким центром тяготения, и собою наполняет все остающееся пространство, как проявление лица, или его *слава*; в иконописи это называется *«светом»*. Область, наполненная этой энергией, этот «свет», находится физически, т. е. как участок холста или бумаги, *вне* рисунка, за пределами контура данного лица, и, следовательно, физически лицо есть часть *света*. Но лучающаяся энергия воспринимается и создается *славою* именно лица и лишь одним из моментов его бытия; и графически зрительная энергия контура видится *после* контура, как следствие рисунка. И потому область, ею наполняемая, *в целом* произведения понимается как часть пространства самого контура, т. е. эта последняя оценивается в качестве пространства, целого пространства, а *«свет»* — как область того же пространства. Иначе говоря, вся область, физически находящаяся *вне* контура, в организованном пространстве произведения заворачивается и относится к внутренности контура, тогда как контур воспринимается в качестве предела всего пространства произведения.

Сказанное равно относится и к повороту лицевому, и к повороту спинному. Но смысл распространения славы там и тут противоположен: при лицевом повороте энергия направлена *от* контура, а при спинном — *к* нему. В первом случае лицо дает, а во втором — поглощает. В первом — оно *выводит за себя*, а во втором — *в* себя вводит. Если лицевой поворот сравнить с солнцем, то спинной напрашивается на сопоставление с зияющей дырой, в которой угасает текущая туда энергия; это — черное солнце и очаг уничтожения.

Но и в том, и в другом случае нет нужды во внешнем, а потому — и направленности к нему. Это отсутствие нужды, а потому бескорыстность и беззаветность, древние признавали высшим онтологическим свойством, признаком бы-

* На полях дата: 1924.V.24.

тийственного совершенства, и относили его к миру божественному; напротив, постоянное алкание, неудовлетворенность и темнота выдают, по тому же миропониманию, метафизическую неполноту, небытие. Таким образом здесь опять устанавливается связь между мировоззрением и графической динамикой.

В изображении божественного, святого и затем всего, что рассматривается по этой линии онтологического совершенства, спинному повороту, естественно, *нет* применения, не может и не должно быть. А поскольку искусство вообще нормативно, — едва ли спинному повороту найдется много места в искусстве вообще. В чистом же виде такой поворот, т. е. со всеобщим уходом бытия в пустоту, спинной поворот вовсе не мог бы дать материал для построения искусства. Однако возрожденское искусство любило вводить спинной поворот, хотя, конечно, не могло, оставаясь искусством, остановиться *только* на нем. Эта склонность к такому повороту есть частное проявление перспективности, уводящей из каждого данного места в другое более далекое и не дающей спокойствия и ясной удовлетворенности ни на одном. Порыв вдаль, вечный порыв, хотя самая даль создается как вполне однородная со всяким другим местом. Так Возрождение, угасив в сознании Небо, иную, чем Земля, действительность, взамен беспредельно расширяет землю и гонит по лицу этой земли, заранее объявив, что нигде не будет найдено ничего нового сравнительно с окружающим. И потому заранее возвещается беспечность и бесплодность этого непрекращающегося томительного странствия по беспредельным мирам, везде одинаково неудовлетворяющим. Будет ли этот странник называться Фаустом (без второй части), Дон Жуаном или Вечным Жидом, все равно это один и тот же человек перспективы. Произведение же такого духа, всегда получающего и все же всегда голодного, покажет всякое бытие как перспективную дыру, т. е. как уход в беспредельное пространство, объединяемое лишь точкою схода, или иллюзорною, недостижимую и несуществующую в реальности точкою, которою даль завлекает, чтобы уничтожить, стянув всякую форму и расчлененность в точку небытия, уже не имеющую никаких частей.

Лицевой поворот уже как таковой противодействует перспективе. Даже при обычном, т. е. не художественном взгляде на группу людей, обращенных к нам лицом, мы вносим в физическое восприятие поправку суждения и утверждаем размеры лиц как равные. Напротив, фотографический снимок с группы, где один из участников стоял бы значительно дальше других и был бы потому весьма малым сравнительно с прочими, оценивается нами не как перспективно правильная передача расстояний, а со стороны комической или, если нет повода смеху, то странной и отвратительной: лицо очень маленькое рядом с большим представляется не только далеким, но и как-то униженным и обделенным. Мало того, это относится не только к разным людям, но и к разным органам, рассматриваемым тоже наподобие лиц, одного человека: ни один портретист, самый убежденный сторонник перспективы, никогда не посмеет и не сумеет, не делая изображаемого смешным, изобразить его с протянутою вперед рукою или с поднятою ногою, согласно требованиям перспективы; он непременно увеличит размеры более отдаленных частей тела и уменьшит размеры более близких, приводя те и другие к тому, какие бы они имели, будучи

в одной плоскости. Когда же фотографический объектив, невзирая на лица и механически равнодушный к передаваемому им, дает на фотографическом снимке огромную ногу или руку, или широкое колено, мы возмущаемся этим «искажением», хотя это «искажение» и есть перспективная проекция, которую только что теоретически мы отстаивали. Короче говоря, даже от фотографического снимка, не то что от художественного произведения, мы требуем, чтобы он соблюдал *закон фронтальности*.

Иератическое искусство древности строго выдерживало этот закон, и отступления возникали всякий раз только тогда, когда утрачивался священный смысл искусства. Аналогично закону фронтальности можно было бы установить также закон дорсальности, как выдержанность вертикальной плоскости чрез ось тела. Как было уже указано, дорсальное изображение имеет подвижность в глубь пространства и осуществляет это удаление, если только оно не парализовано обратной перспективою. При изображении фронтальном, если только не внесено посторонних контуров, нарушающих внутреннее равновесие, лицевой образ покоится; но это при условии его иератичности. Однако, лишь только утрачена образом блаженная удовлетворенность и замкнутость в себе, образ, хотя бы и уравновешенный графически в своем контуре, оказывается доступным воздействию физической действительности, находящейся *перед* изображением, и склонен выходить из себя, своими энергиями, в физическое пространство. Он оживает, смотрит, надвигается на зрителя, сходя с плоскости изображения, и пытается разрушить целостность произведения и войти мир, как часть физического мира. Гоголевский оживающий портрет есть тип этого рода сильных, но антихудожественных изображений, и он не может не оцениваться как грех против художественной правды. При этом, чем иллюзорнее такой образ, чем убедительнее показывает он себя сходящим с полотна, чем определеннее устанавливается связь с ним зрителя, тем греховнее это искусное извращение искусства.

Графически уравновешенный, такой образ, если движется, то, очевидно, все-таки не уравновешен, и нетрудно понять, что неуравновешенность эта относится уже к экспрессии. Выразительный жест, выразительный взгляд, если он направлен в плоскости картины, но не уравновешен соответствующим предметом, этот жест поглощающий движется, как указано выше, в плоскости изображения и увлекает с собою самое изображение. Когда же жест или взгляд направлен перпендикулярно к означенной плоскости, то графическая уравновешенность образов оказывается бессильной задержать сходжение образов с изобразительной плоскости, поскольку не может быть в этой плоскости предмета, воспринимающего энергию жеста. Образ, не замкнутый сам собою и в отношении жеста, неизбежно лишен определенной плоскости. И понятно, такой жест непременно возникает, коль скоро в образе лицевого поворота художник не соблюл основного требования — чтобы в прямом повороте изображались боги или существа богоподобные: ведь горение воли, неугашенность страстей и потому алчба и страдание, характеризующие несвятость, неизменно ищут себе внешнего предмета; и это искание раскрывается выразительным жестом. А если предмет такового не находится в пространстве самого изо-

бражения, *на* его плоскости, то, раз есть неугашенное вожеление или иная страсть и соответствующий им жест, зритель неизбежно предполагает страсти по *сю* сторону изобразительной плоскости, в пространстве физическом. Тем самым изображаемый образ связывается с физическим пространством, т. е. утрачивает эстетическую изоляцию от внешнего мира и потому не может быть художественным.

LI¹

Тем не менее, действительность вовсе не сплошь свята, и волевой нежелательный аспект ее существует, может изображаться художественно и изображается так, но — лишь при соблюдении *одного* основного требования. А именно: экспрессивный смысл образов, функции их должны находить себе исход в композиции произведения, но не быть самостоятельными, композиционно не выраженными и тем более — ее нарушающими. Иначе говоря, конструкция произведения, хотя и инородна композиции, однако последнею должна художественно облекаться и высказываться так, чтобы ничто из содержания произведения не давалось сознанию помимо изобразительных средств самого художника, т. е. независимо от композиции. Никто не может запретить художнику изобразить волевой аспект человека, в частности — любую из страстей и любой из аспектов; но всякий вправе требовать, чтобы замышленное в этом смысле изображение было доизображено, т. е. доплощено художественными изобразительными средствами. Иначе говоря, художник, взявшись за изображение какой ему угодно конструкции и свободно выбрав ее себе, далее уже обязуется до конца быть художником, и только им. Чувства и мысли, жесты и функции, вообще вся конструкция должны быть проведены чрез композицию и обоснованы композиционно. В частности, художественная целостность произведения требует, чтобы всякая неуравновешенность образа в себе самом находила себе противовес и точку опоры в некотором другом образе, так чтобы произведение в целом оставалось недвижимым, как бы ни были стремительны движения, бороздящие его пространства. Если образ имеет экспрессию — жест, взгляд, страсть, движение и т. д., то эта экспрессивность должна выразиться графически и найти себе противовес, обоснованный не только смыслом изображения, но и композиционно, в частности — графически.

Ввиду* этого профильное изображение, там где оно уместно и отвечает внутреннему складу изображаемого лица, не есть в собственном смысле портрет, если под последним разуметь изображение человека или вообще лица самого по себе. Напротив, профилем передается действие данного лица на внешний мир, и, следовательно, тут требуется как-либо показать этот внешний мир. Иначе говоря, профильным изображением характеризуется скорее взаимодействие лица и среды. Тут уже нельзя сказать, что все *вне* контура содержащееся особым актом созерцания должно вводиться *внутри* означенного контура: нельзя сказать, что лицо здесь равно пространству всего изображения. Как бы ни было значительно оно, все-таки оно лишь *часть* этого про-

* На полях дата: 1924.VI.1.

странства, потому что значительность лица может обнаружиться лишь при соответственной значительности побеждаемой им среды. Напротив, сильное движение в пустоту, жест или напор беспредметный, как указано выше, лишь нарушил бы уравновешенность самого произведения, и его энергия была бы в произведении саморазрушительной, но он не мог бы показать данное лицо как носителя силы.

ЛП

Из сказанного явствует, какого рода лицам подобает в изображении профильность. Всякому понятно, профиль мягкий, мало выраженный выдающимися чертами лица или сильными движениями воли, в изобразительном искусстве не интересен. Напротив, невыгоден прямой поворот изображений лиц с сильным, анатомическим или душевным устремлением; несвойственные повороты обесценивают лица, лишая их того, что в них имеется, и показывая видимость неимеющегося в них, т. е. делая их притязательными. В отношении профиля понятно, что он становится уместным всюду, где требуется выразить победу воли над средою. А это есть *власть*. Царь, император, полководец, вождь, когда они изображаются не сами по себе, в своей внутренней сути, а в качестве властелинов, должны браться именно в профиль. Таковы же герои в современном смысле слова, ораторы и общественные деятели. Таковы же могут быть и властелины дум, писатели, моралисты, отчасти художники, когда их справедливо рассматривать *не* как провозвестников истины, а приниженно — как захватчиков власти, каковая, по существу дела, не принадлежит им. Однако хорошо известна ответственность профильного изображения; и потому, не выражая действительной силы, профиль становится просто свернутым на сторону фасом, не имея в себе внутренней замкнутости последнего. Большинство существующих профильных изображений действительно взяты без достаточной экспрессии и силы и потому невольно напрашиваются на сопоставление с камбалюю, которая в профиль оказывается только кривым фасом.

Невыносимый, когда он выходит нечаянно, этот кривой фас прекрасно использован в иконописи XIV—XV веков. В самом деле: по смыслу иконописных изображений от них требуется поворот *прямой* (далее будет особо сказано о повороте в три четверти). И притом этот прямой поворот выражает святость лица, которому он придан. Между тем сюжет иконы может потребовать введения сюда лиц не святых, например, некоторых не святых участников некоторого события, напр<имер> зрителей его. Дать и их в прямом повороте — значило бы извратить их оценку. Но повернуть их в профиль — повело бы к необходимости уравновесить их, а это внесло бы в икону куски инородного, нежелательного и потому земного пространства. Да кроме того, профильный поворот давал бы им слишком много силы и власти, которую весь смысл иконы не только не признает, но и прямо отрицает. И вот тогда появляются на иконах XIV—XV веков те хрящеватые, бесформенно-мягкие профили, словно младенческие, которые на первый взгляд так странно противоречат изумительной упругости прочих иконописных линий. Сперва представляется непонятным, как иконописец, только что начертавший линии совершенные, мог

сделать эти словно из мяса вылепленные профили, а если предположить соучастие тут неопытных подмастерьев, то непонятно, зачем же их пускали туда. Но более внимательное отношение заставляет признать осевую симметрию этих профилей. Хотя и профильные в смысле намека, они, однако, по контуру своему имеют поворот прямой. Таким образом, основная композиционная задача иконы не нарушается этими частными вторжениями лиц, по характеру своему неспособных нести высокую ответственность прямого поворота. Если же этот самый профиль начертать более выразительно и более упруго, то возникнет местное натяжение, и пространство иконы — свет — выйдет за пределы фасового контура и разрушит пространственную цельность иконы. Все сказанное может быть проверено, например, на иконах Георгия Победоносца, поражающего змия³² (ил. 40).

Есть*, однако, одна область искусства, в которой требование уравновешенности профиля не соблюдается. И притом это несоблюдение можно отметить не в отдельных частных случаях, в простых неудачах и промахах данной области искусства, а сплошь, так что не найдется почти ни одного примера, где было бы наоборот. Мало того, именно в этих последних случаях, т. е. где профиль уравновешен или где введен прямой или иной поворот, произведение этой отрасли искусства воспринимается как явно неудачное, вялое, лишенное остроты и осмысленности. Короче говоря, *есть* отрасль искусства, в которой профильности, и притом неуравновешенная, оказывается основным требованием. Эта отрасль — искусство монетное, медальное, отчасти табакерочное и камейное. Оно охотно изображает профили, экспрессией своих заострений действующие в *одну* сторону и не имеющие возле себя предмета этого воздействия. Что изображает тут профиль — это понятно, ибо изображенное лицо есть властелин, и притом, в данном случае, взятый именно как носитель власти. Монета представляет за государственную власть; медаль закрепляет тот или другой исторический момент государства или вообще власти. В тех случаях, когда на медали увековечивается юбилейная память какого-либо великого человека, он берется как герой данного народа, и притом не по произволу художника-медалиста, а коллективным решением народа, государства и т. д.; иначе говоря, власть объявляет его в каком-то смысле *своим*, и национализированный великий человек делается если не носителем власти, то ширмой для таковых. Точно так же, табакерка с изображенным на ней профилем есть дар облеченного властью и представляет за него: изображение на ней не просто украшает ее и даже не просто интересно само в себе, а ценится прежде всего именно потому, что имеющий власть сам дал эту табакерку и тем вручил какой-то луч своей силы. Несомненно, монета далекой от нас страны, медаль в память человека, чьего величия и права на национализацию мы никак не признаем, равно как и табакерка с царским профилем, но купленная у антиквара или просто выполненная по особому заказу, лишены в нашем сознании чего-то самого существенного и представляются мертвыми шкурками былой жизни, — внутренне не завершенными, хотя бы работал их и первостепенный мастер. По смыслу

* На полях дата: 1924.VI.18.

своему они — проявление и представители власти; и когда этой последней за ними мы не сознаем, или не хотим сознать, то пред нами неизбежно выступает в таких вещах нечто дисгармоничное. Но эта дисгармония не есть только наше субъективное неудовольствие: ее нельзя сравнить, например, с тем богословским неодобрением, которое мы можем высказывать иконам чуждой нам религии, однако нисколько не отрицая внутренней цельности и художественности таких икон. Нет, дело идет об объективной оценке вышеназванных произведений с профилем, и объективна она — потому, что эти произведения в самом замысле своем не относятся к чистому искусству и, следовательно, дают законное право привлекать к суждению о них известные жизненные условия.

В этой *функциональности* указанных произведений содержится и ответ на вопрос о неуравновешенном профиле. Эти произведения отнюдь не могут рассматриваться как изображения на монете, медали, табакерке и проч. Художественным произведением здесь служит не профиль, как бы ни был он выполнен совершенно, а *вещь в целом*, предмет как таковой, т. е. монета с профилем, медаль с профилем, табакерка с профилем. Профиль тут есть лишь некоторый момент целой вещи, в противоположность портрету, например, о котором никак нельзя сказать, что изображение в нем есть лишь момент целой вещи. В то время как для портрета рама, холст, подрамник и проч. суть только вещественные условия произведения и без самого изображения — все теряет смысл, в монете и т. п. изображенный в профиль есть одно из условий функции монеты, но нельзя сказать, что монета существует только им и ради него. Точно так же, если останутся какие-либо доказательства, что медаль выбита в честь данного лица, а табакерка получена из рук государя, эти вещи сохраняют свою ценность, хотя бы изображение на них и стерлось: важен прежде всего факт национализации или факт государевой милости.

Таким образом, во всех означенных вещах мы имеем дело не с предметами художественного созерцания как таковыми, а с вещественными доказательствами, или, точнее — доказательствами некоторой власти. Но таковые по самому смыслу своему должны переходить из рук в руки: иначе они не могут нести свою функцию. Монета, медаль или табакерка, положенные под стекло, явно не выполняют своего назначения: они должны возвещать некоторую власть, от которой они изошли, и делать из владельца их некий вторичный или третичный центр той же власти. Деньги существуют для покупки, и только этим способом раскрывается та сила, которую мне дало, в виде денег, государство. Медаль возвеличивает изображенного на ней, а отраженно — меня, владельца данной медали, ибо осмысленно, т. е. не коллекционерски, имеют медали в честь и память людей или событий, которым считают себя *как-то* причастными: «наш государь», «наш полководец», «наш Пушкин» и т. д. — вот что думает и говорит всякий не коллекционер, дорожащий медалью, и когда не может или не хочет сказать этого «наш», то медаль сохраняет для него лишь ценность металла. Истинный смысл этого отношения к медали есть, конечно, чувство расширенности своего бытия чрез связь с кем-то великим и облеченным властью. «Я владею этой медалью не как случайный обладатель ее, а законно, т. е. велением власти, в качестве подданного своего государства, члена

своего народа и т. д. И вот, величие, увековеченное медалью, принадлежит тому или другому коллективному «мы», и я горд и счастлив, что я — больше себя самого, потому что участвую в этом «мы»».

Подобные чувства связаны со всеми случаями этого рода искусства профиля. Даже *профильное* изображение дорогого человека, особенно в виде камен или инталии, содержит в себе облечение данного лица властью, даже хотя бы над носящим данную каменю. «Властительница моего сердца!» В самом деле, едва ли кому придет в голову носить на себе каменю, хотя бы наилучшей работы, если она изображает неведомый данному лицу профиль или кого-либо чужого или враждебного: это показывает, что в каменю мы не хотим видеть только красивую вещь, дальнейшее значение которой для нас безразлично.

Итак, профильность изображения во всех указанных случаях существенно определяется предметным характером вещи, на которой профиль начертан, и, следовательно, обслуживает *функцию* этого рода предметов. А функция их — возвещать власть изображенного. Иначе говоря, этим предметам покоиться — чуждо: они хотят двигаться, в этом их жизнь и назначение, застаиваться же на месте — им смерть. И потому, заостренная, характерная для медалей и т. д. экспрессивность профиля, ничем не уравновешенного, дает импульс движению всему предмету, и это, ввиду функции самого предмета, должно быть признано не только не порочающим его, как произведение искусства, а напротив, проявляющим чуткость тех, кто выработал монетно-медальный профиль. В порядке графическом этот монетно-медальный профиль может быть рассматриваем как стрелка, указывающая движение. Обратим внимание: монета, лежащая в руке пред нами, чаще всего дает профиль, обращенный вправо. Это значит, она хочет двигаться по направлению профиля, т. е. вправо, что и соответствует отдаче ее при платеже именно правой рукою.

LIII

Есть еще одно обстоятельство, которое должно быть отмечено в отношении монет, медалей и т. п., и оно опять связывается подвижностью этих вещей. А именно, можно спросить себя, на какую способность восприятия рассчитаны прежде всего эти вещи. Правильный ответ может быть тут дан только, когда мы обратимся к наиболее первоначальным и вместе с тем наиболее художественно совершенным образчикам медального искусства. А таковы именно греческие и римские монеты (ил. 41).

Современные монеты, как известно, чеканятся из плоского листа и тем самым предполагают основную плоскость своего изображения, причем обе стороны ее разобцены между собою гуртиком и острыми ребрами. Таким образом, обе стороны современной монеты и медали существуют в значительной мере самостоятельно друг от друга. Это указывает на *зрительный* характер современной монеты и медали, что и сказывается в сложности их композиций, мелочности отделки, нередко даже пейзажности и, ужасно сказать, даже перспективности. Современные монеты и медали предполагают рассматривание глазом.

Напротив, античные произведения того же рода чеканились, как известно, из металлического *шарика* или округлого катышка; он раздавливался, причем

края его и после чеканки продолжали сохранять упругую и сочную закругленность, так что, несмотря на раздавленность, античная монета воспринимается как ограниченная одною замкнутою поверхностью, т. е. как происшедшая из шарика. Трещины, необходимо разрывающие при такой чеканке края, подчеркивают непрерывный переход отдельных участков ограничивающей монету поверхности. Сосредоточение главной массы металла именно в средней части ведет к лепешкообразной или чечевицеобразной форме всей монеты и вместе с тем позволяет и даже принуждает давать изображению очень большую выпуклость. Но характер поверхности этих рельефов все тот же — приятно маслянистый, струящийся, мягкий, без сухих и острых ребер и линий, без мелких уединенных неровностей, спокойно переходящий от места к месту и с одной стороны монеты — к другой. Точнее сказать, тут нет двух сторон, как нет вообще обособленных участков, а есть общая обволакивающая монету спокойно волнистая и мягко, хотя и с силою, расчлененная поверхность. Это — полная противоположность аналитически раздробленной, резкой и черствой, но вместе лишенной одной силы плоскости монеты современной.

Весь* характер монеты античной явно указывает на *осязательность* ее пространства — двигательную осязательность, и монета художественно понятно может быть лишь при восприятии ее мышечным чувством. Но потребное здесь мышечное чувство своеобразно: архитектура предполагает движение всем телом, скульптура — движение рукой, керамика — движение кистью, а монетно-медальное дело — только пальцем. Организмом осязания служат здесь не рука в целом, а лишь концы пальцев, — где, как известно, наиболее сосредоточены окончания нервных волокон. Итак, соответственный способ восприятия монеты или медали есть тот самый жест, которым характеризуют страстных скупцов, ростовщиков и в особенности обитателей гетто, когда они с упоением как бы растирают между кончиками пальцев золотой. Действительно, монета ощущается тут как раздавленный между пальцами шарик, словно тает под теплыми пальцами, и вещество ее своими энергиями всасывается органом осязания. Тут действительно не возникает мысли о *двух* раздельных плоскостях монеты, но есть сознание одной сплошной поверхности, расчлененной таким образом, что она имеет стремление непрестанно обращаться, последовательно вся проходя своими участками под каждою чувствительною точкою пальца. Монета немислима неподвижно лежащей в руке или просто зажатою между пальцев: она непременно поворачивается, и притом многократно, движется под пальцами, нам хочется поворачивать ее, а ей хочется быть поворачиваемой; и профильность изображения на ней есть художественный прием сообщить этому движению известную принудительность и показать его преднамеренность и смысл. О современной монете и медали повторить все сказанное можно было бы лишь отчасти. Современная монета берется в руку не любовно и художественно, а лишь утилитарно и по внешней необходимости. В противоположность радости прикосновения к монете древней, новая оставляет нас холодными и безразличными, чаще же всего вызыва-

* На полях дата: 1924. VI.19.

ет гадливость. Едва ли тут дело только в возможности грязности (да медные монеты, особенно противные, вовсе и не так грязны, в смысле инфекции); это более глубокое чувство неласковости современной монеты, какого-то глубокого несоответствия ее поверхности осязанию кончиками пальцев. Эта монета так же не идет в пальцы, как химический препарат, имеющий вид еды, не лезет в горло. Напротив, древняя монета, грязная по меньшей мере наравне с современной, и даже покрывшаяся отверделой коркой грязи и окислов, сама льнет к рукам, и когда она попала туда, нам не хочется расстаться с нею. Этот накопившийся на ней в течение веков слой грязи, эту ее вековую обмусоленность, эти следы бесчисленных к ней прикосновений мы ценим, испытываем от них непосредственное удовольствие и величаем «благородною патиною древних». Она благородна потому, что облекала собою благородную поверхность; а современная монета, хотя бы она пролежала в земле сколько угодно веков, никогда благородною патиною не покроется и всегда будет противною: на ней наслоятся не патина, а просто грязь.

LIV

Между волею и интеллектуальным созерцанием лежит область *чувства*. Эмоции выводят личность из samozамкнутой цельности и бесстрастного и бескорыстного мировосприятия и ведут к волевому воздействию на мир, т. е. к тому, чтобы сделать из личности часть мира. Но эмоция как таковая, выводя ум из бесстрастия, лишь наклоняет его к волеизъявлению, хотя до этого еще не доводит. Иначе говоря, эмоция есть рождающееся волеизъявление, которому, однако, может быть, и не суждено раскрыться в мире. По самому существу своему, как посредничающая между созерцанием и действием, эмоция есть текучий душевный процесс, нечто скользящее, неустойчивое и изменяющееся. Здоровая личность не допускает в себе длительных эмоций, потому что или отказывается от соответственных действий, или же их производит. Напротив, дряблость характера выражается в накоплении эмоций; такая личность не имеет ни силы самососредоточения в чистом умном созерцании, ни силы вторжения во внешний мир: она не имеет ни бесстрастного ока, ни сильной руки, и потому застревает на полдороге, на полупроявленности. Древний человек, душевно более современного здоровый, мало знал эмоцию помимо действия, из нее развивающегося. А древний эллин, опираясь на строение собственной личности, и антропологию разрабатывал лишь двойственную. Здесь имеется в виду общее всей древней психологии расчленение душевной жизни на начало разумное и начало пожелательное, т. е. на ум и волю. Чувство, в качестве самостоятельной координаты душевной жизни, проявляется в психологии значительно позже, и это обстоятельство следует объяснять, конечно, не грубостью психологического анализа, а быстротечностью эмоциональной стадии в развитии волепроявления: древний человек долго и бесстрастно созерцал предмет, а затем, если склонялся к действию, то производил его без колебаний и задержек, без оглядки и раздумий, уже запоздалых. Поэтому действие древнего человека, хорошо оно или плохо, всегда отчетливо и цельно. Напротив, человек новейшей истории не имеет убеждения в истинности своей

мысли и не доверяет ей; и потому, не интересуясь созерцанием, он спешит выйти к действию, но неуверенно и, непрестанно оглядываясь вспять, парализует в себе волю. Это — человек с двоящимися мыслями, а потому и с задержанной волей. Его лишенная бесстрастия мысль и лишенная силы воля ограничивают таким образом пышно разрастающиеся эмоции. Эта соединительная ткань душевного строения здесь разрастается и главенствует. Она становится, таким образом, главным предметом душевного анализа, особенно привлекает к себе литературу и, будучи на самом деле болезнью души, культивируется и искусственно растится. Может быть, иногда она красива; но жемчужина есть все-таки *болезнь* моллюска.

Вполне понятно, что и деятели изобразительного искусства оказались увлеченными общим потоком всей культуры Нового времени и с своей стороны сосредоточили свое внимание на эмоциональном аспекте личности. Так именно возникает столь свойственный новому изобразительному искусству и особенно новому портрету поворот в три четверти.

LV

Подобно тому, как эмоция есть переход от созерцания к действию, так же поворот в три четверти есть именно *поворот* от фаса к профилю. Это есть уже вышедшее из себя внутреннее равновесие, но еще не уравновесившееся внешним предметом, — лицо, которое имеет стремление — стать профильным, но бессильно осуществить это свое стремление до конца. В этом смысле поворот в три четверти дает некоторое беспокойство, некоторую неопределенность и потому волнует, заставляя нас бессознательно доискиваться, как пойдет это движение дальше. Таким образом, поворот в три четверти делает нас соучастниками некоторого душевного процесса, вызывает сочувственную эмоцию и, тем самым, изображенное лицо приближается к нам, и мы к нему, в качестве собеседника, единомышленника и единочувственника. Портрет в три четверти дает впечатление интимности. Это наиболее внятная передача того, что наше время считает собственным признаком человечности: не истины возвещаемой и не воли проявляемой, а чувства, т. е. субъективного начала, области, где нет уже самодовлеющей истины, как нет и побеждающей воли. Современный человек полюбил в себе свою слабость, свои колебания, свою немощь и постарался их именно выразить и показать прекрасными.

Совершенство*, святость, мудрость, вообще завершенное состояние личности не приемлется людьми Нового времени потому, что оно требует себе либо «да, да», либо «нет, нет»³³. Искание истины новый человек предпочитает истине и методологию — достигнутому знанию. Поэтому прямой поворот кажется слишком строгим, не допускающим игры с собою, и новое искусство уклоняется от прямого поворота не только в портрете, но даже и в иконописи, внося и в религию субъективность и уклончивость. Новому человеку, повторяем, важно не совершенное, как некоторую норму, иметь пред собою, а любоваться самим собою, своими тонкими душевными движениями, которым исти-

* На полях дата: 1924.VI.20.

на служит лишь предлогом и возбудителем. «Страдать», «стремиться», «иметь горячие чувства» новому человеку представляется оправданием жизни, независимо от наличия истины или лжи как источников всех этих состояний. И потому новый человек не хочет ни для себя, ни для других прямого поворота.

Но, с другой стороны, он не имеет и силы выразить напрямик свою волю. Он отравлен страстями, загнанными внутрь. Он не смеет быть откровенно профильным: насильник чужой личности в своих вожделениях, новый человек себе самому не хочет сознаться начисто в своих желаниях и прячется за дымку мечтательности, дав желаниям возникнуть, но не допуская их завершиться действием. И он боится профиля как слишком откровенного в своем натиске и потому требующего отчужденности и силы. Если прямым поворотом изобличается корыстность отношения к миру, то профилем выводится в явность внутренняя дряблость и нецельность воли. От того, как и от другого, новый человек прячется за трехчетвертной поворот, за двусмысленность, для которой наготове оправдание: если лицо упрекнуть в отсутствии бесстрастия, то скажут, что ведь это не икона, а начинающееся действие; если же отметят задержанность, а потому и бессилие этого действия, то тогда сошлутся на непрочность изображения.

Разным оттенкам чувства соответствуют и разные повороты в три четверти, из которых одни более объектны, другие — более субъектны, одни более мечтательны, другие — более вожделевательны. Этих подвидов поворота в три четверти может быть четыре, и нетрудно было бы установить более определенно значение каждого из них в частности, но вопросы этого рода были бы слишком специальны в настоящей работе.

LVI

Изображение в три четверти, как сказано, выражает близость изображаемого к зрителю и, можно сказать, соизмеримость их между собою, а пространство такого изображения наиболее сродно пространству чувственных восприятий. Отсюда понятно и применение такого поворота во всех тех случаях, когда от художника требуется дать интимный портрет, выразить чувство, особенно чувство нежное, — вообще стать на полюс, прямо противоположный монументальности. Если прямое изображение подобает святым, а профильное — властелинам, то поворот в три четверти по праву принадлежит прежде всего красавицам, и притом — в понимании Нового времени, т. е. при богатстве душевных движений. Этот поворот — по преимуществу женственный и, точнее, женский, ибо в женской душе в особенности развивается эмоциональность. Конечно, не только женщина может быть изображена в три четверти, точно так же как не только святой или мудрец может быть изображен прямо и не только император — в профиль. Но, изображая в известном повороте кого бы то ни было, художник *самым поворотом* подводит изображаемое лицо, кем бы оно ни было, под некоторый онтологический аспект, и вследствие того, если хочет остаться верен себе и соблюсти художественную цельность, то вынуждается выдвинуть в данном лице элементы соответственного психологического типа, подчеркнуть их и, наоборот, отвлечься по

силе возможности от всех прочих, не соответствующих избранному онтологическому аспекту. Если так, если уж избран поворот прямой, то художнику необходимо сколь возможно показать внутреннюю цельность, созерцательность и самодовлеемую бесстрастность данной личности; в противном случае, вместо портрета получится карикатура, которая вообще ведь и действует некоторым нарочитым внутренним противоречием. Но, может случиться, художник не сумеет уловить в лице его вечности, или эта сторона действительности выражена тут слишком невнятно. Тогда прямое изображение заранее обречено на неудачу, ибо требовался иной поворот. Иначе говоря, хотя и не только святой может быть изображаем в прямом повороте, но изображается так он *как* святой, идеализованный в направлении святости, и дело художника — показать правомерность такой идеализации.

Точно так же профильным может быть изображение не императора только или другого властелина, но и многих других. Однако, кто бы ни был изображен так, раз уж он повернут в профиль, требуется дать этому профилю силу, выразительность и четкость, дать ему энергию и власть, без которых профильность была бы лишь смешной претензией. Тут черты лица тоже должны быть идеализованы, но по совсем иной линии, нежели в случае фаса. Одно и то же лицо, когда оно изображено прямо и в профиль, прорабатывается художником в прямо противоположном смысле, как бы расщепляется на два полярно противоположных лица. А если художник не понимает необходимости этого, то полезнее будет ему заняться вывесками. Так вот, подобно указанному, лица могут быть изображаемы, вообще говоря, и в три четверти.

И этот поворот, как и прочие, не есть безответственная внешняя форма, которую можно применить, оставляя в дальнейшем полный произвол всех своих действий. Художник не вынуждается остановиться на этом повороте. Но, если остановился, он логикою вещей обязуется помнить, что этот поворот предъявляет к нему свои требования, которые должны быть удовлетворены. В противном случае он походил бы на живописца, смазывающего локтем то, что написал кистью.

В данном случае поворот в три четверти предполагает и требует выдвижения вперед эмоций, некоторой мечтательности и в особенности хорошо соединится с нежностью или меланхолией. Миловидность или вообще приятность, в том или другом смысле, не должны отсутствовать в таком изображении. Лицо сильное и с сильными импульсами воли при изображении в три четверти должно быть смягчено и, так сказать, заторможено в своей стремительности. Детские лица просят себе поворота в три четверти.

Напротив*, применение некоторого определенного поворота в случае, когда аспект личности наперед устанавливается целью данного применения, ведет к борьбе двух сил, собственной силы данного поворота и силы того произведения в целом, где этот поворот нашел себе применение. Такая борьба двух сил взаимно ослабляет их и делает произведение вялым. Яркий пример такой неудачи — юбилейный романовский рубль, или собственно медаль в па-

* На полях дата: 1924.VI.21.

мять трехсотлетия Дома Романовых в виде рубля (ил. 42). Ясное дело, задача этой медали — сгущенно выразить величие и мощь царского рода, собравшего и управившего великую державу. Это — сгусток власти, более могучий, чем какая была и может быть у каждого из царей этого рода порознь. Это — власть рода в целом, державшая своею волею трехсотлетний отдел русской истории. Эта власть была могущественна; но если бы она и не была таковою, то самый смысл выбития медали должен был бы повести к выражению именно этой стороны дела. Если художник не чувствует мощи русской государственности и державы Дома Романовых, если он не видит в этом Доме силового центра России, то он не может и не должен браться за подобную медаль, ибо медаль по самому своему назначению ждет себе от художника именно *этого* слова; у художника в данном случае вовсе *нет* выбора сказать то или другое слово, а — лишь возможность сказать некоторое определенное слово, но более или менее выразительно, более или менее ярко, и чем выразительнее и ярче оно сказано, тем удачнее будет сама работа.

Всякому памятно, до какой степени извращен смысл этой медали на самом деле. Прежде всего — самый характер лепки, притягающий на нежность, плоский, еле видный, расплывающийся призраком.

Если бы эти два портрета, царей Михаила Федоровича и Николая Александровича, должны были изобразить меланхолическую мечту о нежно любимых умерших, то возможно было бы обсуждение, насколько они удались. Но в данном случае эти туманные призраки, бескровные и бессильные, лишь иронически могут быть выдаваемы за изображения царей. Притом же их два, но они остаются просто двумя, ни композиционно, ни даже сюжетно не показывая своего единства как представителей единого рода и единой державы. Неудачнее же всего — это поворот обоих лиц в три четверти, дающий им вид слабости, внутренней вялости и мечтания. Может быть, такие изображения имеют свое достоинство в качестве домашнего портрета, например, для медальона. Но, ясное дело, они искажают смысл медали и говорят о русском государстве, как о пустом призраке. Нет никакого сомнения, если бы правители России имели в себе только тот аспект, что изображен на медали, держава Российская не просуществовала бы не только трехсот лет, но и трех месяцев.

LVII

Функция разных поворотов лица и фигуры в изображении определяется непосредственно — самою формою изображаемого, т. е. на плоскости направлением и кривизною линий. Фас и тыл, как указано, сами по себе, т. е. своими очертками, дают впечатление уравновешенности и потому — самозамкнутости, тогда как профиль тоже сам по себе, т. е. асимметрией своего очерка и остротою неуравновешенных своих выступов, дает силовой натиск в одну сторону и тем создает силовое поле вне себя.

Но было бы односторонне и бедно остановиться только на этом формально-графическом подходе и конструкции человеческого лица и человеческой фигуры ограничить соотношениями линий в изображении. Ведь лицо не становится конструктивным только от работы художника, но и само в себе имеет свою

конструкцию. Геометрическая конструкция лица и вообще человека, его пространственная форма, выражает вовне сложное соотношение всех внутренних сил и деятельностей организма. Геометрическая поверхность тела есть окончательная равнодействующая и итог всего, что делается внутри человека и аналитически, и физиологически, и психически, и даже духовно. Таким образом, та или иная выразительность известных линий рисунка, хотя она говорит и сама за себя в рисунке, однако это не мешает ей вместе с тем повторять некое самосвидетельство о себе организма. Если известный орган или жест выражают нечто своею графическою конструкцией, то это не уничтожает внутреннего слова самого органа или жеста как проявления жизни. Художественно же эти оба совпадающие в своем значении языка, язык линий и геометрических форм и язык органических процессов, друг друга поддерживают и взаимно усиливаются.

Иначе говоря, графическая значимость разных поворотов вместе с тем выражается и языком физиогномики. Каждый из органов, особенно лица, связан, как всякому известно, преимущественно с *одною* стороною внутренней жизни и свидетельствует в особености именно об *ней*. Поворот в том и состоит, что акцентируются одни органы и ослабляется энергия других. В порядке физиогномическом, каждый поворот есть особый характерологический разрез личности, выставляющий вперед некоторую законченную в себе группу способностей и деятельностей и затеняющий прочие. Можно сказать, всякий поворот есть некоторая идеализация человеческого облика, причем направление и смысл этой идеализации — как раз тот, что указан выше, при рассмотрении разных поворотов. Можно было бы подробно разобрать в порядке органов, черт лица и мимики, из каких элементов складывается целостное значение каждого поворота. Но это повело бы нас в сторону от прямой задачи нашего изложения, и потому лишь поясним высказанные общие соображения двумя-тремя частностями.

Обращаемся к фасу. Понятно, что при прямом повороте выступают особенно понятно овал лица, форма и размеры лба, брови и, самое важное, очерк глаз и рта. Нет другого поворота, который дал бы лучшую обозреваемость этим органам. Напротив, нос фасовым поворотом сплющивается, теряет свою определенность, и, смотря только прямо, невозможно дать себе точный отчет о форме этого органа. Точно так же остается вполне невыясненною и как бы стертою форма подбородка, выступание челюстей и губ, степень развития надбровных дуг, лицевой угол и вся посадка головы. Но все эти черты лица устанавливаются с наибольшею уверенностью, когда лицо рассматривается в профиль, тогда как черты, выгодно наблюдаемые при прямом повороте, профилем скрываются и делаются невняты. Поворот в три четверти не дает наибольшей обозреваемости ни видимому в фас, ни ясно оцениваемому в профиль; но, уступая каждый отдельный орган порознь обоим предыдущим поворотам, этот поворот имеет над ними преимущество широтою своего охвата: тут, хотя и не в наибольшей выразительности, говорит о себе наибольшее число отдельных черт и органов. Поворот в три четверти не есть наиболее типичный разрез человеческой личности, но он наиболее передает среднее и потому житейски наиболее привычное впечатление от нее. Сюда присоединяется еще некоторое *собственное* со-

держание этого поворота, недоступное другим, но существенное в понимании лица, особенно — нежного, богатого возможностями, еще не раскрывшимися, и не проработанного жизнью до более бедной, но более определенной чеканки. Это именно линия, анатомический смысл которой, кажется, еще не выяснился, но которая непосредственным сознанием оценивается как очень много дающая для понимания нежных и трудно именуемых по своей текучести черт характера и проявления внутренней жизни. Линия эта могла бы быть приблизительно определена как ребро, образуемое пересечением фасовой плоскости головы с боковой; она идет по виску, задевая внешний конец брови, проходит недалеко от угла век, затем чрез вершину щечной кости и по щеке направляется к нижнечелюстным костям. Можно яснее охарактеризовать ее как границу, по которой должно было бы быть вырезано само лицо, если бы захотеть его вынуть как маску. При повороте в три четверти форма лица дается именно этой линией.

Теперь даже из слегка набросанного здесь, нетрудно подсчитать физиогномический состав разных поворотов. В самом деле, общий очерк лица, определяющий господство верхней или нижней части его, лоб, глаза вместе со своим дополнением — бровями, связаны преимущественно со способностью созерцания и выражают жизнь ума. Это и видно при прямом повороте. Сюда присоединяется очерк губ, спокойствие которых и невозмутимость страстью составляют необходимое условие для духовного равновесия интеллектуальной жизни.

Видеть губы в данном случае необходимо, чтобы обеспечить себе уверенность в непоколебимости разума теми порывами, которые выражаются ртом. Видеть их необходимо, чтобы увериться в их покорности, и глаза без рта, сами по себе, еще ничего не дают твердого и надежного.

Напротив, органы воли и страсти — нос и челюсти, орган волевого самоопределения — подбородок, низшие интеллектуальные функции, выражаемые надбровными дугами, все это фасовым поворотом стерто, запрятано, затенено до невидности. Точно так же спрятана посадка головы, выражающая крепость самоутверждения. Профилем, как указано, все эти органы подчеркиваются. В лбе скрывается его ширина, но зато показываются надбровные дуги. В глазе — делается невидным его созерцательность, но зато более выразительно показан *взгляд* как некоторое действие. Рот опять представлен в его движении, а нос и подбородок обнаруживают волю. Наконец, вся посадка головы характеризует волевое отношение к внешнему миру. Если сюда присоединяется еще движение руки, то наступательный момент его только в профиль может быть дан с наибольшею выразительностью.

При повороте в три четверти органы созерцания и органы волеизъявления видны в разной мере, и в этом смысле данный поворот может быть назван уравновешенным. Но, будучи органами противоположных душевных деятельностей, они этой равновыраженностью своею оказываются ослабленными. Вот почему мало уловимые сами по себе и не четкие душевные движения, не заглушаемые более сильными и определенными, становятся теперь вятыми и получают орган своего выражения в вышеописанной височно-щечной линии как границы между фасом и профилем. В качестве таковой, эта линия выражает

тонкие душевные свойства и, легко изменяясь вместе с наличным состоянием человека, способна передавать приливы и отливы его эмоциональной жизни.

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

LVIII

1924.VI.22

До сих пор силовые поля художественных произведений мы обсуждали как независимые от времени. Это позволило упрощенно подойти к вопросу о полях, и полученные выводы могут быть теперь расширены и углублены *новым* данным, пока намеренно опускавшимся.

Речь идет о времени, как о четвертой координате, или четвертом измерении действительности; ясное дело, эта четвертая координата не должна оканчиваться бесследно опущенной в произведениях изобразительного искусства. Но с другой стороны, эта четвертая координата не должна считаться безразлично сходною с прочими тремя, тем более что и сами они, каждая порознь, имеют своеобразие и отнюдь не смешиваются друг с другом. Как в самой действительности, так и в изображениях ее могут быть преимущественно выражены те или иные координаты, причем разным историческим векам и разным художественным стилям свойственно замечать и выдвигать определенную или определенные координаты. Можно сказать даже, что важнейшую основу стилистического своеобразия и художественный дух века определяет выбор господствующей координаты. Так, в египетском искусстве и особенно в искусстве каменного века явно господствующей была длина, горизонталь, причем Египет стал вводить, но весьма подчиненно, высоту. Греческое искусство характеризуется полным равновесием длины и высоты, т. е. горизонтали и вертикали, причем намечается, но подчиненно, глубина. Искусство христианское выдвинуло вертикаль и дало ей значительное преобладание над прочими координатами (о координате времени мы вообще пока ничего не говорим); Средневековье усиливает эту стилистическую особенность христианского искусства и дает вертикали полное преобладание, причем этот процесс наблюдается в западной средневековой архитектуре и в восточной средневековой фреске. Возрожденское искусство, сделав попытку вернуться к эллинской уравновешенности вертикали и горизонтали, не удерживается тут и делает постепенно господствующей — глубину, которая разрастается в безмерность и дурную бесконечность, постепенно забывая все прочие координаты, первоначально же среди них имеется, как пережиток готики, некоторое преобладание вертикали над горизонталью.

Итак, каждая координата имеет в том или другом искусстве ту или другую выраженность и проявляет собою то или другое духовное стремление эпохи. Уже это одно обстоятельство должно наводить на мысль о различных способах воспринимать, понимать и изображать время, в зависимости от духовного характера эпохи. Но — прежде чем обсудить эти способы, вникнем, в какой мере на самом деле время связано с действительностью и нашим восприятием ее и оценкою.

Всякому, конечно, известно, что действительность находится во времени, как находимся во времени и мы сами, и что, следовательно, со временем связаны все наши восприятия и оценки действительности. Но, хотя это известно решительно всякому, однако почти от всякого ускользает существенность этого проникновения всей действительности временем. Связь с временем представляется какою-то случайностью, от которой, сделав надлежащее усилие, можно было бы в случае надобности избавиться, подобно тому, как можно стереть с вещи слой насевшей на нее пыли. Время представляется, не в пример прочим трем координатам действительности, отрицать которые означало бы уход от действительности, — время представляется каким-то недоразумением, и попытка отвлечься от него — подходом к более точному знанию действительности. Всякий знает, что измерение величин происходит во времени, но почти никто не думает о существенных следствиях, отсюда вытекающих. Всякий знает также, что восприятие действительности и мысль о действительности совершаются во времени, и знает о времени психической реакции и прочих длительностях, характеризующих жизнь нашего психофизического организма. Но всякому представляется в непосредственном самосознании, что это замедление произошло лишь в данный раз, по какой-то слабости, рассеянности, и вообще — нежеланию сделать усилие, но что у него в запасе имеется на будущее еще другой раз, когда он не сплоскает и то же действие произведет уже без малейшего замедления, т. е. безвременно.

В этом признании за собою и вообще за действительностью безвременности, если не наличной, то хотя бы возможной, выражается некоторая глубокая правда, но смутно предчувствуемая. Взятая же буквально, это самосознание ложно и возникает от переноса духовной истины в чуждую ей область. Сейчас мы обсуждаем именно эту последнюю, и потому будем говорить не об истине указанного самосознания, а об его ложности.

Ложность* эта — в перетолковании процессов нашего познания как знания божественного: хотя никто не станет формально приписывать себе божеского вездесущия и, вытекающего отсюда, всеведения, как непосредственного держания в своем уме всей мировой действительности, однако полусознательно принимает предпосылку о метафизическом характере своего познания, физические же процессы, участвующие в познании, оценивает, хотя и не отдавая себе полного отчета, как нечто попущенное слабостью, как костыль познания, принципиально говоря, могущий быть устраненным. Если бы это было действительно так, то мы и в самом деле могли бы делать мгновенные мысленные обозрения вселенной, разрезы ее, перпендикулярные к направлению времени (предполагая единое время вселенной существующим), давать как бы мгновенные фотографии мира. Иначе говоря, мы бы могли тогда строить дифференциальные уравнения мира. Но в том-то и дело, что весь этот круг предпосылок и мыслей коренным образом ложен и, противореча религи-

* На полях дата: 1924.VI.24.

озному жизнепониманию, вместе с тем несовместим и с прямым свидетельством действительности. Всякий действительный процесс протекает во времени и имеет свою длительность. Всякий измерительный и иной прибор имеет свою, в широком смысле, инерцию и потому свое время запаздывания: показания ни одного инструмента нельзя считать мгновенными, и инструмент непременно отстает от измеряемого им процесса. Всякому наблюдателю свойственно то, что астрономы называют личным уравнением, т. е. в своем восприятии, в своем сознании и в своей потребной реакции задерживается сравнительно с показаниями инструмента. Правда, процессы природы, созданием известных условий, могут быть ускорены; запаздывание инструментов усовершенствованием их может быть ограничено, как и может быть уменьшено личное уравнение наблюдателя благоприятным физиологическим состоянием, воспитанием восприимчивости и усилениями воли. Но предел этого уменьшения длительности во всех указанных случаях — отнюдь не нуль, а всякий раз определенная конечная величина, вытекающая из существа дела и потому никак не могущая быть пренебрегаемой в качестве бесконечно малой. Велика или мала она в каждом отдельном случае — это безразлично при принципиальном обсуждении длительности как существенного и ни к чему иному не сводимого признака. Когда мы говорим о телесности, т. е. трехмерности, всякой вещи внешнего мира и принципиально отрицаем физическую действительность вещей об одном или двух измерениях, то тут вовсе не вносится ограничение, будто размер тела по тому или другому измерению должен быть не меньше какой-то величины: велико или мало данное измерение вещи, оно *есть* и не сводимо к другим двум. Предметы об одном или двух измерениях мы считаем абстракцией. Точно так же обстоит и с четвертым измерением — во времени: всякий действительный предмет непременно имеет свою длительность, большую или малую — безразлично. Но она непременно есть, это *толщина* по четвертой координате, по времени, и предмет только трехмерный, т. е. нулевой длительности, нулевой толщины во времени, есть отвлеченность и никак не может считаться частью действительности. Но таковой, вдобавок к невозможности быть действительно воспринятым в опыте, не мог бы быть и мыслимым, ибо самые процессы мысли, т. е. действительной мысли, протекают во времени и сами имеют свою длительность и последовательность своих элементов.

LX

Разные физические процессы, служащие познанию мира, происходят с различными скоростями. Там, где скорость процесса очень мала, мы неизбежно считаемся с нею; но, досадуя на медленность, мы не доводим до нашего сознания существенного участия в познании — времени, потому что имеем обычно про запас некоторый *другой* процесс, более быстрый и притом со скоростью, уже не испытывающей нашего терпения; а если и не имеем на самом деле, то успокаиваемся на мысли о возможности такового. Иначе говоря, мы привыкли к мысли о возможности существенно ускорить наше познание, и процессы, имеющиеся в нашем распоряжении, обычно оказываются достаточно быстрыми на практике. Но эта достаточность, соотносительная с тре-

бованиями, которые предъявляются нами опыту, и всегда может оказаться неудовлетворительной. Так, при известном темпе жизни, удовлетворяет и то медленное сообщение между странами, которое достигается редкими посылками: тут диалог государств растягивается на года. Почта и железная дорога значительно ускоряют этот обмен мыслей и желаний, но удовлетворительность или неудовлетворительность этой скорости, как и всякой другой, зависят от расстояния. Так, обычный разговор, т. е. сигнализация звуковая, оценивается в повседневной жизни как не имеющий замедления со стороны самой сигнализации: мы не считаемся со временем, потребным на прохождение звука от говорящего к слушающему. Пожалуй, мы не считались бы с ним и при пользовании акустическим телефоном. Эхо и резонанс уже дают нам почувствовать длительность звукового процесса. А если бы акустическая сигнализация, например, выстрелами или соответственными усилениями звука при передаче и приеме, была применена к переговорам между городами, то даже сравнительно близкие города, вроде Москвы и Петрограда, выходили бы из терпения от медленности такого разговора. На сказанный вопрос из Москвы петроградский ответ можно было бы слышать не раньше как чрез <...> часа. И, следовательно, самый короткий разговор длился бы около недели. Звуковая передача есть процесс самый быстрый из применяющихся нами в обычной жизни. Однако, как видим, даже распространение этого приема сообщения в пределах одного государства показывает на полную его неудовлетворительность. Нас обычно не пугает эта медленность звукового сообщения, потому что имеется в запасе телеграф и телефон, временную задержку которых мы считаем пренебрегаемо малою. Трансатлантический кабель подорвал эту абстракцию о мгновенности сигналов телеграфных: на сообщение чрез океан каждого отдельного сигнала требуется <...> минут, и потому передача телеграмм происходит с нетерпимою медленностью.

Однако и тут желающий мыслить длительность процессов познания чем-то несущественным и устранимым не сдастся и указывает на процесс несравнимо более быстрый, на электромагнитные волны, распространяющиеся со скоростью 300 000 километров в секунду. Следовательно, к услугам познания имеются сигналы световые, инфракрасные, ультрафиолетовые и всевозможные электромагнитные в более узком смысле слова, т. е. волнами сравнительно большой длины. Действительно, это так. Но этою скоростью 300 000 километров в секунду достигнут предел быстроты сигнализации, и мы не только не знаем никаких процессов более быстрых и не можем предполагать возможности таковых, но и, наоборот, в качестве самого существенного устоя современного физического знания должны отрицать хотя бы самую отдаленную возможность открыть физические процессы более быстрые, нежели распространение электромагнитных пертурбаций.

Конечно, скорость их представляется житейски вполне достаточною; однако и она — такова лишь при известном масштабе желаний. Если же учитывать деловым образом разговоры о междупланетных и междузвездных сообщениях и видеть в подобных замыслах не только фантазии от безделья, то скорость света постигнет та же участь, что и скорость звука. Уж сообщение

с Солнцем, т. е. получение отсюда ответа на посланный запрос, потребовало бы более четверти часа, а подобная же реплика с ближайшей звезды (— сделаем вид, что верим астрономам —) получилась бы лишь через семь лет. Сообщение же с большинством прочих звезд требует тысяч и даже миллионов лет. Как видим, здесь уже явно сказывается толщина во времени явлений даже самых быстрых, и думать об ней как о ничтожно малой не представляется никакой возможности.

Таким образом, всякая часть действительности, даже чисто физически, имеет свою толщину во времени и никак не может быть обсуждаема в качестве трехмерной. Сказанное безмерно усилится, если принять во внимание физиологическую, психофизиологическую и психологическую стороны действительности как воспринимаемой в подлинном опыте. Тут тем более действительность должна быть признана во всех своих частях и отдельных образованиях четырехмерною.

LXI

Пожалуй, довольно легко принимается *общая* мысль об отвлеченности безвременных объектов. Но она не встречает себе противодействия отчасти и потому, что недостаточно взвешивается *конкретный* смысл этого рода рассуждений. Между тем он далеко не безразличен. Ведь тогда отдельные восприятия того или другого предмета, т. е. такие, в которых временная толщина, длительность, исчезающе мала, столь же не соответствуют истинному образу предмета, как поперечные сечения древесного ствола ничуть не дают образа дерева, в его целом. Правда, по микротомическим ломтикам некоторого объекта можно представить себе образ самого объекта, но для этого требуется наличие в сознании третьего измерения, да и тогда такое восстановление трехмерного образа из тонких его ломтей весьма затруднительно. Если же представление третьего измерения отсутствует, или, что то же, если совсем не развито пространственное воображение, то никакими усилиями не объединить всех ломтиков в один цельный пространственный образ, и множество их останется разрозненным, а каждый ломтик будет в представлении — сам по себе. Так именно дробится на ломтики, нарезанные перпендикулярно ко времени, всякий конкретный образ действительности в сознании большинства, причем не дают себе труда даже собрать в сознании все такие ломтики или хотя бы многие, а выхватывают наудачу или по произволу тот или другой разрез. И представление о действительности оказывается соответствующим подлинному образу ее ничуть не более, чем если бы подменили образ дуба видом его распила, или человеческое тело — распилом замороженного трупа. Тут было бы совершенно неуместным слово «неточный», ибо воззрительно — просто *нет* никакого прямого перехода от вида сечения предмета к виду целого предмета. То же самое следует повторить и о сечении во времени.

Сделаем, впрочем, одно разъяснение. Распил дерева, если говорить вполне строго, не есть образ двухмерный: неровности его поверхности и некоторая прозрачность его вещества дают нам и третье измерение древесного ствола, но очень слабо, так что сравнительно с другими измерениями мы можем

считать сечение только двухмерным и пренебречь измерением третьим. Точно так, сечение действительности во времени, по самому нашему восприятию, не может быть в точности со-временным или одно-временным, т. е. непременно имеет в разных точках различные временные характеристики, мы рассматриваем и сознаем разные части образа не в одно и то же мгновение. Но, сравнительно с длительностью всего объекта в целом, эти временные неровности нашего восприятия весьма ничтожны, и мы пренебрегаем ими и считаем все восприятия за со-временное во всех своих частях.

Тут* не было бы практически препятствий считать эти колебания координаты времени бесконечно малыми, но логически они не должны быть упускаемы из виду, если мы не хотим существенно извратить понимание действительности.

LXII

Итак, всякая действительность распростерта в направлении времени ничуть не менее, чем она распростерта по каждому из трех направлений пространства. Всякий образец действительности, раз только он действительно воспринимается или действительно принимается, имеет свою *линию времени*, и каждая точка его отвлеченно статистического разреза на самом деле есть точка-событие. Иначе говоря, каждый действительный образ имеет *четыре* измерения и есть, если говорить о нем как о целом, некоторое образование четырехмерной геометрии, т. е. не тело, а сверх-тело, или, по терминологии Н.А. Гулака³⁴, тело-тела. Это тело-тела имеет свою геометрическую форму, столь же существенно далекую и даже несравнимую с тем, что обычно мы называем формой тела, как, например, куб или октаэдр не похожи на параллелограмм, получаемый при их сечении, или эллипс — на конус. Необходимо в полной силе проникнуться мыслью о решительном несходстве образа действительного, т. е. четырехмерного, и трехмерного сечения его, обычно принимаемого за форму предмета. Микроскопист, разрезывая свой препарат ломтиками, старается о возможной тонине их, т. е. о возможном ослаблении третьего измерения. А аналитическое научное и житейское сознание интеллигента, при уяснении себе образа действительности, всячески старается отвлечься от длительности или возможно ограничить ее, чтобы возможно исключить из образа его текучесть; предмет исследования пригвождается, чтобы хотя приблизительно задержать его процессы. Микроскописту необходимы его усилия в указанном смысле по условиям современной микроскопической техники; но он не обольщает себя надеждою, будто истинное строение объекта таким приемом будет представлено наиболее точно. Наоборот, когда стараются об устранении четвертого измерения, то имеется в виду не только и не столько техника исследования, к сожалению, в настоящее время неустранимая, как истинность получаемого таким приемом образа.

Эти трехмерные разрезы, как и двухмерные микроскопические препараты, в отношении своей формы, повторяем, не имеют ничего похожего на

* На полях дата: 1924.VI.25.

образ цельного объекта, и *нет* никакого прямого перехода от первого ко второму. Но разрезы, несомненно, дают материал для отвлеченных выводов о форме цельного образа и в этом смысле могут служить основанием к познанию последних.

В некоторых случаях это основание оказывается достаточным или приблизительно достаточным для полного понимания этой последней, — когда линии времени всех точек этого образа между собою тождественны. Это значит, рассматриваемый предмет не меняется со временем и, как склонны обычно говорить, от времени не зависит. Но отсюда был бы слишком поспешен и прямо ложен вывод, будто истинной формой такого предмета надо считать его трехмерный образ. Такое заключение было бы столь же ложно, как если бы истинной формой цилиндра было признано поперечное сечение его, ибо оно всюду одинаково.

Такого рода предметы, неизменные или, точнее, практически не изменяющиеся на известном протяжении своего существования во времени, повторяем, можно сопоставить в области трехмерного пространства — с цилиндрами и призмами, а в четырехмерной геометрии они носят название <...>.

Наглядные же сравнения, напрашивающиеся здесь, это — конфеты *фокс*, венецианские бусы⁵⁵, нарубаемые из цилиндров, содержимое которых построено параллельно тянущимися цветными нитями и волокнами. Можно сравнить также такие гиперцилиндрические формы с деревянными болванками в виде сложных цилиндров, поперечный распил которых дает фигурки людей и животных — обычный прием массы производств кустарей-игрушечников. Красивые узоры и даже картинки, получаемые в сечении конфет и бус, и привычные нам виды людей и животных при распиле деревянных болванок делают все эти сечения нам более близкими и более понятными, чем те цилиндры, из которых они вырезаются. Но это еще не означает действительного первенства сечений над цилиндрами, ибо цилиндры существуют сами по себе, а сечения — лишь в них и могли бы быть взяты оттуда лишь отвлеченно. Точнее сказать, всякое сечение, взятое само по себе, все-таки есть лишь ломоть цилиндра, и само — цилиндр, хотя бы очень низкий, так что строение ломтя, или его форма, никоим образом не может быть сведена к качественно иному и качественно более элементарному виду плоского узора. Точно так же истинная форма всякого образа действительности, хотя бы мы его и считали неизменным, есть сверх-цилиндр, а не трехмерное его основание. И, в частности, человек, на малых промежутках его биографии, когда он не успевает еще заметно измениться, должен по своему виду сравниваться с упомянутой деревянной болванкой, а не с поперечным ее распилом.

LXIII

Вообще говоря, цилиндры среди трехмерных тел составляют исключение, и, беря тело наудачу, мы не имеем оснований предполагать тождество всех его параллельных между собою сечений. Тем более, беря наудачу некоторый образ действительности, т. е. четырехмерный, мы без достаточных данных стали бы рассчитывать здесь на исключение, а именно на тождество всех

трехмерных его сечений⁵⁶, причем вероятность такого тождества, понятно, убывает вместе с ростом числа измерений. С течением времени это трехмерное сечение изменяется, и линии времени его сходятся и расходятся между собою. Тут цельный четырехмерный образ не только может быть построено по отдельному сечению; чтобы хотя бы отвлеченно понять цельный четырехмерный образ, необходимо знать много сечений его в разные времена.

Обычно* мы не думаем об этой трудности, потому что чаще всего выделяем из целостного, в четырехмерном смысле, образа только ту его часть, где он сравнительно мало изменяется со временем; а участками существенного изменения и областями бурного процесса мы пренебрегаем, мысленно отделяясь от них, как от чего-то внешнего и не принадлежащего к самому образу. Правда, у каждого процесса может быть наиболее значительная стадия, и мы тогда сознаем этот отрезок процесса господственным над всеми прочими, в известном смысле — *целью* существования всех прочих, и тогда эта стадия оценивается нами как энтелехия всего процесса, как символический представитель четырехмерной сущности. Говоря языком древних, мы можем применить здесь в расширенном смысле термин ἄκμῆ⁵⁷, расцвет, применявшийся первоначально к человеческой жизни. Акμῆ человека приходит, по воззрениям древних, приблизительно в сорокалетнем возрасте и выражает наибольшую полноту сил, телесных и душевных, достижимую этим человеком, наибольшую гармонию личности, наиболее пышное и цельное раскрытие ее возможностей. Подобно тому как в трехмерном сечении человека *лицо* его наиболее выражает его, т. е. наиболее полно сравнительно с другими органами и частями тела может представлять за всего человека, так же в четырехмерном целостном образе человек некоторый определенный отдел времени, около сорока лет, по древним, представляет за всю его жизнь в целом. В растении цветок воспринимается нами вершиною организации его, символическим заместителем всего растения, и классификация растений учитывает из всех органов и частей растения преимущественно цветок. Но то, что в трехмерном пространственном образе есть цветок в отношении всего растения, — в целостном четырехмерном образе того же растения как имеющего длительность во времени следует признать за временем цветения: и оно символически замещает все развитие растения. Еще ярче это замещающее символическое определенное развитие сказывается в четырехмерном образе бабочки, со всеми ее превращениями. Грена и гусеница, и куколка, и, наконец, порхающая бабочка — это не четыре различия образа, а *один* образ, с весьма причудливыми линиями времени. Но, как ни <не> совместим порхающий цветок с видом прожорливого червя, однако — это *один* образ, временные сечения которого чрезвычайно несходны между собою, но, однако, друг от друга неотделимы ничуть не менее, чем передняя и задняя часть той же бабочки. Координата времени объединяет по меньшей мере так же, как и прочие три; нельзя разрубить гусеницу по длине, но нельзя ее делить и по временной глубине. Но и тут, при этой неделимости целостного четырехмерного образа,

* На полях дата: 1924.VI.26.

стадия лепидантеры воспринимается нами как *ἄκμῆ* всего образа и символически представляет за весь образ. И так — не только в сознании житейском или по оценке поэтов и живописцев, но и биологически, ибо классификация этих существ имеет в виду почти исключительно стадию окрыленности. Бабочка — энтелехия этих существ, душа их, явившаяся открыто.

Не только человек имеет *ἄκμῆ*, и притом в каждой из координат, но и животное, и растение. Всякая вещь имеет свое цветение, время наиболее пышно своего раскрытия, свое *ἄκμῆ*, когда она особенно полно и особенно цельно представляет за себя, в ее четырехмерной цельности. У всего есть во времени своя вершина, как есть наибольший размер и по каждому из прочих трех измерений. Ничто не обладает бесконечными размерами ни в длину, ни в ширину, ни в высоту, и решительно все, как бы оно ни было велико, где-нибудь кончается, как где-нибудь оно имеет и начало. Это утверждение приемлемо всяким, потому что всякий знает о протяженности всего видимого — в пространстве. Но время нередко не сознается *необходимым* условием всего, что есть в мире, и потому представляется естественной возможностью беспредельного существования, которое, если и обрывается, то всякий раз лишь несчастною случайностью: в самом деле, раз координата времени не входит необходимо в характеристику данного образа, то он не имеет и длительности в собственном смысле слова, и поэтому в нем нет изнутри определяемого процесса, со своими временными членениями, со своими подъемами и спусками, со своим началом и концом. Сравнительно еще недавно в науках о неорганической природе постоянно встречалось выражение «сохраняется неопределенно долго», истинный смысл которого указывал на беспредельность и возможную бесконечность, если только не случится чего-либо внешнего, разрушающего минерал, горную породу, химический препарат или некую вещь. Это представление о неопределенной длительности проводилось также в биологии, когда доказывалась беспредельная долговечность многих деревьев, и во всяком случае эта долговечность подразумевалась при обсуждении жизни *рода*, растительного и животного, причем поколения представлялись повторяющимися до беспредельности один и тот же цикл, раз только нет внешних деятелей изменения. Подобно тому как вся механика игнорировала длительность, так же не считалось с нею и естествознание. В качестве наиболее яркого учения о безвременности мира, т. е. отрицания процесса как такового, следует назвать дарвинизм: тут жизнь рода, самого по себе, представляется абсолютно независимой от времени и род — не имеющим никакой истории, ибо всякое изменение происходит силою внешнего толчка, не связанного с жизнью рода и потому случайного, т. е. могущего быть или не быть.

Нечего говорить о ложности подобных построений. Биологическому роду свойственна своя история, т. е. своя линия времени, как она свойственна и отдельному члену рода. Внешние условия могут причинять искажение внутренне предназначенной линии времени данного рода, могут искривлять ее, как искривляется ствол дерева выступающею скалою или стебель растения — придавливающим его камнем. Но закон развития, т. е. форма линий времени, имеет свой *инвариант*, и род не уступит его и не сможет от него отказаться, иначе как

ценою собственной гибели. Закон времени свойствен не только явлениям жизни, но и всему, что есть в мире. Слова «неопределенно долго» на самом деле означают «весьма долго сравнительно с длительностью проделанного опыта, так что закон времени пока не выяснен для данного явления». О коллоидах и вообще о дисперсном веществе говорить не приходится: общеизвестно, что эти вещества находятся в непрестанном процессе и с внутренней необходимостью, определяемой самым строением их, проходят последовательные стадии. Но и кристаллы подлежат времени, сначала вырастая и складываясь, чтобы затем медленно разлагаться, как разлагается и распадается всякое вещество. Но, коль скоро во всех существах и вещах действительности может быть установлено какое-то падение, какое-то разложение и вообще ход к границе во времени, тем самым устанавливается и необходимость существования точки расцвета, вершины линии времени, до которой был ее подъем, ее нарастание, от некоторого начала. Это и есть *акція* данной вещи или данного образа, и оно, как сказано, представляет нам за вещь в ее целом.

LXIV

Расцвет некоторого процесса представляет за целый процесс. Это так. Но необходимо твердо держать в уме символический характер этого представительства и решительную ложность простого подмена всего образа в целом его, хотя бы и наиболее существенным, временным разрезом. Уже классификация растений по цветку страдает односторонностью, может быть не искажающе-вредно при современном укладе естествознания, но, несомненно, лишаящую целостный образ растения надлежащей конкретности и полноты. Роза, самая пышная, не то, что целый розовый куст, и тем более далек от него ломтевый вырезок из розы. Но и цветущий розовый куст — не то, что вся жизнь куста, от семечка и до вырождения, и, наконец, засыхания, с ростом его, сменой листьев, появлением бутонов распускающихся, а затем — осыпающихся и созреванием новых семян. Всякий понимает, как односторонне и скудно было бы представление о растительном организме, если бы мы ничего не знали об росте его и усыхании и если бы растение было оперным, неизменно цветущим кустом. Ритм его жизни, его зазеленение и зимняя спячка, появление и исчезновение цветов, весь этот процесс, как музыка образа, бесконечно полнее и прекраснее, чем обособленно взятый цветок.

Сказанное о целостном образе розового куста должно быть повторено о всяком процессе, о всяком развитии. Отдельно выхваченный момент не показывает нам цельного образа вещи, не покажут его нам и много таких моментов, раз только каждый из них берется в отдельности и форма явления по четвертой координате не уловлена. Подобно тому, как трехмерный образ сделается для нас пространственною формою лишь тогда, когда части или, точнее, участки его воспринимаются не каждая сама по себе и находящаяся только вне прочих, но когда они будут пронизаны сознаваемым нами единым законом строения, их связующим, — так же и процесс во времени должен быть оформлен единым законом, который и есть, в своем конкретном применении к данной последовательности, форма во времени.

Так, стараясь представить себе образ некоторого лица, мы поступили бы ложно, выхватывая отдельный момент его жизни, но не менее ложно было бы рассказать его биографию как хронологическую последовательность отдельных событий. Если описание уха или носа не дает еще образа лица (хотя и дает опытному физиогномисту материал, из которого он может сделать отвлеченные выводы о лице), то и последовательное описание органов тоже не покажет нам лица в его целом: тут требуется уловить единый закон данного лица. То же самое необходимо повторить и [о] трехмерных биографических образах, брать ли из них какой-либо один или взять их много, просто последующими друг за другом. Облик человека может быть показан лишь чрез единый закон его жизни, от колыбели и до могилы, т. е. формой личности во времени. И тут, как бы ни важен был расцвет личности, он только символически намекает на целое, но отнюдь не отменяет весь рост ее, как и упадок. Каждое состояние само имеет непосредственное отношение к целостному образу личности, а вовсе не чрез посредство *экстаза*; и каждый возраст сам по себе ценен, как проявляющий целостность, а не имеет значение только служебное, как условие или ступень расцвета. Каждый возраст сам по себе, а не только в отношении завтрашнего дня, выражает четырехмерную полноту личности, и выражает ее по-своему: как бы ни был выразителен другой возраст, ему не выразить того, что дано этому. И потому ни один возраст не отменяется другим. Есть дни нашей жизни более важные, более ответственные и более характерные биографически, нежели другие; есть и возрасты более заметные в разных отношениях, чем прочие. И все-таки мы живем сегодня не для завтрашнего дня, а для сегодняшнего, или точнее сказать — и сегодня, и завтра, и послезавтра живем ради цельности, ни одним днем не исчерпываемой, но вместе с тем и всяким днем символически знаменуемой. Задача биографа — показать эту цельность.

LXV

1924.VI.27

В трехмерном образе те или другие линии и поверхности могут расходиться, и в некоторых случаях образуются в трехмерном теле пустоты, полости и выемки, делающие поверхность и объем данного тела пространством многосвязным. Это частичное разобщение областей данного тела может пойти и далее, так что самые пустоты становятся объемами многосвязными. Но существование в теле областей, не занятых самим телом, еще не уничтожает трехмерного единства тела, хотя двухмерные сечения его и будут распадающимися на несвязные между собою двухмерные сечения. В самом деле, в цельном трехмерном образе от любой точки его имеются пути сообщения с любой другой точкою, не выводящие в пустоту за пределы среды, заполняющей данное тело.

И потому, будучи лишь скоплением разрозненных ломтиков, если рассуждать о данном теле, оставаясь в плоскости двухмерного сечения, это тело, при трехмерном созерцании, есть *единый* образ, одно целое, и мы нисколько не испытываем препятствий видеть так и думать так, ибо ясно сознаем единство его форм. Наглядным примером сказанному опять возьмем растение, поло-

жим, *дерево*. Мы видим его как цельный пространственный образ и сознаем его как единый организм, явление одной органической формы. Мешает ли этому существование в стволе его внутренней пустоты или дупла? Препятствует ли этому деление ствола на множество корней и корешков — в одну сторону и на ветви, сучья и листья — в другую? А между тем плоское сечение дерева в области корней или на высоте кроны дает отдельные, между собою несколько не связанные круглые и эллиптические ломтики. Если даже не говорить о сечении двухмерном или сечении хотя и трехмерном, но все-таки тонком, то и тогда пребывание только в области окончания корней или у вершины кроны дало бы представление множества органических образований, между собою весьма схожих, но никак не целостный образ единого организма. Может быть, изучая строение коры и древесины и устанавливая тождество химического состава веществ этих отдельных образований и подмечая одновременность жизненных процессов в них, исследователь этих областей стал бы догадываться о существенном единстве наблюдаемого им органического мира. Возможно, при пронизательности он разработал бы и понятие об едином организме корней, пытаясь объяснить себе биологическую и физическую подкладку его взаимодействия этих отдельных, взаимозависимостью их и взаимонеобходимостью, в силу каковых наблюдаемый им органический мир должен быть понимаем как одно *целое*. Но, заранее следует предвидеть, это целое было бы отвлеченным понятием, а не конкретным образом дерева как целого; достигаемое значительным усилием исследования и мысли, оно все-таки оставалось бы смутным и несколько условным, так что о единстве дерева говорилось бы в не совсем собственном смысле. Какая бездна разделяла бы даже самого гениального ученого этой ограниченной по третьему измерению области исследования от последнего дурака, который в самом деле видит своими глазами целое дерево. И в конце концов этот гениальный ботаник, правый в своем предчувствии единства, был бы не только отвлеченен в своих построениях этого единства, но и просто не прав: ведь признаки единства, им устанавливаемые, суть только вторичные проявления жизнедеятельности, и органическое единство дерева как целостной формы ими сказывается, но отнюдь не строится. Мало того, они могли бы быть следствием и коллективной жизни отдельных организмов, так что исследователь негениальный мог бы с <полным> формальным правом отрицать жизненное единство отдельных корней.

Разобранный пример не так придуман, как это может показаться сперва, и почти на наших глазах работал как раз в подобном же смысле и с подобным же неуспехом глубокомысленный ботаник — Г.Ф. Морозов⁵⁸. Только его интуиция и его исследования относились не к отдельным корням и ветвям, а к отдельным деревьям, а тот войлок корней, в котором он прозревал единую органическую форму, был лесом. Морозов в буквальном смысле возмутился против принадлежности к числу «не видящих леса из-за деревьев» и захотел увидеть его, лес, как единую растительную форму. И он обнаружил необыкновенную пронизательность и огромное трудолюбие, чтобы доказать это единство. Но это единство он доказывал преимущественно биологическими взаимозависимостями различных факторов исследуемой им растительной формации и лишь

в качестве вывода отмечал вытекающую отсюда динамику этой формации, т. е. процесс развития ее во времени. Несмотря на свою глубину, Морозов проявил нерешительность в самом существенном, в признании собственного формообразующего единства за лесом, и высказал свою главную интуицию смазанно, оставляя возможность мыслить и в ту, и в другую сторону. Но действительная ясность высказывания потребовала бы от него прыжка, откровенно в силу интуиции и уже не прикрывающегося внешнею необходимостью на основании наблюдений.

Эта двусмысленность и недоговоренность морозовских построений и его нерешительность в самом главном были следствием отвлеченности его понятий о лесе и отсутствия у него конкретного образа целого леса. Психологически понятна эта отвлеченность, ибо лес есть форма четырехмерная с сильно выраженной длительностью, а опыт человеческой жизни, и даже поколений, чрезмерно тонок по четвертой координате сравнительно с протяжением леса во времени. Морозов был вынужден наблюдать лишь трехмерное сечение леса и не видел его биографии в целом. Оставался тогда еще путь, но на него почти невозможно вступить ученому нашего времени, утратившему потребные навыки и способности. Это именно — мистическое созерцание того же леса, но в символическом виде особого существа, внешне на лес непохожего, но лес собою являющего, подобно тому как запах может быть ощущением целого цветка, пейзажа или даже человека. Попросту говоря, Морозов не сумел увидеть лес в веках и не захотел или тоже не сумел увидеть его же в мгновение, например, в образе лешего.

LXVI

Пять извилистых отпечатков типографскими чернилами на листе бумаги не дадут конкретного представления о человеке как целом существе тому, кто его еще не знает непосредственно, и невозможно представить себе ту степень умственной одаренности и духовной отваги, которая позволила бы перейти, хотя бы отвлеченно, от этих пяти чернильных завитков к пониманию целого человека. Но несравненно доступнее нам и неизмеримо короче другой переход, от сравнительно кратковременных органов четырехмерной сущности к самой этой сущности: от родичей — к роду. Тут линии времени непрестанно расходятся, и многосвязность пространства нарастает. В отношении координаты времени тут происходит нечто весьма похожее на расхождение в пространстве ветвей у дерева, по направлению высоты. Когда говорится о *генеалогическом дереве*⁹, то пользуются образом гораздо более уместным в данном случае, чем обычно думают сами говорящие. Род действительно есть дерево, и он действительно ветвится, но не в высоту, т. е. в третье измерение, а во время, т. е. в измерение четвертое. Но и тут эта намеченная здесь разница вовсе не так значительна, как может показаться сперва.

Дерево* ветвится в высоту или, если взять растение ползучее — в плоскости почвы. Но ведь самые ветви появляются *с течением времени*, расходятся от основного ствола и друг от друга последовательно, не только по мере удаления

* На полях дата: 1924.VI.30.

нашего от начала ствола, но и по мере нашего удаления от начала его же во времени, т. е. от момента прорастания семени. Мы мало думаем об этом, отчасти потому, что ранее образовавшиеся части ветвей не уничтожаются, и таким образом пространственный трехмерный образ дерева накапливает весь временной процесс и оттесняет его своей полнотою из нашего сознания. Но представим себе растение, отмирающее по мере его роста, например, что-нибудь вроде священной смоковницы. Тогда пространственный образ уже явно не замещает собою четырехмерного образа этой смоковницы как организма *растущего*.

Если теперь мы обратимся к *роду*, то тут видим распространение его по одному из измерений пространства, именно расселение рода и занятие им все большей области (пока он растет: и все меньшей — когда он пойдет на убыль). Но в этом расселении по плоскости, подобном разрастанию священной смоковницы, нельзя видеть безусловно необходимое свойство рода; если бы родовое гнездо было высокою башней, то и ветвление рода пошло бы вверх.

Наряду с этим расхождением родичей в пространстве в горизонтальной ли плоскости или по вертикали, ветвление рода идет во времени. При этом последний процесс особенно привлекает к себе внимание, потому что, в противоположность дереву, прежнее поколение быстро отмирает и в каждом трехмерном сечении рода редко бывает налицо более трех поколений зараз. Таким образом, если дуб закрепляет за собою все прежние поколения ветвей и они продолжают жить, образуя до известной степени образ всей истории дерева, то в роде прошлое не оставляет своих следов, и пространственная картина рода несоизмеримо беднее четырехмерного его образа. Жизненно и общественно это обстоятельство учит безусловной необходимости для человека знать, представлять и синтезировать в своем познании прошлое своего рода, закреплять его возможными способами, тогда как ветви дерева, если представить его сознательным, гораздо меньше нуждаются в таком закреплении, ибо там прошлое само собою остается закрепленным, и, откуда жив организм дерева — жива и память о всем его прошлом.

Род есть единый организм и имеет единый целостный образ. Он начинается во времени и кончается. У него есть свои расцветы и свои упадки. Каждое время его жизни ценно по-своему; однако род стремится к некоторому определенному, особенно полному выражению своей идеи, пред ним стоит⁶⁰ заданная ему историческая задача, которую он призван решить. Эта задача должна быть окончательно выполнена особыми органами рода, можно сказать, энтелехией рода, и породить их — ближайшая цель жизни всего рода. Это благоухающие цветы или вкусные плоды данного рода. Ими заканчивается какой-то цикл родовой жизни, они последние или какие-то предпоследние проявления рода. Будет ли от них потомство или нет — это вопрос уже несущественный, по крайней мере в жизни данного рода, ибо в лице этих своих цветов он уже выполнил свою задачу. Если потомство тут будет, то это может быть лишь развитием рода по инерции, и в ближайшем будущем, т. е. через три, четыре и т. д. поколения (а что значат три-четыре поколения в истории рода!), жизненной энергии рода суждено иссякнуть. В других случаях возможно, при притоке

надлежащей крови, и рождение стойкого потомства. Но таковое чаще всего исходит от какой-либо из младших ветвей рода, младших по несению родовой идеи. Это — как бы вегетативное появление нового отпрыска, если угодно — нового рода, с новой родовой идеей и новой исторической задачей. Но чем полнее и совершеннее выразился в известном представителе исторический смысл рода, тем менее оснований ждать дальнейшего роста родовой ветви, к которой он принадлежит.

Нет никакого сомнения, жизнь рода определяется своим законом роста и проходит определенные возрасты. Но нет сомнения также и в *свободе*, принадлежащей роду, — свободе, столь же превосходящей мощью своего творчества свободу отдельного представителя рода в среднем, как и полнота жизни рода в целом превосходит таковую же отдельных родичей в среднем. Кроме того, в какие-то сроки и в лице каких-то отдельных представителей рода это самоопределение его получает чрезвычайные возможности. Род стоит тогда у дверей собственной судьбы. Если вообще в другие времена и в лице других его членов, ему предоставлена некоторая беспечность и от него не требуется четких решений и прозрения в жизнь и задачу целого, то, наоборот, в такие времена и в лице таких своих членов он приобретает возможности подтянуться, духовно напрячься и на этих поворотах сделать выбор, сказать либо *да*, либо *нет* высшему о нем решению. Так бывает и в жизни отдельного человека; но неизмеримо ответственнее эти узловые точки в жизни целого рода. И тут род волен сказать *нет* собственной своей идее и вырвать из себя источник жизни. Тогда, после этого рокового *нет* себе самому, роду уже незачем существовать и он гибнет тем или иным образом.

Жизненная задача всякого — познать строение и форму своего рода, его задачу, закон его роста, критические точки, соотношение отдельных ветвей и их частные задачи, а на фоне всего этого — познать собственное свое место в роде и собственную свою задачу, не индивидуальную свою, поставленную себе, а свою — как члена рода, как органа высшего целого. Только при этом родовом самопознании возможно сознательное отношение к жизни своего народа и к истории человечества, но обычно не понимают этого и родовым самопознанием пренебрегают, почитая его в худшем случае — за предмет пустого тщеславия, а в лучшем — за законный исторически заработанный повод к гордости. Однако ни то и ни другое не улавливает главного: качественного превосходства и качественной полноты рода над родичами. Но ходячее, количественное понимание как простой суммы изменчивых поколений, как вечного *eadem sed aliter*⁶¹, как скучного проделывания каждым поколением всех очередных повинностей возраста, — это понимание коренным образом ложно, и оно-то ведет за собою желание замкнуться поколению в пределы себя самого, не видеть ничего позади и не считаться с будущим.

От* рода как целостного четырехмерного образа уже сравнительно легко переход, по крайней мере в мысли, к племени, народу, государству, расе, наконец, к целому человечеству, конкретное единство которого было понято

* На полях дата: 1924.VII.1.

и почувствовано в опыте почти мистическом, вопреки рассудочному складу всего мышления, Огюстом Конттом. Все эти сущности, простираясь четырехмерно, имеют каждая свою форму, свой целостный облик, и в явлении он воспринимается как гений или как ангел-хранитель племени, народа, государства, расы и всего человечества. Огюст Конт называл совокупное человечество как единый организм Великим Существом — Grand Être и символизировал его образом Мадонны. Но, по-видимому, он не понял собственных догадок в их прямом смысле и отодвигал конкретность образа человечества в неопределенные дали, не учитывая возможности *видения*. Лишь в позднейшем, когда он подвергся душевному расстройству и тем расковал кандалы французской рассудочности, в его культе Клотильды де Во⁶² мелькает большая конкретность тех же представлений.

Живая Идея совокупной твари, она же — Церковь Предвечная, или София — Божия Премудрость в твари, этот божественный Первообраз и Форма всего тварного бытия завершает рассматриваемый ряд восходящих образов, по мере восхождения все более общих и вместе с тем — все более полных, конкретных и содержательных. В иконописи это Великое Существо, эта вечная, неувядаемая чистота, цельность и непорочность Первообраза Божьего Мира, полно выражающегося в Сердце Мира — Богоматери, оно представляется в виде окрыленной огнезрачной царственной женской фигуры.

LXVII

Итак, всякая действительность простирается четырехмерно и выделена в образ о четырех измерениях. И время, четвертая координата этого образа, организовано в нем как собственное его, этого образа, время, имеющее в нем свое начало и свой конец. *Это* время не есть время внешнее, под каковым разумеется лишенное яркой индивидуальности время безжизненных вещей. И потому о времени данного образа нельзя судить из времени других, ему посторонних, и подходить к нему с мерою этого последнего: необходимо *или* войти в собственное время данного образа и рассматривать его как замкнутое в себя единство, *или же* подняться созерцанием до образа, конкретно объединяющего собою *тот* образ и другие, от которых мы хотели бы отпавляться. Тогда этот новый образ в отношении тех, частных, будет их общим пространством, с особым своим временем, т. е. четырехмерным пространством, а они, эти частные образы, в отношении образа общего, будут вещами в нем, связанными между собою силовым и энергетическим взаимодействием. Тут в отношении времени пришлось бы повторять все сказанное о трех первых измерениях⁶³.

LXVIII

До сих пор речь шла об изображаемой действительности независимо от восприятия ее изображения. Для понимающих искусство реалистически такое рассмотрение временной организованности образов действительности необходимо в качестве основания теории самого изображения этой действительности. Но оно не безусловно необходимо внутри теории искусства как таковой: ведь

понимающему искусство субъективистически нет дела до организации действительности, и вопрос может ставиться лишь о сознании действительности и в особенности — передаче художественного замысла. Таким образом, какова бы ни была действительность сама по себе, пред нами сейчас стоит вопрос о восприятии и о сознании ее и именно в отношении *времени*. Как организуется в сознании время? Предварительный ответ сослался бы на *синтез* временного последования. Однако нам важно знать, какие именно ступени проходит этот синтез и что именно вкладывает каждая из них в сокровищницу искусства. Ибо ясно, что с разными видами и способами временного синтеза должны быть связаны особенности художественного стиля, манеры и приемов. Синтез времени требует, понятно, особой активности восприятия, и все облегчающее активность тем самым подготавливает почву и более легкому синтезу. Таким образом, открывается возможность приложить свободную энергию к новому не объединенному еще множеству, т. е. расширить и углубить свой синтез.

Всякому знакома противоположность пассивного и активного отношения ко времени. Особенно наглядно она может быть подмечена в музыкальных впечатлениях, ибо в этом искусстве координата времени господственна и, следовательно, *синтез* времени при восприятии есть *все*. Эту противоположность мы вынуждены признать как сознание своего бессилия, когда впервые слушаем музыкальное произведение трудное и насыщенное, особенно при усталости. Тут слушаемая музыка проходит пред нами фраза за фразой, или даже такт за тактом; пьеса разваливается в сознании на куски более или менее длительные, из которых каждый лежит сам по себе, не имея никакой связи с прочими. В предельном случае очень большой трудности и очень большой усталости пьеса рассыпается просто на отдельные звуки или их группы, и вместо музыкальной формы до сознания доходит лишь* звуковая труха. Эта трудность охватить пьесу как одно целое и осознать ее с первого слушания отнюдь не свидетельствует против объективной ее цельности, хотя, сама по себе взятая, не обеспечивает, конечно, и объективной связанности. Так, Бетховен с первого же раза воспринимается довольно широкими полосами, и ярко сознаваемый наличный момент лишь постепенно, рядом полутеней, переходит во мрак уже забытого или еще не предугадываемого. Иначе говоря, хотя связность всего целого и не дается без усилия, но предчувствие этой связности получается сравнительно легко. Напротив, Моцарт слышится в первый раз так же, как видится картина, которую мы рассматривали бы сквозь тонкую щель, проходящую над разными областями картины. Видимое тут резко было бы отграничено от невидимого. Так вот и Моцарт: воспринимаемое резко отделено здесь от уже не воспринимаемого или еще не воспринимаемого; тут музыкально осуществленное евангельское: ей, ей — ни, ни⁶⁴, и никаких полу-да он не допускает. На первый раз Моцарт, как ни восхищает он хрустальным журчаньем, не охватывается, хотя бы и приблизительно, как замкнутое целое. Но, прослушанная раз, и два, и три, пьеса объединяется. С Бетховеном это происходит постепенно, и каждый новый раз уплотняет связи целого. К Моцарту же понимание целостности прихо-

* На полях дата: 1924.V1.30.

дит *вдруг*: рассыпалась, а потом внезапно выступила музыкальная форма. Бетховен оплотневает в сознании, а Моцарт внезапно открывается, как снежная вершина в разрыве тумана.

Когда это единство в сознании, так или иначе, установилось, музыка перестает быть только во времени, но и подымается *над* временем. Музыкальные тоны или их сочетания, физически звучащие один за другим, в сознании целого делаются совместными, не теряя, однако, своего *порядка*: так, соотношение величин, хотя бы и стремящихся к нулю, остается при этом переходе к пределу как внутренний закон соотношений. Активностью внимания время музыкального произведения преодолевается, потому что оно преодолено уже в самом творчестве, и произведение стоит в нашей душе как нечто единое, мгновенное и вместе вечное, как вечное мгновение, хотя организованное, и даже именно потому, что организованное. Это — единая точка, единая монада, содержащая в себе организованную полноту звуков, но мир этого многообразия уплотнен здесь творческим актом, а затем вторично — воспринимающим сознанием одну точку, в *одну* восприятие, в *один* акт апперцепции. Так именно творится то, что действительно творится, не компонуется и склеивается, — и в музыке, и в поэзии, и в философии, и в науке, не говоря уж об изобразительных искусствах. Можно было бы нанизать длинный ряд самосвидетельств об этом предмете, данных творцами. Но подобный материал легко отыскать в соответственной психологической литературе, и потому ограничимся *одним*, особенно выразительным по его детской чистоте. Это — описание Моцартом его собственного творчества.

«Когда я нахожусь наедине с собою, — и бываю в расположении духа, когда я, например, путешествую в вагоне, или гуляю, или не сплю ночью, тогда рождаются у меня музыкальные мысли в изобилии и наилучшего качества. Откуда и как они приходят ко мне, этого я не знаю, да я тут и ни при чем. Какие мне приходят на ум, те я и удерживаю в голове и напеваю их про себя, как мне по крайней мере говорили это другие. Если такое состояние продолжается долее, то одна мысль приходит ко мне за другою, так что стоило бы мне употребить крохотное усилие, чтобы приготовить паштет из звуков, по правилам контрапункта, инструментовки и прочего. И вот, если мне не мешает ничто, расплывается душа моя. Тогда то, что приходит ко мне, все растет, светлеет, и вот пьеса, как бы она ни была длинна, почти готова, так что я *окидываю ее уже одним взором, как прекрасную картину или дорогого человека, и слушаю ее в своем воображении отнюдь не преемственно, как это имеет место впоследствии, а как бы одновременно. Это — истинное наслаждение! Все, что родилось во мне, происходит, как прекрасное видение глубокого сна: с таким слушанием всего зараз не может сравниться никакое другое слушание*»⁶⁵.

Таково стяжение во времени, достигшее высоких ступеней, хотя и не высших. Но и ниже наблюдается уплотнение времени, его насыщенность: при слушании чужой музыки, например, того же Моцарта. Это относится, впрочем, не к одной только музыке, а и к любому творческому произведению, вышедшему из единого усмотрения его творца и познанного настолько, что сознание овладело каждой его частью и может поэтому, усилием внимания, побеждать раздельность чувственного времени.

Особенно наглядно так бывает с драмой и, превыше всякой другой, с трагедией античной. Распознанная и усвоенная в своих последовательно выступающих сценах, действиях и отдельных фразах, античная трагедия с непреодолимой силой начинает стягиваться в надвременное единство, и ее последовательные элементы вырастают друг в друга и прорастают друг друга, сплетаясь все теснее и теснее и образуя единое, все более неразрывное, в котором все соотнесено со всем и всякая частность определяется целым. Но из всех трагедий, совершенных, как только могут быть совершенны человеческие произведения, исключительным совершенством давно признан «Царь Эдип» Софокла. И эта трагедия особенно цельно сжимается в сознании, образуя архетип всякой трагедии, сама трагедия по преимуществу. Она стягивается в точку, ослепительно сияющую и, как всякий ослепительный свет, она кажется *черной*. Это — ослепительное черное солнце, ночное солнце Дионисовых страстей, полное содержания, сложно организованное и, однако, точечное, едино-неделимое, не имеющее частей вне друг друга и после друг друга.

LXIX

1924.VIII.16

Условием синтеза времени, равно как и синтеза пространств, давно признана, и житейски и научно, деятельность сознания. И чем более способно сознание к активности, тем шире и глубже осуществляет оно синтез, т. е. тем сплоченнее и цельнее берется им время. Охват тут возможен сколь угодно широкий, — сколь угодно больших сроков времени, как и пространственных протяжений; точно так же и уплотнение объединяемого в *один* предмет мысли и созерцания — времени возможно сколь угодно глубокое. Время может приобрести сколь угодно большой удельный вес. Деятельность искусства работает именно над этим уплотнением пространства и времени, почему мимолетные и рассеянные по лицу земли и в смене годов впечатления приобретают чрез искусство вес драгоценного слитка:

Этот листок, что завял и свалился,
Золотом вечным горит в пенопении⁶⁶, —

но не только горит золотом, но и увесист, как золото. Ведь в нем собраны во едино бесчисленные листы, увядавшие и сваливавшиеся во всем мире и на протяжении всей истории, и не только в прошлом, но и в будущем. Собраны же — потому что уплотнено тут само время. Искусство всегда делает это уплотнение, или стремясь данный, сравнительно небольшой, срок времени пронизать силами, чтобы сплотить его возможно цельнее, или же обращаясь к большим срокам. Отдел биографии и даже длительность целой жизни, исторический период, цикл народа, наконец, пространство и времена геологические и даже астрономические могут быть последовательно областями, на которые распространяется синтезирующая деятельность художника. Но отвлеченная возможность таких синтезов еще не означает действительного их существования. Обычно, при попытках охватить художественно-образительно сроки весьма большие, объединяемое время оказывается рыхлым и даже развали-

вается, так что произведение не показывает синтезируемый срок как единое, замкнутое в себе, время, а лишь провозглашает его таковым: цельность остается тут лишь отвлеченным требованием, предъявляемым к зрителю, но не показанным на деле.

Однако и от зрителя требуется активность, чтобы увидеть временное единство, если бы таковое осуществилось. В этом смысле легко может оказаться виноватым и сам зритель, не умеющий видеть, не воспитавший в себе достаточно сильной способности синтеза. Тогда, как бы ни было глубоко пронизано целостностью данное время в произведении, такой зритель не поймет последнего, при всем внутреннем усилии, подобно тому как не понял бы математической формулы тот, кто не сделал соответственные символы орудиями своего ума.

Но тем не менее, для легкости и даже возможности восприятия этого единства требуется некая соизмеримость между временем синтезируемым и временем личного опыта. За этими пределами восприятие цельности делается затрудненным и расплывчатым, а еще далее — просто невозможным. Подобно тому как восприятие, самое привычное, теряет при необходимости непосредственно охватить сотни единичных представлений, так же — и с охватом слишком многих отдельных событий во времени. Тем не менее, первая затрудненность не означает полной невозможности охвата вообще. Стоит для этого вести объединяющую деятельность восприятия несколькими последовательными восхождениями, вводя единицы высших порядков и делая таким образом неупорядоченное и неохватываемое множество сравнительно простым собранием единиц, из которых каждая сама имеет свою организацию. Точно так же и время, несоизмеримое с нашим опытом по своей обширности, может быть все-таки сделано обозримым посредством расчленения его на отдельные времена, сами объединяющие собою другие временные единства. Так, история государства членится на династические периоды, а история династии как родовая единица времени сама расчленяется на единства биографические, уже соизмеримые с непосредственным опытом.

В отношении этого членения во времени делается во всяком искусстве конструкция; тот же основной прием обработки времени необходим и в искусствах изобразительных.

LXX

Активностью сознания время строится, пассивностью же, напротив, распадается: распавшись, оно дает отдельные, самодовлеющие части, и каждая из них лишь внешне прилегает к другой, но из восприятия одной нельзя тут предчувствовать, что скажет нам другая. Таково именно житейское сознание большинства в отношении даже собственной жизни. Она распадается тут на отдельные куски, преемствующие друг другу лишь по смежности, но не выводящиеся из единого целостного времени всей биографии, как развертывающей внутреннее многообразие и ритм личности. Лишь молитвенно и в минуты парений охватывается собственная жизнь в сознании рядовых

людей как внутренне-связное целое, как художественное единство, где все, большое и малое, предполагается друг другом⁶⁷ и служит раскрытию и выражению замкнутой в себе формы данной личности.

Расслабленное городскою сутолокою сознание привыкает к еще большей пассивности и охватывает лишь небольшие кусочки времени от толчка до другого. Эти обрезки времени обычно не простираются даже на один день. А далее, при сильной усталости, при издерганности, неврастении и т. п. эти отрезки еще сокращаются, пока, наконец, не сводятся ко времени единичного впечатления. Тогда сознание не имеет уже опоры для сравнения его с другим, т. е. не имеет почвы для мысли. Такое состояние, как известно, близко к бессознательности: это овладение мысли одним впечатлением, в котором не усматривается многообразие, приводит к гипноидному состоянию, к роду полусна, где бездействует воля и застывает движение. При крайних степенях такой пассивности оценка времени прекращается, как преодолевается она, хотя и по обратной причине, высшею активностью духовного парения. Долго ли или коротко длится эта задержка сознания на одном впечатлении — этого человек не знает по непосредственному опыту и лишь впоследствии, руководясь косвенными приметами, оценит себе промежуток своей полусонности. Его уносит тут вместе со временем, или почти вместе с ним, и потому, хотя он и знает еще, что есть время, но уже совсем не разбирается в его строе и берет его как безвидную возможность, как беспредельное, стоящее на границе между есть и не есть и, вот-вот, грозящее утонуть в темноте забвения. Наконец, при полном бездействии вполне прекращается синтез времени, а вместе с ним гаснет и самое сознание времени.

Тут человек, как вещь среди вещей мира, несетя вровень с прочими рекою времени. Но он ничего не знает о том, потому что вообще не имеет сознания того, что происходит с ним. Время разложилось, и каждый момент его в сознании всецело исключает все прочие. Время стало для сознания лишь точкою, но не точкою полноты, вобравшею в себя все время, а точкою опустошения, из которой извлечено и от которой отогнано всякое многообразие, движение, форма.

LXXI

1924.VIII.23

Вопрос о передаче *времени* изобразительным произведением и, следовательно, об организации времени не более труден, но и не более легок, нежели вопросы о передаче и организации других координат пространства. Пожалуй, даже передача времени понятнее, чем передача глубины, ибо созерцание художественного произведения непременно требует некоторых психологических процессов, протекающих во времени, тогда как третья координата, глубина, никак не связана явно с изобразительной плоскостью произведения.

Если говорить о произведении как о вещи, то, конечно, оно имеет свою длительность; но эта длительность относится равно ко всем частям произведения и ими нисколько не организуется. Время, в котором находится произведение как вещь, не имеет ничего общего с временем, которое — в произве-

дении как изобразительном. Очевидно, условия передачи и организации этого внутреннего времени надлежит искать в расчлененности самого изображения. Очевидно, далее, время может быть в изображении, если отдельные органы и элементы его, хотя и сосуществуют друг другу как физические части, т. е. как мазки или чернильные штрихи, однако имеют известный порядок, известную внутреннюю последовательность, или как бы написанные при них номера их последовательности. Этот порядок делает эстетически принудительным выступание отдельных элементов созерцателю в определенном временном порядке. Произведение эстетически принудительно разворачивается перед зрителем в определенной последовательности, т. е. по определенным линиям, образующим некоторую схему произведения и, при созерцании, дающим некоторый определенный ритм.

Эстетическая принудительность здесь противопоставляется психологическому произволу. Ничто не мешает мне разрывать клубок ниток где попало или где попало раскрывать книгу. Но *если* я хочу иметь цельную нитку, я ищу конец клубка и от него уже иду по всем оборотам нити. Точно так же, *если* я хочу воспринять книгу как логическое или художественное целое, я открываю ее на первой странице и иду согласно нумерации страниц последовательно. Изобразительное произведение, конечно, доступно моему осмотру с любого места, начиная в любом порядке. Но *если* я подхожу к нему как к художественному, то произвольным чутьем отыскиваю первое, с чего надо начать, второе — за ним последующее и, бессознательно следуя руководящей схеме его, расправляю его внутренним ритмом. Произведение так построено, что это преобразование схемы в ритм делается само собою. Если же *не* делается, или *пока* не делается, по трудности ли такого превращения, или по неподготовленности зрителя, то произведение остается непонятым. Тут *нет* непреходимой границы между искусствами изобразительными, вполне ошибочно слышущими за искусства чистого пространства, и музыкою в ее разных видах, слышущую за искусство чистого времени.

Ведь произведения изобразительных искусств, пока они не прочитаны и не осуществлены во времени, вообще для нас не стали художеством. В этом смысле они не более понятны музыкальной партитуре, если таковая, будучи сама в себе лишь родом плоского орнамента, не зазвучала ритмически инструментальным или внутренним чтением. А по указанию композиторов, уже графический рисунок симфонии, зрительная красота его или безобразие, дает опытному человеку основание судить о музыкальной ценности этой записи.

Так вот, изобразительное произведение есть не более как запись некоторого ритма образов, и в самой записи даются ключи к чтению ее. Отличие от обычных музыкальных записей — главным образом в рационализированности и аналитичности последней, причем каждый элемент записи имеет уже заранее условленное значение. А в изобразительном искусстве значение отдельных элементов не всегда определено заранее, в отношении их в их, отдельности, большею же частью дается непосредственно в самом процессе созерцания.

Это может быть сравнено, пожалуй, с указаниями палочки дирижера, продолжающей и усиливающей выразительный указующий жест.

Этот* последний может быть до известной степени понят и лицом неподготовленным, хотя лишь подготовка, т. е. *знание*, что именно им указывается, дает возможность отчетливых и быстрых реакций на него. Знаки ритмических ходов в произведении изобразительного искусства еще легче понимаются непосредственно; но тем не менее и тут овладение сложной системой их, какова, например, картина или гравюра, требует привычки к известным знакам и знакомства с их содержанием предварительного.

LXXII

Непрерывно текущее однородное время не способно дать ритм. Последний предполагает пульсацию, сгущение и разрежение, замедление и ускорение, шаги и остановки. Следовательно, изобразительные средства, дающие ритм, должны иметь в себе некоторую расчлененность, одними своими элементами задерживающую внимание и глаз, другими же, промежуточными, продвигающую то и другое от элемента к другому. Иначе говоря, линиям, образующим основную схему изобразительного произведения, надлежит пронизывать собою или снизывать чередующиеся элементы покоя и скачка.

Элементы покоя — созерцательны и обозреваются, каждый сам по себе, разом и взором покоящимся. Это — раздробленная *материя* произведения. Она безвременна, в смысле безразличности этих элементов к длительности: глаз может покоиться на них более долго и менее долго, но, конечно, не менее атома времени, потребного восприятию единичного элемента⁶⁸.

Элементы скачка не созерцаются сами по себе, и в эстетическом восприятии как внимание, так и взор не способен рассматривать их. Их назначение — *разделить* два смежных элемента покоя и лишить произведение непрерывности. Глаз проскакивает мимо них, они им не замечаются и именно потому несут свою службу. Они тоже безвременны, но не так, как элементы покоя, ибо на их рассматривание приходится время нулевой длительности. Однако, в сочетании с элементами покоя, они делают ритм и тем оформляют время. Это — элементы не чувственные и находящиеся на службе формы произведения как целого; их можно назвать формальными. Они и дают движение.

Таким образом, время вводится в произведение приемом кинематографическим, т. е. расчленением его на отдельные моменты покоя. Это общий прием изобразительных искусств, и без него не обойтись ни одному из них.

Но недостаточно разложить время на покоящиеся моменты: необходимо связать их в единый *ряд*, а это предполагает некоторое внутреннее единство отдельных моментов, дающее возможность и даже потребность переходить от элемента к элементу и при этом переходе узнавать в новом элементе нечто от элемента, только что покинутого. Расчленение есть условие облегченного анализа; но требуется и условие облегченного синтеза.

Если говорить очень обобщенно, то это последнее условие осуществляется непосредственно усматриваемую качественную родственность отдельных элементов или известных групп их. Способ установки этой родственности мо-

* На полях дата: <1924>.VIII.24.

жет быть весьма различен, и, сообразно этому, самый синтез может даваться сознанию с трудом большим или меньшим. При мышлении синтетическом, по своему основному складу, сродные группы могут быть велики, и тогда, соответственно, затруднены переходы между ними. Напротив, мышление, по своему основному характеру аналитическое, не способно овладеть единством при — слишком трудных элементах движения и теряется, не понимая целостности такого произведения. В первом случае единство созерцательно-умно, а во втором — оно близко к чувственно-наглядному. И потому то усваивается активностью духа, тогда как это само навязывается чувственному восприятию. И в том, и в другом случае единство не может быть чувственным в собственном смысле слова; но при аналитическом мышлении единству приходится давать вид, как если бы оно было чувственным.

Можно сказать еще иначе: организация времени всегда и неизбежно достигается расчленением, т. е. прерывностью. При активности и синтетичности разума, эта прерывность дается явно и решительно. Тогда самый синтез, если только он окажется по силам зрителю, будет чрезвычайно полон и возвышен, он сможет охватить большие времена и быть преисполненным движением. Но, при неспособности охватить эти группы как единое целое, никакого ритма образов вовсе не получится в сознании, и величественная музыка рассыплется на отдельные звуки. Поэтому-то разум, склонный к аналитичности и вытекающей отсюда пассивности, боится явной прерывности и старается скрыть таковую дроблением родственных групп и облегченностью переходов между ними. По существу, такое произведение останется прерывным; но в вялом восприятии оно сойдет за нечто непрерывное и не нуждающееся в духовной форме *над* чувственной данностью. Когда же откроются отступления этой лже-непрерывности от настоящей непрерывности чувственного, то недумчивый зритель объяснит их себе как случайные погрешности художника, или своего рода поэтические вольности, и *простит* их художнику, но все же не поймет, что ими-то именно и осуществлена в произведении его жизнь. Такому зрителю эти подмеченные им разрывы чувственной связности, более видные со многими другими, им не замеченными, будут казаться случайными дефектами недостаточно опытного производства, подобными, например, швам на отливке. Но он не подумает, что и такие швы образуются необходимо и что, следовательно, затирание их с большею ловкостью ничего не изменило бы в существе дела. Такой зритель не захочет задать себе вопроса, в чем именно целесообразность и внутренняя необходимость этих и других подобных швов, т. е. какова их эстетическая функция в организации всего произведения.

LXXIII

<1924>. VIII. 31

Простейший и вместе наиболее открытый прием кинематографического анализа достигается простою *последовательностью* образов, пространства которых физически не имеют ничего общего, не координированы друг с другом и даже не связаны. Если угодно, это — та же кинематографическая лента, но не разрезанная во многих местах и потому ничуть не потворствующая

пассивному связыванию образов между собою. В кинематографе это связывание происходит на почве физиологической инерции сетчатки, удерживающей некоторое время полученное раздражение и тем принудительно сливающей его при известных условиях с дальнейшим. Поэтому движение в передаче кинематографом психофизиологически тождественно с движением передаваемым, т. е. есть не духовный образ его, а иллюзорный подмен, и, следовательно, насквозь натуралистично.

В искусстве натурализм последовательный был бы простым уничтожением самого искусства, ибо оно прежде всего предполагает свободу. Но кинематографический прием *как таковой* вовсе не ведет непременно к натуралистической навязчивости иллюзорного подражания действительности и при известных условиях может, напротив, требовать наибольшего духовного усилия, а единство, им передаваемое, будет созерцаться взором умным, но отнюдь не чувственным.

Простейший пример использования такого приема дается *книгою*. Большинство обращающихся с книгами не довело до своего сознания, что наряду с литературным единством напечатанного произведения существует и необходимо должно существовать единство книги как таковой, причем *первое* единство, т. е. произведение, входит в это, т. е. единство книги как одна из сторон или, скорее, как исходное зерно. Раз произведение читается глазами, те зрительные посредства, которыми это чтение делается возможным, никак не могут расцениваться в качестве внешнего придатка к произведению, случайного и безразличного: несомненно, они служат к воплощению его и потому участвуют в его единстве. Книга как целое сама должна быть произведением художественным и, следовательно, иметь *свою* композицию и *свою* конструкцию. Существование книг нехудожественных вовсе не опровергает сказанного, а лишь свидетельствует о непродуманности или механичности их композиции и конструкции. Книга тем не менее должна быть цельной, и строение ее, весь внешний вид определяются прежде всего ее внутренним замыслом. Ее размеры, характер ее бумаги и переплета, шрифт, расчленение ее чрез размещение текста, последовательность в употреблении различных шрифтов для названия частей, глав, параграфов способы начинать и заканчивать отделы того или другого порядка, размещение чертежей, диаграмм, таблиц, формул и проч., и проч. — все это имеет свою выразительность и может быть использовано как удачно, т. е. в соответствии с замыслом самой книги, так и неудачно, т. е. противореча ему и делая ему помеху.

Это относится ко *всякой* книге. Но особенно обостренно вопрос о композиции книги возникает, когда существование ее не оправдывается одною только ее полезностью. Чем далее отстоит замысел произведения от прямой утилитарности, тем настоятельнее художественная проработка соответственной книги. Случайный вид учебника бухгалтерии еще кое-как терпим; но книга стихов, не удовлетворяющая некоторым начальным требованиям художественности, не только вызывает известную брезгливость, но и явно мешает воспринимать ее поэтическое содержание. Последовательно проходящие пред читателем страницы ее должны самым видом своим, видом своего построения

способствовать последовательно развертывающемуся, но внутренне связному единству произведения.

Поля, белые места, нумерация страниц и т. д. — все это дает ритмику, и она должна передавать внутренний ритм самого замысла и зрительно держать впечатление его единства. Если же она будет разрушать его или если ее ритм будет не соответствовать ритму внутреннему, то это нас будет беспокоить и мешать чтению. Случай простейший: стихи, зрительно расчлененные на группы, соответствующие метру и ритму. Стоит представить себе книгу стихов, напечатанную сплошь или, еще хуже, разделенную на строчки, не совпадающие со стихом, чтобы понять существенную необходимость известной книжной формы. Далее — то же о разделении на главы, части и прочее. Было бы невыносимо видеть начало новой части в самом конце страницы, как невыносимо было бы и страничное дробление октав.

Тут взяты нарочно, чтобы не говорить о вещах, нуждающихся в разъяснении, примеры самоочевидные. Подобным же примером зрительной цельности может быть, например, необходимость выдержать на протяжении книги для всех однородных частей ее содержания один шрифт. Было бы невыносимо видеть книгу, в которой шрифт неожиданно менялся бы без внутренней мотивировки со стороны содержания.

Эта художественно-книжная азбука получает новый вес, когда к искусству поэта присоединяется искусство рисовальщика или гравера. Виньетки, заставки, концовки и тем более иллюстрации, вместе с прочими изобразительно-художественными элементами книги, вроде обложки, фронтисписа, шмуцтитула, титула и т. д. никак не могут рассматриваться в качестве украшения книги, и книга «с украшениями» всегда есть мерзость, делающая невыносимым и восприятие самого произведения. «Роскошные издания» чаще всего бывают именно такими (пример — брокгаузовские издания мировых поэтов).

Все эти элементы изобразительности *или* образуют единое целое, входя в ткань самой книги и, следовательно, — в произведение и тем делаясь замыслу органами повышенной выразительности, *или* пребывают в книге сами по себе, и тогда, каково бы ни было их самодовлеющее художественное достоинство, мешают книге, заглушают голос произведения, вместо того, чтобы поддерживать и обогащать его, и решительно нетерпимы, опять повторим, независимо от, может быть, и большой значительности их самих по себе. В книге не должно быть «картинок». Разнобой иллюстраций, каждая из которых пусть будет превосходна, превращает книгу в лавку старьевщика. Тут изобразительные элементы задерживают внимание сами на себе, отрывая его от других и ото всего единства книги. Внутреннее движение, развертывание книги во времени, разрушается. Эти элементы лишь механически следуют друг за другом, не объединяемые духовно в целостный образ и не давая потому ритма.

Напротив*, в художественно организованной книге отдельные ее графические или иллюстративные элементы выступают в сознании последовательно, как части *одного* целого, имеющего организацию и по четвертой координате,

* На полях дата: 1924.IX.6.

даже, может быть, по четвертой — преимущественно. Это единое целое разворачивается как одна картина, подобно пейзажу, созерцаемому с поезда. Тут последовательность впечатления мыслится зрителем не как простое «после», а служит условием большего богатства и внутренней жизни этого пейзажа. Мне припоминаются мои путешествия пешком, верхом или в экипаже, когда они начинались за несколько часов до восхода солнца и кончались уже при полной темноте: все виденное за день объединяется затем в одну картину, над которой царит солнце в движении. Обычное восприятие солнца — это мгновенное, закрепляющее его на определенном месте и в определенном оттенке, и это обедняет⁶⁹ солнце и лишает его жизни. Напротив, царственно и божественно объединяет собою солнце все и объединяет собою все небо, когда уловлена его дуга по небосводу. Общеизвестно преимущество поэзии пред искусством изобразительным именно в этой способности разворачивать слушателю события. Но нужно помнить: это разворачивание преимущественно происходит пред внутренним взором, который, хотя и внутренний, однако по природе своей, все-таки — *взор* и, следовательно, тем самым дает впечатлениям от поэзии характер изобразительный, по крайней мере в некоторых случаях. А с другой стороны, единство изобразительного произведения, организованного во времени, дается ведь тоже созерцанию внутреннему, а не чувственно, и, следовательно, со своей стороны опять подходит к впечатлениям поэзии.

В иных случаях впечатление от поэзии настолько определенно разворачивается с характером изобразительности, что остается по прочтении книги почти непреодолимое убеждение, что сам видел описываемое там или что книга была иллюстрирована. И наоборот, последовательность изобразительных образов иной раз дает внутреннее движение и ритм принудительно поэтические и драматические, иногда даже — чисто музыкальные.

Как пример первого припоминается изумительное повествование Вальтер Скотта о путешествии Квентина Дорварда по ущелью Параны⁷⁰. Это — не аналитически словесное описание того или другого отдельного пейзажа, а именно — картина всего путешествия в его движении, которую Вальтер Скотт действительно показывает читателю, или, лучше сказать, зрителю. Нечто подобное, хотя и не столь же властное, — картина путешествия Консуэло с Иосифом Гайдном у Жорж Занд⁷¹. И тут опять разворачивающийся пейзаж показывается, а не служит предметом словесного анализа, и притом — показывается в его движении.

Можно дать примеры и обратного, т. е. поэтического развития и музыкального звучания произведений изобразительных. Такими, несомненно, могут быть и книги, в разъясненном выше смысле. Но потому ли, что действительно хороших книг наше время не производит, или просто не припоминается сейчас таковых, но я затруднился бы назвать музыкальную книгу, печатную. Рукопись же знала эту цельность художественной организации книги — во времени, и в древней рукописи действительно видится иногда построение музыкальное. Таково, например, хранящееся в Троице-Сергиевской лавре Епифаниево житие преподобного Сергия⁷², на каждой странице имеющее иллюстративную миниатюру. Строгое единообразие композиции, приемов, общего характера красок и даже частностей расцветки всех этих миниатюр ниже их

единою нитью так, что, при перелистывании книги, получается в мысли не множество отдельных иллюстраций, а *одна*, но живая, — *одно* изображение жития преподобного Сергия, целостного и единого, вобравшего в себя биение времени (ил. 43, 44, 45).

LXXIV

Миниатюра, в том виде, как она была упомянута здесь, сплочена на протяжении книги гораздо теснее, чем обычная книжная иллюстрация. Но наша книга, как и наша рукопись, ввела разделенность, которой не было в древнем свитке. Китайская книга, из одной сплошной бумажной ленты и одностороннею печатью, есть исторически застывшая переходная стадия между свитком и нашей книгой, и в этом смысле может еще более облегчать восприятие своей организованности во времени, чем лицевая рукопись. Расшитая китайская книга и вытянутая за концы дает свиток, в котором сплоченность во времени воспринимается с еще большою легкостью. А перенесенная на стену, та же книга дает *фреску* или иной вид стенописи.

Стенопись уже с очевидностью должна иметь внутреннее единство, ибо в противном случае архитектура терпела бы прямой ущерб. Единый смысл данного архитектурного памятника раскрывается его стенописью. И как бы ни были многочисленны и разнообразны отдельные стенные изображения, они обязательно должны восприниматься как единое целое. Стенопись непременно должна иметь единую композицию. Сюда же относится и та станковая стенопись, которая, отделившись от каменной стены, стоит в воздухе объективированным видением — т. е. иконостас. Церковным уставом устанавливаются основные схемы стенной росписи и иконостаса как единой композиции. Там, где эти начала сколько-нибудь выдержаны, храм действительно звучит неумолкающею музыкою, ритмическим реянием невидимых крил, которое наполняет все пространство. Когда остаешься в таком храме один, то это звучание его росписи, священный нечувственный звук слышится с объективною принудительностью и делается совершенно несомненным, что он исходит от изображений в их целом, а не примышляется нами. Весь храм бьется ритмом времени.

Эта его проработанность по четвертой координате, далее, воспринимается с еще большою легкостью, когда отдельные изображения и многочисленные группы их единообразны не только по общему стилистическому единству, приемам, манере и краскам, но, кроме того, представляют развитие одного сказания и построены, каждое порознь, по одной композиционной схеме. Так обычно и бывает в древних храмах, что главная тема данного памятника развертывается по всем стенам особенно богато и скрепляет собою многообразие всех прочих изображений. Таков, для примера, Успенский собор в Троицкой лавре, где тема конца жизни и успения Богоматери господствует над всеми прочими. Каждая из этих прочих дается здесь единственным изображением, тогда как Успение Богоматери — весьма многими, дающими ходу этого события величаво-тяжелую поступь и вовлекающими таким образом в это движение прочие события и лица церковной истории. В росписи этого собора как целого время организовано и приведено к единству именно событием Успения; все остальное

относительно неподвижно, как звезды, между которыми струится эфир. Можно сказать, здесь время есть Успение (ил. 46).

Этот композиционный прием более или менее общ всем стенным росписям, будет ли то жизнь св. Франциска у Джотто⁷³ (ил. 20, 20а) или росписи византийские. Напротив, непониманием этого начала характеризуются росписи недавнего прошлого: таков нелепый Владимирский собор в Киеве⁷⁴, где нет ни единства темы, ни общего композиционного начала, ни господственного события, развертывающегося во времени, ни последовательности красок, ни единства художественной школы или направления, ни даже приблизительного приурочения манеры одного художника к другому. Что бы ни думать о каждом из изображений порознь, несомненно несовместимость их в одном храме, потому что храм — не музей, где собираются безразлично и Васнецов и Котарбинский⁷⁵, а единое произведение (ил. 47, 48, 49).

LXXV

<1924>.IX.7

Более легким собирание отдельных моментов по четвертой координате бывает, когда частные пространства отдельных подчиненных композиций не разграничены между собою. Тут изображение имеет наглядную целостность, и на первый взгляд отдельные группы и участки его воспринимаются как физически различные и сосуществующие друг с другом. Лишь при более внимательном рассматривании этих групп и участков выясняется, что все они изображают одно лицо или одних лиц, один пейзаж, одно событие, но в некотором последовательном развитии. Тогда эти группы, хотя и сосуществующие физически, получают различные координаты времени и дают некоторую глубину. Изобразительное произведение оживает и струится: течения и потоки борздят его пространство.

Ясное дело, некоторый признак или некоторые признаки должны устанавливать в нашем сознании нумерическое тождество⁷⁶ предмета или предметов, изображаемых в их разных временных координатах разными группами: иначе не было бы толчка к синтезу по этой координате. Признак же этот может быть дан, кроме подразумеваемого единства стиля и манеры, тождеством или сходством черт лица, фигуры, некоторых из предметов обстановки и т. д. Христианство весьма повысило сравнительно с религией до-христианской интерес и чуткость к организованному времени, а потому — также и понимание его как некоторого единства: это было следствием прояснившегося сознания вечности. И потому в христианском искусстве явилась обостренная потребность передавать движение и развитие. Обсуждаемый прием, которым объединяется несколько последовательно развивающихся композиций, был использован много раз в искусстве катакомбном, а затем — в средневековой миниатюре. Так, в катакомбных росписях изображаема история пророка Ионы, причем последовательные моменты ее представлены в одном пространстве: пророк Иона едет на корабле. Его выбрасывают с корабля, его глотает кит, кит выбрасывает его на берег, пророк сидит под сенью, он оплакивает увядшее растение и т. д. — все это — отдельные группы, но они соединяются

в одном пространстве, и при первом взгляде могли бы быть поняты как изображение разных лиц (ил. 51, 52).

Путешествия, драматические события, вообще все то, что из всех координат пространства наиболее нуждается именно в *четвертой*, обычно передается на средневековых миниатюрах именно таким приемом⁷⁷.

Но в рассматриваемом приеме отдельные композиции, хотя и не разобщенные пространственно между собою, однако имеют некоторое относительное разграничение: оно достигается полями, окружающими каждую частную композицию, пространство которых имеет кривизну гораздо меньшую, нежели пространство в участках самых композиций. Дальнейшее облегчение синтеза достигается заполнением или, точнее, уплотнением и этих, обрамляющих, полей. Тогда еще более чувственно-наглядным становится пространственное единство произведения, и вместе с тем над сюжетом, развивающимся во времени, вырастает другой, распространяющийся и умножающийся в пространстве. Искусство Нового времени, будучи чувственным гораздо более, чем искусство древнее и средневековое, стремится к указанному сокрытию швов между отдельными композициями. Таким образом дается изображение, внутренняя жизнь которого и исходный, развивающийся в нем, сюжет лишь чувствуются, но не устанавливаются с полной необходимостью сознанием. Время здесь скорее играет на трехмерных образах, нежели входит в самый их состав. Произведений такого рода много, и они возникают особенно часто, когда художник пытается выразить нечто большое и сложное, но мыслит его в значительной мере аналогично, не имея пред собою *идеи* его в собственном смысле слова. Такова, например, «*Душа народа*» М.В. Нестерова⁷⁸. Замысел этого полотна — показать, как жило на протяжении истории то лучшее, что объединяло русский народ и осмысливало его существование в мире, в каждом веке наиболее ярко проявляясь по-своему. Но различные моменты этого проявления художник хочет дать не в их явной последовательности, а в последовательности несколько прикровенной. Иначе говоря, ему надо представить отдельных людей и группы их, бывших в свой век преимущественными носителями души русского народа, как существующих и действующих объединенно и одновременно, хотя и с намеком на их временную преемственность. А для этого необходимо, конечно, не просто поставить их рядом, но мотивировать их нахождение вместе с некоторым сюжетом, т. е. заставить их участвовать в *одном* действии. Некоторая внутренняя последовательность этого общего их действия, хотя и распространяющегося на малый промежуток времени, может тогда дать благоприятную почву для перехода к промежутку времени исторического.

Ясное дело, чтобы без натяжки объединить людей разного времени в одном действии, необходимо взять его подходящим ко всем охватываемым векам: действие, характерное для одного века, явно исключало бы из группы всех не принадлежащих к этому веку, и сюжетное объединение стало бы невозможным. Нестеров объединяет свою группу крестным ходом, а настроение, общее всем участникам его, — это надежда и ожидание, уверенное ожидание. Отсюда естественно определяется и расположение картины. Крестный ход спускается

по весеннему пригорку к озеру, вероятно, с намеком на Светлое Яр-Озеро. На другом берегу, как золотое видение, стоят какие-то <по>стройки, опять с намеком на священный Китеж. Шествие словно внезапно остановилось, может быть, потому что пришло к месту, а может быть, пораженное идущим навстречу светом. В намеке — озеро есть Яр-Озеро, строение — Китеж, свет — Христос Грядущий, а самый Крестный Ход — русский народ в его истории. Непосредственно же все это имеет значение обычного, хотя и не настолько определено, чтобы быть названо бытовым. Точно так же — и состав группы, не способный с полною точностью приурочиться к некоторому определенному моменту русской истории и в этом смысле намекающий на символически-собирательное ее значение, но вместе с тем и не настолько явно противоречивый, чтобы стать совсем вне-историчным. Это достигнуто изображением характерных для своего времени представителей в одеждах, вместе с тем имеющих силу и в другие времена, в частности — в нашем XX веке (ил. 50).

Впереди* всего хода бежит мальчик с берестяным ведерком. Это — русский народ в его отрочестве, на самой заре своего христианства. Но мальчик, хотя и того времени, однако мог бы быть и в любое другое: он одет по-крестьянски, как и теперь одевают мальчиков на Севере. Далее расположена группа женщин, обступивших блаженного, совсем нагого. Таков первоначальный подвиг народа, подвиг полного отречения. Но и этот подвиг, и подобная группа, хотя и наиболее характерные для своего времени, однако мыслимы и в любое другое. Еще далее вправо: подвиг, уже получающий внутреннюю организованность, — монашество. Стоит схимник, вроде Антония Печерского, но не тот определенный Антоний, а вообще Антоний, живущий в русском народе, хотя и процветший особенно блистательно в свой век. Далее — еще более организованный подвиг — церковного уплотнения и воплощения души русского народа; представитель его — Митрополит или Патриарх, в типе Московских святителей, но не один из них, а вообще святитель, время от времени появляющийся в среде народа, как, например — Филарет Московский. После него — дальнейшее воплощение души народа — церковно-государственное строительство, представленное Великим Князем или Царем и воинами позади него. И опять, этот Самодержец, не то Василий, не то Иоанн, в возможности мыслим в любой век. Подобным же образом нужно повторить о стоящих далее священнике, купцах, мещанах, сестрах милосердия, ведущих раненого солдата, наконец — о писателях, взятых уже портретно — Достоевском, Соловьёве и Толстом, причем последний входит в полотно лишь наполовину, угрюмо и тяжело замыкая группу, от которой он не может быть отделен и с которой он не может слиться. Проходя по фигурам слева направо, мы обзреваем разные слои и духовные течения русского народа, которыми исторически воплощается его душа, и это относится к историческому моменту написания всего полотна, по крайней мере при своем совмещении не кажется противоречивым. Но вместе с тем мы обзреваем и все течение русской истории по внутреннему его смыслу, и тогда каждый из образов становится несравненно значительнее

* На полях дата: 1924.IX.20.

и ярче. Так передано на полотне время, не оставляя неудовлетворенным и того, кто не в силах охватить столь большое протяжение четвертой координаты.

В рассмотренной картине спайки образов, относящихся к разным временным координатам, затерты до известной степени, но тем не менее видны: хотя вся группа и объединена общим действием, но нет непосредственной связи между отдельными действующими лицами, ни сюжетно, ни живописно: все-таки пространство картины распадается на ряд отдельных областей, очень некрепко связанных друг с другом, хотя по замыслу картины этого распада не должно было быть и едва ли может быть мотивировано. Поэтому следует отметить и пример дальнейшего наглядного объединения пространства по четвертой координате, где швы уже совсем уничтожены. Такова, например, «Езда на остров Киферы» Ватто⁷⁹ (ил. 37). Тут изображен праздник среди природы, гуляющие пары — одни беседуют в роще, другие подымаются, третьи идут к морскому берегу, четвертые садятся на лодку, иные, наконец, уже уехали и подернуты дымкою влажного морского воздуха. Все эти пары вполне объединены и сюжетно, и живописно, так что все это движение справа налево представляется сплошным потоком, — движение <м> и образов, и людей, ими представленных. Понимаемая как изображение праздника, как собрание разных видов галантности, картина имеет в себе известную протяженность во времени. Но вместе с тем более глубоко она может быть истолкована во времени. Тогда великолепный праздник кончается, блестящее общество куда-то проваливается, и пред нами — уединенная роща — прибежище тайного свидания. Вся эта галантная толпа оказывается лишь *одной*, изображенной в ряде последовательно развертывающейся любви (парою). Это она, единственная пара, беседует в роще и затем постепенно уходит, чтобы скрыться в светоносном тумане на острове Киферы.

Еще один пример, где сплоченность последовательных состояний и возрастов чувства дана без каких-либо швов. Это малоизвестное произведение Микеланджело <...>⁸⁰.

LXXVI

В рассмотренных примерах разные моменты развивающегося события даются *отдельными* образами. Слабо или тесно объединяются образы между собою, во всяком случае объединение происходит на фоне общего пейзажа, а не в пределах самих образов. В этом смысле пейзаж оказывается швами в изображении временного процесса, швами украшенными, но от того получившими еще большую видность. Объединяя собою процесс в его целом, пейзаж вместе с тем разделяет образы, выражающие отдельные моменты, процессы как таковые. Таким образом, хотя единство изображения и дано здесь наглядно, но все-таки единство его *по времени* требует для своего постижения умственного усилия большего, нежели по другим координатам. Поэтому надлежит сказать о дальнейшем наглядном оплотнении времени, когда разные моменты процесса представлены в пределах *одного* образа, и наглядностью этого образа сами наглядно объединяются.

Ясное дело, тут изображению отдельного момента уже не может служить *весь* образ; но этого и не требуется, ибо мы, воспринимая тот или другой про-

цесс, то или другое движение, и не способны просмотреть движущийся образ, в каждый момент, по *всем* его статьям. Наблюдая процесс, в каждой его стадии мы обращаем внимание на сравнительно небольшое число статей изменяющегося образа, именно на те, которыми наиболее вытжно характеризуется на *этой* именно стадии динамика образа: этими именно руководящими чертами дается нашему сознанию *этот* именно образ, и притом как движущийся. В дальнейших стадиях процесса руководящее значение от данных черт может, и даже в большинстве случаев должно, перейти постепенно к некоторым другим чертам: при движении образа происходит и некоторое передвижение в пределах самого образа, которое служит фокусом внимания. Но это движение опорной области внимания в пределах, как сказано, самого образа, есть уже движение второго порядка, так сказать, *движение движения*, и потому оно происходит обычно гораздо медленнее первого.

Когда новый процесс должен быть представлен *одним* образом, то средством передачи всего процесса служит кинематографическое раздробление, но уже не самого процесса непосредственно, а движения второго порядка, т. е. перемещения опорной области образа. Иначе говоря, из каждой стадии процесса художник берет лишь эту опорную область, на том ее месте и в том ее состоянии, которые соответствуют данному его состоянию. И выбрав таким образом на всем протяжении времени то важнейшее, чем этот процесс в разные свои моменты характеризуется, художник объединяет это важнейшее в *один* образ.

Моментальная фотография движущегося образа дает изображения одновременных и положений, и состояний всех органов. Таким образом захватывается *один* момент, со *всеми* наличными обстоятельствами, нас несколько не занимающими и до нашего сознания не входящими; но зато этот момент берется *вне* его отношения к последующему.

Следствие этого хорошо известно: моментальная фотография движения не способна передать движения и представляет невыносимое зрелище мгновенно замороженных тел и сказочно спящего замка. Поднятая нога так и остается навеки, не показывая никакого стремления опуститься обратно; и застывший смех, ни из чего не возникший и ни во что не обращающийся, делается маскою мертвой души. Тут момент выхвачен из процесса и взят сам по себе, без прошлого и без будущего, в своем тупом противопоставлении себя всем прочим. Он самодовлеет в точности согласно рассудочному закону тождества. В отношении времени моментальная фотография не содержит в себе противоречия, но именно потому не имеет никакого отношения к образам действительности, конкретно воспринимаемым и мыслимым, и представляет собою чистую отвлеченность.

Напротив, жизнь образа в художественном произведении тем и достигнута, что таковое непременно есть *coincidentia oppositorum*, наглядное совмещение противоречий, наглядное ниспровержение закона тождества. Если бы сравнить художественное изображение движущегося предмета с моментально фотографическим снимком его, то в первом были бы усмотрены многочисленные анатомические и физические противоречия и нелепости между от-

дельными органами и частями. Данная часть или данный орган не может быть в изображаемом положении, *если* принять некоторый другой орган изображенным правильно. Тут непременно, анатомически и физически рассуждая, должно быть *или* одно, *или* другое, но никак не то и другое совместно. Ментальная фотография не грешит этим противоречием; но зато скачущая лошадь навеки повисла в воздухе. Художественное изображение той же скачущей лошади полно противоречий; но именно потому мы видим самый скачок лошади, и мы наглядно воспринимаем, как она скакнула и как она снова станет на землю. Это противоречие на деле не есть противоречие, а тождество фотографического снимка — на самом деле не есть тождество. Ведь мы не смотрим на весь образ сразу, но *рассматриваем* его, т. е. берем взором по частям, и притом двигаясь вниманием по руководящим частям в определенном порядке, если только художнику удалось достаточно внятно начертать нам наш зрительный маршрут. Таким образом, анатомические и физические противоречия мы встречаем при эстетическом созерцании образа не в один момент, а в *разные*, и, соответственно, относим видимые нами участки к разным объективным временам. Если же кто чувствует их противоречивость, то это просто означает неумение эстетически созерцать, или, в частности — бессилие именно в данном случае.

Напротив*, непротиворечивость фотографии при эстетическом восприятии неизбежно окажется противоречивою. Ведь та *со-временность* положений отдельных членов, которая запечатлена на светочувствительной пластинке, не наблюдается нами в непосредственном восприятии, и, следовательно, снимок не отвечает тому, что мы видим на самом деле. Мало того, и самый снимок мы станем рассматривать последовательно, так что отдельные его участки будут выступать в сознании именно как относящиеся к *разным* временам, и в этой своей разновременности по положению они окажутся невыносимо противоречивыми своим современному содержанием. Если естественный способ восприятия внешней действительности дает впечатления последовательные, и изображение действительности опять-таки рассматривается последовательно, то мы не способны считаться с формальным требованием одновременности всех его частей и при восприятии будем относить разные части изображения к разным же временам. А если это обстоятельство изображением не предусмотрено, то самое изображение будет оценено нами как внутренне противоречивое.

LXXVII

Чем глубже изображение по четвертой координате, т. е. чем заметнее в нем движение, тем ярче должна выступать анатомическая и физическая противоречивость изображенных образов, поскольку эти образы при неэстетическом подходе к изображению рассматриваются как во всех своих частях *со-временные*. Чем сильнее движения людей, тем более должны противоречить друг другу ракурсы отдельных частей, — если только художник желает дать изображение внутренне непротиворечивое. Но тут требуется вскрыть несколько точнее

* На полях дата: 1924.IX.21.

самое понятие об анатомической и физической противоречивости, которым пользуются, когда подходят к изображению не эстетически. Здесь речь может идти отнюдь не об анатомии или физике как таковых, но исключительно о способе проекции, и применение некоторого непривычного данному ценителю способа проекции судится как противоречие. Но, повторим, это — противоречие не действительности, а лишь тому или другому привычному приему проекции действительности на плоскости. Непонимающий этого не прошел и самых предварительных глав философии искусства. Ведь действительность, сама по себе, не может стоять ни в каком прямом отношении к проекции своей, и потому никакая проекция не может стоять в противоречии с действительностью. Противоречие данной проекции относится к некоторой другой проекции, согласно другому приему. В этом смысле любое изображение может быть объявлено противоречивым, коль скоро усвоен известный прием проекции, а данный с таковым не сходитесь. Так, для инженера перспективное изображение уже противоречиво, как еще более противоречиво оно в оценке персидского миниатюриста. В этом же смысле всякое изображение предмета движущегося в его движении — непременно окажется противоречивым привычному к линейной перспективе. Ведь зрительно самая *суть* движения в том и состоит, что единая точка зрения, единый горизонт и единая мера масштаба не соблюдаются; а между тем эти три единства предполагаются в самой основе перспективной проекции мира. Натурализм, как отпавляющийся от пассивного мировосприятия, имеет склонность брать образы одновременными во всех частях и тем самым естественно склоняется к перспективности в проекции, хотя и тут перспектива не есть решение, единственно возможное. Разумеется, поскольку художник, хотя бы и самый натуралистический, все-таки руководится до известной степени *живым* восприятием действительности и, следовательно, не может вовсе исключить временной глубины, постольку непременно вносит в создаваемые им образы разновременность отдельных частей. Тем самым и он в той или другой мере нарушит веление перспективы.

Но, во всяком случае, программно, в духе своего миропонимания, он будет бороться за перспективу и против времени, — то и другое есть почти одно и то же. Исторически натурализм, перспектива и борьба с временной глубиной выступают совместно. Весьма любопытное в этом отношении место читаем у Леона Баттиста Альберти⁸¹, одного из самых видных вождей натурализма с перспективизмом, а именно — в его трактате «О живописи», относящемся к <1435–1436> году. Вот оно: «Некоторые изображают такие резкие движения, что на одной и той же фигуре одновременно видны и грудь и спина — вещь столь же невозможная, сколь и непристойная. Они же считают это похвальным, ибо слышали, что такие картины, где отдельные фигуры дико разбрасывают члены, кажутся очень живыми, и делают из них учителей фехтования и фокусников без какого-либо художественного достоинства. Но этим не только отнимается у картины всякая прелесть и изящество, — такой образ действия обнаруживает и чрезмерно необузданный и дикий нрав художника».

Итак, обсуждаемый в ближайших параграфах вопрос имеет достаточную давность и возникал уже на пороге возрожденческого искусства, в связи с пер-

спективную и натуралистическими стремлениями. Мы не знаем, кого именно имеет в виду Альберти; но поскольку сам он возмущает доселе непризнаваемые приемы изображения перспективного, очевидно речь идет о художниках, удержавших нечто из традиций средневековых. И в самом деле, это неперспективное соединение изображения профильного и фасового, передней и задней плоскостей тела, в частности груди и спины, на каждом шагу служит иконописи и миниатюре при передаче движений.

LXXVIII

1924. X. 11

Так, в лицевых Евангелиях нередко изображение евангелиста Иоанна Богослова с учеником его Прохором; подобный же перевод часто встречается на иконах того же евангелиста (ил. 54). Прохор изображен тут сидящим в пещере и записывающим слова евангелиста. Он согнулся и направлен в правую сторону изображения, так что тело его представлено профилем. Но лицо дано в почти прямом повороте, обернутое влево и поднятое вверх, по направлению к Богослову. Таким образом, в рисунках Прохора соединены, по крайней мере, два противоречивых ракурса, вследствие чего на изображении видны одновременно спина и грудь, равно как и в рисунке головы соединяется поверхности гораздо больше, чем сколько это может быть видимо при перспективном изображении. На невнимательный взгляд, фигура Прохора покажется сперва горбатою и вывернутою. Более внимательное рассмотрение характеризует ее скорее как *распластанную*. Художественное же восприятие дает и понимание: в какой-то определенный миг зрительного синтеза мгновенно исчезают и горбы, и распластанность, и анатомическая противоречивость ракурсов: изображение ожило. Мы видим теперь фигуру стройную, но с сильным движением, фигуру посредника между словом евангелиста и хартией, на которой это слово записывается. Прохор обращен вниманием, а потому и лицом, к евангелисту, исполнительною же волею — к записи, и потому сюда — всем телом, служащим воплощению в письмене священного повествования. Смысл фигуры Прохора — именно в его посредничестве, в его службе как орудия, и потому движение к евангелисту и к бумаге, то и другое совершенно необходимо, чтобы передать средствами изобразительного искусства значение этой фигуры. Прохор, спокойно пишущий, был бы *сам по себе*, отпадал бы в художественном восприятии от Иоанна Богослова, и связь давалась бы тогда не самим восприятием, а литературно, т. е. условно в отношении самого изображения, внешним в отношении его сюжетным знанием данной иконы. Мы тогда могли бы отвлеченно знать, что Прохор — ученик Богослова и что он пишет не свое, а свидетельствует Иоанново; но мы отнюдь не *видели* бы этого своими глазами, а видели бы как раз обратное. В настоящем своем виде икона, независимо от того, насколько мы знаем ее сюжет, *свидетельствует* нам, нашему зрению, что Евангелие от Иоанна написано Иоанном, а не Прохором, хотя и Прохоровою рукою; а тогда она свидетельствовала бы обратное, вопреки своему сюжету.

Правда, ловкий, но не вдумчивый, т. е. не ощущающий реальности изображаемого, художник мог бы композиционно связать фигуры Иоанна

и Прохора, т. е. скрыть зияющий разрыв их под единством линий и красок как таковых. Тогда получится цельное пятно, нечто цельное в смысле декоративном. Но композиция будет тут в противоречии с конструкцией изображения; и, как только глаз перестанет внешне скользить по этим линиям и красочным пятнам и зритель задастся вопросом о художественной полноте изображения, так это несоответствие между композицией и конструкцией в изображении и станет невыносимой фальшью. Горбы и «анатомические противоречия» фигуры Прохора предельно точно осуществляют конструкцию данной иконы как художественно-изобразительное выражение ее сюжета, или, точнее, ее наименования.

Следует отметить еще один случай подобных горбов. Тут единообразный прием конструкции применяется многократно, что дает особый ритм, по силе художественного впечатления превосходящий таковую же ритмических склонений и поворотов пишущего Прохора. Здесь имеется в виду чин деисусного ряда наших древних иконостасов (ил. 55).

Прямо в середине непоколебимо вертикальный, как абсолютная ось мира — Спас Вседержитель. По сторонам от Него — предстоящие, по чину, согбенные и как бы с огромными горбами. Они стоят. Но если бы они *только* стояли самостоятельными вертикалями, то Вседержитель был бы таковым только по условному провозглашению иконописца, но отнюдь не воспринимался бы нашими глазами как ось мира, мир держащая, как устой и бытия, и истины. Несмотря на догматику и доброе намерение художника, Сидящий на престоле виделся бы нами не более как первый между равными, вертикаль первая по счету, но не единственная по существу, не перво-вертикаль, все остальные собою определяющая и по себе ставящая. В лучшем случае Спас был бы тогда императором, а предстоящие — придворными, но никоим образом это не было бы изначальное Отчее Слово, которым все стало, и которым все просвещается, и которым судится мир. Нам, зрителям, нет дела до словесно объявляемого благочестия художника: оно должно свидетельствоваться самым делом, в данном случае — изобразительно. И если мы не видим известной идеи своими глазами, а тем более — если мы видим обратную, то никакие заверения не имеют силы и не должны иметь.

Так именно обстояло бы дело, если бы деисусный чин строился на ряде самостоятельных вертикалей: каждая из них утверждала бы нечто божественное, в смысле пантеизма, но не зависимое от Единого Лица, от Бога; и тогда Спас был бы лишь Христом, в смысле хлыстовства. Но, с другой стороны, и отсутствие вертикалей, кроме одной-единственной, нарушало бы идею деисусного чина, ибо тут отрицалась бы за человеком возможность освящения и выпрямления Божественным Логосом.

Таким образом, конструкция деисусного чина выясняется как ряд вертикалей, из которых средняя — неподвижна и самодержавна, а боковые держатся средней, к ней направляются, хотя и остаются на своих местах, и чрез свое движение с этой первоосновной отождествляются. Тут вертикалей много, но в сущности — одна, и все прочие воспринимаются как ритмические повторения основной. Они должны обратно тяготеть к этой основной и к ней

двигаться. Но это движение — единое движение, единый процесс, исходящий из средней вертикали, ритмика *всей* конструкции в ее целом, закон движения, налагаемый на вертикали в самом поставлении их. Этот ритм исходит от основной вертикали и потому един. Отсюда следует необходимость ритмически-симметрического построения всего чина.

Направленность вертикалей к вертикали основной осуществляется в конструкции неравноправностью обеих сторон каждой вертикали, т. е. проявлением различия их правой и левой сторон. Изобразительно же это достигается поворотом соответственных фигур около вертикальной оси их тел, так что все фигуры смотрят лицами в сторону основной вертикали. Но кроме направленности, выражающей собою зависимость и производность этих вертикалей, должно быть еще и движение их к этой вертикали. Это-то движение и достигается *горбами* предстоящих, точнее сказать, распластанностью верхней части их фигуры. Нижняя часть не распластана, ибо недвижима: ноги предстоящих должны *стоять*, а не идти. Движение предстоящих к Спасу — духовное движение, не механическое перемещение в пространстве, и слияние их вертикалей с первоосновною не имеет ничего общего с отрицанием физической непроницаемости тел. Напротив, сохраняя свою физическую устойчивость и самостоятельность, предстоящие деисусного чина духовно движутся к средней вертикали. Распластанность их торса — не распластанность, а поворот: проходя мимо нас, они видны сперва с груди, потом сбоку, наконец со спины; в зависимости от их движения, глаз видит последовательно почти всю поверхность торса, и мы непосредственно *видим* его несравненно объемнее, нежели видели бы при его неподвижности: мы видим эти торсы движущимися. Напротив, неподвижные ноги останавливают физическое движение фигур и переводят наше восприятие к оценке этого движения как духовного. Физическое движение внесло бы в деисусный чин несоответственное беспокойство, нечто немирное и потому мирское. Полная неподвижность раздробила бы чин на отдельные самостоятельные фигуры. Лишь это недвижимое движение объединяет весь чин струящегося в нем духовною жизнью, эфирным током, все собою пронизывающим, но не поднимающим никакой пыли. Это невозмутимый мир, который свыше, но несмотря на свою невозмутимость полный жизни и неустанного движения. Деисусный чин, если остаться одному в созерцании, дает впечатление музыки, бесконечной мелодии, и никогда не прекращающейся, но и никогда не наскучивающей. Древние храмы наполнены этими звуками, — хотя и не приводящими в колебание барабанную перепонку, однако явно слышимыми.

LXXIX

1924. X. 19

Внешнее перемещение и вообще механическое движение эстетически созерцающему глазу даны не как таковые, т. е. не как внешние, но как символы и проекции внутренних движений, процессов и состояний нашего духа. Относительно музыки такое утверждение самоочевидно: ведь ни одно искусство так не преисполнено движения, как музыка; и однако, о каком же внешнем

движении может быть тут речь? Не о скольжении же смычка и не о беге рук по клавишам. Музыка имеет дело с внутреннею сутью движения, с движением как чистым качеством всего движущегося, но ничуть не считается с проявлением этого качества во внешнем мире.

По отношению к изобразительному искусству не столь же самоочевидна и та же символичность движений; но тем не менее и тут, если взглянуть глубже, внешнее движение предметов занимает художника не более, чем слушающего музыку — скольжение смычка или бег рук и удары пальцев. Художественным восприятием движущихся предметов может стать лишь тогда, когда закон внешнего движения будет понят и усвоен как особый ритм нашей внутренней жизни, и движущийся предмет растворится в духе, передав ему свое движение как некоторую вибрацию. В художественном смысле движение внешних предметов означает лишь трепет недвижимого духа. И задача художника — закрепить эти внутренние ритмы в вибрирующей душе.

Поэтому естественно, что наиболее мощные вибрации художник может получить не там, где велика живая сила внешнего движения, в смысле механическом, а там, где самая действительность уже переработала внешнее движение в процессы внутренние и где, следовательно, художнику уже обеспечен достаточный для собственного восприятия материал.

Ведь что из того, если перед художником падает огромная масса парового молота или с большой скоростью проносится выброшенный орудием снаряд? Эти движения, значительные механически, слишком тощи внутренним ритмом, чтобы дать много художественному изображению. Напротив, даже небольшое движение руки полководца или, возьмем еще более крайний пример, легкая игра мускулов лица представляет художнику материал очень богатый, потому что сами суть крайне сгущенные внутренние движения и ритмы этих могущественных энергий оставляют далеко позади за собою падение молота и лет снаряда.

Вот почему не должно казаться удивительным, что рассмотренные выше в предыдущих параграфах виды изображаемого движения имеют преимущественно *внутренний* характер, и богатство движения выступало тем более явно, чем глубже во внутреннюю жизнь скрывалось оно.

Известный нам на земле предел этого углубления, то средоточие внутренних ритмов, к которому стремятся и в котором объединяются все движения по их внутреннему смыслу, есть человеческая личность в своем собственном самосознании. А зримый символ всех этих внутренних движений есть лицо. Поэтому художественный портрет, пред всеми другими видами изобразительного искусства, по преимуществу должен решать задачу движения. И чем неподвижнее лицо, собственно голова, как предмет среди других предметов, тем острее стоит пред художником задача передать внутреннее движение, бороздящее внутреннее же пространство личности.

LXXX

Портрет, не передающий этих движений внутренней жизни, т. е., другими словами, не объединяющий в едином образе различных выражений, из ко-

торых каждое отвечает *своему* состоянию душевной жизни, вообще не имеет отношения к искусству: это — изображение не личности, а микротомического ломтика ее. В этом смысле отдельные части изображения лица должны на художественном портрете противоречить друг другу, если рассуждать анатомически. В противном случае вместо портрета будет гипсовый слепок.

Эта противоречивость различных черт и органов выразительности есть условие художественности, необходимое, но однако недостаточное, даже при оговорке, что противоречивые черты приведены в качестве линий и цветовых пятен к композиционному единству. Портрету, как и всякому другому изображению, необходимо иметь в виду единство конструктивное, т. е. реальную связь отдельных органов и частей изображаемого предмета в его собственной, независимой от композиционных намерений художника, действительности. Тут было только что сказано: «как и всякому другому изображению»; но это надо сказать сильнее и настойчивее. Ведь портретист берет личность не как часть мира, которую он может ставить в действительные или воображаемые соотношения с другими предметами и тем законно, хотя и произвольно, согласно своим собственным намерениям, так или иначе изменять строение пространства, в котором взаимодействуют изображаемые им предметы. Напротив, на портрете, по крайней мере в его наиболее чистом осуществлении, личность изображается сама в себе или выходящая из себя лишь настолько, насколько это свойственно ее строению. А потому изображаемое здесь пространство уже предопределено строением личности, как внутреннее ее пространство или пространство ее лица. Тут конструкция властно подчиняет себе художника, более, чем в произведениях иного рода.

Таким образом, единство изображения предопределяется единством конструкции лица, т. е. некоторым действительным соотношением его функций и органов. Противоречие в изображении, указанное ранее, должно быть подчинено функциональному единству конструкции лица, при котором каждый орган выразительности несет *свою* службу, хотя анатомически деятельности различных органов не бывают совместными, а выступают каждая в *свое* время. Художник берет в портрете эти характерные, но выступающие последовательно состояния отдельных органов. Задача композиции — представлять сознанию в последовательном порядке изображения органов, выступающих в соответственном порядке, когда во внутренней жизни проходит некоторое движение. Это-то и дает портрету жизнь.

Движение может, вообще говоря, пройти различно, и, как бы оно ни прошло в действительности, оно нас не удивит, будучи рассматриваемо в качестве единичного случая. Но закрепленное карандашом или кистью, такое движение давало бы невыносимую гримасу, было бы анекдотичным и случайным. Есть, среди многих возможностей, некоторые определенные порядки и ритмы движений, можно сказать — вечные движения, характеризующие жизнь личности, передающие самое строение ее. Есть внутренне закономерный порядок последовательного выступления разных органов, и только при соблюдении его может быть выражено на портрете внутреннее движение личности, как ее *форма во времени*. Возможно, эта форма многозначна, т. е. ей соответству-

ет несколько различных порядков последования — несколько тональностей, свойственных данной личности, вероятно, на разных глубинах ее. Художник тогда волен выбирать тот или другой порядок, ту или другую тональность, тот или другой аспект понимания данной личности. Но тем не менее он должен считаться с *каким-то* из этих ритмов, т. е. конструкцией личности во времени.

Ради определенности укажем один из важнейших порядков последовательного выступления органов — один из важнейших, хотя и не единственный: «Главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаза друг к другу. Рот говорит, глаз отвечает. В складках рта сосредоточивается возбуждение и напряженность воли, в глазах господствует разрешающее господство интеллекта. ...Дугу меньшего напряжения перебрасывают портретисты от одного глаза к другому. Они дают обоим глазам различное эмоциональное выражение; при этом одно еще подчеркивается акцентом и становится финалом, чтобы телеологическое отношение было определенным и необратимым. ...Равным образом и другие факторы выражения лица могут стать противовесом эмоциональному содержанию господствующего глаза, и точно так же все то, что выражает собственный язык отдельных форм. Тогда наш глаз скользит все снова и снова, отправляясь от своей точки покоя, и находит все новые возбуждения и вопросы, которые при его возвращении разрешаются в основном тоне глаза. И в своем спокойном, широком движении — взад и вперед — он собирает ритм последовательности и напряженности и разрешений, обещаний и исполнений, которые мы ощущаем как спокойное дыхание здоровой жизни» (*Христиансен Б.* Философия искусства. СПб., 1911. С. 167⁸²).

Такова одна из схем ритмики портрета, не наиболее возвышенная, но, пожалуй, наиболее характерная для человека возрожденской культуры.

LXXXI

1924.XI.9

Портрет, как он рассмотрен здесь, обязательно имеет некоторую временную глубину личности, временную амплитуду внутренних движений. Он охватывает личность в ее динамике, которая, по сравнительной медленности своего собственного изменения, берется здесь статически. Но тем не менее самая динамика личности подлечит некоторому закономерному процессу и не должна в отношении всей жизни личности браться стационарно. Короче говоря, у личности есть динамика ее динамики, и, следовательно, наряду с себе верной дугой повторяющихся ее движений — общая траектория, по которой смещается и реформируется самая эта дуга. Есть *общий* путь внутреннего роста всей личности, рассматриваемой как связанное во времени целое, подобно тому, как есть общее течение реки, при наличии отдельных волн на ней. Портрет, такой, каким он представлен здесь, задается охватить и выразить типическую форму отдельной волны, мало изменяющуюся на сравнительно узком промежутке биографии. Но тем не менее есть и целая биография, так что безмерно более значащей задачей портретиста было бы изображение личности в этом ее общем течении.

Может ли портрет, в вышеизложенном смысле, охватить это большое движение? На такой вопрос трудно дать ответ отвлеченный, но, судя по отсутствию таких портретов, синтез столь обширный портретисту не под силу. В тех же случаях, когда попытки такого рода делались и, в той или другой мере, удавались, они выводили портрет на путь иконописи и властно толкали живописца к использованию иконописных приемов и к усвоению иконописного способа видеть вещи.

Поскольку поставленная задача биографического синтеза достигнута, изображение должно особенно далеко отойти от анатомического тождества, ибо оно передает не тот или иной отдельно выхваченный участок жизни данного лица, а связанный ход *всего* ее развития. Такое изображение относится сразу и к младенчеству, и к юности, и к зрелому возрасту, и к старости изображаемого лица: относясь ко всем возрастам в их совокупности, оно, очевидно, не может и не должно давать обособленного образа какой-нибудь отдельной полосы биографии. Изображая личность в ее временном *целом*, оно тем самым несравнимо с каждым отдельным моментом этого целого. Оно искривляется отдельными моментами, которые в нем мерцают, как клеточки в разрезанном арбузе. И всякий момент находит себе место в этом целом и дает там свой след, но не может исчерпать собою целого: *он* похож на целое, но целое на него не похоже. В таком изображении можно почувствовать и узнать всякое глубокое проявление данной личности, во всех ее возрастах и на всех ступенях роста; но было бы полным непониманием самой задачи изображения пытаться отождествить его с тем или другим частным аспектом. Это лицо не молодое и не старое, ни в том и ни в другом отдельном переживании, но, конечно, и не нечто среднее между тем и другим. Это не отвлеченно общее всем состояниям, а конкретное и наглядное единство их, т. е. духовный облик данной личности, ее идея в платоновском смысле, или энтелехия⁸³. В этом изображении человек более похож на себя, нежели как он проявляется каждый раз в натуре по отдельным временам, — более *он*, чем сам он, как он представляется извне. Бабочка, вылетевшая из кокона и живущая, быть может, только несколько дней, есть энтелехия того существа, которое жило месяцами в виде гусеницы. Между бабочкой и гусеницей нет никакого сходства, и более внимательный взгляд сравнительного анатома и гистолога рассеивает даже и то поверхностно учитываемое сходство, которое, по-видимому, устанавливается между гусеницей и удлинённым телом бабочки. В бабочке *все* — новое, всякий орган, всякая ткань. И тем не менее бабочка есть настоящий облик, сокровенная душа, энтелехия гусеницы, и в бабочке гусеница похожа на себя самое несравненно больше, чем в собственном своем, червеобразном, облики.

Так, биографический портрет имеет задачей представить надвременное единство личности. Если говорить о нем в плоскости познавательной, то следовало бы его назвать образом, в котором координата времени рассматривается поперек, тогда как обычно она берется вдоль (намек на известное выражение Мартина Лютера: «Мы смотрим на время вдоль, а Бог видит его поперек»)⁸⁴. В плоскости же онтологической этот образ есть облик воскресшего тела, совмещающего в себе все глубокое и сильное всех отдельных возрастов,

но не в отдельности, а в целостном единстве. Это — *весь* человек, за всю его жизнь, ценную в каждом ее мгновении.

LXXXII

Итак, обсуждаемая ступень синтеза могла бы быть названа *портретом по воскресении*. Полного своего выражения такой портрет мог бы достигнуть лишь тогда: «Ныне разумею отчасти, а тогда буду познавать, как познаю себя самого»⁸⁵. Сейчас же, в настоящем состоянии мира, такой портрет возможен как предвосхищение, и притом предвосхищение по двум путям. Во-первых — в мысли художника, особым предчувствием или прозрением подходящего к тому, будущему состоянию. Во-вторых — жизненным самоперенесением изображаемого лица к тому, будущему своему состоянию. В первом случае художник видит будущее как настоящее; во втором — изображаемый им живет в настоящем как в будущем. Художник обличает вещи невидимые; изображаемый им, по слову некоторых подвижников, «достигнув совершенного бесстрастия, уже воскрес в этой жизни, до всеобщего воскресения»⁸⁶.

Так человек натуралистический все-таки может быть изображен под углом вечности, силою художественного прозрения; и наоборот, натуралистический художник может до известной степени, силою изображаемого лица, показать на нем отблеск вечности. В полной мере этот аспект вечности выражается в искусстве без малейшей помехи, когда скрещиваются оба пути вечности, путь познания и путь жизни, — иначе говоря, когда святую личность пишет святой художник. Это — в собственном и точном смысле *икона*. Но наряду с таковою могут быть также иконные портреты двух родов.

Во-первых, натуралистическое изображение святого лица. Такое изображение имеет ценность исторического документа; но оно не относится к искусству и всегда пред ним будет большею оценкою пользоваться равнозначный ему фотографический снимок. Изображение такого рода, как и фотографический снимок, дает меньше, нежели непосредственное внешнее зрение, и оказывается нужным лишь за отсутствием последнего. Напротив, художественное прозрение воскресшего облика в человеке естественном дает гораздо больше внешнего зрения; по самой сути дела такое изображение есть преодоление натуралистической оболочки данного лица и потому само никоим образом не должно и не может быть натуралистическим.

Оно* выражает синтетический духовный облик данного человека, тот внутренний образ, который слагается у знающих его на протяжении всей жизни, и даже нечто еще более глубокое, потому что тут в явное и явленное человеком вплетается тайное, невыраженное и, может быть, никогда не проявляющееся наружу. Святой в значительной мере делает себя помощью «искусства из искусств»⁸⁷, аскетике, совпадающим <со> своим духовным обликом или во всяком случае — прозрачным для него. Его внешний вид можно уподобить *портретной иконе* с него. Напротив, человек не духовный представляет собою темную непроработанную толщу, сырую оболочку, непроницаемую

* На полях дата: 1924.XI.23.

лучам славы внутреннего облика. И потому портрет с такого лица (разумеем натуралистический портрет) не способен быть иконой, хотя бы и портретною. Если требуется показать духовную сущность этого лица, невзирая на непроявленность ее во внешних чертах, то необходимо тут отправною точкою сделать себе не эти внешние черты, не периферию лица, а проникнуть *за* нее. Иначе говоря, тут необходим *иконный портрет*.

LXXXIII

Есть особый род портрета, принадлежащего к синтезу высокого порядка, в котором объединяемая полнота дается *дважды*, один раз последовательно важнейших жизненных моментов, а другой раз — непосредственно, просветленным ликом. Это именно так называемые *иконы с житием*. Середник такой иконы занят тут ликом, будет ли то лицо или полная фигура, но в обоих случаях *без* действия вовне, следовательно, без экспрессии и помимо отношения к другим предметам. Лик тут есть центр всех отношений и содержит в себе все пространство. Это — мир, как он содержится в лике. Напротив, поля такой иконы с житием заняты отдельными моментами из жизни данного лица, и уже по этому одному поля дробятся на множественность этих моментов: тут проходит последовательно вся жизнь данного лица, намеченная ее узловыми или угловыми точками, определяющими основные повороты ее движения. Если же середник представляет не человека, то поля посвящены основным событиям, где сказалась деятельность этого не человеческого лица (такова, например, икона с житием архистратига Михаила в Троицком соборе Троицко-Сергиевской лавры) (ил. 53).

Отдельные композиции этих житийных полей иконы показывают действия, подвиги, испытания и т. д. из жизни данного лица, т. е. его взаимоотношение с внешним миром, его деятельную связь с ним. И поэтому, в полную противоположность созерцательно-отрешенному от деятельности лику середника, они должны быть насыщены драматизмом и развертывают действие жизни в ее наиболее полных движениях поворотах.

В этом смысле икона-житие противопоставляет безмятежное и надмирное спокойствие середника, этот покой небесного центра, движению и волнению полей как периферии. Однако эта периферия не есть некоторая второстепенность, сравнительно с существенностью того центра: и поля, и середник показывают одно и то же, но один раз — при зрении снизу вверх, а другой раз — сверху вниз. Они относятся между собою как ноумен и феномены одной и той же сущности, причем лик середника есть начало и конец, причина и цель движения, развертывающегося в ряде житийных событий на полях. От колыбели и до гроба проходит пред нами человеческая жизнь в наибольшем усилии жизненных борений, и каждая композиция сама по себе волнует драматизмом изображенного на ней, ибо возбуждает мысль к *до* и *после* нее. Но все вместе, весь круг смыкающегося в себя поля постигается в целом как единое явление вечности, как движение недвижимое и утверждается в качестве такового своим недвижимым центром, где — покой, равновесие и самодовлеимость. Тогда оказывается весь круг полей лишь раскрытием и разъяснением этого середника,

примечаниями к лику. От многообразия полей и непрерывного скольжения вдоль них мы восходим к единству середника и созерцательному покою в нем. И наоборот, простую полноту этого последнего постигаем с большею сознательностью и расчлененно в сложном построении поля. Мы движемся теперь уже не вдоль периферии, но — центростремительно и центробежно, усматривая помощью каждой из отдельных полевых композиций соответственную ей сторону личности, изображенной на середнике, и соотносим теперь между собою отдельные композиции полей чрез единство центра, делающее их возможными и связными, как и наоборот, усматриваем полноту лика как жизненно выразившегося в ряде жизненных проявлений.

Икона-житие считалась в древности высоким, если не наиболее высоким видом изобразительного искусства. И в самом деле, она сочетает в себе фрески и икону в более тесном смысле, лицевое житие с духовным портретом. Это ставит ей огромные трудности дать композиционное единство между собою отдельных полевых композиций, не делая их, однако, орнаментально повторяющимися, а потому монотонными. В книге, которую перелистывают, впечатление от каждой отдельной иллюстрации несколько изглаживается, и потому некоторая преувеличенность композиционного единства отдельных иллюстраций может быть даже необходима, ради большей связности книги как целого. Тут же, в иконе-житии, все отдельные композиции предостоят зрителю совместно и непрерывно между собою сопоставляются во всевозможных сочетаниях. Композиционная несогласованность их между собою была бы сразу отмечена как нечто вопиющее. Но вместе с тем не менее резало бы глаз механическое повторение композиции как остановка драматического развития жизни, как бесполезная задержка действия. Художнику требуется тут огромная мудрость, чтобы не погрешить ни в ту, ни в другую сторону.

Но мало того: *все вместе* полевые композиции принадлежат к одному целому и, помимо своего композиционного сродства как отдельных композиций, должны еще иметь общее композиционное целое, вместе с изображением середника, хотя этот последний должен в свой черед быть существенно отличным от полей. Эта задача построить икону, по рисункам и краскам, из построенной же, делает рассматриваемый род действительно трудным, но зато наиболее мощно охватывающим пространство по четвертой координате, времени.

LXXXIV

1924. XII. 6

Координата времени во всех рассмотренных здесь случаях вводилась как характеризующая движение, изменение, рост, вообще — жизнь изображаемой реальности; но при этом самый художник не мыслится реальностью среди других реальностей мира и не рассматривается как живое существо. Это — только созерцающее око, только мыслящий ум, — нечто отвлеченное. Ради ясности анализа было выгодно ограничить себя такую условною предпосылкою, хотя она и не охватывает действительности всесторонне. Но теперь, проделав анализ суженный, мы можем и должны снять сделанное ограничение и учесть координату

нату времени не только в строении изображаемого, но и во внутренней форме самого изображающего.

В самом деле, художественное произведение есть закрепленный акт эстетического познания, и, как таковое, художественное произведение — с таким же правом должно быть признаваемо проявляющим познаваемую реальность, как и — познающего художника. Оно — сама реальность, но оно же — и личность художника. Точнее сказать, оно есть плод от брака познающего художника и познаваемой реальности, в котором две разнородные энергии образуют неразрывное единство. Это слово «брак» не должно считаться здесь случайно проскользнувшим: есть в самом деле глубокая аналогия познания, особенно эстетического, с браком, из глубочайшей древности признаваемая всеми народами и закрепленная всеми языками; впрочем, здесь не место обсуждать эти теоретико-познавательные вопросы.

Суть же дела — в необходимости, обсуждая художественное произведение, считаться с художником как чем-то совсем отличным от зеркала, как с существом, которое само имеет форму во времени и временем определяется во всех своих проявлениях, больших и малых.

Все сказанное о времени применительно к изображаемой действительности должно быть с легкими соответственными изменениями повторено также и в отношении самого изображающего художника. И в него, равно как и в изображаемую действительность, длительность, время входит не в качестве случайности, чего-то, хотя и не устраненного в каждом частном случае, но принципиально устранимого, а как безусловно необходимая сторона существования. И эта сторона с непреложной необходимостью запечатлевается в художественном произведении и строит его.

Рассмотреть координату времени в искусстве при этом, жизненном понимании художника, как существа среди других существ, не представляется особенно трудным: в значительной мере тут потребовалось бы перифразировать все сказанное о времени ранее, когда оно рассматривалось более узко. Ведь в отношении времени может быть высказан *принцип относительного течения*. В частном случае он приводится к *принципу относительного движения*. Безразлично, какая именно из двух, меняющих взаимное положение, систем движется относительно другой, — воспринимаемый образ наблюдаемой системы как некоторая форма во времени останется в обоих случаях одним и тем же. Короче говоря, движение есть нечто взаимное, а не самодовлеющее, — способ взаимоотношения во времени двух или большего числа реальностей. И в отношении искусства, т. е. применительно к художественному собиранию времени, в этом простейшем случае, принцип относительного движения означает безразличность в построении художественного образа, движется ли мимо или около художника нечто, или наоборот — движется ли, соответственно, сам художник мимо или около этого нечто. То и другое даст один и тот же плод, и, отправляясь от последнего, мы уже не будем иметь данных к решению, кому именно надлежит приписать здесь движение.

Но сказанное имеет смысл и более широкий: относительность или, точнее, соотносительность распространяется не только на механическое движение, но

и на всяческие изменения, на рост, на всю жизнь. Ведь жизнь всегда мыслится как способ взаимного отношения, по крайней мере, двух реальностей, вообще же говоря, — многих, и мы живем, растем, изменяемся — так же как и движемся, т. е. соотносительно с чем-то другим. Относить ли эти процессы к нам самим или к окружающей среде — дело условное и зависящее от произвола нашего понимания: складывающийся образ там и тут останется одним и тем же.

Таким образом, координата времени в познающем художнике не должна бы внести во все предыдущие рассуждения о времени никаких существенных перемен, если бы мыслимый неподвижным художник не мешал в житейском понимании соответственному обогащению временем окружающей среды. Но привычка мысли обычно ограничивает многообразие процессов среды, ибо часть движений, изменений, процессов и вообще жизни относит за счет человека, в частности — художника. Вот почему оказывается все-таки необходимым отметить хотя бы кое-что из координаты времени самого художника.

LXXXV

Самое первое, что должно быть отмечено в этом смысле, это — основной факт бинокулярности нашего зрения, — факт столь же бесспорный, как и упорно не принимаемый в расчет теми, кому требуется во что бы то ни стало отстоять линейную перспективу. У Кунрата⁸⁸ есть аллегорический рисунок: сова в огромных круглых очках, а позади нее два больших факела и зрительные трубы, а под нею надпись: «Ах, не помогут очки, трубы и факелы тому, кто не хочет видеть»⁸⁹.

И все-таки мы видим *двумя* глазами, а не одним, т. е. сразу с двух точек зрения, а не с одной, как того требует перспективная проекция. Следовательно, образ, складывающийся в нас при *действительном* зрении, а не отвлеченно утверждаемом в учебниках перспективы, этот образ необходимо представляет собою совмещение, по крайней мере, двух отдельных и несовпадающих между собою, по перспективной оценке, аспектов. Он играет и дает тем полноту и объемность. Каждый глаз доставляет, в отношении другого, дополнительную поверхность, видную ему, но недоступную другому глазу. Если даже сделать совершенно нежизненное и невероятное предположение о полной неподвижности изображаемого и изображающего, то все-таки остаются дополнительные поверхности, и, при рассмотрении предметов близких, они могут быть весьма значительны.



Г. Кунрат. Сова.
2-я половина XVI века

Так*, чтобы взять пример предельно убедительный, обратим внимание на зрение, когда предмет поставлен совсем близко к лицу. Рука у переносицы видится одним глазом с ладони, а другим — с тыльной поверхности. Если поставить близко к лицу яблоко, то при попеременном закрывании глаз оно кажется перескакивающим с места на место и различным по виду. Это — случай полного разобщения обоих зрительных образов, правого и левого, от одного и того же предмета. Ясное дело, если бы даже каждый из них порознь и был сообразен требованиям перспективы, то оба вместе они никак не могут быть соединены в единый перспективный образ одного предмета; а если в нашем представлении они все-таки совмещаются в образ единый, то, очевидно, образ этот противоречит перспективной проекции.

Если теперь предмет отодвигается далее, то образуется область его поверхности, видимая обоими глазами одновременно, хотя тот и другой глаз видит ее каждый по-своему. Кроме того, у каждого глаза есть часть поверхности предмета, видимая только этому глазу и восполняющая поверхность, доступную другому глазу. При передаче зримого на изображении, необходимо, если мы хотим оставаться верными действительному опыту, — необходимо дать дополнительную поверхность предмета, явно противоречащую образу перспективному. При этом нельзя думать, будто эта дополнительная поверхность, даже при вышепредположенной полной неподвижности глаз и предмета, есть нечто пренебрегаемое малое.

В виде примера сделаем подсчет для шара радиусом 10 см и в расстоянии 50 см от глаз. Пусть расстояние между двумя точками зрения равно 6 см. Тогда в горизонтальном экваториальном сечении к сектору, видимому одним глазом с одной точки зрения, добавляется другим глазом примерно одна треть той же величины. Этот подсчет соответствует тому случаю, когда мы наблюдаем близкого к нам собеседника почти при неподвижности. До известной степени таковые же условия зрения при писании портретов, когда старались передать зрение недвижимое. Указанная *одна треть* идет уже на прямое и явное опровержение перспективы даже в этом, нарочно и вопреки жизни подстроенном соотношении, наиболее благоприятном перспективе. Но жизнь, жизненные отношения, вообще говоря, вовсе не таковы. Точка зрения, точнее сказать, двойная точка зрения пары глаз, все время меняется, а образ, воспринимаемый нами непременно во времени, должен быть единым, т. е., иначе говоря, должен совместить в себе множество различных аспектов, объединяющих в себе каждый два аспекта, с двойной точки зрения. Наша голова подымается и опускается: следствием этого подымается и опускается горизонт, и это обстоятельство дает нам сознание *фростора* по вертикали, как возможности подыматься и опускаться. Оценка высоты здания наиболее убедительна при таких подъемах и спусках, т. е. при смещениях горизонта. И потому, когда художник хочет передать нам архитектурный образ вместе с вызываемой им оценкою его высоты, то он неминуемо должен отказаться от перспективного требования единого горизонта. Если же требуется повысить эту оценку и внушить мысль о грандиозности

* На полях дата: 1924.XII.20.

и величии некоторого здания, то необходимо прибегнуть к мысленному опыту очень больших подъемов и опусканий, что ведет к значительному смещению горизонта. Эта сгущенность впечатления высоты достигается очень просто: поднятием горизонта нижней части изображения и опусканием горизонта верхней его части. Таков излюбленный прием целого ряда даже тех художников, которые, в общем правиле, перспективы старались держать. Рембрандт, Поль Веронезе («Христос на пире у мытаря» (ил. 33) и «Брак в Кане Галилейской») (ил. 35), Рафаэль («Афинская Школа» (ил. 25), сравни также «Видение Иезекииля» (ил. 27) и др.) достигали с помощью него впечатления пышности и величия, изображая пространства вовсе не высокие, если делать промер аршином, а не созерцающим глазом.

Напротив, если бы потребовалось иметь в распоряжении много полотен для передачи низких и придавливающих архитектурных пространств, то нетрудно было бы добиться впечатления этой придавленности, этих низких потолков и стесненного дыхания тоже смещением горизонта. Но только тут потребовалось бы горизонт нижних частей изображения опустить, а горизонт верхних частей — поднять.

Разумеется, все сказанное о мотивах архитектурных может и должно быть повторено и обо всех прочих распределениях зрительных масс по вертикали.

LXXXVI

1925. I. 4 ст. ст.

Изобразительная поверхность может быть насыщена также и по горизонтали, и это уплотнение выражает движение наблюдателя в горизонтальной плоскости. Признак такого смещения по горизонтали — неединственность центра перспективы. Два неподвижных, но совмещающихся между собою наблюдения с двух различных мест на горизонтальной плоскости выражаются двумя, между собою сосуществующими, центрами перспективы. Большее число наблюдений из разных мест дает и соответственное число центров перспективы. Может быть, и даже наиболее часто бывает, непрерывное движение созерцателя; тогда и соответственные центры перспективы располагаются непрерывным множеством точек на отрезке горизонта.

Возможно, далее, совмещение движений горизонтальных. Тогда центры перспективы размещаются на разных горизонтах, или даже образуют свою совокупность некоторую непрерывную кривую, нетождественную, конечно, с траекторией наблюдателя или даже с проекцией ее на плоскость изображения, но во всяком случае связанную с путем самого наблюдателя и являющуюся, таким образом, символическою записью этого пути.

Чтобы охватить некоторый внутренний объем, например объем комнаты, мы всегда стараемся несколько подвигаться, несколько пройти по комнате. Как именно двигаться наиболее естественно всякому обозревателю — этого, пожалуй, при настоящей неизученности подобных вопросов — не скажешь; но тем не менее несомненно, что должны быть какие-то определенные приемы такого обозревания, вытекающие из основных условий восприятия. В частности, тут должно быть отмечено: даже в учебниках перспективы указывается, что

полезно при изображении пространства не выдерживать единого горизонта и единого центра перспективы, но располагать последний, или, точнее, центры перспективы по некоторой замкнутой кривой. Рекомендуется в особенности для такой цели развертка эллипса. Она, будучи сделана геометрическим местом центра перспективы на изобразительной плоскости, соответствует тому движению наблюдателя внутри архитектурного объема комнаты, при каком движении этот объем охватывается наиболее полно и наиболее равномерно, а это дает впечатление спокойного и, так сказать, жилого обладания данным пространством, т. е. передает характерную душевную тональность *interieur*'а. Но, разумеется, предлагаемый прием есть только *один* из приемов и отвечает некоторому определенному, по-своему законному, но весьма частному отношению к пространству. Другой ритм душевной жизни имеет следствием другое отношение к пространству и, соответственно, другое геометрическое место центра перспективы.

LXXXVII

Все это — общие схемы и общие соображения. Коротко их можно выразить словами: *в изображении записывается и путь художника.*

Прежде всего — путь в прямом и наиболее скромном смысле. Пойдем, например, по лесу. Мы движемся, и пред нами встают образы древесных стволов. Остановимся: мгновенно картина, оставаясь формально тождественной, делается вместе с тем существенно иною. Мгновенно исчезает стволистая глубина лесного пространства, а самые стволы теряют свою объемность. Впечатление такое, как если бы стволистая даль внезапно утратила одно измерение. Отношение того, с подвижной точки зрения воспринимаемого образа леса к новому, воспринимаемому при остановке, — то же, как между цветком и засушенным его препаратом в гербарии. Короче говоря, остановкою наблюдателя образ леса сплющивается, а движением его — развертывается.

С изумительной, почти до боли остротою воспринимается <лес> зимой, когда идешь по дороге вдоль обнаженных олешиковых и ивняковых зарослей. Переплет ветвей, проектируясь на светлый фон, небо или снег, представляется плоскою решеткою, в отношении которой даже не подымается вопроса о глубине. Но на темном фоне, еловом лесе, те же ветви дают глубину настолько сильно воспринимаемую, что весь объем этой заросли представляется хрустальной массой с тонкими в ней иглами кристаллов. Когда движешься, то совершенно ясно *видишь* эту глубину, как хрустальную твердь. Но остановка мгновенно рассеивает такое восприятие, словно твердь растаяла и вылилась, оставив одни только ветви, уже лишенные связи по третьему измерению. Но, ясное дело, ни к стволистой дали, ни к ветвистой чаще не подойти в ее глубине правильной перспективою: вся суть этих восприятий глубины — именно в ярком отрицании перспективы.

Еще более ярко и явно ниспровергаются они, когда смотрим на купы близлежащих деревьев из окна мимо проезжающего поезда. Эти купы кажутся поворачивающимися около своих осей и показывающими последовательно разные свои аспекты, так что поверхность купы *развертывается* пред

нашими глазами почти вся целиком, если не вся целиком. Однако этим разворачиванием объем купы не только не изглаживается из сознания, но, напротив — тут-то дерево и представляется действительно телесным. Нет никакого сомнения, мы имеем тут *единый* и *целостный* образ дерева. Но образ этот существенно искажает перспективное истолкование себя и, в порядке перспективном, должен быть признан бессмыслицей. Напротив, лишь только поезд останавливается, как прекращается и разворачивание древесной поверхности, с последовательным выдвиганием различных аспектов кроны. Образ дерева приближается к перспективной проекции (хотя и не вполне сливается с нею), но вместе с тем утрачивает свою объемность и становится более плоским. Любопытно наблюдать, как выдыхается телесность образа по мере замедления хода поезда и как, напротив, образ наполняется объемом и пространственно оживает, лишь только ускоряет свой ход поезда.

Тут, в этом наблюдении с поезда, как в ранее описанных наблюдениях на прогулке, должно быть отмечено одно весьма важное обстоятельство: движением наблюдателя образы не только приобретают объемы, но вместе с тем — и реальность. При неподвижном созерцании они уподобляются призракам и теням вещей; при движении же наблюдателя они становятся полновеснее, реальнее, крепнут и оплотняются, — они становятся настоящими вещами. Обходами изображаемых предметов эти предметы жизненно связываются с нами и тем дают образы, в которых мы воспринимаем собственную жизнь вещей и их самостоятельность как реальность.

LXXXVIII

Путь художника может пролегать, однако, не только мимо одного или нескольких деревьев, но простираться и по целой местности, по многим местностям, наконец, длиться дни, недели и месяцы. От такого путешествия у него в сознании может не остаться целостного образа, и все впечатления тогда рассыплются на отдельные, внутренне между собою не связанные. Однако этим доказывалась бы лишь рыхлость *ego* апперцепции и отсутствие достаточно сильной способности к синтезу. Напротив, при большей апперцептивной упругости путешествие даст художнику, как результат спайки, уплотнения, обобщения того, что он видел, некоторый целостный образ, и образ этот может быть закреплен и воплощен искусством.

Раз* только это путешествие было воспринято как некоторая целостность, может быть и образ ее, с внутренним движением закрепляемый и воплощаемый. У вдумчивого географа есть представление об обширных географических областях, и пейзаж одной области он сразу отличает от пейзажа другой. И представления эти, может быть, в большинстве случаев несколько смутные, однако все-таки наглядны и конкретны; было бы ошибкой думать, что географ разобрал их аналитически, и во всяком случае не аналитическими признаками руководствуется он при распознавании. Если бы географ обладал более сильной апперцепцией, то, вероятно, он мог бы закрепить свои представления о гео-

* На полях дата: 1925.I.9.

графических областях как художественные образы с внутренним движением. Это же самое надлежало бы повторить и вообще о путешествии.

Но есть путь еще большего охвата, нежели путешествия: это — внутренний путь художника. Изменение настроения художника в процессе известной работы; его углубление в изображаемый предмет; его духовный рост; переход к новой манере; наконец, вся биография в целом — таковы все более и более существенные изменения художника, сдвиги точки зрения. Все это суммируется и закрепляется в произведении как некоторый *путь* художника. Не «может входить в состав произведения», а неизбежно входит туда, и попытка художника скрыть свой путь и сделать вид мгновенности ведет к фальши, к художественной неправде.

В отношении произведений словесных эти следы последовательных перестроек замысла и внутренний рост самого произведения отчасти изучены; в изобразительных произведениях такому изучению уделено внимания было гораздо меньше. Но и там и тут эти следы роста, своего рода годовые кольца произведения, обычно устанавливаются в изобличение автора, которого исследователь подавляет в некоторой непоследовательности, в самопротиворечиях и неувязках. Следы художественного пути рассматриваются как досадные недостатки, следствие некоторой небрежности автора.

Глубокая ошибка, когда исследователь мнит себя внимательным более автора и не понимает, что этот последний *не хотел* стирать следы своего творческого пути. Ведь они входят в самое построение, и уничтожить или скрыть их — значило бы лишит произведение его структуры по линии времени. Читателю или зрителю надлежит расти в произведении вместе с автором и претерпевать изломы и повороты, наслоениями которых сложилась самая ткань произведения. Ведь это они, закрепленный прибор Времени, и дают произведению его внутренний ритм, без которого оно мертво и механично. Если искать в произведении не голую фавулу, а именно его самого, то в этом росте произведения, его развертывании в жизни художника, в этих неожиданных противоречиях, вызванных, однако, внутренней необходимостью роста, нельзя не видеть главной красоты произведения, его остроты, его души.

«Фауст», измышленный в своем плане *сразу* и написанный по этому плану, был бы невыносим, как невыносимы американские сооружения или аналогично построенные произведения Валерия Брюсова, сделанные волею, а не сложившиеся жизненно.

ЗАКОН ИЛЛЮЗИЙ

1925.III.22

I

Целостность художественного произведения заставляет предполагать взаимную связь и обусловленность отдельных элементов его. В самом деле, если бы последней не было, то произведение сводилось бы к простой сумме этих элементов и она не существовала бы иначе как механический склад или куча отдельных рассыпающихся впечатлений. Очевидно, раз только произведение существует как таковое, т. е. как некоторое *целое*, раз оно не исчерпывается материалом, входящим в состав его, и обладает самостоятельной формой, то оно должно не пассивно составляться отдельными элементами, но — *господствовать* над ними, направлять их и делать их причастными своей целостности. Иначе говоря, каждый из отдельных элементов произведения, штрихи и пятна в гравюре, линии и краски в картине, поверхности, цвета и освещенность — в скульптуре и архитектуре, звуки — в музыке, звуки и образы — в поэзии и т. д., все элементы, каковы бы они ни были, должны в целом произведении восприниматься и оцениваться иначе, нежели они же, эти самые элементы, воспринимаются и оцениваются, каждый в отдельности, сам по себе. Вне своей взаимосвязанности со всеми прочими элементами данного произведения, каждый из элементов его должен быть в нашем сознании не таким, каков он, когда воспринимается, как подчиненный целому, вместе с другими. Если же этого нет и отдельный элемент, берется ли он сам по себе или как служащий целому, ничем не отличается там и тут, то нельзя не видеть или чуждости его данному произведению, случайности его в произведении, или же бессилия целого, неспособного воплотиться в своем материале. Но, по словам святых Отцов, «только небытие не имеет энергии». Целое, неспособное подчинить себе и пронизать собою свои элементы, тем самым есть небытие. Это значит, оно не существует как произведение, только притязает быть таковым.

Каждый отдельный элемент художественного произведения, взятый сам по себе, обладает своею формой. Очевидно, он не мог бы служить воплощению некоторой высшей формы, нести целое, если бы форма его самого была безусловно жесткой и не способной изгибаться приспособительно к задаче целого. Таким образом, взаимодействие отдельных элементов выражается в изменении их формы, но таком, что оно воспринимается нами как *упругое*. В этом изменении формы мы сознаем *силу* целого, производящую это изменение. Но для этого необходимо этой деформации элементов, когда мы их берем совместно, существовать наряду с первоначальной их формой, которая может быть воспринята, раз только мы возьмем эти самые элементы отвлеченно от целого. Чтобы оценить силу *целого*, мы должны иметь всегдашнюю возможность сравнения: того, что было бы *без* целого, и того, что есть при наличии этого последнего.

Если бы элементы застыли в своем деформированном виде и, восприняв действие целого, уже не были бы способны сами по себе восприниматься иначе, если бы, например, произведение было сознательно построено из таких элементов, самих по себе, какими они должны были бы оказаться в составе целого, его силою, то мы бы не имели возможности сравнивать и тем самым целое не показало бы своей силы. Предупредительность элементов, деформирующихся сами по себе, сообразно требованию целого, лишила бы нас возможности воочию увидеть организующую силу этого целого и тем убедиться в его реальности. Оно доступно сознанию лишь при наличии упругой деформации, т. е. когда, во-первых, есть самостоятельная форма отдельных элементов как таковых, а во-вторых, — форма их же, но измененная силами взаимодействия.

II

Итак, в целом произведении элементы его воспринимаются и оцениваются не такими и не так, какими и как они воспринимаются и оцениваются, будучи взяты порознь. В таких случаях обыкновенно говорят: «Кажутся не такими, какие есть на самом деле», т. е. иллюзии. Но если признано будет полезным сохранить слово *иллюзия* в отношении психофизических синтезов, придающих отдельным элементам новую форму, то это должно быть сделано под неперенным условием отказа от выражения: «кажутся не таким, как суть на самом деле». Ведь элементы психофизического синтеза в порядке познавательном ничуть не менее ценны, нежели они сами, но разрозненно; даже напротив, познавательное их значение — в синтезе повышается. Следовательно, нельзя *кажется* противопоставлять *на самом деле*. Или уж быть реалистичным и говорить: «элементы синтеза в целом не то, чем они были бы сами по себе», или же — расценивать все как субъективное и говорить вместе с субъективистами: «элементы синтеза кажутся не тем, чем они кажутся сами по себе, порознь». Пусть же, если угодно, будет сохранено слово «иллюзия», но без оттенка, порочащего познавательную ценность того, к чему слово «иллюзия» применяется.

Обычно иллюзии обсуждаются как некоторое любопытное исключение, как редкий частный случай наших восприятий. Но если он и редок, то лишь постольку, поскольку мировосприятие большинства дробно, сосредоточивается только на отдельных элементах действительности и, по своей пассивности, мало способно к синтезу. Но по мере углубления синтетической деятельности и соответственно повысившегося внимания к форме, к целому значительного захвата, и поводов говорить об *иллюзии*, в разъясненном выше смысле, делается все больше. Тут иллюзия делается существенно важным фактором восприятия. Наконец, в произведениях искусства, дающих облегченное восприятие очищенной от всего засоряющего формы, все дело — в крепко связанном и вместе широком синтезе.

Житейское понимание мало заинтересовано в синтезе и держится преимущественно отдельных элементов как практически ценного материала. Научное понимание хочет синтеза, но берет его частично, производя скорее некото-

рое местное уплотнение воспринимаемого, нежели замкнутые в себе единства (отвлеченные схемы и теории, конечно, не могут рассматриваться как синтезы восприятий и потому не относятся к предмету нашего обсуждения). Наконец — искусство. В его деятельности синтез восприятий есть *все*, а отдельные элементы, сами по себе, — *ничто*. Его задача — именно связывание и взаимоподчинение отдельных элементов, чтобы сделать их *телом* целому.

И поэтому деформация элементов в организованном целом, т. е., иначе говоря, *иллюзия*, есть самая суть деятельности художника. Но, отметим, хотя и подразумевающаяся само собою, *иллюзия* в художественном произведении не имеет ничего общего с иллюзорностью произведений определенных школ и направлений: иллюзия в произведении не делает произведения иллюзорным, как и, наоборот, произведение иллюзорное может страдать и именно страдает недостатком иллюзии своих элементов.

III

Дать* психофизиологический анализ произведения — это значит прежде всего раскрыть законы иллюзии.

Прежде всего об иллюзии в вышеразъясненном смысле можно говорить там, где некоторое *целое* подчиняет себе отдельные свои элементы. Но целое как таковое не может сказываться непосредственно в отдельных элементах. Очевидно, подчинение их целому надлежит разуметь в том смысле, что элементы имеют в себе некоторое единообразие и целое, в каждом из них порознь, открывается как общее. Элементы целого должны, вообще говоря, иметь тот или другой общий признак, некоторую монотонность своего повторения, которую собственно и дается исходный толчок к сознанию их как принадлежащих к одному целому. Но это единообразие просто *дано*, и в отношении его целое — пассивно. Активность же его усматривается в борьбе, которую ведут против этого подчинения отдельные элементы, сравнительно немногие или относительно слабые, так что единообразие основной массы впечатлений этими исключениями не только не уничтожается, но, напротив, подчеркивается.

Таким образом, формальной предпосылкой иллюзии, где бы иллюзия ни возникала, служит столкновение двух родов впечатлений, от двух явлений. Одно из них может быть названо *общим*, или *господствующим*, другое — частным, или *подчиненным*. Общее явление — это то, которое значительно преобладает над другим или по численности своих элементов, характеризующихся одним и тем же признаком, или по своей силе, или по пространству, на которое оно простирается, или, наконец, по длительности, с которой оно тянется. В некоторых случаях общим явлением может быть имеющее, по тому или другому мотиву, особую ценность, так что оно отмечается особым акцентом внимания.

Так или иначе, а общее явление дает фон, на котором разворачивается другое, частное. Это последнее, как понятно из сказанного выше, характеризуется, сравнительно с общим, прямо противоположно ему, т. е. как отно-

* На полях дата: III.29.

сительно малочисленное, или слабое, или малое по своему протяжению или длительности. Иллюзия обусловлена взаимодействием в нашем сознании явления общего и явления частного.

Например: ледоход, наблюдаемый с моста, дает иллюзию понятного движения самого моста и наблюдателя, находящегося на нем. Общее явление тут — льдины, если их много, если наблюдаются они сравнительно долго, если покрытая ими поверхность воды относительно велика. Частным же явлением тут будет самый наблюдатель и несколько деталей моста, которых не много, малый кусок настилки моста, сравнительно беглый взгляд на эту настилку. Итак, отмечаем: общее явление — движущиеся льдины, частное явление — покоящиеся наблюдатель и мост, иллюзия — понятное движение моста.

Другой пример: долго пробыв на холоду и войдя в прохладную комнату, которое сравнительно короткое время мы воспринимаем ее как очень теплую. Тут общее явление — обширное холодное пространство, воспринимавшееся длительно, частное явление — сравнительно небольшое и недолго воспринимаемое пространство не холодное, иллюзия же — характеристика этого пространства, обратная характеристике внешнего мира.

Из области цвета: оранжевая небольшая поверхность на широком зеленом фоне кажется краснее, чем когда она воспринимается сама по себе, помимо фона. Общее явление тут — обширный зеленый фон, частное — небольшая оранжевая поверхность, а иллюзия — изменение цвета этой последней в сторону спектрального удаления от фона.

Можно теперь обобщить указанные случаи в правило, впервые установленное П.В. Преображенским: «Частное явление будет казаться изменившимся как раз противоположно тому, как оно должно было бы измениться, чтобы подчиниться общему» (правилу) явлению*.

Кроме того, Преображенским указаны еще правила, которым подчиняются иллюзии:

1. Для увеличения иллюзии усиливать действие общего влияния мы должны так, чтобы *не* ослаблялось отдельное впечатление от частного (нельзя, например, чрезмерно увеличивать густоту линий).

2. Иллюзия *не* исчезает от внимательного всматривания, не увеличивается.

3. Иллюзия *не* устраняется вследствие знания ее причины.

IV

Правило Преображенского о соотношении общего и частного явления, т. е. о противодействии, которое оказывает подчиняющему общему явлению явление частное, может быть проверено на бесчисленном множестве случаев восприятий всякого рода. Но мы остановимся здесь лишь на иллюзиях рисунка, в отношении обсуждаемых нами вопросов о пространстве, особенно важных, а именно, мы рассмотрим здесь несколько случаев взаимодействия двух графических систем, из которых одна господствует, а другая, напротив, актив-

* Преображенский П.В. Некоторые законы иллюзии // Труды Отделения физических наук Общества любителей естествознания. Т. VII. Вып. 2. 1905. С. 46–48.

но противодействует той деформации, которую стремится в нее внести система господствующая, и, в своем противодействии этой последней, деформируется в обратном смысле. Правило Преображенского всегда дает предугадать характер иллюзии.



Рис. 1

1. Две системы концентрических дуг пересечены двумя параллелями, — чтобы подчиниться общему явлению — системе многочисленных дуг, частное явление параллелей, только двух, должно было бы обратиться в линии, направленные друг к другу выпуклостями. Следовательно, иллюзия пойдет в сторону искривления их обратного, так что линии друг к другу будут обращены вогнутостями.

2. Несколько параллелей, пересеченных многочисленными наклонными, представляются наклоненными друг к другу. Но смысл этого наклонения обратен тому, который был бы, если бы эти параллели уклонились сообразно с наклоном господствующих многочисленных засечек.

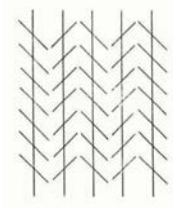


Рис. 2

3. Угол квадрата, наложенный на систему параллельных тупых углов, должен был бы, если бы подчинился господствующей системе, сам стать тупее. Именно поэтому он вытягивается в острый.



Рис. 3

4. Круг, пересеченный системой параллельных тупых и острых углов, должен был бы, в случае подчинения своего этой господствующей системе, сплюснуться со стороны тупых углов и вытянуться со стороны острых. Как и требует правило Преображенского, на самом деле происходит обратное.

Приведем еще несколько примеров.

5. Если проведем ряд радиусов и концы некоторых из них соединим с несколькими хордами, так чтобы эти хорды были параллельны между собой, то хорды будут казаться искривленными, с выпуклостью наружу. Между тем подчинение их общему явлению, системе радиусов, должно было бы втянуть их внутрь, выпуклостью к центру.



Рис. 4

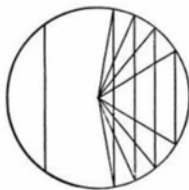


Рис. 5

В зрительном акте* наличны восприятия активного зрения и зрения пассивного, но с преобладанием или тех, или других. Приведенные выше примеры относятся к зрению по преимуществу пассивному, когда относительное движение глаза и предмета сравнительно ничтожно. Но вот несколько примеров с преобладанием зрения активного; тут относительное движение предмета и глаза приходится учитывать особенно.

6. Н.А. Любимовым** указана интересная иллюзия, возникающая при движении картона к вершине или от вершины пучка лучей. Если начертить ряд линий, исходящих из одной точки S , наложив на этот пучок кусок черного картона, двигать его от вершины вдоль пучка, то лучи разбегаются; напротив, они начинают сходить, если картон отодвигается к вершине пучка. Иллюзия эта понятна. Общее явление есть тут ребро картона, ab , с совокупностью всех своих точек, ибо при движении картона именно оно фиксируется зрением. Частное же явление — это отдельные точки на нем, а именно точки пересечения этого ребра с лучами. При надвигании сечение $a''b''$ занимает положение $a'''b'''$. Чтобы подчинить себе явление частное, т. е. отдельные точки.

* На полях дата: 1925.IV.8.

** Любимов Н.А. Новый обман зрения // Научное обозрение. 1896. № 3.

7. Когда* смотришь из окна движущегося поезда на ели, стоящие не особенно далеко от полотна, то эти деревья явно падают, и именно — в сторону движения поезда. При этом они словно взмахивают ветвями, беспомощно, как падающий человек. Ветвь, направленная в сторону движения поезда, вдруг опускается, а ветвь, направленная в сторону противоположную, — взметывается судорожным движением вверх, причем та и другая ветвь поворачиваются, как около оси, вокруг точки своего ответвления от ствола. Несомненно, падение вертикального ствола елки определяется именно этим вращением ветвей горизонтальных.

Каждая горизонтальная линия ели имеет стремление повернуться около своей середины, т. е. — места ответвления от ствола, а так как мы видим и сознаем ствол перпендикулярным к ветвям — горизонталям, то при иллюзии наклона этих горизонталей ствол-вертикаль сам наклоняется в сторону движения поезда.

9**. Из предыдущего примера выводится еще одна иллюзия: неподвижное колесо, особенно если в нем имеются спицы, при движении его относительно глаза, например, при наблюдении колеса с поезда, оно должно казаться вращающимся, и притом так, что оно катится в направлении движения глаза. Следовательно оно вращается и катится, как и колеса поезда, но несколько медленнее.

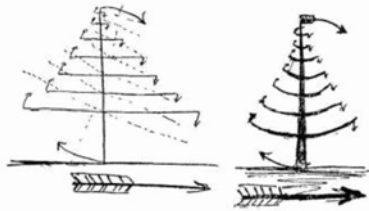


Рис. 6

Коротко: если мы удаляемся от колеса, но продолжаем смотреть на него, то колесо сопротивляется *общему* явлению, удалению от глаза всех предметов, и, следовательно, как *частное* явление, старается противодействовать общему. Оно следует *за* глазом, потенциально катясь вместе с поездом: колесо не допускает удаления от себя.

И напротив, если бы глаз приближался к колесу, то оно противодействовало бы приближению и катилось бы *от* глаза, т. е. опять — в ту же сторону, как и поезд.

Возвращаясь к случаю ели, можно коротко выразить его: когда мы уходим от ели, она тянется за нами, так что движущийся поезд как бы выкорчевывает ее за вершину канатом. А когда мы подходим к ней, то вершина ее бежит от нас и поезд как бы толкает твердым багром ее вершину.

10. Когда идешь по улице мимо изгороди из вертикальных дощечек, то наблюдается в солнечный день такая иллюзия: тени от дощечек на тротуаре

* На полях дата: 1925.IV.8.

** Так в рукописи. — *Ред.*

параллельны между собою и наклонены под одним и тем же углом к краю тени от основания изгороди. Но при движении по тротуару ясно видишь: *во-первых*, тени дощечек перестают быть параллельны между собою, и притом тени ближайšie наклоняются к тени основания более, нежели тени более далекие; *во-вторых*, эти тени дощечек, при движении пешехода, поворачиваются около точки своего соединения с тенью основания, и притом более всего поворачиваются тени ближайšie, наклоняясь к тени основания, тогда как тени более отдаленные, хотя и поворачиваются в том же направлении, но меньше; *в-третьих*, прямолинейная тень основания изгибается дугою, обращенною выпуклостью наружу, т. е. к теням дощечек.

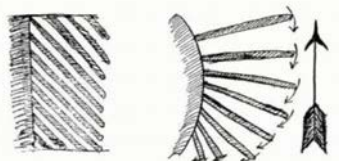


Рис. 7

V

Таким образом, взаимодействие двух групп зрительных впечатлений, из которых одна значительно превосходит по психофизиологической массе другую, но не настолько, чтобы раздавить ее и заставить замолчать, может быть подведено под некоторое общее правило: меньшее по массе впечатление отставляет свою самобытность от подавления ее впечатлением большей массы тем, что заостряет свое расхождение с нею.

Впечатления имеют свою инерцию и при воздействии на них других впечатлений развивают силу противодействия. Есть своеобразный негативизм впечатлений: они выходят из безразличного состояния и активно говорят *нет*, как только некоторая психологическая масса вынуждает их к *да*. Если общее явление имеет какой-нибудь определенный уклон, то частное явление ведет себя так, чтобы измениться наперекор тому, как оно изменилось бы при подчинении господствующему уклону: оно плывет против общего течения.

Можно сделать и попытку некоторого выведения установленного общего правила взаимодействия их принципа экономии мышления или, точнее, экономии психической энергии.

Некоторую единую формулу, выскажем ли мы ее словесно и сознательно или же будем держаться ее подсознательно, — некоторую единую формулу мы силимся охватить возможно больший круг явлений. Мы предпочитаем сказать одну формулу, а не две, раз этому представилась малейшая возможность. Если какой-нибудь круг явлений подсказывает нам однообразное суждение о себе, часто повторяющимся, или длительным, или очень интенсивным, или, наконец, простирающимся объемисто опытом, то мы соблазняемся успокоиться на единой схеме этого опыта и придать ей значение *всеобщее*. Мы закрепляем свой опыт единою формулою, и если таковая не доводится

до сознания, то как психологический фактор она будет еще могущественнее. Мы теряемся во множественности явлений и потому спешим объединить их *одной* схемой, объединивши же — держимся за нее, как за опору и руководящую нить, для нас более ценную, чем отдельные явления.

И потому, когда новый опыт, недостаточно длительный или — шире — не обладающий достаточной психологической массой, чтобы разбить в нас сложившуюся уже схему, вместе с тем оказывается достаточно сильным, чтобы ей не подчиниться, то происходит столкновение и борьба между схемой и новым впечатлением. Новое впечатление, на фоне только что высказанного нами суждения, действует как психологический или, вероятнее, как психофизиологический толчок, и, по контрасту, заостряется в своей неожиданности. Мы хотим подчинить его общей схеме, а когда это не удается, то, не желая отказаться от всеобщности схемы, подчеркиваем невозможность подчинить это явление.

Сберегая душевную энергию, мы поспешили с общей формулой. Когда же последнюю не удалось распространить и на данное частное явление, то вину своей поспешности мы отрицаем, преувеличивая степень неподчинения и упорства явления частного.

Мышление консервативно и упорствует всеми силами на уже принятом им: настойчивость в своих ошибках — основной двигатель развития научных воззрений. Но так как мышлению приходится наталкиваться на явления, которые все-таки не удается деформировать по предвзятому шаблону, то мышление закрепляет установленную схему, оценив не подчиняющееся ей явление совсем особенным и, следовательно, не нарушающим схему, а подлежащим своей, новой схеме. Такой ценой занятая прежде позиция удерживается.

ЗНАЧЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

1925.IV.18

I

Пространство в художественном творчестве на первый взгляд может казаться предметом весьма специального интереса, во всяком случае не представляющимся необходимым, когда хотят подойти к произведению искусства как к таковому. Анализ пространственности художественных произведений, вероятно, многими будет отнесен к истории и психологии математики как возможная, но третьестепенная по своему значению дисциплина, потому что самое пространство нередко принимается за один из предметов специальной науки — геометрии.

Однако не трудно убедиться в коренной ошибочности этих ходячих взглядов. Проблема пространства залегает в средоточии миропонимания во всех возникших системах мысли и предопределяет сложение всей системы. С известными ограничениями и разъяснениями можно было бы даже признать пространство за собственный и первичный предмет философии, в отношении к которому все прочие философские темы приходится оценивать как производные. И чем плотнее сработана та или другая система мысли, тем определеннее ставится в качестве ее ядра своеобразное истолкование пространства. Повторяем: миропонимание — пространствопонимание.

Уже из сказанного следует и соответственный вывод об искусстве. Ведь это последнее никак не может браться отвлеченно от жизни. Те стороны и особенности жизни, которые закрепляются логическими символами в философии и науке, находят себе в искусстве символические формулы, выраженные образами. Произведения искусства не могут и не должны быть пере-сказываемы языком науки и философии; но тем не менее образы искусства суть формулы жизнепонимания, параллельные таковым же науки и философии. Те и другие — две руки одного тела, и всегда можно указать к данной формуле искусства равную ему формулу отвлеченной мысли: между тою и другою нет равенства, но есть соответствие.

Отчасти забегая по времени вперед против отстающих от него философии и за ней науки, отчасти отражая уже совершившееся в них признание, искусство тончайшим образом показывает своими произведениями все уклоны философского и научного миропонимания. Иногда это обусловлено прямым взаимодействием мысли отвлеченной и мысли образной, взаимно воспринимающих друг от друга найденные формулы мира, причем первенство и активность может принадлежать как одному роду мысли, так и другому.

Чаще же указываемый параллелизм философии и искусства вырастает непосредственно на общем корне их — самой жизни.

Основной в отвлеченном выражении миропонимания, вопрос о пространстве не может быть второстепенным в образном выражении миропонимания, того же самого. И действительно, в художественном произведении ни сюжет, ни манера, ни технические средства и ни фактура характеризуют его наиболее существенно, а именно строение его пространства. Все остальное может быть названо до известной степени вторичным и акцидентальным, хотя и выводится в порядке целеосуществления из первичной характеристики — пространственной.

Переменою их произведение понижается, ослабевая в своей энергии, но не уничтожается совсем, все-таки не перестает быть самим собою. Напротив, с утратою своей пространственности художественное произведение перестает существовать, и уничтожению его не помешает ни сюжет, ни манера, ни технические средства, ни фактура, если бы все они остались себе тождественными. В искусстве пространство произведения есть самое ядро, то, что дается творчески; это — самая форма произведения. Все остальное — материя, подобная, если говорить обобщенно, краскам и холсту живописца. Художник берет их и пользуется ими, дает же — новое пространство, и за последнее именно, за пространство, мы называем его творцом, автором (— т. е. виновником, причиною —), поэтом (ποίητής — делателем). Он создал новое пространство.

Отсюда понятно и существенное значение пространственности, когда хотят понять и изучить стиль, строение и весь организм художественного творчества.

Изучить пространство произведения — это, конечно, еще не все, но это — главное и первое. Правильное понимание всего остального исходит отсюда и без ориентировки на пространственность произведения необходимо будет случайным, не объединенным между собою и произвольным: войти в художественное произведение как таковое можно лишь чрез понимание его пространственной организации.

АБСОЛЮТНОСТЬ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

I. ПРОСТРАНСТВО ЕВКЛИДА

1925.IV.26

Пространственность как всегдашняя и необходимая сторона всякого опыта, и переживаемого и мысленного, есть тем самым и наиболее известная нам сторона действительности¹. И потому обсуждать пространственность в художественном произведении, казалось бы, самый доступный и самый легкий из моментов художественной критики. Все остальное, будучи частным, требует и соответственных специальных знаний; только пространственность, непосредственно данная произведением, говорит сама за себя и, следовательно, предполагает в критике лишь некоторую внимательность к тому, что он видит и слышит.

Но, как хорошо известно, на деле выходит как раз наоборот. Сюжет, стиль, школа, индивидуальная манера, даже технические приемы произведения, все это, несомненно, требующее особой подготовки, находит себе истолкователей и обсуждается, без вопиющих погрешностей и в пределах известной грамотности, широкими кругами. Между тем именно то, что по природе своей общедоступно, пространственность, она не анализируется и даже непосредственно не воспринимается в подавляющем большинстве случаев, обсуждения же ее, когда возникают, в очень узких кругах, остаются глубоко чуждыми мысли окружающих и даже встречаются ими враждебно.

Непонятность такого положения вещей, впрочем, легко рассеивается: причина его ясна. Это — гипноз отвлеченных понятий о пространстве, внедряемых с молоком матери элементарной геометрией и математическим естествознанием. Приходя в брожение и получая активность от носящихся в воздухе спор кантовской философии, эти понятия отравляют сознание. Создается в нем строгая цензура, возбраняющая выводить из полумрака подсознательного непосредственно воспринимаемую пространственность, в ее подлинном строении, а тем более — говорить о ней вслух. Пространственность произведения нельзя ни видеть, ни слышать и так далее: она говорит сама за себя, «сама собою существует и сама чрез себя понимается — *per se est et per se intelligitur*». Но, под давлением цензуры, это восприятие выталкивается из сознания, и суждение восприятия подменяется суждением долженствования, строямым на основе вышеуказанных внедренных понятий и схем: видя не видят и слыша не слышат.

Это искажение опыта цензурою тяготеет не только над критиками, не говоря уже о широких кругах, но нередко, в Новое время — над самими художниками, которые не позволяют себе выразить ту пространственность, которая на самом деле определяет их образы, но переделывают ее, сколько

могут, согласно отвлеченным требованиям. Правда, эта переделка никогда не может быть доведена до конца, потому что тогда образы должны были бы сполна лишиться наглядности, хотя бы даже той, какая свойственна графикам и диаграммам. Но все же весьма нередко она ведется настолько далеко, чтобы разрушить пространственную цельность всего произведения и сделать его лоскутной сшивкой кусочков, из которых каждый сам по себе все-таки не подчиняется отвлеченным требованиям, предъявляемым пространственности, и лишь по своей относительной малости контрабандно остается наглядным.

II

Вышеуказанные отвлеченные понятия о пространстве могут быть разделены на два разряда: один из них относится к пониманию самого пространства как реальности, подлежащей изображению, а другой — к способу и законам этой передачи. Исторически первый разряд понятий может быть охарактеризован как не отчетливо продуманная теория евклидо-кантовского пространства, а второй — как тоже смутно сознаваемая в своих предпосылках и следствиях теория перспективы.

В этих ближайших параграфах нам предстоит собственно обсудить понимание самого пространства.

Само собою разумеется, не может быть никакой речи о ложности понимания пространства по Евклиду и Канту: ведь здесь строится на основании определенных предпосылок стройная схема, но вполне отвлеченная и стараниями соисследователей на протяжении веков, особенно последнего времени, всеми силами стремящаяся очиститься от последних следов наглядности. Теория канто-евклидовского пространства всю свою честь полагает в полной обособленности от конкретного и наглядного мировосприятия, и именно сюда, т. е. к этому окончательному обособлению, направлены ее напряженные усилия. Ее задача быть хотя и человеком построенной, но насквозь и начисто *безчеловечной*, свободной от малейшего признака антропоцентричности. Между тем задача искусства, всякого искусства во всех его отраслях, именно человечность, подлинное и беспримесное выражение живого человеческого опыта. Искусство всю свою честь видит в наглядности, т. е. подлинной переживаемости, своих образов: все, что примышлено к наглядному от отвлеченной мысли и тем самым не имеет центром самого человека, это есть фальсификация художественного творчества. Итак, отвлеченное геометрическое построение канто-евклидовского пространства в геометрии и наглядное построение живого пространства в искусстве расходятся в самых своих задачах. Не художнику или художественному критику упрекать первое в ложности, но и не строителю отвлеченного пространства вносить поправки в пространственность художественных произведений, после того как он принципиально отстранился от пространственной наглядности. Геометр и художник имеют дело с пространством совершенно в разных смыслах, и линиям их движений не было бы поводов пересекаться, если бы не непрошеное посредничество критиков, которые, не зная и не понимая задач геометрии, берут на себя представительство за нее в искусстве, им тоже чуждом, и силятся здесь законодательствовать.

Иначе говоря, в наших рассуждениях речь может идти не о геометрии и вообще не об отвлеченном пространстве, а лишь об уместности применения тех или иных отвлеченных схем к данным наглядным образам.

III

Хотя существенное различие пространства отвлеченного и пространства наглядного должно быть очевидно, поскольку оно предрешено самими задачами отвлеченной геометрической мысли и художественного творчества, тем не менее отвлеченные понятия настолько деспотически направляют всякий художественный анализ и даже самое творчество в свою сторону, что психологически полезно убедиться на обсуждении отдельных признаков отвлеченного пространства в его далекости от пространства наглядно воспринимаемого и даже в полном их несходстве.

Евклидовско-кантовское пространство характеризуется прежде всего нижеследующими признаками:

оно бесконечно;

оно беспредельно;

оно однородно;

оно изотропно;

оно связно;

оно однозначно;

оно трехмерно;

оно имеет постоянную кривизну, равную нулю.

Сюда можно было бы присоединить и еще некоторые признаки, наличием которых дается право считать пространство удовлетворяющим евклидово-кантовской схеме; но остановимся пока лишь на перечисленных и бегло просмотрим их ряд, с тем чтобы сопоставить далее эти признаки с таковыми же пространств наглядного созерцания в опыте.

1*. Пространство бесконечно. Это значит, геометрические количества каждого рода, характеризующие геометрические образы, всегда могут быть доводимы до значений, превосходящих всякую данную величину, или, точнее сказать, всякую мысленно взятую величину. Каким бы числом мы ни охарактеризовали объем, площадь или длину, всегда может быть указан в пространстве геометрический образ, объем которого, площадь поверхности и длина прямолинейных отрезков, в нем заключенных, превосходит в своем численном выражении вышеуказанные. Известным постулатом Архимеда утверждается, что всякая длина прямолинейного отрезка может быть превзойдена, если взять некоторое, достаточно большое, но всегда конечное число раз некоторый отрезок, как бы он ни был короток. В данном случае постулат Архимеда берется на выворот: как бы велик ни был некоторый отрезок и какое бы большое число раз он ни был повторен, всегда может быть взят отрезок более длинный, нежели полученный вышеуказанным приемом сложения. И то же самое должно быть повторено о площадях и объемах. Можно пояснить ту же мысль еще ина-

* На полях дата: 1925.V.3.

че: взяв любую единицу длины, площади или объема, можно приставить к ней какой угодно большой коэффициент, и суждение о геометрической возможности соответственного образа всегда будет справедливым.

2. Пространство беспредельно. От утверждения бесконечности пространства должно быть отличаемо утверждение его беспредельности. Под беспредельностью разумеется свойство пространства никогда не задерживать поступательного движения по прямой, и притом — произвольно взятой прямой, так что со стороны пространства предела движению, в смысле необходимости остановки, оказано никогда не может быть. Поступательное движение, если оно вынуждено прекратиться, терпит это от действия сил или от материальных препятствий, но никак не от пространства. Ясное дело, беспредельность пространства не предполагает непременно бесконечности его, как и, наоборот, бесконечность не включает в себя непременно беспредельности. Всякое смыкание в себя геометрических образов, если они принимаются за основные, устанавливает и возможность беспредельного движения по ним, хотя образы эти конечны. И наоборот, из возможности брать в пространстве величины, превосходящие всякую данную того же рода, вовсе не следует, что какое движение не может быть остановлено в силу строения самого пространства. Живя на геоиде и принимая за кратчайшие, т. е. за прямые, или скорее прямейшие, линии его геодезические, мы встречаем в своем движении по геодезическим линиям лишь материальные препятствия, и со стороны чисто геометрической геоид должен считаться двухмерным пространством беспредельным; однако это не мешает быть ему конечным.

3. Пространство однородно. Где бы мы ни вырезали мысленно кусок пространства, все геометрические свойства его будут совершенно тождественными со свойствами куска из другого места. Это можно выразить еще, сказав, что место в отношении свойств и характеристик геометрических образов не имеет никакого значения. Любое геометрическое построение, сколь угодно большое и сколь угодно малое, может быть перемещено в пространстве куда угодно, и никаких последствий этого перемещения внутри самого образа наблюдается не будет. Противоположною этой однородности была бы неоднородность пространства, которую можно мыслить <тремя>:

— либо как постепенное изменение свойств пространства, а следовательно, и образов, в нем содержащихся, в зависимости от места, наподобие воздуха все менее плотного по мере удаления от земли,

— либо как зернистость пространства², в силу которой свойства больших образов могут быть всюду одинаковыми, но свойства достаточно малых различны в зависимости от зерна или области той или другой природы, в которую данный образ попадет,

— либо, наконец, как сочетание того и другого. В первом случае небольшие сдвиги не изменяли бы существенно пространственных характеристик образов, но большие — вели бы к этому. Во втором случае и большие, и малые смещения больших образов были бы безразличны, но достаточно малые образы прерывно меняли бы свои характеристики и, при малых сдвигах, внезапно попадали в новые пространственные области. Наконец, третий случай давал

бы изменения двоякие. Утверждением однородности пространства исключаются все три случая.

4*. Пространство изотропно. Понятие об изотропности сопряжено с понятием об однородности, подобно тому как в проективной геометрии двойственно сопряжены прямая и точка. Тут даже не только подобие обоих отношений, но и связь более существенная: однородность характеризует пространство в каждой его точке, а изотропность — в каждом его направлении. Если мы переходим в пространстве от одной точки к другой, то, вообще говоря, нет никаких оснований ждать полной тождественности имеющихся в них свойств его; а если таковая все-таки окажется, то данное пространство должно рассматриваться как некоторый весьма специальный случай. Но если бы этот специальный случай и имел место, то остается еще полная возможность встретить разные свойства пространства, в зависимости от направления проведенного в нем прямолинейного луча. Все параллельные между собою прямые дадут одну и ту же характеристику пространства. Новая же система параллелей охарактеризует пространство по-иному. Иначе говоря, пространство, хотя бы и вполне однородное, может быть подобным кристаллической среде, т. е. быть анизотропным. Требуется доказать в каждом данном случае независимость свойств пространства от направления в нем, чтобы иметь право называть данное пространство изотропным. Как было только что указано, безразличие места в пространстве, т. е. свойства пространства быть однородным, еще ничего не предвещает в вопросе о безразличии направления в нем, т. е. его свойства быть изотропным. Но и наоборот, пространство изотропное может и не быть однородным. Так, пространство с неоднородностями, распределенными вполне беспорядочно, будет вполне изотропно, но однородным не будет. Таким образом, изотропность и однородность пространства — признаки друг от друга независимые, и совмещение их есть очень специальный случай, который подождет особому доказательству.

5. Но, кроме изотропности, должно быть особо утверждаемо свойство, которое формально можно было бы подвести под понятие изотропности, но по своему внутреннему смыслу, ради отчетливости, должно рассматриваться как самостоятельное. Это свойство — *биполярность*. В самом деле, у прямой линии, кроме ее направления (*direction*), должен рассматриваться ее смысл (*sens*), и требуется всякий раз *особое* доказательство, что в данном случае тот и другой смысл данного направления безразличны³. Если это доказано относительно каждого из направлений пространства, то мы имеем право называть его биполярным, если же безразличие смысла остается под вопросом, или даже отрицается, то такое пространство мы должны считать по тем направлениям, относительно которых безразличие их смысла не доказано, пространством, обладающим свойством униполярности. Понятие биполярности может быть еще расширено и тогда уже явно отделится от понятия изотропности, если говорить о смысле не направления, т. е. прямой, а о смысле *всякого* пути между двумя точками. Вообще говоря, прохождение некоторого произвольно вы-

* На полях дата: 1925.V.10.

бранного пути между точками A и B от A к B — не то же, что от B к A , т. е. в отношении любого пути пространство, если нет особых ограничений, должно считаться униполярным. Изотропностью характеризуются направления в пространстве, а униполярностью — отрезки этих направлений между двумя точками. Таким образом, для построения понятия об униполярности необходимы и прямая (шире — вообще линия), и точка, и, следовательно, униполярность имеет связь как с изотропностью, так и с однородностью.

6. Пространство непрерывно и связно. Первоначальное понятие о непрерывности дается указанием на возможность беспредельного деления всякого геометрического образа в пространстве, а о связности — указанием на несуществование в пространстве отдельных, друг от друга уединенных областей, между собою не координированных и не имеющих беспредельного множества путей взаимного сообщения. Однако эти предварительные указания очень недостаточны, и, ограничиваясь ими, мы далеко не выразили бы предносящего общечеловеческому сознанию понимания непрерывности и связности. Несравненно более строгая формулировка этого понимания принадлежит Георгу Кантору⁴. Она обнимает оба указанные свойства одним термином *Continuum*, с тем чтобы расчленил его несколько по-новому. Определение Кантора: «*Continuum* есть совершенное и связное множество точек». Это тонкое определение, но так как и оно, равно как и последующие усовершенствования его, все-таки не адекватно интуиции непрерывности и связности, здесь было бы неуместно обсуждать тонкости и контроверзы теории множеств. В порядке изложения следует отметить лишь, что и непрерывность, и связность пространства отнюдь не вытекают аналитически из его понятий и следовательно должны быть доказаны особо. При этом, чем тоньше и глубже проводится логический анализ *Continuum*'а, тем более частным случаем оказывается пространство евклидовой геометрии. И значит, тем сложнее и потому маловероятнее условия его существования и тем труднее доказательство, что пространство в самом деле таково. Вообще говоря, нет оснований ждать, чтобы пространство имело своими свойствами непрерывность и связность. Из всех возможных случаев непрерывное и связное пространство было бы неожиданной и величайшей редкостью.

7. Пространство трехмерно. Обычное разъяснение трехмерности делается с ссылкой на возможность провести чрез каждую точку пространства три, — не более и не менее как три, — взаимно перпендикулярные прямые. Но такое разъяснение предполагает ряд других свойств, которые в существе дела не связаны необходимо со свойством трехмерности. Поэтому правильнее будет охарактеризовать трехмерность пространства как необходимость и достаточность для точек его определяться тремя, — не более и не менее как тремя, — независимыми друг от друга данными, каковы бы они ни были. Если три данные устанавливают точку в пространстве, два данных или однонедостаточны, так как оставляют возможность бесконечного выбора, а четыре, или большее число данных, если они независимы друг от друга, оказываются, вообще говоря, несовместимыми и друг друга исключающими, то такое пространство обладает свойством трехмерности, если же этого нет, то нет причин называть

пространство трехмерным. От других вышеуказанных свойств трехмерность независима и потому должна быть доказываема особо.

8. Пространство однозначно. Три данные или координаты определяют точку в пространстве, т. е. исключают возможность произвольного выбора в том или другом непрерывном геометрическом образе. Однако это не отменяет выбора какого бы то ни было. Определенному сочетанию трех координат может отвечать несколько или даже бесконечное множество различных точек, своею совокупностью не образующих, однако, никакой непрерывности. Иначе говоря, соответствие точек и координатных триад может быть не однозначным, или во всяком случае, хотя и однозначным, но не взаимно однозначным. Можно мыслить трехмерное пространство таким, что всякой точке или, быть может, некоторым точкам, соответствует не одна, а множество различных координатных триад; а с другой стороны, можно мыслить пространство, в котором каждой координатной триаде или некоторым соответствует некоторое множество точек. Это будет пространство хотя и трехмерное, но не однозначное. Указанная возможность мыслима и суженною, так, чтобы координатным триадам соответствовали точки однозначно, но не наоборот, или чтобы точкам однозначно соответствовали координатные триады, но триадам соответствие точек было бы многозначное. Итак, вообще говоря, пространство — трехмерное и иное, должно мыслиться вообще говоря многозначным, и лишь на основании особых доказательств может быть признано однозначным. Ясное дело, многозначность пространства есть свойство общее, сравнительно с частным — однозначности, и последнее требует для своего существования особых условий. Сказанное о точках должно быть повторено с соответственными изменениями также о направлениях в пространстве, в путях и различных геометрических образах, в отношении которых однозначность должна быть всякий раз доказываема особо, тогда как многозначность, вообще говоря, разумеется сама собою. Сюда относятся, например, расширение и обогащение понятия о четно- и нечетносторонних поверхностях: в связи с существованием, наряду с нормалью, бинормали и тринормали возможны чрезвычайно сложные трехмерные аналогии одно-сторонним и двусторонним поверхностям обыкновенного пространства, но бесконечно более богатые свойствами, подобно тому, как поверхность богаче плоских линий. Наконец, пространство обладает всюду нулевой кривизною. Это свойство пространства не вытекает из предыдущих и должно утверждаться и доказываться особо. Из бесчисленных возможностей различных положительных и отрицательных кривизн, хотя бы и всюду постоянных, нулевая кривизна есть лишь частный случай, и потому доказательство действительности его лежит на том, кто утверждает этот частный случай, тогда как вообще говоря, о кривизне пространства надо говорить как об отличной от нуля. Далее, в главе о полях, понятие кривизны пространства будет рассмотрено более обстоятельно.

IV. ПРОСТРАНСТВО ФИЗИЧЕСКОЕ

1925.V.15

Перечисленными выше признаками характеризуется евклидово-кантовское пространство, т. е. пространство обыкновенной геометрии. Это — то самое

пространство, с которым имеет дело рациональная механика. Но пространство физического мира, даже схематически строенное физикою, имеет признаки, существенно отличные от перечисленных выше. Уже основные аксиомы ньютоновской механики, в частности принцип инерции, несовместимы с бесконечностью и некоторыми другими свойствами евклидовского пространства, так что требуется какая-то перестройка самого понятия пространства. Более глубокая перестройка основ физики на почве обоих принципов относительности повела к существенно отличным от прежних взглядов на пространство, установив его конечность, неоднородность и неизотропность, многомерность (в концепции Эддингтона — пятимерность), отличие его кривизны от нуля, и притом различное в разных местах, многозначность и, при известном подходе (использование мнимостей), — его несвязность. В дальнейшем можно предвидеть, уже намеченное современной мыслью, отрицание непрерывности на почве теории квантов. Современная физика уже порвала с канто-евклидовским пространством. Достаточно отметить хотя бы эйнштейновский вывод из общей относительности о квазисферичности мирового пространства с радиусом, равным $\sqrt{1,08 \cdot 10^{22} \rho^{-1}}$, где ρ есть средняя плотность материи, или подобный же вывод де Зитмера⁵ о конечности времени, или хотя бы результат астрономических исследований Шварцшильда⁶ и Гарцера⁷ об эллиптичности (в римановском смысле) пространства вселенной с радиусом кривизны, примерно в 100 миллионов раз превосходящим радиус земной орбиты, как представление, согласованное с астрономическим опытом, чтобы убедиться, насколько далека от современной физики евклидовская геометрия. На эту тему можно было бы еще говорить много и показать всесторонне выветривание евклидовского пространства под действием физических исследований. Но в данном случае это не является необходимостью, хотя и могло бы быть полезным дидактическим вступлением для тех, кто в своем мышлении о действительности отправляется от схем и абстракций вместо прямого использования непосредственного опыта. Но поскольку настоящая книга, хотя и общедоступная, предназначена все-таки тем, кто внимание своему подвергает действительно переживаемое, а не провозглашаемое таковым в угоду построений схематических, постольку анализ физического пространства здесь был бы скорее вредным, отнимая место у других глав, и подсаживая ложную мысль о необходимости считаться при изучении искусства с выводами физики и создавая соответственную привычку.

Между тем, в настоящем случае должна быть намечена со всею твердостью полная независимость исследования пространственности в изобразительном искусстве от тех или иных признаний физики; самое большее, они могут дать некоторый аналогон, коренящийся на общих с искусствоведческим исследованием общефилософских и общематематических предпосылках и методах. Наряду с понятием пространства физического установлено таковое же пространства психофизиологического. Оно отвечает, как некоторая схематизация, пониманию пространства нашей повседневной жизни, определяемой психическими и психофизиологическими процессами. Ясное дело, нет никакого основания загодя утверждать тождество пространства психофизиологического с физическим, потому что наша повседневная жизнь не считается с отвлеченными

основаниями физики, а физика в своих построениях сознательно отвлекается от явлений психических и психофизиологических.

Таким образом устанавливаются три слоя в понятии пространства: геометрический, физический и психофизиологический, последовательно приближающиеся к пространству конкретному, т. е. к нашему жизненному опыту. Но все они, хотя и в разной мере, отличны от понятия пространства эстетического, той схемы, в которую выкристаллизовывается опыт художника и наблюдателя художественных произведений. Понятие эстетического пространства есть *самостоятельный* слой в общем понятии о пространстве; самое близкое к понятию эстетического пространства — это понятие пространства психофизиологического, самое далекое от него понятие о пространстве геометрическом, а строемое физикою лежит посередине между обоими.

V. ПРОСТРАНСТВО ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОЕ

1925.V.17

Эстетическое восприятие не исчерпывается ни психофизиологией, ни просто психологией, и было бы глубоким непониманием нормативности искусства рассчитывать, что можно ограничиться при разборе художественных произведений их психологическими и психофизиологическими элементами. Но считаться с ним при анализе пространства художественного совершенно необходимо, и эта необходимость тем более очевидна, что эстетический анализ предполагает знание и более далеких от художественного пространств, физического и геометрического. А кроме того, психофизиологическое пространство настолько отлично от пространства геометрического, что из обсуждения его легко добыть материал, разрыхляющий сложившиеся геометрические предрассудки и тем подготавливающий почву к пониманию художественному⁸.

Так, нам предстоит рассмотреть, шаг за шагом, насколько признаки евклидова пространства могут быть относимы к пространству психофизиологическому. Тут только что было сказано: к пространству. Однако пора оговориться о множестве психофизиологических пространств, хотя бы в зависимости от рода восприятий, лежащих в основании данного пространственного построения⁹. В самом деле, если давно уже отмечена разнородность пространств зрительного и мышечного, а в пределах их — зрительно-двигательного, мышечно-осязательного и мышечно-двигательного, то тем более то же приходится повторить о пространствах: слуховом, термическом, обонятельном, вкусовом и т. д., и далее — о более частных пространствах, соответствующих той или другой частной группе восприятий. Тут необходимо иметь в виду, что при неоднородности и неизотропности психофизиологических пространств каждый новый, качественно своеобразный фактор дает и существенно новое строение пространства, тогда как полная однородность и изотропность пространства евклидова заранее делает его безопасным от каких-либо неожиданностей. Общим для всех психофизиологических пространств можно признать во всяком случае их глубокое несходство с евклидовским, хотя и в разной степени. Поэтому будем пока говорить о психофизиологическом пространстве вообще, не раздробляя его на частные виды.

Прежде всего оно *конечно*, хотя в одних случаях может быть большим, а в других — малым. Ведь психофизиологическое пространство мыслится наполненным теми или другими ощущениями, а для ощущений бесконечность есть бессмыслица. Психофизиологическое пространство имеет центром самого человека как область его жизни и его самораскрытия. Оно непременно соизмеримо с человеком, уютно и есть, в расширенном смысле, собственное его жилье. Мысль о бесконечном пространстве для человека, привыкшего внимать себе и, следовательно, мысленно иметь пред собою пространство психофизиологическое, непереносима и заставляет содрогаться смертельным ужасом как приближение смерти более окончательной, чем обычная кончина. Эта мысль, когда возникала, была предметом величайшего ужаса для древних, и отголоски того же чувства звучали еще в Паскале¹⁰.

Сказать о психофизиологическом пространстве *бесконечное* — ничего не сказать, потому что мы не можем мыслить бесконечности ощущений ни как уже данной, актуально, ни как беспредельно возрастающей, в возможности: всякое ощущение, всякий род ощущений, имеет свою внутреннюю меру, которая не может быть превзойдена ни по силе, ни по объему, ни по длительности: при попытке перейти за верхний порог ощущений и тем нарушить эту меру воспринимающий организм повреждается или разрушается, и ощущение перестает существовать.

Величина различных психофизиологических пространств весьма различна. Зрительные ощущения содержатся в пространстве наибольшем, но и оно не превосходит хрустального небосвода, простертого над нашими головами. Астрономы и физики могут как им угодно развенчивать красоту и существенность небесного свода; но для непосредственного жизненного восприятия он есть и остается существенным: он отнюдь не есть ничто. Размеры же небосвода — это вовсе не протяжение хрустальных планетных сфер и тем более сфер неподвижных звезд, как они схематизировались в древней астрономии. Напротив, границы этого зрительного пространства весьма близки к нам, хотя и далее древесных верхушек и высоких зданий.

Так именно видим мы небо, если же мы говорим о нем иначе, то на основании отвлеченных выводов, а не непосредственно усматриваемого. Миропонимание* древнее опирается на непосредственное представление мира и потому говорит о мире как об уютном гнезде, соотносительном по своим размерам с человеческой деятельностью. Иначе представлять себе мир невозможно: в противном случае начинается отвлеченная экстраполяция опыта, отвлеченное прикладывание, без доказанного права на то, к конечной области конкретного опыта повторений ее же в неопределенном числе, в качестве областей опыта, хотя и неосуществленного, но якобы возможного. Однако именно самая возможность этого «возможного опыта» не доказана и ничем не мотивирована, даже напротив, при предположении ее забывается *основная* черта опыта — его конкретность и потому — индивидуальность; поэтому говорить о каком-то повторении данного опыта совершенно *вне* его конкретных

* На полях дата: 1925.VII.7.

условий — значит ничего не сказать. Так, мысль о бесконечном пространстве складывается из конкретного конечного пространства, того самого, что составляет содержание и древней мысли, и из неопределенно повторяемого, но *без* оснований на то, бледного сколка с того пространства, которое мы знаем единственно конкретно.

Между тем зрительное пространство — пространство наиболее значительное по своим размерам, и если какое-либо из психофизиологических пространств подает повод признавать за ним признак бесконечности, это именно, и даже исключительно, пространство зрительное. Все же другие восприятия ведут к соответственным пространствам, более тесным и еще менее способным дать почву для понятия о пространстве бесконечном. Мускульное чувство, слух, обоняние, термическое чувство, наконец, вкус — вероятно, в таком порядке надлежит расположить все способности — дают убывающий ряд пространств, все ближе стягивающихся около самого человека, а последний член этого ряда — вкусовое пространство не покрывает и телесного пространства, строимого самочувствием самого тела.

Можно ли считать психофизиологическое пространство *беспредельным*? Далеко не во всех случаях, и притом менее всего именно не в отношении пространства зрительного. Это последнее по самому существу всегда не беспредельно, ибо оно определяется впечатлениями зрительными, а таковые возможны, лишь когда взор *упирается* в некоторый зримый предмет; этот предмет бывает пределом всех проведенных к нему из глаза прямолинейных лучей зрения¹¹. Таким образом, поскольку нет предела тому или другому лучу, постольку нет и зрительного впечатления и, следовательно, нет психофизиологических данных, строящих зрительное пространство. Оно всегда и непременно не только не бесконечно, но и не беспредельно. Говорить же о продолжении луча зрения за зрительный предел его — это и значило бы присоединять к конкретному предельному и конечному пространству отвлеченное повторение уже полученного опыта, т. е. конечную, но данную величину снабжать бесконечностью, но не данной. Познавательная ценность такого, расширенного, пространства была бы не только не более, нежели пространства конкретно данного, но и наоборот, — менее того, ибо к известному мы прибавили бы здесь неизвестное, немотивированное — разбавлять вино водою.

В других случаях, когда пространство строится впечатлениями, отличными от зрительных, действительно оно бывает, по крайней мере в известных направлениях, беспредельно. Но, при своей конечности, оно осуществляет эту беспредельность цикличностью: прямая этого пространства идет, не встречая на своем пути препятствия, безостановочно вперед, хотя и проходит при этом одни и те же области, а в некоторых случаях — одни и те же точки этого пространства многократно. Так, ощупывая с закрытыми глазами рельеф на колонне или на поверхности стены или стенки сосуда, когда он смыкается в себя, а поверхность не имеет углов, мы сознаем пространство беспредельным, но периодически повторяющим одни и те же фазы: мы никогда не встретим здесь препятствия своему движению, которое сознается как прямолинейное. Но беспредельность пространства в этих случаях не всесторонняя

и, следовательно, не полная. Можно было бы указать и случаи более полно выраженной беспредельности, но не трудно продолжить эти рассуждения и без особых указаний.

Об *однородности** психофизиологического пространства не может быть речи, и это относится ко всем способностям восприятия. Уже то основное явление, которое служит поводом теории перспективы в проективной геометрии, психофизиологически явно свидетельствует против однородности зрительного пространства. В самом деле, во многих, хотя и не во всех случаях, мы видим один и тот же предмет или предметы, признаваемые нами тождественными, тем меньшим, чем считаем его дальше от себя. В отношении к строению пространства это различие размеров доказывает различную *емкость* пространства в разных его местах: в одном месте данный объем пространства способен вместить больше наполняющих его конкретных впечатлений, нежели в другом. Иначе говоря, в разных местах пространство имеет разную напряженность топогенных свойств, если только воспользоваться выражением Гельмгольца.

Это же рассуждение в соответственной переработке может быть применено и к другим видам психофизиологического пространства, если принять во внимание, что все впечатления от вещи, признаваемой нами неизменною, — звук, запах, тепловое ощущение, восприятие ее геометрических размеров и соотношений, получаемое проделанным или мысленным движением и осязанием, ослабевают по мере удаления данной вещи. Иначе говоря, и в этих всех случаях соответственное пространство оказывается различномким в зависимости от места, т. е. неоднородно. Таким образом, неоднородность психофизиологического пространства есть факт общий в отношении всех способностей восприятия и совершенно бесспорный.

Говорить о нем в плоскости пространства психофизиологического далее нечего; но при попытках подменить пространство психофизиологическое — геометрическим, и даже определенно евклидовским, такой факт приходится как-то упразднить, чтобы, вопреки прямой очевидности, все-таки приписать пространству однородность. В отношении пространства зрительного это упразднение делается, как известно, теорией перспективы, опирающейся на лишнюю физического смысла модель прямолинейного светового луча. Световое впечатление, когда признается ослабевающим с расстоянием потому, что «лучи расходятся», хотя решительно непонятно в этом объяснении, почему же ослабевает впечатление, коль скоро расходящиеся лучи всегда заполняют пространство непрерывно и, следовательно, на всякой пересекающейся их плоскости образуют двухмерную непрерывность точек.

В отношении психофизиологических пространств незрительных не имеется чего-либо вроде теории перспективы, и это понятно, ибо тут модель прямолинейного луча уже была бы *никак* не применима. Тут довольствуются нерасчлененным указанием на промежуточную среду, ослабляющую воздействие обсуждаемого предмета на соответственный орган восприятия, причем

* На полях дата: 1925.VII.7.

глухо предполагается какое-то подобие расходящихся лучей, но уже не прямолинейных.

Однако все эти рассуждения, и в частности теория перспективы, поскольку она притязает выйти за границы чисто геометрической дисциплины, — все они содержат *retitio principii*, заранее подставляя на место пространства психофизиологического пространство геометрическое и доказывая затем тождество пространства непосредственного опыта с отвлеченным пространством евклидовой геометрии посредством рассуждений только над этим последним. В самом деле, теория перспективы и подобные способы рассуждения имеют в виду геометрическое пространство, содержащееся в мысли рассуждающего геометра, но отнюдь не в сознании того, кто сам имеет зрительные или иные образы и чье сознание подлежит рассмотрению. Напротив, он, этот видящий и сознающий, берется в теории перспективы вовсе не как таковой, а как вещь среди других вещей мира или, точнее, как геометрическая точка, из которой проводит прямые линии, касательные к той или другой вещи, вышеозначенный геометр. Таким образом, геометр рассуждает не об отношении видящего к видимому, субъекта зрения к объекту зрения, а о геометрическом соотношении видимого им самим предмета к видимому им же человеку, т. е. о соотношении двух *своих* объектов. Между двумя геометрическими телами в евклидовском пространстве геометр, конечно, волен проводить пучки прямых или кривых линий, согласно своим собственным задачам и по полному своему произволу. Он волен также ставить себе различные геометрические задачи о свойствах пучков, им проведенных, согласно тому или другому правилу, и, по мере своего остроумия, решать эти задачи. Но он должен твердо помнить, что между этими пучками линий и деятельностью зрения нет ничего общего. Попросту говоря, когда преподаватель перспективы чертит на доске пучки лучей, проектирующих некоторое тело на плоскость, то ведь это *он*, преподаватель, проводит эти лучи, а вовсе не сам видящий, о котором идет рассуждение. А чтобы заняться таким черчением, этот последний должен был бы забыть о видимом им и посмотреть на себя как на тело, сознание которого не будет даже упомянуто в рассуждениях, т. е. начать рассуждать о чем-то совсем ином, нежели факт, подлежащий суждениям. Видящий сам в себе и для себя вовсе не есть точка в пространстве и не есть тело в столько-то литров емкости. Он в своем собственном самоощущении есть целый мир, сложный, таинственный и в большей своей части не освещенный, т. е. им не разобранный. То же, что для геометра — внешнее мировое пространство, в котором этот зрящий теряется как некоторая точка, это внешнее пространство для зрящего есть лишь некоторый придаток его собственной психофизиологической организации или, скорее даже, периферия ее, как бы кожа¹². Смотри на других, т. е. на их тела, я вижу их и изображаю как куски мира. Но это мое зрение не имеет ни малейшего отношения к *их* восприятию мира и к их восприятию самих себя, точно так же как я не стану воспринимать себя точкою из-за того, что другие таковою видят мое тело. И значит, обсуждая деятельность *зрения*, а не зримые в пространстве вещи, исследователь не имеет никакого оправдания, если подменяет взаимоотношение субъекта и его объекта взаимоотноше-

нием двух объектов, и притом — своих собственных. Тут поставленная задача только переключается с того, обсуждаемого, субъекта зрения на другого, обсуждающего, причем вместо одного объекта появляется в рассуждении два.

Наблюдаемое уменьшение предметов при их отдалении или, точнее сказать, вообще изменение их размеров обычно указывается как свидетельство евклидовой однородности пространства, хотя последнее, казалось бы, предполагает полное безразличие тех или других пространственных положений, следовательно, зрительные впечатления не должны бы зависеть от места возбуждающей их вещи в пространстве. В самом деле, коль скоро пространство мыслится пустым, безразличным к вещам вместителем их, решительно непонятно, почему отвлеченная геометрическая характеристика, расстояние, может что-то значить в физическом и психофизиологическом соотношении вещей. Если мы видим вещи изменяющими свои размеры по мере их удаления, то этот факт свидетельствует или о неоднородности пространства, вследствие которой вещи как бы сдавливаются в разных местах по-разному, или о действительности пространства, о его способности вмещиваться во взаимные отношения находящихся в нем вещей и существ и вносить в их взаимные отношения черты, не вытекающие ни из одной, ни из другой соотносящихся сторон.

Итак, психофизиологическое пространство не однородно, а однородному пространству нечего делать с основными фактами восприятия.

Еще бесспорнее — *неизотропность* пространства. Ясное дело, воспринимаемое нами пространство не может быть одинаковым по всем направлениям, коль скоро в самих себе, в самой организации воспринимающего тела, мы знаем оси, качественно отличающиеся друг от друга в нашем непосредственном самочувствии. Таких осей — много, и чем внимательнее разбираемся мы в строениях и функциях собственного тела, тем более открывается причин, по которым пространство не может быть изотропно.

Самый грубый учет осей тела дает их три: одно — вертикальное и два — горизонтальных, фасовое и профильное. В нашем сознании вертикальное направление пространства совсем не то, что горизонтальное, а в горизонтальном, даже при самом поверхностном учете, мы различаем направления фронтальные и направления боковые. Что двигаться по этим направлениям или двигать рукою вовсе не все равно — об этом напоминать не приходится, что бы там ни говорили в школьных курсах космографии о якобы безразличности в пространстве всех направлений. Преподавателям, рассуждающим об антиподах и доказывающим относительность направления пространства, следовало бы наглядно пояснять свой тезис, становясь хотя бы на голову: такой опыт выяснил бы им не условный характер направлений пространства. Однако эта не условность направлений воспринимается и отдельными органами. И двигать глазом в разных направлениях вовсе не представляется безразличным. И то же — относительно прочих восприятий.

Мало того*, анизотропность психофизиологического пространства *своя* для каждой из воспринимающих способностей, ибо каждый из орга-

* На полях дата: 1926.II.28.

нов восприятия имеет свои оси, и они, вообще говоря, не совпадают ни по числу, ни по направлению с осями других органов.

Будучи анизотропным, психофизиологическое пространство вместе с тем не обладает и биполярностью: не безразлично, проходит ли каждую из осей в одном смысле или в обратном, причем в некоторых случаях возможно небезразличие и повторных прохождений в одном и том же смысле. Иначе говоря, психофизиологическое пространство в отношении своих осей униполярно, а то и полиполярно, причем показатель полярности надо принимать меньшим единицы. С другой стороны, возможны случаи, когда прохождение осей при том или другом сочетании их смыслов дает одно и то же восприятие: это будет полиполярностью с показателем уже бóльшим единицы и, вообще говоря, не целым.

Несколько примеров пусть разъяснят понятие униполярности. При этом следует отметить, что униполярность, как несходство впечатлений при прохождении одной и той же оси в разных смыслах, имеет степени, и униполярность одной оси может быть выражена более явно, чем униполярность другой.

Одна* из наиболее выраженных униполярностей — это по оси вертикальной. Подниматься или спускаться по одной и той же вертикали — вовсе не одно и то же, как не одно и то же поднимать или опускать руку, голову или глаз. Уже от этого одного характер пространства, строимого на данных восприятиях, оказывается униполярным в отношении вертикали. Но далее, если поднятие — совсем не то, что опускание, то повторное поднятие — не то, что первое, а повторное опускание тоже не то, что начальное: узвание уже пройденного пути, возникающая привычка к соответственному движению и, наконец, утомление создают отличия последующих движений от предыдущих и, следовательно, дают почву полиполярности. Возвращаясь к исходной точке, после отхождения от нее, по тому же геометрическому пути, мы в отношении качественного характера пространства имеем некоторый цикл, некоторую петлю, напоминающую то, что в физике называется петлей гистерезиса. И подобно тому как петля гистерезиса при последующем цикле не совпадает с таковою же цикла предыдущего, так и в отношении пространства каждое новое линейное движение дает восприятие, схематически выражаемое петлею, отличною от петли предыдущего восприятия.

Сказанное о вертикали относится с соответственными изменениями к другим осям. Движение рукою по горизонтали справа налево и слева направо имеет совершенно различную окраску, т. е. униполярно. То же самое и в отношении глаза. И опять то же самое и в отношении всего тела в целом. Поворот всем корпусом около вертикальной оси, если он совершается справа налево, т. е. против часовой стрелки, чувствуется как естественный и потому легкий, по направлению силового поля, тогда как по часовой стрелке, слева направо, он труднее и чувствуется как производимый против поля. Точно так же обходное движение около некоторого центра, естест-

* На полях дата: 1926.III.14.

венно, совершается против часовой стрелки, т. е. «правым плечом вперед», так, чтобы центр был при обходе слева. Такой обход воспринимается как естественный и происходящий по направлению поля. Напротив, обход по часовой стрелке, когда предмет находится справа и движение идет левым плечом вперед, ощущается как противоестественный и делаемый с усилием. Все это дает пространству униполярность вращательную, по вертикальной оси, и если продолжить все эти рассуждения далее, то подобное же свойство придется признать за вращениями относительно других осей. Мы говорим до сих пор о мышечных и зрительных восприятиях. Но именно им пытаются навязывать пространство канто-евклидовское, так как в них униполярность и прочие неевклидовские свойства выражены сравнительно неярко и при насилии могут быть отвлечены. Другие же восприятия настолько определены иного качества, что подчинить их евклидовскому пространству не представляется и тени возможности. В них униполярность выражена гораздо ярче.

Неизотропность пространства ближайшим образом связывается с существованием осей в нашем организме и в окружающей его среде, в частности, с полем земного тяготения. Точно так же и униполярность пространства, т. е. с качественной асимметрией нашего тела в направлениях, где сперва как будто симметрия могла бы быть. Что верх и низ не симметричны, несмотря на свою биологическую гомотипию, это представляется естественным в силу поля тяготения с его вертикально направленным градиентом. Но условиями среды было бы невозможно объяснить полную дисимметрию фронта и тыла, поскольку фронтальная плоскость не делит всей среды на качественно различные части. То же самое и в отношении назальной плоскости: правое и левое сравнительно более сходны между собою, но и они, несмотря на кажущееся сходство, имеют в себе глубокую качественную противоположность.

Указываемое коренное качественное различие верхнего и нижнего, переднего и заднего, правого и левого в нашем теле может быть рассматриваемо как первичный факт, которого совершенно достаточно для подтверждения и объяснения, что построенное на восприятиях пространство униполярно и не может быть иным.

Но философски было бы преждевременным остановиться на этом биологическом факте, как первичном, и соответственно с таким пониманием дела рассматривать самое пространство как биологическую надстройку. Очевидно, самая биология требует углубления и объяснения. Мы не можем мыслить тело и его среду непространственными, и в этом прав Кант. Но он глубоко не прав, когда утверждает обязательность мыслить пространство по схеме Евклида, и тем запутывается дело, ибо мыслимое и воспринимаемое пространство на самом деле под схему Евклида не подводится. Если бы евклидовское пространство у Канта относилось к области умопостигаемой, то указываемое противоречие не было бы так явно нетерпимо. Но ведь необходимая форма созерцания пространства, и притом именно необходимо евклидовская, относится, по Канту, никак не к вещам в себе, а исключительно к явлениям, строимым из чувственных элементов. И следовательно, вне эмпи-

рических восприятий, пространство ни для чего не нужно. Между тем анализ самых восприятий показывает, что в евклидовском пространстве им нет места и быть не может, и кантовская форма восприятий оказывается пустою, а самые восприятия — располагающимися в своей не-кантовской форме.

Очевидно исходной точкой должно быть изучение пространства, действительно воспринимаемого в опыте, и, далее, такое построение самых фактов биологии, которым пространство биологических процессов и форм не разрывалось бы с пространством действительного опыта. Иначе говоря, если биологическое строение и биологические функции объясняют не-евклидовский характер воспринимаемого нами пространства, то необходимо, далее, самое это биологическое строение и функции мыслить в пространстве не-евклидовском, т. е. в том, которое нам известно из опыта, и было бы произвольным, фантастическим, и даже противоречивым опыту говорить о них, как о находящихся в евклидовском пространстве, которое есть одна из бесчисленного множества отвлеченно мыслимых схем. Итак, объяснив воспринимаемое пространство чрез восприятия, а их в свой черед — посредством биологической организации, мы должны были бы, по ходу мысли, объяснить биологические строения и функции из организации пространства как реальной среды их существования. Дедукция антропологии и, шире, биологии есть чрезвычайно важная и стоящая на очереди философская задача. Но эта задача выходит далеко за пределы анализа пространственности в изобразительном искусстве, и здесь ее уместно лишь наметить.

Далее, при обсуждении психофизиологического пространства стоит вопрос о его *непрерывности*. На поверхностный взгляд непрерывность наших восприятий может показаться наиболее защищаемой из его характеристик как евклидовского. Однако это свойство может быть отстаиваемо менее, чем какое-нибудь другое: пространство восприятий все насквозь и существенно прерывно и состоит из отдельных элементов. В одних случаях оно зернисто и должно быть представляемо наподобие ткани из отдельных блестящих клеточек, видимых в разрезанном арбузе. В других случаях пространство построено из волосков, расположенных то в одном, то в другом порядке. Но, мозаика или гравюра, пространство никогда не подводится под схему континуума. Его элементы конечны по числу и разобщены между собою, сами же совсем не обладают протяженностью, или во всяком случае не обладают ею в полноте, т. е. по трем измерениям. Иначе говоря, геометрические образы, как-то: точка, лишенная протяженности, и линия, имеющая протяжение лишь по одному протяжению.

ПРИЛОЖЕНИЯ

<ПРИЛОЖЕНИЕ 1> ЛЕКЦИИ СВЯЩЕННИКА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО ВО ВХУТЕМАСЕ в 1923–1924 гг. «АНАЛИЗ ПЕРСПЕКТИВЫ»

(запись Веревиной-Строгановой)

<1-я ЛЕКЦИЯ>

21 ноября 1923 г.

Нам необходимо предварительно обсудить самую постановку дела. В данном случае можно подойти к этому с двух сторон: во-первых, с формально-математической, как обычно это делается, и, во-вторых, с некоторой реальной стороны, в связи с конкретными восприятиями мира, изображением его, вопросами художественности и, наконец, проблемой самого пространственного строения мира. Если мы подходим к перспективе чисто математически, то тот курс, который мы должны были бы вести и который обычно ведется, непременно будет или слишком большим, или слишком малым. Слишком большим будет в том случае, если мы <держимся> за ясные, обоснованные предпосылками математики, в данном случае геометрии, и рассматриваем перспективу как некоторую отрасль формального математического построения¹. В таком случае эти предпосылки, на которых основывается теория перспективы, настолько малы, что, собственно говоря, о перспективе в ее основах говорить нечего и в этом смысле анализ перспективы и не требуется. Напротив, как только мы подходим к предпосылкам математики более вдумчиво, то мы начинаем видеть многочисленные невязки, неясности. И когда хотим углубиться в эти неясности, то тогда вступаем в область математических знаний, в область философии математики и, следовательно, вместо анализа перспективы мы должны были <бы вести> другой курс, более широкий и трудный.

Формальный подход к анализу перспективы будет или слишком малым, или, наоборот, будет вынужден растянуться на целую серию больших курсов. Когда мы подходим к перспективе как к некоторому вспомогательному средству изображения мира и изображения художественного <восприятия мира>, если бы даже приняли на веру обычно принимаемые математические предпосылки.

Как только мы хотим приложить эти посылки математики к действительному изображению действительного мира и ставим ряд требований художественных, то мы неизбежно привносим целый ряд новых предпосылок, не ясных и не бесспорных. Наша задача — разобраться в этих предпосылках, не особенно углубляясь в перспективу как чисто математический метод.

Проблемы, связанные с перспективой, распадутся на два класса: формально-математическую и некоторую реальную. Что касается реальных предпосылок, то поскольку перспектива притязает быть способом изображения

мира, познанного нами, постольку вступает несколько кругов более или менее самостоятельных проблем: во-первых, вопрос о самом мире, насколько к миру приложимы отвлеченные приложения, которые дает нам математика вообще и геометрия в частности; во-вторых, два круга вопросов: насколько эти отвлеченные предпосылки применимы в том реальном восприятии действительного мира, которое нам нужно, чтобы дать изображение. В-третьих, проблемы самого изображения: насколько то, что мы познали, способно поддаваться тому приему изображения, которое нам предлагает перспектива.

Потом выступают вопросы о художественности, т. е. насколько то, что мы можем изобразить путем перспективы, насколько оно согласовано с требованиями художественности, подчиняется им или, наоборот, должно быть в силу требований художественного восприятия мира оставлено, изменено.

И последняя группа вопросов, которые нам необходимо рассмотреть, — вопросы порядка исторического и тем самым связанные с вопросами *<пропуск 1/3 строки>*. Нам нужно взглядеться, насколько перспектива составляет элемент художественного изображения мира в зависимости от того или другого стиля или эпохи. Каждый из этих кругов представляет целый мир вопросов. В сущности, по поводу этого, по-видимому, частного вопроса нужно затрагивать все отрасли знаний. Когда мы говорим о реальном мире, перед нами выступают вопросы физики. Когда говорим о восприятии мира, выступают вопросы физиологические, органов чувств, психологии, теории познания. Когда мы говорим об изображении мира, выступают вопросы геометрии.

С другой стороны, ясно должно быть и то, что хотя *<бы>* в предварительном обсуждении, *<пропуск 1/3 строки>* легко расклассифицировать те проблемы, которые выступают перед нами. Но при действительном обсуждении мы наталкиваемся на ряд других проблем, мы вынуждены будем подходить к одним и тем же вопросам несколько раз, то, что называется излишним углублением пониманий данного вопроса.

Наметим самый первый вопрос, который касается геометрических и аналитических предпосылок перспективы. Общее понятие перспективы может быть дано геометрически более просто, если мы от изображения на двухмерном пространстве перейдем к изображению на линии, если вместо картинной плоскости мы будем рассматривать картинную линию. Пример:

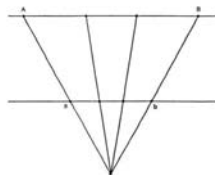


Рис. 1

У нас есть прямая линия, на которой имеются несколько точек, и имеется другая прямая линия, которая соответствует плоскости изображения. Геометрической перспективой этого изображения будет совокупность таких точек, которые засекутся на этой прямой пучком прямых, восходящих из одной точ-

ки. Возьмем некоторую точку и соединим эту точку с точками на линии AB . Совокупность точек носит название проекции. Каждый из лучей пересечет в одной точке прямую, и число этих точек остается неизменным. С другой стороны — порядок точек тоже сохранится, т. е. если точка третья стоит вправо от второй, а точка первая влево от второй, то и на второй линии точка третья будет стоять вправо от второй, а первая — влево от второй. Если мы представим теперь то, что называется текущей точкой, которая непрерывно движется, то изображение ее будет двигаться. Есть некоторое соответствие того, что происходит на линии AB , с тем, что происходит на линии ab .

Если мы спросим, сохраняются ли количественные соотношения между точками первой прямой или второй прямой, то мы увидим, что этого нет. Расстояния между точками первой и второй прямой не равны. Сохраняется ли пропорциональность в расстоянии? Отношения не изменятся, останутся теми же самыми. Сколько раз мы ни проектировали бы на некоторую произвольную прямую из некоторых произвольных точек, всегда будем получать одни и те же сложные отношения. При наличии этих инвариантностей мы думаем, что что-то главное от этой совокупности точек при всех отображениях остается у нас, остаются как бы основные элементы формы. То, что мы назвали относителем точек на прямых, может быть сказано и о плоскости. В сущности, этим рассказана вся перспектива по отношению к линиям.

Аналогичным образом даются основные посылки перспективы для трехмерного пространства. Но мы сначала будем говорить о трехмерном пространстве как о плоскостях в трехмерном пространстве. Точку A проектируем на плоскость P' . Этот луч непременно пересечется, потому что плоскости бесконечны.

Инвариантность по отношению к прямым линиям очень проста: во-первых, если вы возьмете на плоскости прямую, то для того чтобы спроектировать ее, нужно провести все точки ее в совокупность прямых лучей. Совокупность эта будет плоскостью. Прямая проецируется прямой. Несмотря на простоту этой посылки, как только мы пытаемся применить их конкретно, они оказываются чрезвычайно запутанными и представляют огромные трудности. Возьмем простой случай, но который долгое время служил предметом математических исследований. Имеется 3 эллипсоида². *<Вероятно, пропуск в записи.>* Как только мы переходим к действительным предметам природы, то вопрос об их проецировании становится настолько сложным, что, собственно говоря, подступить к нему в порядке математическом и думать нечего. Мы можем легко проектировать, в сущности, только то, что ограничено плоскостями и имеет прямолинейные ребра.

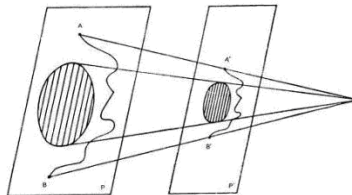


Рис. 2

Как только мы выходим за пределы этой задачи, перед нами выступают огромные математические трудности, которые будут неразрешимы. Напрашивается вывод, что, в сущности, элементарное знание перспективы, на которое так охотно ссылаются, ничего решительно не гарантирует и, в сущности, если бы даже некоторый рисовальщик захотел в самом деле строго и точно соблюсти требования перспективного изображения, все равно он должен был бы действовать по вкусу и чутью, не руководствуясь *<пропуск ¼ строки>* геометрическ<им?>. Даже там, где мы не задаемся целью художественной, а готовы удовлетвориться геометрическими результатами, даже там требования перспективы оказываются несовместимыми с требованиями здравого смысла. Мы вынуждены от них отступить. Если же мы отступили, то то, что дает перспектива, будет непонятным.

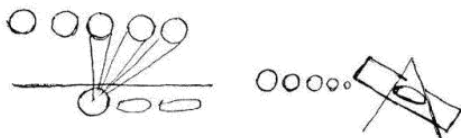


Рис. 3

Если у нас имеется колоннада, тогда высота колонн будет изменяться. Она будет убывать. Даже, когда мы свободно можем выполнить известные требования, мы будем отступать и изобразим не то, что должно быть на перспективном изображении, а с каким-то коррективом.

Я хочу пояснить еще несколькими примерами, как у нас может осложниться вопрос о перспективе. Прежде всего из свойств геометрического проектирования (все равно что проецировать — или предмет на изображение, или изображение на предмет, потому что он будет проецироваться теми же самыми лучами из того же центра).

Можно поставить обратный вопрос: как от изображения перейти к некоторому новому изображению? Предположим, что мы задались бы целью перенести то, что изображено на доске, в купол так, чтобы находящиеся внизу видели бы это изображение неискаженным. Мы бы должны спроецировать это изображение в купол, обрисовать его там и затем расписать согласно зарисованным контурам. Тогда, смотря оттуда, откуда проецировали изображение, будут видеть изображение так, как оно было на диапозитиве. Положим, что в конце барабана купола натянута сетка. На эту сетку можно грубыми линиями обрисовать изображение, которое требуется, и затем поставить какой-нибудь источник света, по возможности точечный. Тогда эта точка будет центром проекции. Луч света будет лучом проецирующим. Дальше они дадут тень, которая будет лежать на продолжении этой линии. Темная часть лучей будет продолжать эти лучи. Если мы уберем сетку, то увидим то, что было на сетке, т. е. неискаженное изображение. Но спрашивается — хорошо ли это или плохо? Наше изображение, как некоторая пленка, отщепилось от купола. Наше изображение будет уничтожать купол, он для нас станет несуществующим, и, следовательно, хотя тот, кто расписывал купол, добился своего, но зато он совершенно уничтожил всю работу архитектора и испортил здание.

Отсюда возникает соображение: следовательно, наряду с требованиями отвлеченно-геометрической перспективы у нас возникают другие требования. Поскольку роспись купола не есть самодовлеющая, поскольку эта роспись служит данному куполу для того, чтобы поверхность его сделать более <пропуск 1/3 строки> будет вредить основной задаче росписи. То, что мы говорим в большом виде о куполе, в малом виде мы можем встретить на каждом шагу (большинство современной керамики. Мы видим плоскость, которая врезана по зрительному контуру чашки).

<2-я ЛЕКЦИЯ>

<Дата в рукописи не указана>

[Ввиду того, что отдельные вопросы между собою <связаны> при обсуждении перспективы и сколько-нибудь сложного дела <пропуск 1/2 строки>, то, я думаю, полезно предварительно разъяснить значение тех терминов, с которыми мы будем встречаться с самого начала и которые вы все, конечно, употребляете, но, может быть, не вполне достаточно их обосновывая. Я имею в виду термины, которые уже глубже вводят нас в проблему художественности, чем математическая сторона дела.]*

На первом месте мне бы хотелось сказать два слова (это будет необходимо для дальнейшего) о том, какую полагать разницу между произведением того, что мы называем прикладным искусством, и произведением искусства чистого.

Нет сомнения, что какое-нибудь произведение чистого искусства имеет ту или другую цель, которая лежит вне его самого: например, портрет, помимо художественных эмоций, которые он нам дает, нам важен и дорог, поскольку он служит памятью известного лица, поскольку он удовлетворяет той или другой эмоции, почтению, любви и т. д., и почти всякая картина, как бы чиста <она> ни была, помещается в том или другом помещении, должна быть в каком-нибудь <пропуск 1/3 строки>. (Музей есть кладбище художественных произведений, а не настоящий жилой дом их.) Всякое художественное произведение имеет и некоторую цель, которая определяется и его формой, цветом и его сюжетом и т. д. С другой стороны, имеет цель произведение прикладного искусства, цель явную и бесспорную. Какая же разница и в чем она проявляется? Несколько взглядевшись в этот вопрос, мы сумеем глубже подойти к понятию художественной формы.

У нас имеется нож для разрезывания книги, и ручка этого ножа отделана в виде некоторой скульптурной фигуры. Как бы ни были высоки художественные достоинства этой ручки, это не помешает ножу быть ножом. Мы его все-таки будем рассматривать как некоторое произведение прикладного искусства. Спрашивается, почему же некоторая статуя, может быть, даже сделанная с гораздо меньшим совершенством, рассматривается как произведение чистого искусства, а нож — как произведение прикладного? Если мы взглядемся, что, собственно, служит известной цели? Если мы берем этот нож, то той технической жизненной

* Текст в квадратных скобках вставлен по черновику рукописи слушателя Веревиной. С.И. Огнева эти слова опустила из-за несвязной записи, но для них оставлено три строки.

цели, которую мы ставим, служит не статуя этой ручки, а самый нож. Другими словами, известная форма этого черенка разрезывательного ножа сама по себе не осуществляет той цели, для которой назначен данный предмет, а, может быть, даже мешает ему, может быть, даже делает нож неудобным. Средством к поставленной цели служит не художественная форма этого ножа как целого, а некоторый отдельный момент того, что мы называем материей данного произведения. (Всякое произведение искусства непременно вещественно, иначе оно не могло бы быть нами воспринято, но что касается материи в философском смысле, то она может быть и вещественна и не вещественна, по крайней мере, частично³.)

Материалом для живописца является тот сюжет, который он обрабатывает и на который опирает художественную форму. Если вы возьмете произведение чистого искусства, то оно как средство по отношению к некоторой цели является само. Само оно обслуживает известную цель. Все же остальное, положим, в картине — рама, подрамник, краски, сюжет, эмоции, которые были у художника, те жизненные наблюдения, которые он делал для произведений и т. д., все это обслуживает поставленную цель косвенно, через то, что оно служит форме. Схематически это можно сказать так. Если художественное произведение возглавляется художественной формой и от него тянутся нити к материалу этого произведения, то в произведении чистого искусства мы, собственно говоря, опираем цель непосредственно на эту форму, и тогда, когда мы опираем ее на тот или другой элемент материала, то нас упрекают, что мы не соблюдаем художественного принципа. Мы пользуемся этим произведением для посторонних целей; если мы воспользуемся картиной, чтобы закрыть дверь, чтобы не было сквозняков, то она будет служить нам, но не как это произведение, не своей формой, а только своими механическими свойствами.

Напротив, когда мы имеем дело с произведением прикладного искусства, то оно и назначено для того, чтобы некоторыми элементами этого материала мы пользовались, преследуя известную цель. Что касается произведения как целого, то мы более или менее *<пропуск 1/3 строки>* его, по крайней мере, оно не ведет к утилизации цели. Но и художественный его момент что-то нам дает, и это лежит вне той цели, которую мы ставим этому произведению как техническому. С одной стороны, оно служит технической цели, а с другой стороны — другой цели, которая отчасти покрывает техническую, отчасти нет. Раздвоение и некоторое несовершенство *<рукой С.И. Огневой написано: «Пропуск»>*. Во-вторых, *<важно обратить внимание на>* самое понимание произведения с формальной стороны. Это нас сразу вводит в гущу тех задач, которые мы должны ставить.

Возьмем любое произведение любого искусства. Всякое произведение вещественно. Оно представляет собою некоторый кусочек мира, совокупность сил и энергий мира, которые отграничены от остального мира (причем это отграничение представляется условным, произвольным). Если мы берем картину, то она представляет физически осуществленную плоскость, обрезанную в известном месте; нет никаких оснований, поскольку мы подходим к ней как к физической вещи, думать, что она не может быть обрезана иначе. Совокупность звуков, которые составляют один из важнейших моментов материала

музыкального произведения, когда-то началась и когда-то кончилась, она могла бы начаться раньше и иначе и кончиться позже, и вообще, поскольку мы обращаемся к ним извне, мы едва ли усматриваем, почему выбор произведения тот или другой.

Произведение искусства при подходе к нему извне есть кусочек мира, более или менее произвольно вырезанный, более или менее произвольно наполненный содержанием. Но тут всегда есть определенные границы, за которые выходить неудобно, потому что, например, трудно себе вообразить живописное произведение в квадратную версту, оно несоизмеримо с нашей способностью восприятия. При этом ту материю, из которой состоит данное произведение, тот уголок мира, включая сюда и вещество, и силы, и энергию в нем, и те психические элементы, которые мы с этим соединяем, все это может быть ценным или не ценным в порядке внешней оценки. Чаще всего это и бывает ценным, <но> это не характерно. Мало того, явно ценный материал неизбежно превращает произведение в прикладное. Ясное дело, если бы ювелиру дали очень большой алмаз, то ценностью этого материала уже заранее определено, что он не может делать с этим алмазом то, что сочтет нужным по своим художественным замыслам. Он постарается сохранить ценность материала полной, а все остальное будет припосабливаться к нему.

Это относится не только к материальной ценности, ценности вещества или тех или других видов энергии, но и к ценности чувства. Если известные чувства вас в данный момент волнуют, и притом лично, то вы не можете подойти к ним достаточно свободно, чтобы изменить их так, как потребует того художественная цель. Вы будете рабски подчиняться им. Эти чувства войдут в ваше произведение как некоторое сырье, или ваше произведение будет прикладным к этому сырию.

Когда мы подходим к тому же самому произведению, только что оцененному нами при помощи весов или аршина, когда мы его созерцаем эстетически, мы видим, что все то, что до сих пор мы оценивали как материю, как подлежащее учету, все это есть средство его цели и дело не в этом, а в чем-то другом. Это другое без этого материала не может сделаться доступным восприятию и не существовало бы. Мы говорим, что в данной картине дело не в холсте и не в красках. У нас появляется сознание, что некоторый произвольно вырезанный и сравнительно ничтожной ценности уголок мира может явиться носителем чего-то совсем другого, что не есть он сам, но что не явилось бы без этого уголка. Является сознание, что художественное произведение непременно двойственно, т. е. содержит момент собственно художественный, момент художественной формы и внешний момент некоторого материала, самого по себе малоценного.

Для физического отношения к миру это свойство художественного произведения есть не только величайшая загадка, но и вопиющая нелепость. Для физического мировоззрения вещь есть то, что она непосредственно есть. Тут мы подходим к такой вещи, которая больше всего того, что мы бы могли учесть в ней внешне. Даже элементы формы, композиция, архитектоника и т. д., можно продолжать беспредельно далеко, отщепляются тоже, как известные стороны материала, из которого состоит произведение. Так что то, что мы собственно це-

ним, оказывается и не это. Если вы спросите, хороши ли краски данной картины, я скажу — хороши, но дело не в этом, подобным же образом можно ответить на вопрос, хороша ли композиция, — хороша, но дело не в ней, хотя без нее дело не было бы таким, как оно есть.

Двойственность произведений указывает наряду с физически учитываемым, либо грубо — весами и аршином, либо точными приборами, чтобы анализировать состав цветов, входящих в картину, или указывать тонкие геометрического характера соотношения, все это не есть главное произведения, а главное остается неуловимым для всех анализов, хотя оно-то и служит предметом нашего внимания, оно обслуживает известную цель и оно делает произведение тем, что оно есть.

Мы подходим к понятию символов⁴ в широком смысле слова, как так<ой> реальности, которая несет на себе энергию <другой> реальности, которая, втор<ая> реальность, сама по себе не явлена непосредственно. Если таким образом художественное произведение мыслится нами как некоторое окно, через которое мы видим некоторую реальность, но которое само с той реальностью вовсе не тождественно. И есть и не есть.

Если мы возьмем гравюру, там это гораздо сильнее чувствуется, чем в других областях изобразительного искусства, поскольку материал здесь гораздо более беден. Если взять словесное произведение, то эта двойственность гораздо более явна. Тут нет намека на то внутреннее содержание, которое делает данное произведение словесного искусства. Но даже если взять его как произносимое, то ничего не открывается, кроме звуков, и относительно звуков, как бы ценны они ни были, мы скажем, что это только материал. И те понятия, как, например, совершенство художественно-словесного произведения, круг мыслей, хотя эти элементы чрезвычайно далеки от бумаги и чернил, но и они не есть то, что составляет очарование данной поэмы.

К тому, что делает данное произведение им самим, и нужно подойти несколько ближе. Мы говорили, что произведение извне учитываемое есть только часть мира очень ничтожная, что оно случайно таково, а не другое. Этому противопоставляется обратное свойство его, уже как произведения художественного. Мы воспринимаем его как нечто целое. Основная характеристика этого произведения как художественного заключается в том, что мы мыслим его как некоторое внутренне замкнутое, как нечто такое, от чего мы ничего не можем отнять и ничего не можем прибавить. За это свойство мы и называем произведение цельным. Из понятия цельности все исходит, и проблема пространства всецело на это понятие и опирается.

<3-я ЛЕКЦИЯ>

5 декабря 1923 г.

Мы старались подойти к понятию целостности, которая присуща художественному произведению. Первый признак этого мы усмотрели в его <символичности>, если употребить это слово в самом широком смысле, в том, что, как бы круг некоторых реальностей этого произведения мы ни старались учиты-

вать, всегда окажется нечто нами не учтенное и это нечто всегда оказывается самым главным.

Представьте себе, что у вас имеется бесконечное множество точек, расположенных вдоль линии. Мы будем отсчитывать от некоторой точки налево расстояние, равное некоторой единице, потом — $\frac{1}{2}$, потом — $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ и т. д. Тогда чем больше мы будем подходить к этой точке, тем больше будет накапливаться точек, они будут обсыпать линию, как пыль, и накапливаться около точки нулевой. Последней точки тут не будет, потому что, какую бы близко подходящую к нулевой точке мы ни взяли, мы всегда можем взять другую точку, которая будет ближе к точке 0. Спрашивается, если мы выделяем какое-нибудь множество точек справа, мы отрезали мысленно *<пропуск 1/4 строки>* точки. Тут всегда остается беспредельное множество точек, и, как показывается рассмотрением этих точек, совокупность оставшихся точек не будет по своему числу ничем отличаться от совокупности всех точек вообще. Если вы обозначите мощность этих точек через букву «алеф», то в таком случае и это будет выражаться этой буквой, и «алеф» будет равно нулю (0).

Если мы будем рассматривать порядок, некоторый тип, по которому расположены эти точки, совокупность этих точек будет конечным числом *<пропуск 1/3 строки>* анализа⁵.

Наша дальнейшая задача — более точно выяснить себе понятия, которыми мы постоянно пользуемся, но которые нужно углубить, выяснить, в каком смысле мы хотим и имеем право применять эти понятия к проблемам эстетическим. Эти понятия суть следующие: цельность, пространственность, вещь, а также функция и сила⁶.

Разберем понятие «цельность, целостность». В житейском понимании синонимом понятия «целый» является «весь». Можно было бы дать другие синонимы, «неповрежденный», например, — тот, в котором имеются налицо все его части. Но несомненно и то, что житейское словоупотребление злоупотребляет словом «целый». Например, мы говорим «весь стакан воды, целый стакан воды». Если мы берем известный зрительный образ, тогда это выражение может иметь смысл. Но если мы разумеем объем, то тогда спрашивается, по какому же внутреннему признаку мы узнаем, что он целый, на воде не написано, что она должна иметь известный объем, в ней самой не дается признака, чего тут не хватает. Если вы видите человека без ноги, вы непосредственно учитываете это обстоятельство, вы отличаете, что у него ноги не хватает, но если у вас имеется куча песку, то по какому признаку вы учтете, что тут чего-то не хватает? Разумеется, такого признака нет.

«Целое» предполагает некую форму, или, если хотите сказать иначе, «целое» предполагает некоторую норму, по которой мы судим, что там что-то отсутствует, и эта норма должна быть связана с этой воспринимаемой нами реальностью так, чтобы по ней самой мы видели, что эта норма не выполнена, или наоборот. Если у вас на бумаге имеется ряд штрихов или точек, и я стер эти штрихи, то никакими внутренними признаками оставшихся штрихов не показывается, что тут были другие. Если перед вами имеется рисунок, и я часть этого рисунка оторвал, то вы усматриваете, что тут чего-то не хватает.

Таким образом, «целый» действительно «весь», но такой «весь», в котором дан некоторый признак, по которому мы можем судить, все ли осуществлено, или тут чего-то не хватает. Другими словами, мы подходим к тому представлению, с которого начали, что в художественном произведении наряду с отдельными элементами, каждый из которых еще не дает этой цельности и потому сам по себе ее не выражает, наряду с этим нам дается не отвлеченным знанием, а непосредственным восприятием ощущение того, что все элементы тут налицо.

Наряду с самими элементами мы различаем в художественном произведении нечто, не сводящееся на эти элементы.

Когда мы говорим о цельности⁷ художественного произведения, мы имеем высшую форму целостности. На другом конце лежит бесформенная масса, какая-нибудь жидкость, куча песку и т. д., и в промежутке между этими стоит то понятие, которое породило идею целостности, но которое не представляет из себя целостности как художественное произведение. Это — организм. Например, в человеке мы усматриваем непосредственно отсутствие ноги. Мы знаем, что ноги должно быть две. Но если бы мы взяли организмы, относительно которых мы заранее не знаем, какое число органов и как они расположены, если какой-нибудь из органов отсутствует, то мы не можем усмотреть, что этот орган отсутствует или они все налицо. Разные в разной степени мы называем цельными.

Эта целостность организма дана двойко. Во-первых, некоторыми внутренними функциями, о которых мы, вообще говоря, не знаем, а если узнаём, то очень поздно и весьма сложными методами. Например, единство организма осуществляется биологически секреторным путем *<пропуск 1/2 строки>*. Эти железы сами по себе занимают в смысле пространства очень ничтожное место. Организм представляет целое, потому что отдельные выделения так друг от друга зависят, что стоит парализовать секреторную деятельность одной из желез, как равновесие нарушится и организм лишится способности осуществлять свою целостность, предельно говоря, разрушится и погибнет. Это биологическое единство организма, вообще говоря, нам неизвестно, но мы воспринимаем его непосредственно, мы видим непосредственным глазом цельность организма или некоторое нарушение этой цельности.

Ясное дело, что для того чтобы почувствовать, что в статуе не хватает какой-то части, мы не должны знать анатомии или физиологии, но некоторый внутренний ритм подсказывает нам некоторый пробел. То же самое относится и к тому организму, о котором мы говорили, — к телу. Мы можем почувствовать отсутствие ноги не потому что мы знаем, что должно быть две ноги, а потому что чувствуем некоторую эстетическую незавершенность.

Самое понятие цельности сразу идет по двум линиям: с одной стороны, разные взаимодействия — физические и т. д., до которых нам нет дела, с другой стороны — нечто такое, что мы непосредственно можем воспринимать, зрительное, осязательное или данное другим восприятием. Так как мы говорим об изобразительном искусстве, то оно сводится почти исключительно к осязанию и к зрению.

Организм стоит в середине между бесформенным и завершенным эстетическим целым. Эта его половинчатость заключается в том, что хотя организм мы

мыслим, по крайней мере, поскольку мы воспринимаем эстетически человека, хотя мы мыслим его выделенным из среды, но на самом деле мы знаем, что он не может быть <из нее до конца> выделен. Своими функциями он простирается за пределы себя самого. И это относится не только к тем сторонам, о которых мы можем узнать из физиологии, но по непосредственному впечатлению. Человек не может эстетически мыслиться как не стоящим на твердой почве, не имеющим точки опоры, потому что все состояния его мускулатуры должны быть мотивированы. Хотя мы мыслим организм выделенным из среды, но от него тянутся бесчисленные нити, функциональные <отношения>, которые связывают его со средой. Уединенность его от среды не является столь совершенной, как в художественном произведении.

Картина тоже, конечно, не может болтаться в пространстве, но она далее от окружающей обстановки. В ее содержание не входит то, что она должна быть на стене. Нам безразлично, висит ли она на стене или держится при помощи магнитов, а для формы человека это имело бы большое значение.

Во-первых, понятие «целый». Постараемся детализировать вопрос, разбираясь в терминологии, которой пользуются народы. Тут могут возникнуть вопросы, на которые необходимо дать ответ. Какое значение имеет разбор самого слова? По-видимому, слово еще не говорит о том понятии, которое оно выражает, и является сомнение, стоит ли углубляться в язык для того, чтобы понять, что означает слово. Тут пока очень суммарно я сказал бы только две вещи.

1. Это глубочайшая связь мысли и языка⁸. Мы не можем мыслить без слов и в своем мышлении непременно опираемся на эту историческую <основу мысли>. Хотя бы мы и хотели изменить понятие, с которым мы оперируем, но само слово ведет нас по определенному пути.

2. Мне бы хотелось отметить, что существует сокровищница самого глубокого воззрения на мир, которая скоплена в человеческом языке, и, если не касаться открытий физического порядка, если говорить о понимании мира, тогда все понятия заключены в языке, и задача мыслителя выбрать то, что более необходимо ему.

Прежде всего берем наше слово «целый» или древнеславянское «цѣль». Для того чтобы уловить его смысл, мы должны обратиться к корню. Тут мы открываем, что корень слова «целый» тот же самый, который содержится в греческом слове «καλός», т. е. прекрасный. Вот тот оттенок, который первоначально содержится в понятии цельности. Через санскритский корень этих двух слов восходим к понятию, в котором безразлично соединяются понятия здоровья, приятности, неповрежденности и красоты. Первоначальное значение: здоровый, приятный, прекрасный, неповрежденный порождает два понятия, которые должны быть <пропуск 1/3 строки>. Мы знаем, что в греческом понятии «καλός» содержится уже признак здоровья, внутренней уравновешенности, гармонии, совершенной гармонии внешней и внутренней. Это близко подходит к понятию цельности.

Наше древнеславянское понятие цельности сразу может быть более широко понято, чем мы это склонны думать. Если вы вспомните понятие «целомудренный» — цело — мудренный. Эти части друг другу соответствуют. 1) Здо-

ровый, целый в смысле неповрежденности, в смысле здоровья душевного и телесного, 2) у которого здоровый образ мыслей в смысле понятия психической жизни, а не в отвлеченном смысле. Прежде понятие «целомудренный» и означало это самое, т. е. тот, у кого душевные и телесные силы <являются> неразрушенными. Отсюда понятие противоположное — слово «развратный». В древности оно было гораздо более широко, чем у нас. Развратным называлось такое поведение, которое нарушало душевную целость. Чем глубже эта область, которая изворачивается, тем глубже нарушается целомудрие, целостность, а все вместе это охватывается этим понятием. Вся эта целомудренность, внутренняя целость, извне воспринимаемая, характеризуется как красота. Резюмируя то, что мы говорили, можно сказать, что в древнеславянском понятии цельности главным образом подчеркивался момент красоты, поскольку она воспринимается извне, или внутренней здоровости. Но слово «*ōlos*» относится к внешнему восприятию. Это понятие цельности в русском языке понимается эстетически.

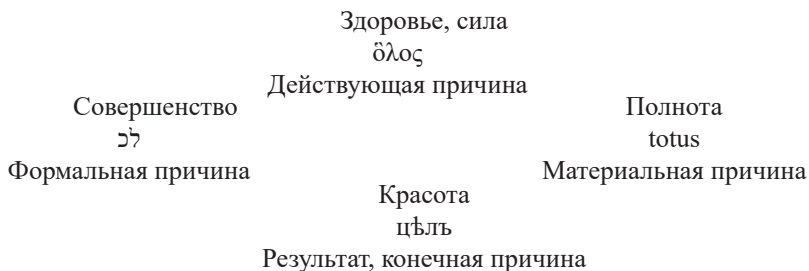
Если мы возьмем латинский термин «*totum*», «*totus*», при очень поверхностной характеристике мы получим приблизительно то же, что и при объяснении русского «целый» — тот, который весь. Они могли бы воспользоваться тем же корнем, но они взяли другой. «*Heils*», «*heil*» (готский) значит, с одной стороны, физическую здоровость, которая дальше распространяется на духовную здоровость. Древняя форма этих слов: «*toyeros*» значит «битком набитый». Так можно сказать о мешке с каким-нибудь материалом, мешок с картошкой, например. Родственное этому слову, которое поясняет еще больше, <слово> «*tumeo*» — пухнуть, вздуться, «*tumubis*» — курган, т. е. некоторое вздутие на земле; «*tuber*» — шишка, «*tubulos*» — шишковатый. В этом слове подчеркивается содержание материала, который весь налицо. Но тот момент, который мы видели в нашем русском понятии цельности, момент красоты тут не отмечается. Конечно, организм, в котором весь материал налицо, как должно быть в организме, он есть целый, а потому и прекрасный, но это уже заключение. Очевидно, для латинских народов впечатление красоты от цельности не было дорого и они не собирались его подчеркнуть. В частности, слово «*touta*» — община весьма подчеркивает содержание множественности, которое весьма преобладало над моментом единства.

Слово «*kalós*», которое мы приводили, оно произведено <от того же корня, что и> русское «целый», но само по себе не означает цельности. Это слово, собственно, означало «здоровый» в смысле полноты сил жизненных, тех сил, которые сдерживают организм. Скажем так, если организм начинает чрезмерно жиреть, теряет свою форму, он утрачивает свою цельность. Это происходит потому, что в нем не хватает жизненных сил, которые позволили бы принимаемую пищу ассимилировать, а не отлагать ее в виде жира. Тут естественная связь с нашим понятием цельности. Но это другое. Русский язык подчеркивает наше впечатление от целого объекта, греческий — углубляется в причину этого впечатления.

Наконец, последний в этой группе языков — семитский. Там приблизительно одно и то же. Еврейское понятие «цельность» обозначается словом «*šāl*». Там значение «весь», «целый» так, как и по отношению к прочим словам.

Но если вы захотите углубиться <в этимологию>, тогда вы увидите, что это слово происходит от глагола «לָלַל», что означает «доведенный до совершенства», «совершенный». Конечно, может быть, в здоровости или в красоте мы усматриваем совершенство, это дело отдельных выводов, но слово означает не то и не другое, а тот вывод, к которому мы придем.

Если мы захотели бы суммировать все сказанное, то вы увидите, как красиво восполняют языки друг друга. Для полноты понимания этих слов мы можем расположить их так:



В греческом «здоровый» означает действующую силу, которая производит цельность. В русском языке подчеркивается только целое, поскольку мы воспринимаем извне, как некоторое наполнение. Только сила этого целого есть красота, красота как некоторый результат. В латинском языке указывается полнота того материала, на который обращена только сила. В еврейском — совершенство этого объединения.

Совокупность этих отдельных моментов, которыми выражается понятие цельности, этим хором народов выражается полнозвучный смысл этого слова⁹. <Пропуск 1/3 строки>, и если мы не будем делать коррективов или дополнительных слов, они будут вести к ложным или односторонним выводам.

Когда мы касаемся вопросов эстетических, то не все стороны нам равно важны. Подходя к художественному произведению или даже подходя эстетически к организму, мы учитываем свои внешние восприятия. И все остальное, что есть в организме, оно так или иначе воспринимается нами, но косвенно и смутно, подсознательно. Например, конечно, в каком-то смысле мы воспринимаем наше кровообращение, игру внутренних мускулов, но это восприятие дается смутно, подсознательно, в виде суммарного результата, проявляющегося на поверхности. В том-то и дело, что только внешняя поверхность <пропуск 2/3 строки> не суть, футляр, надетый на целое, а равнодействующая всех сил, которые участвуют в жизни данного организма, данного целого. Только наружная поверхность подводит итог всем внутренним действиям и силам. Ее мы воспринимаем, и в дальнейшем нам нужно будет выяснить, по каким признакам на этой поверхности мы судим, что данное произведение или данный организм есть целый. Еще более резко в конечном счете мы воспринимаем организм геометрически, т. е. мы не заглядываем во внутреннюю его жизнь, а берем геометрическое соотношение на его поверхности. Сюда можно прибавить цвет. По этому можно заключить, цел он или нет. Для эстетического восприятия, для некоторых выводов, для основы (потому что скульптурное восприятие есть основа) формальное вос-

приятие оценивается нами как цельное, потому что таковы известные геометрические соотношения его поверхности, что в них самих должен быть признак, по которому мы заключаем, целостна эта форма или нет.

Относительно того целого, с которого обычно начинают рассуждения о целом, относительно организма, мы уже видели, что биологически его отдельные органы сами собою связаны, т. е. каждый из них отдает на другую часть. Таким образом, существование каждой части определяется существованием других частей. Это есть особенность формы, что, какую бы мы часть ни взяли, никогда эту часть в целом мы не можем рассматривать саму по себе, а необходимо придется обратиться к другим частям, а когда обращаешься к тем, оказывается необходимым обратиться и к третьей. В этом трудность отвлеченного изложения органической проблемы, в которой есть внутренняя цельность. С чего бы мы ни начали, нужно будет сказать о другом.

Это очень характерно сказалося на невозможности воспользоваться математическим механизмом, который был придуман в XVII и XVIII веках, т. е. анализом бесконечно малых, на невозможности воспользоваться ими, когда имеем дело с явлениями формы. Анализом бесконечно малых *<пропуск 1/3 строки>* между собою два ближайших состояния во времени или в пространстве, или там и там, совершенно отвлекаясь от всех прочих элементов. Например, если вы рассматриваете движение точки, то анализ не говорит о движении по всей кривой, он улавливает закон этого движения, который годен всегда, но он не воспринимает это движение как целое, и когда нам нужно его понять как целое, то приходится присоединять сюда искусственные приемы, которые не соединяются непосредственно с анализом. Отсюда трудность, когда мы встречаемся с явлениями, когда все зависит от всего.

Если взять электромагнитное поле с натянутыми силовыми линиями, то, чтобы определить, как расположены силовые линии, нужно принять во внимание, что силовая линия располагается так или иначе, потому что она подпирается другими линиями, которые ее вытягивают. Если она держится в равновесии в изогнутом состоянии, то это потому, что упругость ее встречает противодействие со стороны других линий. Она стремится распрямиться и сжимает другую линию. Тут нет первой линии, с которой мы могли бы начать рассмотрение, как нет последней, все ясно заключается в некоторый круг, и каждая точка круга определяется прочими точками, хотя мы можем сказать, каков закон силового поля в каждой отдельной точке, но какова картина силового поля в целом, мы при помощи того механизма, который у нас имеется, сказать ничего не можем, для того чтобы мы могли сказать, нужно присоединить сюда некоторую *<пропуск 1/5 строки>* условно форму электродов *<пропуск 1/2 строки>*. Присоединить непосредственно к дифференциальному уравнению мы не можем. Точно так же, если вы обратитесь к так называемой наиболее аналитической, т. е. состоящей из отдельных элементов *<пропуск 1/5 строки>*. Движение тел в со-противляющейся среде не подлежит обычным законам механики, и обычными дифференциальными уравнениями здесь ничего *<пропуск 1/4 строки>* нельзя. *<Пропуск 1/2 строки>* его в данное мгновение, а всю форму явления как целого, явление как нечто конкретное, внутренне связанное и формально целое. Для

этого существуют интегральные уравнения или — шире — линейные уравнения. Эта идея родилась с первым годом XX века, и она, собственно, как когда-то созданная исчезла, создав глубочайший перелом <пропуск 1 строки>. Создание новых логарифмов знаменует глубочайший поворот и разрыв со всем аналитическим в мире. Принципиально вопрос встал на совершенно новую почву, и так не только в области биологии, но и в области физики. В отдельной своей точке определяется явлением целым, конкретным¹⁰.

Спрашивается, что же мы должны думать об эстетическом целом, которое нас интересует. Тут сплоченность, зависимость всего от всего выступает с особой силой: <пропуск 1/3 строки> целостности в особенности должно отражаться на целом построении. Но в самом деле, если я сделаю такие штрихи или точки и спрошу, какова их эстетическая ценность, то она ровно никакая, это вне эстетических отношений, даже в меньшей степени, чем если бы я вырвал кусочек тела и спросил бы, какова жизнь этого кусочка. Этот штрих получает свое определенное место и эстетическую значимость, потому что он принадлежит к целому произведению. Это целое определяется функциями отдельных элементов.

Вопрос о том, в каком смысле мы можем говорить о силах применительно к эстетике. Вспомним, каковы, главным образом, применения сил. Если у нас есть тело, которое движется прямолинейно и равномерно, то мы признаем, что на него никакая сила не действует. Как только оно изменяет свой путь, то мы сейчас утверждаем, что была некоторая сила, которая произвела изменение движения, причина, которая производит изменение движения. Вы знаете, что никакими механическими экспериментами, если бы мы сами находились на этом теле, невозможно обнаружить этого движения, если оно прямолинейно и равномерно. Рассмотрение этого движения говорит, что, если произвести такое движение, <то в> системе, в которой мы находимся, не только механическими опытами, но никакими вообще физическими опытами, хотя бы с электромагнитными полями, в частности, световыми и тепловыми волнами, мы не способны обнаружить прямолинейного движения. Оно ничем не отличается от абсолютного покоя. Это есть ничто. Оно не может быть констатировано. Что-то проявляется тогда, когда есть сила, которая изменяет характер этого движения. Мы не знаем механизма этого изменения обычно.

Мало того, то, что мы называем силой, мы всегда можем пересказать в других терминах как свойство пространства, в котором происходит движение. Мы можем сказать, что свойства пространства не таковы, как мы принимали их раньше, а сила не действует. Отсюда является необходимость расширить понятие «сила». Например, я иду по улице вдоль тротуара, иду с левой стороны. Мимо меня мчится множество экипажей, например, на московских улицах часов около десяти бывает почти поток экипажей, который идет навстречу. У меня появляется определенное ощущение, что этот поток экипажей тянет вас за собой, что вам тяжело идти против этого потока. Поэтому вы замедляете свои шаги, вы устаете от этого. Наоборот, если экипажи двигаются в ту же сторону, куда идете вы, у вас появляется ощущение легкости и веселости, ощущение, что вас подталкивает этот поток. Характер вашего движения изменяется,

хотя не в физическом смысле, а в расширительном. Мы имеем право ту причину, которая изменяет характер вашего движения, назвать силой.

Приблизительно в середине XIX века подобного рода явления были обоснованы и для них были созданы математические анализы известным психологом <Фехнером>¹¹, который создал статику и динамику представлений, разработанную математически. Эта работа может найти себе много возражений, но замысел этот интересен и является бесспорным в общем виде. Наши представления и восприятия взаимодействуют друг с другом и являются силой. Вследствие этого, когда мы воспринимаем то, что нам по внешнему <виду> кажется лишь <формой> вещи, мы знаем, что связанность элементов этой вещи обусловлена силами, взаимодействующими между элементами. Каждый элемент определяет собою другой. И самое существование других элементов не является таким, каким оно было бы, если бы действовать окружающей средой на него.

Если вы берете цветное пятно, то оттого, что оно находится на известной форме, оно свою цветность изменяет и в нашем восприятии. Эта сила производит изменение. Если у вас имеется ряд линий, то они воздействуют на некоторую другую линию, изменяют ее движение. Частицы мела остаются в вашем восприятии <те же, но> эта линия оказывается <измененной>. То, что мы называем оптическими иллюзиями, есть только более наглядный случай всех наших психических восприятий.

Восприятие всякого художественного произведения построено на том, что мы называем зрительными иллюзиями. Причины зрительных иллюзий есть силы, которые изменяют строение и форму отдельных элементов и тем самым связывают это произведение в некоторое целое. Поскольку в изобразительном искусстве мы имеем дело с осязанием и зрением, постольку эти силы должны рассматриваться в порядке зрительном и осязательном. Это силы, действующие на наши зрительные восприятия и зрительную оценку.

Чтобы объяснить то употребление <взаимодействующих> сил, которое мы тут делаем, вы скажете: <что будет> положим если самую фактуру откинете <пропуск 1/2 строки>. Но что касается сил, хотя и действующих в <элементах>, но воспринимаемых при некоторых особых условиях, то они не всегда даются. Частицы мела не изменяют своего места, но наше восприятие меняется. Если всякий раз считаться с тем возражением, то пришлось бы отказаться от всех сил.

Если у нас имеется полюс сильного магнита, некоторое силовое поле, мы говорим, что это пространство наполнено действующими силами. Если мы поместим сюда кусок дерева, а наш <прибор> будет не очень тонкий, то мы решительно ничего не заметим, в то время как кусок железа будет втянут сюда. Возможность обнаружения сил зависит не только от наличия самой силы, но и от того органа, на который воздействует эта сила. Если мы помещаем в это пространство руку, мы ничего не заметим, но если в руке будет кусок железа с острями кругом, то тело может быть разорвано. Дело в воспринимающем органе, а не только в наличии силы.

Я поясню это явление ближе к нашей <жизни>. У нас нет органа восприятия магнитных сил, мы ничего не замечаем, однако можно создать искусст-

венно органы, тогда они начинают чувствовать. У некоторых ракообразных имеются в ушах маленькие камешки, которые называются отолитами. По-видимому, они служат для ориентирования в пространстве. Если такого рачка поместить в магнитное поле, он не будет ничего ощущать, как и мы с вами. Один из исследователей воспользовался тем обстоятельством, что во время линьки рачки меняют и свои отолиты и набивают ушные раковины мелкими песчинками, которые им попадают. Он насыпал мелких железных опилок. Оказалось, что рачки оказались чувствительными к магнитному полю и ориентировались там, как раньше ориентировались в поле земного притяжения. Сначала для них магнетизм не был силой, а потом стал силой, потому что изменился их орган.

То обстоятельство, что двигающийся поток экипажей не увлекает за собою механического приспособления, = хотя бы удобоподвижного, мы уверены, что повозка как-нибудь не сдвинулась бы, это не есть доказательство того, что тут нет силы, а доказывает, что у данной повозочки нет органа восприятия силы. В сущности, одна из самых важных проблем эстетики и, в частности, тех проблем, которые мы будем осуществлять, это взаимодействие отдельных элементов между собою. Они определяют художественное произведение как целое.

Чтобы не утомлять вас дальнейшим анализом <этого материала>, я переключу и расскажу об одном материале, в частности, вопрос идет о том, насколько в самом деле наши сведения из элементарной геометрии могут непосредственно применяться к пространственным восприятиям. Я имею в виду вопрос о том, имеет ли <он> технически большое значение и потому был точно разработан, но в сущности он является важным с соответственными изменениями для всех наших обсуждений чисто эстетически <пропуск 1/3 строки>.

Если мы будем рассуждать чисто геометрически и с точки зрения обычной геометрии, то, как известно, угол, под которым мы видим какое-нибудь тело, изменяется обратно пропорционально расстоянию от этого тела. Проблема перспективы представляет это так. Если мы удаляемся от некоторой картины, изображения, то это изображение и все его части будут уменьшаться, оставаясь подобными себе, но угол, под которым видна каждая деталь, будет во столько раз меньше, во сколько раз дальше мы отошли. С точки зрения перспективы, нет препятствий видеть картину сколь угодно малой. Коль скоро перспектива оперирует с лучами, которые представляют из себя <пропуск 1/3 строки>, лучи остаются бесконечно тонкими и между ними всегда будет некоторое расстояние.

Элементарная психофизиология нам говорит, что нервная система воспринимающего аппарата состоит из отдельных элементов, причем каждое волоконце способно воспринимать лишь одно свойство впечатления, и, следовательно, если эти два луча сблизятся настолько, что попадают на одно волокно, мы будем иметь одно впечатление, а не два. Всегда мы можем отойти от картины настолько далеко, что известные точки ее сливаются, известные детали исчезают, мы можем отойти так далеко, что вся картина сольется в одну точку, будет строго одной точкой, совершенно неделимой. Предельный угол считается технически = 1°. Меньше одного градуса мы различаем плохо. Это одна сторона.

Если бы мы захотели изобразить на координатных осях зависимость угла зрения от расстояния, тогда оказывается, что это будет гипербола. Подходя весьма близко к вещи, мы увеличиваем угол так, что тангенс угла равен бесконечности. Но и эта постановка, более углубленная, не является полной. У нас есть надпись из лампочек:

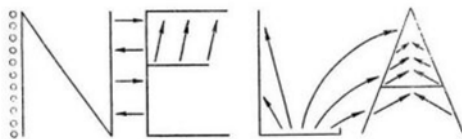


Рис. 4

Если мы будем отдаляться от этой надписи, то в известный момент окажется, что она сливается. Когда мы находились близко от надписи, некоторые места зрительно взаимодействуют друг с другом, они склонны сливаться. Тут существует силовое поле, и оно проявляется, как только мы отходим. Эти силовые линии нашего зрительного силового поля проявляются по мере того, как мы отходим на известное расстояние. Если бы даже у нас не было световых лампочек, а все линии были бы бесконечно тонкими, *<пропуск 1/3 строки>*. Если бы мы вместо каждой из этих букв поставили лампочки, то оказывается, что по мере того как мы удаляемся, абсолютная величина угла, под которым видна каждая лампочка, уменьшается в силу того, что учитывает перспектива, но параллельно с этим происходит процесс расширения светового пятна. Если мы величину светового пятна будем брать относительно высоты, оказывается, световое пятно растет и растет, по мере того как мы удаляемся. Световые пятна делаются настолько большими, что они сливаются, буквы заплывают. Это заплывтие зависит от расстояния и от силы света. Чем сильнее свет ламп, тем быстрее сливаются буквы, зависит также от атмосферы, окружающего фона и от светности ламп.

<4-я ЛЕКЦИЯ>

19 декабря 1923 г.

Рассмотрим понятие цельности, которое необходимо присуще до известной степени всякому объекту, познаваемому нами, в еще большей степени тем объектам, которые мы рассматриваем как живую сущность и, наконец, в наиболее совершенной степени предметам искусства.

Теперь напоминаю вам для ясности дальнейшего, что под предметами искусства сейчас я разумею то, что можно назвать искусством чистым в вышеуказанном значении. Почему? Не потому, чтобы предмет прикладного искусства был в каком-нибудь отношении менее ценен и менее возвышен, чем предмет чистого искусства, а по той логической причине, что предмет прикладного искусства неправильно рассматривать сам по себе, а *<это нужно делать>* по отношению к тому, к чему он прикладывается, т. е. в отношении функции.



Рис. 1.
Различные методы
составления плана
и, при этом, планы
исполнения, при
каждом из них
наблюдения



Рис. 2.
Плоский план,
исполненный
(съемка) 1/100 м.
на расстоянии 100 м.
от наблюдателя
на высоте 10 м.
наблюдателя 10 м.
наблюдателя 10 м.



Рис. 3.
Исполнение
плана (съемка) 1/100 м.
на расстоянии 100 м.
от наблюдателя
на высоте 10 м.
наблюдателя 10 м.



Рис. 4. Исполнение
плана (съемка) 1/100 м.
на расстоянии 100 м.
от наблюдателя
на высоте 10 м.
наблюдателя 10 м.

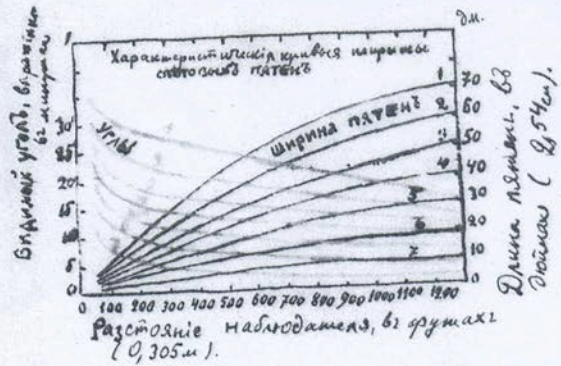


Рис. 5. Отношение между шириной объекта
плеча (или соответствующим или видному
члену) и расстоянием наблюдения.

Рис. 5 (из рукописи о. Павла Флоренского)

Тогда он является или частью некоторого другого предмета искусства, например, фреска — частью известного здания, или же он является частью некоего сложного целого, которое в иных моментах образовано из особого материала, например, если я разрезаю книгу весьма художественно сделанным ножом, то этот нож необходимо рассматривать в связи с его функцией и тогда целое получается состоящим из некоторого сырого объекта, например, <пропуск $\frac{1}{5}$ строки> и этого предмета.

Для выяснения логической стороны дела нам необходимо преимущественно иметь дело с объектами чистого искусства. Относительно объектов чистого искусства мы утверждаем, что оно является наиболее в себе замкнутым и те связи с окружающей обстановкой, они не входят конститутивно в историческую суть этого искусства. Может быть, я преувеличиваю. Возможно, что всякий предмет искусства, хотя бы самого чистого, до некоторой степени связан с обстановкой. Но тут мы различаем оттенки этой связи. В случае явно прикладного предмета искусства этот предмет нужен для чего-то другого, а в случае чистого, обстановка нужна для него. Например, освещение, известный цвет стены, известные архитектурные формы помещения для картины.

Для простоты представим себе, что предмет совершенно изолирован. Мы говорим, что он есть нечто целое и это целое является и множеством и единством зараз. Необходимо рассмотреть моменты множества и единства. Для того чтобы нечто было целое, оно должно иметь в себе некоторую множественность частей, или органов, или каких-то элементов. Но не всякие элементы составляют сами множественность или содержание этого произведения искусства. Если мы, например, рассматриваем музыкальное произведение, нам не придет в голову отдельную звуковую волну рассматривать как элемент произведения. Также нам не придет в голову при рассмотрении произведения художественного слова рассматривать некоторый звуковой импульс, который входит в состав той или другой буквы, за элемент художественного произведения. Это дробление, которое проведено слишком далеко, и дает результат, слишком общий для всех произведений такого рода. Например, если вы в зоологии стали бы давать химический анализ тех или других животных, суммарно указывая количество углерода, водорода, азота и т. д., то едва ли могли бы сделать из этого существенное утверждение зоологии.

Очевидно, разложение на множественность некоторого целого должно дойти до тех пор, покуда в разлагаемых элементах (назовем их образами обособления¹²), покуда тут мы видим однородность с тем произведением, которое мы разлагаем. Если бы мы рассматривали организм, мы видели бы в нем отдельные органы, поскольку мы в них рассматриваем начало жизни. В эстетическом рассмотрении мы должны выделить элементы, в которых усматриваем начало эстетическое.

Поскольку мы установили, что признаком эстетического является цельность, это значит, что эти элементы должны быть тоже целыми, хотя и относительно. Мы не можем считать элементами картины те маленькие цветочные пятнышки краски, но будем считать элементами зрительные образы, которые содержат крапинок этих очень много, которые сами имеют некоторую форму.

В художественном произведении множественностью является совокупность образов обособления.

Что же является единством? Эти образы обособления рассыпались бы, если бы не были связаны между собой. Они связаны своими функциями, они по отношению к целому произведению являются какими-то образами искусства прикладного, и, хотя каждый из этих образов есть нечто относительно в себя замкнутое, он является функцией, которая направляется на другой образ обособления и с ними связывается. С одной стороны, образ обособления, с другой стороны, связь между ними. Для того чтобы связь была возможна,, необходимо, чтобы была среда, сама по себе безразличная, которая бы допускала всякую нами заданную связь. Эту среду мы называем пространством.

Я говорю неопределенно для того, чтобы не привнести некоторых частных предпосылок, которые исказят всю постановку дела. Итак, мы имеем целое, в котором объединено пространство с некоторыми образами обособления. Эти образы обособления мы можем назвать теперь вещами, если это слово будем употреблять в его точном значении. Логически вещь и пространство в произведении являются связанными. Мы не можем уничтожить вещь, чтобы пространство осталось. Пространство без вещи нами не воспринимаемо, не познаваемо, и мы не можем оставить вещь, уничтожив пространство. В таком случае они не могли бы связаться между собою, и произведение рассыпалось бы на ряд отдельных вещей, которые мы не могли бы эстетически координировать между собою¹³.

Например, возьмем на полотне несколько фигур, и эти фигуры можно определить, на каком расстоянии они находятся друг от друга. Но эстетически они могут быть настолько оторваны друг от друга, что ни в какое пространство эстетически их вместить нельзя. Каждая из них сама по себе. Для того чтобы эти рассуждения наполнить более эстетическим и психологическим содержанием, забежим вперед и посмотрим, с какими функциями нашего познания связаны эта и другая стороны.

Все наши ощущения происходят от некоторого общего корня, от того, что называется общим чувством¹⁴. Такой первичный корень всех ощущений, который не существует <сам по себе>, но в котором сливаются все эти стороны в каком-то смысле. Как задний фон наших восприятий, в самом сознательном возрасте и состоянии, мы можем усматривать в себе это общее ощущение; оно неизбежно рисует и обобщает все наши частные переживания. Если бы его не было, то то, что мы воспринимаем осязанием, не могло бы объединиться с тем, что мы осязаем зрением. Зрительные образы не были бы связаны между собою, и мы бы не знали, как одному и тому же столу приписать и цвет, и форму.

Возможность строить сложные образы, которые относятся к разным ощущениям, доказывает, что в основе с каждым ощущением есть общий множитель, который их и объединяет. Иногда он будет больше, иногда меньше. Если представить себе эти ощущения в виде некоторого ветвящегося дерева, то некоторые сучья от этого дерева отходят раньше, другие позже. Если мы сделали разрез этого дерева, то в таком случае эти ощущения, они бы объединились между собою всем тем, что находится перед ними. Если бы разрез сделали тут, то и они распадаются, и их нужно объединить.

Несомненно для нас, осязание и зрение более ясно связаны, чем зрение, обоняние и вкус. Поэтому, в то время как изобразительное искусство работает на этих двух способностях, всегда присоединение сюда каких-нибудь ранее отделившихся ощущений является или искусственным, или субъективным, кроме отдельных случаев, когда у человека особая психофизическая организация. Например: явление цветного слуха, ассоциация запахов со звуками, цветами и т. д., и всегда это возможно потому, что происходит объединение этих ощущений, к которым большинство не склонно.

Поскольку мы в изобразительном искусстве имеем дело с двумя возможными восприятиями, зрительным и осязательным, нужно будет внимательно остановиться на них, и тут мы можем сказать, что вещественность дается преимущественно осязанием, тогда как пространственность — зрением. <Пропуск 1/3 строки> преимущественно означает то, что каждое из этих ощущений имеет и противоположное, и осязание дает некоторую пространственность, и зрение дает вещь. Но поскольку мы хотим дифференцировать ощущения, и мы обогащаем свой опыт тем, что даем одним ощущениям другие <пропуск 1/4 строки>, поскольку пространственность и вещь в изобразительном искусстве приурочивается к осязанию и зрению. Отсюда ясный вывод: если мы захотели бы работать преимущественно зрением, тогда у нас получилось бы произведение искусства с преобладанием пространства над вещами. Если бы мы захотели, наоборот, работать на осязании, тогда получилось бы преобладание вещи над пространственностью.

Обращаясь к разным стилям и индивидуальным манерам, можно легко заметить преобладание того или другого момента. Лучше всего исходить из равновесия их. Таким идеальным равновесием является искусство греческое. Нельзя сказать, что, если у вас имеется греческая скульптурная группа, то она состоит из отдельных обособившихся скульптурных образов. Они обобщены, но вместе с тем нельзя сказать, что каждый образ существенно выходит из себя самого через свою функцию, обращаясь на другой образ. Это выхождение весьма умеренно. Есть одно восприятие, которое иногда получает почти физический характер. Это ощущение свечения греческих статуй, это ощущение, что греческая скульптура окутана некоторой дымкой небольшой толщины, которая и является пространством этого зрительного образа. Пространственно данная скульптура и скульптурный образ, образ обособления, не покрывают друг друга и находятся в известном равновесии.

Если мы обратимся к скульптуре первобытных народов, если мы просмотрим многочисленные изделия современного просвещенного искусства экзотических народов, африканских и других, то тут ясно преобладание вещи над пространственностью. Можно выяснять таким образом, что вот эта дымка пространства, которая окутывает греческую скульптуру, в египетской скульптуре в точности совпадает с очертаниями произведения. Там пространство равно самому образу, но нельзя сказать, что там нет пространства. Если этот процесс мысленно продолжить дальше, то в произведениях экзотического пространства меньше, чем образ, оно как бы втянулось туда.

Другие стадии равновесия в греческом искусстве — равновесие почти идеальное с небольшим уклоном к вечности. Почти идеальное равновесие было достигнуто в иконе в XIV и XV веках, с некоторым преобладанием пространственности. Это единственные примеры, где это выдержано.

Что касается европейского искусства, то тут перевес пространственности. Как наиболее характерный пример — Тинторетто. Мы начинаем чувствовать то, что <пространственность> между отдельным зрительным образом важней и существенней, ударней, чем самый образ. Образы служат ему, а не оно образам.

Иначе говоря, при этом условии представляем себе, что первичной является пространственность произведения, а вторичной — образ, что эти образы являются густками в этом пространстве. Пространство поддерживает их через их периферию. Потому эти образы являются очень мало реальными зрительно, по сравнению с этим пространством. Как крайний предел — будет визионерность.

Есть море света. В этом свете появляются какие-то облачные образования, облака того же самого света, которые представляют собой нечто вроде фигур. Они настолько лишены осязательности, что мы не склонны придать им реальность. В другую сторону — это значит, как искусство начинает оперировать почти исключительно зрительным моментом. Если бы зрение стало чистым, реальность окончательно растворилась бы. Осязательной реальности для чистого зрения нет, для него нет ничего, кроме пространства.

Напротив, на другом полюсе мы работаем главным образом осязанием. Произведение склонно рассыпаться, если оно будет многообразным, каждый образ является самим по себе, он в высшей степени осязателен, но поскольку он целостен, он вполне замкнут в себе. Вместе с тем ясно, что, поскольку для нас некоторый образ мыслится как нечто очень реальное, массивное, постольку он управляет пространством, в котором находится, он его определяет. Пространство является в высшей степени пассивным и жидким, образно говоря, а следовательно, с мало выраженной структурой.

Напротив, когда первичным является пространство и оно определяет собою вещи, то они пассивны в нем — облака, уносимые течением воздуха. Пространство является в высшей степени выраженным в своей структуре. Тогда мы чувствуем, что в этом пространстве есть какие-то свои <пропуск 1/3 строки>, какие-то свои напряжения, которые проявляются, как только появляется в этом пространстве хотя бы минимальная реальность образов.

Возвратимся к понятиям несколько глубже. Прежде всего относительно вещи. Тут интересно вспомнить одну замечательную цитату из Шеллинга, в которой он разъясняет немецкое слово «Ding» — вещь (bedingen — обуславливать). К этому нужно присоединить любопытное филологическое наблюдение, что как немецкое слово «Ding», так и латинское «res» — вещь означают не то, что мы привыкли обозначать этим словом. Например, слово «республика». По буквальному переводу это значит «общественная вещь». Мы бы не стали так переводить, может быть, мы перевели бы «общественное дело». Так эти оба слова первоначально были правовые, юридические понятия и преимущественно означали некоторые судебные дела, т. е. некоторые такие процессы

в юридическом и в общем смысле, которые обусловлены взаимодействием двух сторон.

«Res» могла возникнуть там, где есть две стороны, которые обуславливают собою это дело. Отпадение одной из сторон уничтожает и самую «ges». По первоначальному значению «ges» скорее соответствует понятию функции и понятию пространства, чем понятию вещи нашему. Я не буду вдаваться в дальнейшую этимологию этого слова, только скажу, что постепенно слово «ges» и слово «Ding» начинают приурочиваться не к самому процессу обуславливания друг друга, а к сторонам, к тому, что обуславливается. Так возникает наше понятие «вещь», в котором непременно присутствует первоначальный момент зависимости.

В произведении искусства то, что мы называем образами обособления, или вещами, — нечто, обусловленное другими элементами, некоторые тоже относительно целые, но своими функциями выходящие за пределы самих себя и взаимодействующие и обуславливающие существование других вещей. Следовательно, если мы употребляем слово «вещь» в отношении к образам искусства, это не есть злоупотребление и насилие над языком, не только кусок мела и стол можно назвать вещами. Я имею в виду не философское словоупотребление, а словоупотребление общепринятое.

Разные разряды вещей будут определяться прежде всего теми основными ощущениями, при помощи которых строится некоторое произведение. В самом деле, мы говорим о вещах в зрительном и осязательном смысле, но почему с таким же правом не говорить о вещах в смысле обоняния, термическом и т. д. И там есть образы обособления. Говорю я это вот для чего. Слово «пространство» обычно житейски мы употребляем в смысле геометрическом, мы ассоциируем это с элементами геометрии, и потому, когда мы размышляем о пространстве эстетическом, о пространстве художественного произведения, это кажется странным и туманным, тем более когда мы будем говорить о пространстве того или другого ощущения вообще. Но этот вопрос поставить необходимо, потому что пространство художественного произведения может быть построено по типу пространства того или иного ощущения. Внутреннее строение этого пространства является особым.

Для того чтобы различить разные виды пространства, начнем с того словоупотребления пространства в самом простом смысле, и тут несколько разных значений этого слова. Не думайте, что этот вопрос относительно видов пространства есть вопрос отвлеченный. Все дальнейшие разговоры о строении пространства всецело определяются в своей ясности или неясности ясным сознанием того, что существует много разных пространств, и художник может оперировать с тем пространством или другим. Основные различия пространств в более обычном смысле слова, которые установил Уайтхед¹⁵. Он говорит, что мы употребляем это слово в четырех значениях. Пространство видимое, и притом это видимое пространство может быть тем видимым пространством, которое я имею в мгновенном своем впечатлении, и полным видимым пространством, т. е. то, что я вижу, плюс все то, что я припоминаю из своего прежнего опыта. То, что я вижу сейчас, и то, как я переконструирую свое впечатление,

когда я сделаю сплав с прежним опытом, — это разное. Но, чтобы это было более ясно, разберем, что я вижу.

В одном из своих сочинений Мах¹⁶ дает рисунок того пространства, которое можно видеть, лежа на постели, если не двигать головой. Ограниченное пространство при неподвижности головы и глаз. Тогда оказывается, что это пространство ограничено и имеет раму, за пределами которой мы не видим, раму чрезвычайно прихотливую. Рама получается из линий мною же видимой надбровной дуги, линии носа и т. д., которая замыкает пространство, все то, что за этими пределами оказывается недоступным. К этому вырезку надо присоединить еще все то, что я могу видеть, обернувшись назад. То, что я видел до входа в аудиторию, на дверях, на лестницах, я как-то присоединяю в сознании, и то, что я видел, продолжает оставаться видимым некоторым зрительным образом, но эта совокупность зрительных образов существенно отличается от моего мгновенного восприятия.

Наряду с этим существует не чувственно представляемое пространство, а мыслимое пространство, пространство физическое, пространство физики, но оно не имеет ничего общего с полным видимым пространством. И наконец, наряду с физическим, существует пространство абстрактное. Это пространство мы строим в геометрии, для которой евклидовская геометрия является очень ничтожной ветвью. Там мы имеем дело не с пространством, а с бесконечным множеством разнообразных пространств.

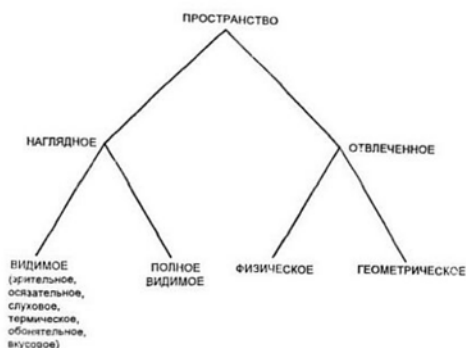


Рис. 6

Если мы обратимся к чувственному опыту, то мною видимое пространство не совпадает с пространством, видимым вами. Мое полное видимое пространство не совпадает с вашим видимым полным пространством. Видимое пространство для меня в данный момент единственно, это то, что сейчас я вижу, но оно непрерывно меняется у меня в зависимости от моего места, моего состояния и времени, и меняется от индивидуума к индивидууму. Оно единственно в смысле наличного восприятия и некоторым образом в смысле того, что эти восприятия разными людьми даются различно. Полное видимое пространство различно для каждого из нас и, кроме того, меняется у меня самого в зависимости от продолжения моего опыта и оценки всей действительности.

Геометрическое пространство является бесконечно многообразным, тут возможны бесконечные вариации свойств этого пространства. Когда мы говорим о единстве пространства, то до последнего времени казалось, что физическое пространство — единственное пространство. Но разного рода анализы, как чисто геометрические, так и физические, показали, что это представление тоже не выдерживает критики, что свойства этого пространства зависят от тех процессов, которые в нем происходят, и говорить о его единстве не приходится.

Все основные типы пространства являются многообразными и, следовательно, как в теоретическом построении, т. е. отвлеченно-научном, так и в картине мира, которую можно дать наглядно в изобразительном искусстве, возможны бесконечные вариации этих свойств. Тут поднимается вопрос о том или другом способе истолкования изображения пространства, каким, в частности, является перспектива.

Перспектива относится к определенному пространству. Отсюда ясно, что требовать перспективу во что бы то ни стало является насилием над действительностью, над действительным процессом познания. По отношению к видимому пространству нам, поскольку мы говорим об искусстве, конечно, эти два вида пространства наиболее важны. Уайтхед говорит о видимости, и говорит об этом поспешно, конечно *<пропуск ¼ строки>*. Тут на самом деле вообще о пространствах, чувственно воспринимаемых в наличный момент, или суммарно воспринимаемых, т. е. полных видимых пространствах.

Основных вещей тут будет столько, сколько у нас способов чувственно-го восприятия. Осязательное разделится на много других в зависимости от тех сторон осязания, которые существенно между собой разнятся.

<5-я ЛЕКЦИЯ>

<Дата в рукописи не указана>

Тема, на которой мы остановились, — различие пространств есть одна из основных тем. Сейчас мне хотелось пояснить одним примером это различие. Представьте себе, что у вас имеется некоторая колонна, в достаточной степени толстая, и на ней имеются рельефы. Если вы спросите себя о пространственной форме колонны, вы скажете, что это цилиндр, но это вы скажете потому, что вы ее видите глазами. Если она достаточно толста, и вы стали исследовать ее осязанием, вы бы не сказали этого. Если бы вы хотели изобразить ее, вы бы изобразили ее примерно в виде плоскости, которая продолжается направо и налево беспредельно далеко, а верх будет теряться, т. е. на некоторой высоте она делается туманной, трудноразличимой и иссякнет. Для того чтобы познать осязательно колонну, нужно ходить около нее, ощупывая рельеф, и, когда вы вернетесь потом к исходной точке, вы не будете ее воспринимать как нечто прежнее, вы ее видите сразу, и ее и некую другую точку. Но осязательно вы утратили некоторое впечатление от той прежней точки. В сущности, так будет неопределенное число раз.

Если вы захотите строить некую философию, вы, может быть, придете к какой-нибудь теории вроде ницшеанского возвращения¹⁷. События повто-

ряются в истории, но не будут тождественными, потому что господствующим будет одно временное направление в пространстве, временная ось. В малом масштабе каждый из нас в самом деле испытывал то же.

Когда рассматриваем греческую вазу и поворачиваем ее, то глаза не воспринимают целого данной вазы и действуют как осязание по отношению к самой вазе. Вы поворачиваете ее перед, собою, и, когда приходите к прежней точке, вы удивляетесь, как будто это уже было, как будто начинает роспись повторяться. Какая была бы для вас разница, если бы роспись имела периоды на одну треть, четверть и т. д. этой колонны.

Представим себе, что мы отправляемся отсюда и возвращаемся сюда. Мы имели все время разные фигуры рельефа, а теперь я предполагаю другое, что она разделена на три сектора, и рельеф начинает повторяться сюда и сюда. Когда мы делаем полный круг, мы трижды повторяем данный рельеф. Никакой разницы не получится, как если бы мы обошли прежнюю колонну. Периодичность этого изображения, существующая для зрения, и периодичность его, возникающая во время осязания, ничем принципиально не будут отличаться. Если у этой колонны есть периодичность, которая может учитываться как периодичность зрением, то для осязания она ничем не отличается от простого повторения во времени.

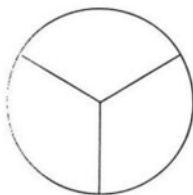


Рис. 7

Эти способы восприятия произведения и их отношения приходится иметь в виду, когда мы говорим о произведениях экзотических, в частности в Египте. Там мы обходим, будет ли это колонна храма, статуя, и воспринимаем участок за участком. То пространство, которое дает она, будет существенно отличаться от пространства ее, уже как зрительного, по-современному говоря, когда мы отходим далеко. Именно на это рассчитывали египтяне, потому что колонны поставлены у них так густо, что отойти в стороны невозможно.

Если вы сопоставите восприятие какой-нибудь знакомой вещи или хорошо знакомой вам комнаты, зрительное и то же самое восприятие — осязательное, но только так, чтобы вы зрительное впечатление забыли, то тогда вы должны будете каждый раз поражаться, до чего они не сходны, до чего эти пространства совершенно различны, как в смысле масштаба, так и в смысле своего строения.

То ощущение, которое мы получаем при блуждании в лесу, это есть ощущение довольно близкое к осязательному и такое, в котором зрение является вспомогательным органом при осязании. Целой зрительной картины мы не воспринимаем, и тогда кружение по одному и тому же месту дает ощущение

бесконечной дали. Если в комнате темно и мы начинаем блуждать, то получается то же самое.

Сейчас я о пространстве говорить больше не буду, а перейду к более простому вопросу о том, как же именно взаимодействуют между собою вещи. Я хочу продолжить линию наших рассуждений, которую мы начали прошлый раз, о взаимных взаимодействиях зрительных образов, чтобы подготовить материал к дальнейшему.

Прошлый раз я отметил, что типичным ярким примером взаимодействия могут служить так называемые иллюзии. Это слово придумано неудачно, потому что под иллюзиями нам хочется разуместь нечто исключительное, что должно быть устраняемо в отдельных случаях и не имеет всегдашнего значения. Все наши восприятия сплошь построены на процессах, которые обычно называются иллюзиями, т. е. на динамике зрительных образов, на их взаимодействии. В специальных случаях, которые называются иллюзиями, это делается особенно наглядно, это своего рода зрительные эксперименты <см. рис. 1–5>.

Для того чтобы проанализировать эти явления, рассмотрим частный случай <см. рис. 2>. Тут мы имеем две системы линий, из которых одна очень немногочисленна, а другая относительно многочисленна. Что же мы можем констатировать? Что эта линия приняла такое направление. Она повернулась, и нетрудно формулировать, как повернулась. Если бы она повернулась в другую сторону, мы бы сказали, что она повернулась, подчиняясь общему направлению системы мелких линий. А она повернулась в обратную сторону.

Попробуем применить это правило к тем случаям, которые были у нас раньше. Предположим, <другой> случай <см. рис. 5>. Линия выгибается как раз наоборот, а не по радиусу. Если это правило вы будете применять к другим случаям или системам, то вы увидите, что оно всегда оказывается верным. Во всех этих случаях мы имеем, во-первых, некоторое общее явление, т. е. общее — это значит то, которое подавляет другое в каком-нибудь отношении. В данном случае оно подавляет своей численностью. Просто больше штрихов. Кроме того, некоторые частные явления того же рода, т. е. штрихи, но в меньшем количестве. Если общее явление имеет какую-нибудь определенную тенденцию, то частное явление ведет себя так, чтобы поступить наперекор тому, как оно повело бы себя, если бы подчинялось общему явлению. Оно плывет против течения.

Эти общие явления, как и частные, могут быть не только в численности. Если, например, вы смотрите на какую-нибудь светлую поверхность и затем переносите свой взгляд на серую стену, то это место серой стены вам будет казаться темным. Мы можем спросить: почему? Потому что это место, для того чтобы подчиниться общему явлению, впечатлению светлости, должно было бы посветлеть, поэтому оно темнеет. Если вы смотрите на зеленый фон, на котором имеется серый квадрат, то этот квадрат вам кажется красным, потому что, чтобы подчиниться общему явлению — зеленому фону, этот квадрат тоже должен бы был принять зеленоватый цвет, а он принимает цвет дополнительный. Общность явления может заключаться как в численности, так и в длительности и в интенсивности.

Это относится не только к зрительным ощущениям, но и к каким угодно другим. Если вы будете долго держать руки в двух сосудах, одну, правую, — в горячей воде, а другую, левую, — в ледяной, то если обе руки перенести в сосуд с комнатной водой, то правой руке она будет казаться очень холодной, а, наоборот, левой — очень теплой, потому что для правой руки общим явлением была горячая вода, а для левой — холодная. Чтобы подчинить комнатную воду общему явлению, нужно было нагреть воду для правой руки и т. д.

Это относится и к ощущениям движения. Если вы будете стоять на мосту во время ледохода, то мост будет ехать в сторону, противоположную движению льда. Не трудно дать ответ, почему это происходит. Потому что общим явлением являются многочисленные льдины. Чтобы подчинить свое восприятие моста и себя самого этому общему явлению, вы должны были бы увлечься этим потоком. Тогда отбрасывается в сторону противоположное.

Не трудно было бы провести это правило, закон Преображенского¹⁸, и в других областях. В области эмоций, например: стоит привыкнуть к известной мысли, к известному душевному состоянию, как новое состояние воспринимается вами в сторону, обратную тому, как если бы оно подчинялось общему явлению. Можно сказать, что частное явление обнаруживает нечто вроде инерции. Оно противится активно происходящему в нем изменению. Это представление о том, что известные душевные состояния могут иметь инерцию, не должно вам казаться странным после того, как понятие инертности расширено с представления о весомой материи на энергию физическую и др. Поэтому логически не представляется странным и дальнейшее распространение ее на некоторые процессы душевные.

Не трудно также сделать и некоторые теоретические обоснования этого правила. В самом деле, основным законом душевной жизни является принцип экономии, экономии душевных сил. Экономия сил мышления, в частности, заключается в том, что некоторой общей формулой, скажем ли мы ее словесно и сознательно или подсознательно, но общей, единой формулой, мы хотим охватить возможно больший круг явлений. Мы предпочитаем сказать одну формулу, а не две, раз этому представилась малейшая возможность. Если какой-нибудь круг явлений явно подсказывает нам единство формулы, или что восприятие наше есть восприятие теплового или зеленого фона и т. д., раз такой подсказ естественно дается часто повторяющимся или длительным опытом, то мы соблазняемся на этом успокоиться и закрепить это формулой. Бессознательно у нас складывается формулировка. Если мы берем какой-нибудь пример, хотя бы тот, что угол тупой, тупой и следующий, и так далее, мы заключаем, что все углы тупые, но, идя дальше, мы наталкиваемся на угол, который не тупой. И тогда это опровержение только что нами высказанного правила действует как некоторый толчок, возникает чувство контраста с тем, к чему мы только привыкли, и мы составляем суждение, преувеличенное в обратную сторону.

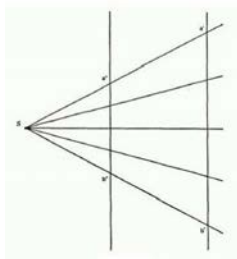


Рис. 8

Берете кусок черного картона, закрываете пучок лучей таким образом ($a''b''$). Если этот листок картона вы начнете двигать, чтобы ребро его заняло положение $a'b'$, то вы ясно увидите, что эти лучи разбегаются. Наоборот, если вы двигаете картон в обратную сторону, они будут сходиться. Не трудно объяснить это явление. Итак, когда у вас имеется ряд образов, зрительных в данном случае, они будут непременно между собою взаимодействовать.

Те случаи взаимодействия, которые я приводил здесь, — явные и яркие случаи. Вообще же говоря, эти взаимодействия более тонкие. Происходит взаимная деформация. Если вы будете говорить о цветности, — деформация цветов, о формах, — то и они являются друг с другом взаимодействующими. Не нужно думать, что эти изменения формы касаются только контуров тех образов, которые имеются на изображении. Это было бы слишком простой и малоинтересной деформацией. Но, коль скоро у вас имеются два образа, то все пространство между ними является наполненным силами, которые *<пропуск ¼ строки>* не сказываются, но, как только сюда подадут какие-нибудь образы, эти силы воздействуют на них и их изменяют. Все пространство является некоторым силовым полем.

Задача заключается в том, чтобы разъяснить два подхода к этому силовому полю. Мы можем отправляться от вещей-образов, которые находятся в этом пространстве и наполняют своими взаимодействиями это пространство, в силу чего это пространство получает известную структуру. Но мы можем дойти опытом до пространства, обладающего определенной структурой, и потому вещи в нем принимают те или другие формы, либо пространство полагает их именно таким образом. Это есть два логических подхода, но, с другой стороны, тут есть оттенок некоторого реального подхода, и различие этих подходов реально определяет два разных направления в искусстве. Мы возвращаемся к исходной точке, когда мы говорим о том, что является первичным — пространственность или вещьность.

<6-я ЛЕКЦИЯ>

<Дата в рукописи не указана>

Прошлую лекцию мы закончили вопросом о пространстве. Мы говорили, что всякие роды восприятия имеют свое, свойственное им пространство. При-

чем можно думать, что свойства пространства того и другого восприятия в разных случаях являются разными, поскольку у нас участвуют в процессе познания внешнего мира наши чувственные воспринимающие способности. Нет основания думать, чтобы пространство было тождественно, хотя, конечно, в обоих случаях оно имеет общие черты.

По поводу последнего утверждения, что существует много пространств, пространств различных чувственных восприятий. Когда у нас есть то или другое восприятие, то мы в нем различаем какие-то отдельности, т. е. если это запахи, то это будет отдельный случай восприятия запахов. Мы их различаем, эти отдельности, мы можем вместе с современной геометрией назвать их образами обособления. Восприятия одного рода могут быть запахи, те или другие мышечные ощущения, термические восприятия. Они не сливаются в одно сплошное пятно, не образуют кучи, не являются комом. С другой стороны, эти образы обособления мы объединяем, они между собою координируются, мы их сопоставляем по их силе, по их характерной окраске и т. д. В различных случаях признаков, по которым мы их можем различать, бывает много, и объединение их происходит по соответственной линии. Для того чтобы были возможны такие изменения, необходимо, чтобы существовало то, что в широком смысле можно назвать пространством. Пространство, т. е. то, в чем мы рассматриваем эти отдельные образы обособления. Должен быть мир звуков, мир запахов, мир цветов, мир музыкальных ощущений.

Искусство может пояснить этот способ рассуждения, способ рассуждения Георга Кантора¹⁹, основателя современного учения об актуальной бесконечности, основателя теории функций. Он поясняет, что существует актуальная бесконечность. Здесь возьмем простой пример. Дана прямая линия. Прямая линия бесконечна. Мы рассуждаем, что всякий отрезок на прямой может быть превзойден, т. е., какой бы большой отрезок мы ни взяли, мы можем взять другой отрезок, который будет больше его. Это есть то, что называется потенциальной бесконечностью. Мы представляем себе отрезок, границы которого все время раздвигаются, длина его все время возрастает, и тот отрезок, который пересекает всякие границы, мы характеризуем как бесконечно большой. Для того чтобы говорить, что границы можно раздвигать сколь угодно далеко, мы должны быть убеждены, что есть то <бесконечное, где границы отрезка могут быть сколь угодно далеко раздвинуты>. Для того чтобы он мог возрастать, должна уже существовать линия, вся целиком готовая, по которой происходит это движение. Каковы же свойства этой линии? Она должна превосходить всякий отрезок, так как должна давать место другому отрезку, т. е. быть бесконечно большой. Существование потенциальной бесконечности предполагает существование того, что называется актуальной бесконечностью, т. е. уже данной, готовой. Тогда мы должны говорить, что отрезок на прямой может удлиниться до какого-то определенного предела, а что будет дальше — мы не знаем.

Подобные рассуждения можно применять к тому, что называется миром чувственных восприятий. Для того чтобы было возможно их объединение, должна быть почва, на которой это объединение происходит. Должно быть некоторое пространство известных ощущений, известной воспринимающей

способности. Эти способности по качествам различные, т. е. пространства разных восприятий различны. Мы мало задумываемся об этом, потому что наиболее подлежала до сих пор научной обработке, а также обработке в искусстве, только небольшая часть этих пространств, пространств зрительных и осязательных. Все остальные пространства почти не изучались до сих пор. В искусство если и проникали, то полузаконно, т. е. не вполне сознательно, и потому мы, хотя и пользуемся этого рода понятием о пространстве, положим, слуховых ощущений и не могли бы и мыслить о звуке без него, но теоретически оно не разработано, и мы о нем часто забываем.

При обсуждении вопросов изобразительного искусства эти другие пространства нам не особенно важны, они привходят как некоторый тональный привкус в то или другое пространство, которым пользуется изобразительное искусство. Например, наша ассоциация цветов с теплом показывает, что на пространство зрительное и осязательное накладывается пространство термическое. Наша возможность говорить об изобразительных произведениях как о звонких опять показывает, что какие-то элементы этих пространств тут участвуют. Но они имеют второстепенное значение. Нам важно отметить их не самих по себе, а для того чтобы более ясно понимать, что само пространство, зрительное и осязательное, может быть весьма многообразным.

Обычное школьное представление об этом пространстве есть одно из бесчисленного множества различных представлений, а практически имеет место менее, чем какое-либо другое. Пространство евклидовой геометрии, хотя и несколько ближе к этому, чем пространство обонятельное и слуховое, но тем не менее оно имеет весьма мало общего и потому является ошибочным и преждевременным.

Если взглянуть в характер пространства других восприятий, возьмем, например, обонятельное пространство, то в нашем сознании отличительной особенностью его является то, что мы очень легко забываем обонятельные восприятия. Если оно повторяется, мы его легко узнаем, и оно является даже одним из наиболее памятных. Но нам чрезвычайно трудно представить себе некоторые обонятельные ощущения. Искусству с таким пространством чрезвычайно трудно иметь дело, по крайней мере, до тех пор пока наши обонятельные способности не разовьются. Если мы возьмем чисто осязательное ощущение, то *<пропуск 1/3 строки>* пространство, которое дается нам, когда мы воспринимаем мир при помощи крупных движений, например, ходим, и осязанием, даваемым кончиками пальцев, все то, что собирается, фактура предметов внешнего мира. Эти ощущения являются малопомытными.

Тут не может быть речи о бесконечности такого пространства, оно чрезвычайно узко в нашем сознании — небольшое гнездо. За пределами наших дверей, нашей комнаты начинается новый мир. Если бы мы стали осязательно изучать его, тогда имели бы представление о новом пространстве, но оно имело бы весьма мало связи с прежним пространством в силу того, <что> если я буду вспоминать осязание, бывшее в комнате, то это пространство будет почти сливаться с тем и давать ему какой-то привкус. Оно будет проникаемым.

Относительно этого осязательного пространства. Для него очень характерным является значительное преобладание одного измерения над другим. Оно приближается к тем восприятиям, которые может давать музыка. Поэтому я совершенно не знаю о строении некоторого помещения, если бы я осязал стены его, положим, меня везли бы в тележке, то я бы очень нескоро составил себе представление о замкнутости комнаты. Ясное дело, в осязательном пространстве мы не можем ничего говорить о тех основных понятиях, с которыми имеет дело геометрия. Для чистого осязания прямая отсутствует, потому что моя рука, будучи рычагом, опишет какую-то линию, какую-то кривую поверхность, за пределы которой она не может простираться, она вернется к прежнему своему месту. Я получаю представление о ряде замкнутых путей, замкнутых и совершенно отдельных путей. Для меня определенным и ярким в чисто осязательном пространстве были бы отдельные точки и пути, их соединяющие, и эти пути различались бы между собою по качеству, по своей чувственной окраске. Если бы мы хотели построить геометрию на чисто осязательном пространстве, она была бы в достаточной степени бедной. С другой стороны, бедным будет искусство, построенное на такого рода восприятии. На Западе сейчас делаются попытки создать гамму осязательных ощущений и на них строить произведение искусства (последовательным проведением руки по поверхности с разными фактурами).

Значительно ближе к евклидовскому и зрительному пространству будет то, которое мы получим путем широких музыкальных ощущений. Но и тут речи о прямой линии быть не может, потому что наш путь раньше или позже возвращается к исходной точке и, если наш путь достаточно велик, мы не заметим, как мы замкнем свой круг.

Замечательно то, что путешественник, которому приходилось странствовать, ну, например, в однообразных среднеазиатских степях или в пустынях, но отчасти это относится к путешествиям в очень незнакомом лесу, они говорят, что, если только не руководиться компасом, то непременно мы сворачиваем с прямой линии и начинаем делать круг; невозможно дойти по прямой, и этот поворот совершается всегда справа налево. Ясное дело, что, если зрительные ощущения однообразны, то они перестают служить точками опоры для построения пространственных образов в большом размере.

Лес или поле в малых пространствах дают нам картину, а в больших зрение нам ничего не указывает, и остается только непосредственное чувственное движение. Чувственное движение не знает прямой линии. Зрение в этом отношении дает нам гораздо больше. Оно дает намек на прямую линию. На самом деле более глубокое проникновение показывает, что зрение настоящей прямой линии не дает. Всякая линия, нами видимая, в разных местах является качественно разнородна, потому что разные места сетчатки обладают разными чувственными *<пропуск 1/3 строки>*. Всегда прямая линия не воспринимается как прямая, если она идет на значительное расстояние. Не может быть речи о бесконечной прямой линии.

Из этих примеров вы видите, что пространство, чувственно воспринимаемое, имеет мало общего с пространством, о котором вы знаете из геометрии.

Чувственное восприятие не дает нам ни прямых, ни параллельных линий, оно искажает углы, кривит линии, и, наконец, оно никогда не дает нам безграничное поле, поле пространства. Если не трудно убедиться, что поле зрения нашего, которым определяются границы пространства, воспринимаемого чувственно, т. е. в действительном чувственном опыте, а не мыслимого по учебникам геометрии. Это поле зрения различно для различных чувств.

Если я буду от некоторой определенной горизонтальной оси делать <отсчет> углов, на которые может простираться зрение, т. е. если, смотря прямо на дверь, я буду измерять углы, под которыми я вижу, что делается в аудитории, и сделаю это для всех азимутов этой оси, тогда и получается такого рода кривая. Если красный предмет находится в этом месте, то я его весь не увижу, все, что попадает туда, я увижу, но только боковым зрением. Края нашего пространства обладают специфической окраской, иначе говоря, даже зрительное пространство само распадается на ряд подпространств разных свойств.

Это поле зрения того или другого цвета есть то, что непосредственно дано нам зрением для образования пространственного представления, все остальное будет присоединяться иными способами.

Но если встать на точку зрения теории перспективы, то мы должны исходить от полной неподвижности взгляда при полной неподвижности поля зрения. Если мы двинем глаз, чтобы точка зрения переместилась, то теория перспективы в самом существе является неприменимой, потому что с поворотом нашего глаза изменилась ось зрения. Следовательно, изменилась плоскость, на которую мы проектируем данную картину, изменилась точка схода и все прочее²⁰.

Если реальное зрение не происходит никогда так, чтобы я неподвижно уставился в одну точку, то самый разговор о неизменяемости плоскости картины был чистым софизмом. Я сейчас не критикую перспективу по существу. Я говорю, что, если только теория перспективы и превосходна, она к реальному зрению неприменима. Она неприменима к реальному восприятию, как нельзя считать вечным суждение, которое входит в понятие «сейчас» или «теперь». Если я скажу «сейчас я голоден», то это суждение реально является неприменимым к каждому последующему моменту. То «сейчас», когда я пишу, уже не будет тем «сейчас», когда я говорю дальше. То же самое нужно сказать о перспективе в применении к реальному восприятию.

Если немножко повернуть это рассуждение на смешное, то можно вспомнить остроу Владимира Соловьёва²¹, которая имеет глубокое значение. Он говорил, что рассуждение такого рода, как, например, применимость к каждому моменту слова «сейчас», напоминает, как если бы кто-нибудь сказал: «Как мне надоело курить всегда чужие папиросы, дай мне, пожалуйста, своих». Отождествление двух субъектов в одном слове подобно отождествлению двух разных перспективных изображений в одной картине.

Задачей художника является организация некоторой целостности, некоторого целого, замкнутого в себе, и основой этой целостности является пространство. Отсюда прямой вывод, что пространство художественного произведения должно быть непременно замкнутым в себе. Если оно выходит за свои собственные границы, то тем самым произведение является отрывком

чего-то другого, т. е. не цельным, не художественным, это может быть вырезка из действительности и другого художественного произведения, но само оно не цельно.

Мы знаем, что пространства могут быть весьма различных свойств. Это не должно удивлять вас, что может быть пространство, которое замкнуто в себе и нигде не выходит, хотя оно ограничивается, хотя оно, это пространство, как-то связано с физическим пространством листа бумаги (в гравюре, например). Коль скоро для разных восприятий имеются разные пространства, то нечего удивляться, что физическое пространство холста не имеет ничего общего с пространством на холсте. Они между собой связаны. Если вы вырезаете пространство данного листа бумаги, то тем самым вы сделаете недоступным восприятие и пространства, на нем изображенного, но тем не менее они не имеют ничего общего.

И говорить о связях пространства на бумаге, на холсте, о связях пространства того или другого произведения искусства, ясное дело, можно, очень резко отряхаясь от евклидовой геометрии. Пространство небольшое, пространство гравюры должно быть совершенно иначе построено, чем евклидовское пространство, пространство физики. (Хотя физика отрицает то²², что физическое пространство не является евклидовским, а замкнутым.) Но с этим евклидовским пространством у пространства, которое художник организует на бумаге, на холсте, нет ничего общего или очень немного общего.

Свойства евклидовского пространства таковы: оно бесконечно и беспредельно, оно непрерывно, изотропно и однородно. Я поясню эти термины. Ввиду того, что художественное пространство отрицает или все сразу эти свойства, или некоторые из них, и, если оно не отрицало бы, оно не могло бы быть художественным пространством. Художник как таковой принципиально отрицает евклидовское пространство, евклидовскую бесконечность. Понятие бесконечности, само по себе понятие это значит, что в этом пространстве вы можете брать вырезки сколь угодно большие.

Наряду с этим современная геометрия различает между бесконечностью и беспредельностью пространства. Под беспредельностью разумеет возможность двигаться в пространстве, не встречая никаких препятствий, но это не значит, что те величины, которые вы будете захватывать, будут бесконечно велики. Если мы берем прямую, то мы говорим, что она бесконечна и беспредельна, потому что, как бы далеко я ни стал двигаться в направлении, если мы возьмем замкнутую прямую — окружность, то по отношению к окружности мы должны говорить, что она беспредельна. Если я не имею ясного представления, что линия замкнута, я никогда не буду убежден, что это есть та же самая точка, а не такая же.

Вы помните Ницше, идею о вечном возвращении²³, которая идет из глубокой древности: есть некий Мировой Год, подобно тому как по окончании года астрономическое явление начинает повторяться, должны повторяться и исторические события, все то же самое. Когда говорил Ницше о том, что все, что происходит, будет повторяться, он не мыслит, что это те же самые явления, это такие же самые явления. Время тут мыслится бесконечным и беспредельным.

При этой концепции каждая из мировых координат мыслится беспредельной и бесконечной.

Я хочу различить эти два понятия — беспредельности и бесконечности. Возьмем поверхность, мир двухмерный вместо одномерного, линейного мира. Берем сферу. Эта поверхность беспредельна, но не бесконечна. Если бы мы захотели некоторую площадку на сфере увеличивать, для чего должны бы увеличивать радиус окружности, мы достигаем *<пропуск 1/3 строки>*, которая равна половине полной поверхности сферы. Наконец, она дойдет до полной сферы. Если бы захотели еще дальше увеличивать, то мы увидим, что увеличить поверхность мы не можем, но двигаться на сфере нам никто не мешает, но поверхность мы бы захватывали, взятую раньше, мы ничего к ней не прибавили.

То же самое вы должны отнести к объему. Формально перенесите на трехмерное пространство это понятие замкнутости. Тогда, если бы вы стали увеличивать некий объем, если у вас некоторый клубок дыма стал бы все возрастать и, наконец, занял бы собою все пространство, то, хотя бы частицы могли двигаться дальше, но объем не мог бы возрастать. Евклидовское пространство мыслится как беспредельное и бесконечное в противоположность пространству, которое мыслится беспредельным, но не бесконечным. И, наконец, мыслится пространство, которое и не беспредельно, и не бесконечно.

Спросим себя по отношению к пространству художественного произведения — можем ли мы его назвать бесконечным? Ясное дело, что нет, что самая идея бесконечности была бы отрицательна, это было бы утверждение, что есть какие-то области, которые мы в своем восприятии никогда не достигнем в этом произведении, что в нем какие-то области достижимы, а что-то всегда остается вне нашего восприятия, какие-то темные основы. Если это чувство в нас рождается, то нам делается неприятно, и тогда вместо замкнутого пространства художественного произведения мы начинаем чувствовать конец этого произведения, и *<пропуск 1/3 строки>* какой-то мрак. Оно не является в хорошем смысле рациональным. Может быть, когда мы имеем дело с (рамой?), это зрение и есть привкус этой бесконечности или, во всяком случае, такой чрезмерности, которая не доступна оценке восприятия.

Если мы возьмем беспредельность, то тут, наоборот, естественно ждать, что в большинстве случаев художественное произведение является пространством беспредельным, т. е. что мы никогда здесь не наткнемся на что-то, что мешало бы восприятию произведения. Это смыкание. Если вы возьмете картину, она не всегда должна быть и физически замкнута. Очень часто бывают случаи, когда смыкаются края картины в художественном восприятии, а физически они разомкнуты. Когда, подходя к краю картины, мы сразу воспринимаем противоположный край, картина является циклической, внутренне замкнутой.

Евклидовское пространство непрерывно. Точно определять это понятие я сейчас не стану, это нам сейчас не важно, а самым грубым образом и предварительно. Это значит, что отдельные его части связаны так, что всегда есть возможность перейти от одной части к другой, нет в пространстве такой *<пропуск 1/4 строки>*, через которые мы не могли бы перейти. Если мы говорим о механическом движении пространства, это значит, что никакая мате-

риальная точка не может очутиться в каком-то другом положении, не пройдя через все промежутки и находясь в них каждые последовательные моменты времени.

В мире, если его мыслить по-евклидовски, нет никаких областей абсолютно нового пространства. От всего этого переход ко всему. Можно ли применить этот признак евклидовского пространства к пространству художественного произведения? Разумеется, нет. Бывают очень часто случаи, когда пространство художественного произведения распадается на несколько подпространств, имеющих каждое свое особое качество и связанных между собою некоторым новым пространством, но таким, что прямого перехода от одного пространства к другим нет, есть скачок. Например, когда на картине изображена картина. Пространство основной картины не допускает переходить в пространство картины, изображенной на картине, потому что картина должна быть самозамкнутым целым. Зрительно в некоторых случаях можно говорить о непрерывности пространства художественного произведения. В частности, осязательно этой прерывностью пространства пользуются художники для разных целей, например, для изображения видений, для изображения вида в окно, когда дается совсем другое пространство, никак не соотносимое с пространством в комнате²⁴.

Два последних признака <— однородность и изотропность. Под однородностью пространства> разумеется одинаковость качества, какие бы вырезки из пространства мы ни взяли. Все равно, вырезать ли из евклидовского пространства на Луне или на Земле, мы мыслим его абсолютно тождественным по качеству. Под изотропностью разумеется одинаковость качеств пространства по всем направлениям. Эти лучи по вертикали и горизонтали, они будут тождественны по своим качествам. Они отличаются между собою условно и относительно — если я одну считаю горизонталью, то другую я называю вертикалью, а хотите, и наоборот. То и другое свойство вовсе не присуще пространству вообще, т. е. нет оснований ждать, чтобы оно было присуще пространству художественного произведения.

Но относительно того, что оно не присуще и вообще пространству действительного восприятия, вы можете судить и по тому, что для нас горизонтальная и вертикальная плоскость вовсе не одно и то же, для нас не все равно, положить картину так или так, качества картины от этого меняются. Пространство художественного произведения, как и пространство восприятия, не изотропно, лучи по разным направлениям обладают разными свойствами. Есть некоторое абсолютное направление в пространстве, которое мы не смешаем с другими. Нам не все равно, идет ли луч справа налево или наоборот. Возьмите любой приличный рисунок и посмотрите на свет. С другой стороны, направление вперед и назад и направление горизонтали справа налево и слева направо вовсе не тождественны. Для них существует особая мера, масштаб, и особая чувственная окраска.

Теперь у нас есть вопрос об однородности. Конечно, в нашем непосредственном восприятии не все равно, взять ли вырезку пространства около меня или за сто верст от меня, взять ли кусок пространства здесь или в конце комнаты. Здесь он доступен моему непосредственному опыту, осязательному, а там — только зрительному. Зрение будет действовать иначе тут, чем там.

В художественном произведении вы увидите, что каждый квадратный сантиметр, взятый в том или другом месте, имеет особый масштаб, качественность и особые законы. Он далеко не тождественен с другим квадратным сантиметром. Тут пространство художественного произведения не однородно, как и не изотропно.

По всем признакам, характерным для евклидовского пространства, художественное пространство отличается от этого пространства. Прямой перенос евклидовского пространства на художественное произведение есть только недоразумение.

<8-я ЛЕКЦИЯ²⁵>

<Дата в рукописи не указана>

Строение пространства характеризуется его кривизной. Мне очень известно, что я надоедаю математическими понятиями, но я не вижу иного пути, чтобы подойти к проблемам эстетическим. То, что выработано современной математикой, может быть вполне перенесено в область эстетики, но, к сожалению, я не могу сослаться на ее собственные понятия. Понятие кривизны позволяет еще досадить вам математикой.

Прежде всего, кривизна по отношению к одномерному пространству, т. е. <к> линии. Но тут это представляется вполне ясным. Если мы к какой-нибудь точке этой кривой проведем касательную, то мы видим, что эта прямая отстает от касательной и она искривляется. Мерию искривления служит быстрота <удаления от> этой касательной. Для того чтобы измерить кривизну, нужно взять за единицу какую-то постоянную кривизну, кривизну такой кривой, которая во всех точках одна и та же. Если я знаю радиус касательной <окружности>, то он характеризует меру кривизны²⁶.

Если мы перейдем к пространству двух измерений, к поверхности, то тут понятие кривизны будет сложнее. По аналогии естественно было бы желать к этой кривой поверхности прикоснуться в искомой точке, некоторой сфере, которая бы и характеризовала эту кривизну. Но, вообще говоря, этого нельзя сделать. Кривая линия изгибается только в одном смысле, поверхность может изгибаться в двух смыслах. Она может быть изогнута только по направлению противоположному или еще изогнуться или не изгибаться. Если взять лист бумаги, вы его можете изогнуть. Следовательно, нельзя сказать, что радиус окружности, который соприкасается с соответственным сечением поверхности, будет везде один и тот же, что кривизна по всем направлениям будет одна и та же.

Нужно бы вписывать некоторый эллипсоид или, так как выяснено, что по некоторому определенному направлению кривизна является наибольшей, а по другому — наименьшей, то Гаусс предложил за меру кривизны брать произведение из двух радиусов $1/R_1 \cdot R_2$. Это для так называемой гауссовой кривизны поверхности. Она меняется от точки к точке.

Для того чтобы более ясно себе представить понятие кривизны для трехмерного пространства, мы должны обратиться к одному принципиальному

рассмотрению. Обычно понятие кривизны для трехмерного и многомерно-го пространства определяется геометрически, но можно построить иначе понятие кривизны, которое будет иметь определенный смысл. Для этого мы вернемся к кривизне поверхности, т. е. кривизне двухмерного пространства. У вас есть сфера и имеется на плоскости некоторый треугольник. Представьте себе дальше, что стороны этого треугольника состоят из некоторых гибких, но нерастяжимых нитей. Как бы вы ни изменяли отдельно каждой стороны, треугольник останется неизменным. Вы измерили площадь треугольника, со- считали, сколько в нем квадратиков, весьма малых. Или, еще иначе: если бы вы сделали низенькие бортики, вы могли бы налить туда жидкости и по объему определить поверхность, зная высоту. Представьте, что треугольник наклады- вается на сферу. Тогда стороны его искривляются. Получается сферический треугольник. Так как мы сказали, что стороны состоят из нерастяжимых ни- тей, то длины их останутся неизменными. Но треугольник деформируется, следовательно, углы его изменятся, и величина поверхности не будет той, как была прежде.

Если бы теперь мы опять так наложили на этот треугольник весьма малень- кие квадратики или налили бы воды так, чтобы она не слилась, то вы бы могли изменить площадь треугольника. Теперь она будет менее, чем раньше. Если бы ваша сфера была чрезвычайно велика в сравнении с треугольником, то измене- ние поверхности и деформация треугольника остались бы почти незаметными. Это потому, что кривизна сферы была бы чрезвычайно мала и была бы близка кривизне плоской поверхности, т. е. чем кривее будет сфера, тем больше де- формируется треугольник и тем больше будет отступать его площадь от той величины, которая была на плоскости. Изменением площади характеризуется степень искривленности поверхности, но так как у треугольника площадь может быть сама по себе больше или меньше, то мы должны были взять не про- сто разность этой и той плоскости, а взять эту разность, отнесенную к единице площади. Это характеризовало бы степень искривленности сферы.

В сущности, это будет теорема, данная Гауссом:

$$\int K (d\tau) = \angle A + \angle B + \angle C - \pi,$$

где $d\tau$ — весьма маленький кусочек поверхности треугольника, K — степень искривленности. Получается разность, равная сумме углов на сфере минус π , сферический избыток треугольника. Что это значит? Это значит, что сфери- ческий избыток, т. е. изменение суммы углов против суммы углов на плоско- сти — степень деформированности треугольника, накапливается на каждом элементе его поверхности. Если бы мы наливали воду, то оттого что K в ка- кой-то точке будет больше соответственного участка треугольника, участ- вующего значительно в этой сумме, и потому эта разность конечная была бы соответственно больше. Почему? Потому что деформируется треугольник, потому что меняется емкость того или другого места треугольника.

Кривизна двухмерного пространства характеризуется его емкостью. Если мы говорим о сфере, тогда кривизна всюду постоянна. Кривизна равна сфери- ческому избытку треугольника, т. е. степени изменения его углов, деленному

на его поверхность, отнесенной к единице поверхности. Если бы кривизна поверхности была разной в разных местах, то мы могли бы взять весьма малый треугольник и взять его среднюю емкость поверхности. Таким образом мы могли бы построить понятие о кривизне пространства.

Вместо треугольника возьмем тетраэдр. И его мы представим себе построенным из нерастяжимых нитей. Эти стенки затянуты пленками, которые будут плоскими, но гибкими, наподобие резины. Если налить жидкости, то эта жидкость, вода, например, будет иметь определенный вес или будет занимать определенный объем. Мы этот тетраэдр начали искривлять так, чтобы длины его ребер оставались бы неизменными, углы его при этом искажутся. Объем его должен измениться. Сумма углов тетраэдра будет 4π , т. е. четыре прямых угла. Отступление это A от четырех π — это разность, которую мы можем назвать шаровым избытком, она будет характеризовать собою степень деформации тетраэдра. Она накапливается на каждом элементе объема, в одних местах интенсивнее, а в других нет. Коэффициент накопления будет K .

$$\int K (d\tau) = A - 4\pi$$

— сферическому избытку. Тетраэдр искривляется, объем его изменяется, часть воды вытечет или наоборот. Количество подлитой или вытекшей воды, отнесенное к объему, будет характеризовать степень его деформации, т. е. кривизну данного пространства в среднем. Если она постоянна, то это будет кривизна самого пространства.

Так мы подойдем к весьма крупному понятию, понятию кривизны трехмерного и многомерного пространств. Это понятие есть характеристика удельной емкости пространства. Пространства могут обладать различной емкостью, и она может меняться от точки к точке. В одних местах пространство емко, в других нет. У вас, естественно, рождается вопрос о косвенном дополнении. Емко по отношению к чему? Мы говорили о воде, но, как мы выяснили раньше, понимание пространства и то и другое охарактеризование его зависит от того явления, от того физического процесса, который мы полагаем в основу измерения. Тут мы сразу переходим к области, нас интересующей непосредственно.

Пространство есть среда, в которой располагаются не только веса и объемы, жидкости и твердые тела, но и разные другие физические характеристики, и температуры, и электрические, магнитные состояния и т. д. Кроме того, тут же, в пространстве, располагаются все наши переживания и отношения к действительности, т. е. то, о чем мы говорили, когда шла речь о том, что есть пространство каждого ощущения. Раз мы располагаем известными образами ощущений в соответственном пространстве, значит, мы эти образы полагаем в основу при понимании пространства. Если это были веса или объемы жидкостей, мы должны держаться весов или объемов жидкостей, но если это были, положим, качества известных зрительных представлений, то должны держаться этого метода оценки. Следовательно, емкостью в порядке эстетическом для нас будет способность той или другой точки пространства по-разному относиться к одному и тому же фактору чувственного восприятия.

Если я говорю, что зрительное поле мое обладает различной чувствительностью в разных местах, т. е. если одна интенсивность света, минимальная, будет видна при прямом зрении, другая — при боковом, то в порядке геометрического обсуждения это значит, что зрительное пространство обладает по отношению к световым впечатлениям различной емкостью, что в то время как данный участок пространства насыщается до видимости световыми впечатлениями при одной интенсивности, другой участок может только при другой интенсивности. Переводя на геометрический язык, мы должны сказать, что другой участок пространства обладает иною емкостью.

Если одно и то же количество штрихов производит на нас разное впечатление в зависимости от того, представлены ли они под тем или иным углом нашего зрения, т. е. что в одном случае их кажется больше, в другом они кажутся шире поставлены. Это значит, что зрительное пространство обладает различной емкостью.

Да, но по отношению к стакану воды пространство во всех местах обладает емкостью одинаковой. Верно. Ведь в том-то и дело, что мы должны оставаться при том приеме измерения, с которого мы начинаем, и потому и получают разные пространства.

Пространство этой комнаты для осознания есть нечто совсем иное, чем для зрения. Для зрения бинокулярного — совсем иное, чем для зрения монокулярного, для зрения усталого — другое, чем для зрения свежего. Нам совершенно безразлично в порядке эстетическом, что сказали бы о пространстве данном *<пропуск 1/3 строки>*. Это вовсе не значит, что мы потому отступаем от чистой геометрии и поддаемся произволу. Это значит, что, поскольку метод подхода к пространству определяет и способ его понимания и его характер и устанавливает тот и другой строй, постольку мы заняты другим методом.

То, что должен сказать художник, который подходит с некоторым определенным приемом к данному помещению, не будет опровергаться тем, что должен сказать физик. Они говорят о разном, подобно тому как и физик должен бы сказать разное в зависимости от того, с каким инструментом он действовал бы. Возможно, что для физических приборов разница представлялась бы незаметной.

Но, принципиально говоря, это зависело бы от того, что комната мала. Пример того, как известный физический фактор может оцениваться или не оцениваться в качестве, если *<пропуск 1/3 строки>*.

Я указывал, что точка, пролетающая мимо некоторой тяжелой массы, отклоняется от своего прямого пути, так же отклоняется кусок железа от магнита. Однако, пролетая мимо магнита, не всякая материальная масса отклоняется. Если искривление пути, т. е. некоторое указание, считается признаком наличия силы или наличия силового поля, то с точки зрения куска железа мы про магнит скажем, что тут есть силовое поле, с точки зрения куска меди мы этого не скажем. Геометрия существа железного или живущего на железной сфере признала бы это место чрезвычайно искривленным, а на медной — признала бы его почти что евклидовским.

То, что мы называем психическими факторами, например, притягательное действие красоты, они не будут замечены железом, но сознательное существо отклонится для того, чтобы посмотреть на красивый цветок. Есть ли тут действующая сила или нет? Ответ на этот вопрос может быть дан только с дополнением. Представьте себе, что мы бы знали только один род движущихся тел и наблюдали, что все живые существа отклоняются в сторону от этого тела. Геометрия сказала бы, что тут есть кривизна. Если бы появилось несознательное тело и пролетело бы мимо него, то физик стал бы строить дополнительную гипотезу, почему данное тело не отклонилось, он предположил бы, что существует сила, которая выпрямляет путь этого тела и действует только на это тело. Кривизна пространства та или иная, т. е. емкость пространства по отношению к известному фактору в зависимости от того, какие именно факторы мы рассматриваем.

В конце концов, все дело искусства сводится к организации пространства, к некоторому сознательному искривлению пространства сообразно той или другой схеме. Факторами искривления являются разные чувственные восприятия. В одних случаях — зрение, в скульптуре, например, в архитектуре живописи, в других случаях это звук, как в поэзии и музыке и т. д. В иных случаях дается совместная деятельность разного рода ощущений, но схема всякого искусства одна и та же. Берется кусок натурального пространства, которое до сих пор было устроено привычными физическими факторами, кусок по возможности не кривой, сам в себе равный, не возмущенный никакими физическими факторами, помимо ваших намерений. Например, если вы хотите дать концерт, вы должны заставить публику молчать, потому что она сама породит кривизны, вами не предвиденные, которые исказят это пространство, которое вы захотите создать. Когда взят определенный кусок пространства, вы его начинаете сознательно искривлять, т. е. сознательно придаете ему различную меру емкости. Как же происходит это? Это возможно в силу того, как мы сначала объяснили, что разделение действительности на пространство и вещи производится всегда условно, т. е. это есть некоторый наш умственный прием. Поэтому вы всегда можете действительность изменить таким образом, чтобы совокупность слагаемых пространства и вещи можно было удобно перетолковать иначе, т. е. вы в действительность вводите некоторые новые факторы, которые при восприятии вашего произведения я уже учитываю, но эти факторы, как таковые, отношу не к впечатлениям искривленности пространства, а к самому пространству.

Это можно пояснить по аналогии с тем, как вы накладываете тень. Когда на лицо в портрете накладываются темные и светлые пятна, то я мог бы подходить к этому в порядке вещей и сказать, что есть некоторая плоскость и на ней в одних местах черно, в других — бело. Но могу подходить к этому в порядке пространственном, т. е. в порядке эстетического созерцания. Тогда я не говорю, что уходящие части лица более темные, чем данные впереди, я их считаю одинаковыми, но когда говорю, что форма искривляется, т. е. отношу это за счет геометрии, а не за счет чувственно данных вещей, я имею право поступать и так и так. Но если я хочу воспринять от вашего произведения то,

что вы хотели дать, тогда я должен перенести это на пространство, поскольку задачей искусства является организация пространства. Если я буду упорствовать, то я не восприму произведения как такового, а восприму чувственный материал его.

В конечном счете от меня зависит, подчиниться или нет тому внушению, которое даете вы своим произведением. Я свободен. Кроме того, я свободен исказить вашу задачу, т. е. я могу часть чувственного материала, вами данного, отнести за счет пространства, а другую часть — за счет чисто чувственного впечатления. Я могу из вашего произведения построить не то пространство, которое вы хотели дать мне. И, если я не могу подходить к произведениям данного искусства, а, в особенности, данного стиля, а может быть, даже индивидуальной манеры, если я не понимаю тех форм, которые вы даете, то я это без злого умысла и сделаю. В моем сознании не возникнет того пространства, о котором вы говорите. Обыкновенно непонимание произведения основывается на этом.

Это понимание обыкновенно дается вдруг, как некоторое откровение. Я думаю, что в общей схеме этого понимания дело заключается в том, что вы, накладывая на то, что я до сих пор считал плоскостью, накладывая краски, чернила, или накладывая звуки, вы даете некоторую новую действительность. То, что дано мне чувственно в виде известных впечатлений, я транспонирую ввиду соответственной кривизны пространства, т. е. с этого момента плоскость вашей картины перестает для меня быть плоскостью и делается некоторым новым пространством, она не содержала времени, а теперь стала содержать. Основной характеристикой этого пространства будет то, что кривизна его была всюду равна нулю, а теперь оно оказалось чрезвычайно искривленным. Возникло новое пространство. С этого момента для моего сознания холст провалился, его нет, нет бумаги, а есть некоторый зрительный или другой образ в соответственном пространстве. До тех пор пока этого провала не произошло, нет и эстетического восприятия.

Я говорю не в смысле иллюзии, а говорю о том, что вы нашли новое понимание той же самой действительности. Вы знаете, что возможно и другое подождание, совершенно новая конструкция в нашем созерцании того, что представлено.

У нас возникает вопрос о том, как же именно происходит процесс организации пространства, т. е. с чего он начинается, что является его скелетом, т. е., другими словами, о композиции. Прежде всего, что же нужно сделать, чтобы иметь возможность некоторый участок евклидовского пространства перестроить по-своему? Прежде всего — сказать, что именно мы хотим перестроить. Необходима изоляция. Изоляция есть самый первый шаг решительно во всех искусствах. Это есть выделение некоторой определенной чувственно данной области для того, чтобы дальше работать над ней.

Эта изоляция может быть дана самыми разными способами. Но основной смысл ее — отрыв от окружающего. Он дается рамой или белым полем на гравюре, пьедесталом — у статуи или окружающим пустым пространством в архитектуре, или паузами молчания в поэзии и в музыке, наконец — в драматургии, кроме пауз молчания со стороны звуков, рампа, которая делает

некоторую часть пространства запретной. Поскольку вы решили эстетически создавать и созерцать даваемое, постольку эта рама, — рампа является абсолютно не переступаемой, это граница, чрез которую ничто не может попасть из этой повседневной жизни по ту сторону. Но если говорить конкретно, когда вы рисуете, то в пределы вашего листа не должна попадать ни одна капля чернил или посторонней краски. Эта граница, которая изолирует известную сферу, она дана и условно, и безусловно. Условно — в том смысле, что она не представляет физически ничего непреодолимого. Для меня, созерцающего эстетически, она есть нечто абсолютное. Перелезая за рамку, я отменяю собственное свое решение рассматривать данный уголок действительности эстетически.

Спрашивается, относится ли это только к произведениям искусства? Искусство начинается не с того момента, когда вы берете холст, а с того момента, когда вы начинаете материал эстетически созерцать, с того момента, как вы на пейзаж взглянули эстетически, т. е. незаинтересованно в смысле житейском, т. е. отделили его от житейского некоторой границей. Она может быть окном или рамой, даваемой глазами, тем, что при известной неподвижности мы видим только определенный участок или еще какой-нибудь, но эта изоляция происходит, и с этого момента действительность может созерцаться эстетически.

Художник тем и отличается от обычного человека, что он в гораздо большей степени способен проводить эту изоляционную линию. Некая область выделена. Она с точки зрения пространственной представляет чистый x . Это еще нечто совершенно неведомое. Она не есть какое-либо пространство. С того момента, как вы натянули холст на подрамник или окружили какой-то рамой, хотя бы мысленной, с этого момента эта плоскость перестала быть плоскостью в сознании. Она не есть уже двухмерное пространство, она не есть что-либо, она — ничего. Это некоторый провал в действительности, который вы будете заполнять. Она дает вам физическую возможность, но тем не менее в порядке эстетическом вы забываете об этом и смотрите на этот процесс как на некоторое творческое «да будет», что в порядке эстетическом вы как-то это говорите «да будет здесь краска», и она возникает, а все остальное — кухня, которая не имеет отношения к эстетическому созерцанию.

Теперь вы могли бы организовать здесь новое пространство, и оно бы для вас было абсолютно чуждо. Ведь мы рамой настолько прочно изолировали данное пространство от всей действительности, что, когда оно будет снова организовано, мы рискуем его не понять. Это будут такого рода зрительные пятна, или слуховые, относительно которых мы совершенно не будем знать, с какого начала подходить и как его соотносить с тем пространством, которое мы знаем. Следовательно, мы тогда вносим некоторые элементы нашего отношения к обычному пространству. До сих пор мы разделяли, теперь производим некую связь, но по тем основным признакам, без которых мы не понимаем его. Это составляет то, что мы называем композицией, это ключ для подхождения к данному пространству.

Можно себе представить композицию произведений как некоторый скелет, который дальше должен обрасти плотью, но который предreshает уже

строение данного пространства, которое я знаю в своей собственной организации. Разумные композиции в основе определяются различным пониманием нашего собственного пространства, нашего собственного тела; в зависимости от того, какой момент мы подчеркиваем и выделяем в данную минуту, то я и делаю основой своей композиции. В этом отношении поразительно, до чего композиции характерны для определенного стиля и индивидуальности. Так, геометрическая схема преобразует основные черты творческого духа художника.

Попробуем подойти к основным проблемам композиции более определенно. Поскольку вы хотите организовать пространство, постольку вы не можете внести туда ничего непространственного. Организация пространства заключается в том, что известные стороны пространства, его элементы, как-то выделяются. В будущем пространстве вы можете выделить, в каком-то смысле проявить какие-то основные элементы его, те или другие. В зависимости от того, что вы проявите, получается теперь та или другая композиция. Характер элементов определяет собою и весь характер пространства. Зависит от того, строите ли вы композицию на вертикали или горизонтали или на кресте или кривой²⁷.

Вопрос стоит для нас принципиально. Какие основные типы композиции могут быть? Нужно вспомнить, как строится пространство в геометрии. Мы должны вспомнить о том, что в аналитической геометрии называется принципом двойственности²⁸. Будем говорить о плоскости. На плоскости точка и прямая оказываются абсолютно равноправными. Все то, что я могу сказать о совокупности точек, я могу сказать и о совокупности прямых; все, что можно сказать о прямых, вы скажете и о соответственных точках. Это удвоение может быть механическим, если пользоваться особым словарем.

Точка лежит	Прямая проходит
точки соединяются	прямые пересекаются
прямой	

и так далее.

Такой словарик приблизительно из полутора десятков слов дает возможность перенести любую теорему высшей геометрии в другую теорему, которая не похожа по внешнему виду на первую. Она открывалась самостоятельно, и доказательство давалось каждый раз особо.

Когда был открыт принцип двойственности, то оказалось, что легко удвоить содержание геометрии, без всякого труда. Если у вас есть точка, а здесь прямая, то при помощи словаря: точка лежит на прямой, прямая проходит через точку, две точки соединяются прямой, две прямые пересекаются в точке. Дальше могут быть таким образом построены теоремы. Это в области двухмерного пространства.



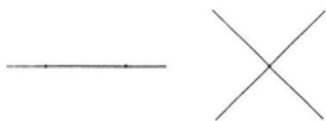


Рис. 10

Спрашивается, каковы причины существования закона двойственности? Логически — во-первых, т. е. что основные определения точки <и прямой>, если бы выразить их в символической форме, оказываются тождественными. Наглядное содержание различно, а форма связи между понятиями одна и та же. Все равно, выводить из определения одного или другого, раз формально, логически они являются тождественными.

Другие причины, психофизические, являются более интересными для нас. Что такое линия? Линия мыслится нами как некоторый след, как некое движение. Поскольку мы представляем себе, что плоскость состоит из прямых линий, постольку мы мыслим плоскость двигательно, иначе, где линия дается нам прежде всего некоторым активным отношением к действительности, и, следовательно, это пространство есть мышечное ощущение и потому активное. Наоборот, точка дается преимущественно зрением и пассивным осязанием. Таким образом, постольку мы пользуемся мысленно построением из точки, постольку мы опираемся на зрительное и пассивно-осязательное отношение, т. е. это есть некоторый пассивный образ мира.

Наше пространство, пространство, с которым имеет дело геометрия и с которым по преимуществу имеет дело изобразительное искусство, оно строится на двух типах ощущений: с одной стороны — мышечных и осязательных, с другой стороны — на ощущениях зрительных. Поскольку в пространстве переплетаются между собою на равных правах осязательные и зрительные ощущения, постольку это пространство оказывается двойственной природы. Мы сразу оцениваем его и как построенное мышечным типом, и как построенное пассивным образом, т. е. зрительными или пальцевыми прикосновениями.

Еще Аристотель говорил, что зрение есть не что иное, как расширенное осязание²⁹. Вы, конечно, будете правы, если скажете, что в зрении есть активный мышечный момент, а в мышечном ощущении есть пассивный момент, когда мы испытываем известное сопротивление среды. Поэтому возможно слияние двух родов ощущений. Поэтому зрительное пространство имеет в себе нечто активное, а мышечное — пассивное. Таким образом, они сливаются, и с точки зрения одного пространства нам понятно другое пространство. Если мы с завязанными глазами ходили бы в комнате нам неизвестной, то по мышечным ощущениям мы могли бы зрительно реконструировать образ помещения. Можно изваять статую на основании фотографической карточки. Таким образом, эти ощущения, принципиально совершенно различные и означающие разное отношение к миру — с одной стороны, — пассивное, с другой — активное, — они вместе

с тем сливаются. В этом одном пространстве мы можем подчеркивать тот или другой момент или сторону.

Применим это к композиции. <Если> мы подходим к пространству с активным пониманием, тогда рождается композиция линейная; если мы подходим с пассивным пониманием, то рождается композиция точечная. Так возникает деление, которое не всегда бывает достаточно ясно, деление на графику и живопись. Конечно, различие заключается в применении или нет — красок. Какие-нибудь сепиевые картины Овербека остаются живописью, а цветная гравюра остается графикой, поскольку и там и тут краска может только усиливать или ослаблять некоторый эффект, хотя живописи краска более свойственна по причине понятной.

Живопись имеет преимущественно пассивное отношение к миру, и поэтому она конструирует действительность мазком, точкообразными участками. Известная форма мазка в целом живописного произведения имеет значение фактуры, а не линии как таковой. Этому пассивному отношению к миру соответствует преимущественно употребление красок, поскольку краска в смысле цвета есть то, что является зрительным по преимуществу. Форма дана по-разному, но цвет дан в чистейшем виде, дан только зрением. Итак, кроме того, можно сказать, что особенно живопись масляная является, по крайней мере из всех известных родов изобразительных искусств, наиболее чистым представителем живописи, поскольку она работает с наиболее выраженным мазком, отдельным пятном.

Отсюда понимание, что живописи как таковой должны быть свойственны те композиции, которые опираются, главным образом, на точку. Это не значит, что живопись не может привлечь других композиций, но тогда она перестанет быть чистой живописью, она не выдержит своего типа.

Активное отношение к действительности выражается линией. В области изобразительных искусств линейным является графика. Поскольку мышечное чувство нам цвета не дает, постольку графике, в чистом ее виде, не свойственно применять краску. Она может для известных задач пользоваться краской, но тем не менее это будет не чисто активное отношение к действительности. Точно так же как не чисто активным является пользование типографскими чернилами как краской, когда придается известная холодность или горячность цвета, хотя бы и данная черным. Это уже некоторый переход к живописи. Композиция, которая свойственна графике, она в чистейшем виде опирается на линию.

Тут возникает основной вопрос. Для отвлеченной геометрии нет преимущества у одной линии перед другой, все они равны. Но это потому, что геометрия отвлекается от зрителя созерцающего, поскольку в нас есть определенная ось, а следовательно, соответственное измерение пространства, поскольку нам вертикаль и горизонталь не безразличны, и движение справа налево и т. д., назад и вперед, постольку и в композиции тут выступают эти различия.

Точечная композиция, если брать ее в самой основе, она гораздо беднее. В самой основе это есть одна точка, которую вы ставите в пределах полотна, изолированного рамой. Все дальнейшее будет тем или другим осложнением композиции, дополнительными элементами. Наиболее характерно присутствие одной точки. Как только появляется вторая, то они перестают быть просто точками, а определяют некую линию. Так возникает двигательный момент.

Напротив, в композиции графического типа возможен выбор того или другого направления. Одно может основываться на вертикали, другое — на горизонтали. Отсюда получается дедукция основных типов композиции. Остальные являются их производными и осложнениями: композиция вертикали, горизонтали и точки. Первые две — двигательные и активные, вторая — пассивная и преимущественно зрительная.

<9-я ЛЕКЦИЯ>

<Дата в рукописи не указана>

Обычная классификация искусств главным образом имеет в виду материал, которым пользуется искусство в широком смысле, и орудия, которыми работает художник. Я не хочу сказать, что это деление лишено смысла, и не хочу сказать, что при другом принципе классификации получается иное. Но та точка зрения, которую провожу я, она ведет к классификации иного порядка, она полагает в основу классификации не материал и орудия, а то, что является законченным произведением искусства³⁰.

С точки зрения обычной классификации, иногда сближаются понятия живописи двух картин с точки зрения того, что такие картины сами в себе, независимо от того, как они написаны, могут быть глубоко различны между собою, и может случиться, что произведения разных искусств, т. е. искусств, получающихся разными чувственными материалами, в каком-то отношении могут близко подходить друг к другу. Например, ритмическое начало живописи и графики сближает произведение с музыкой. Получается музыкальное впечатление. Что же такое само произведение?

Если деятельность искусства есть организация пространства, то вид пространства и определяет собою вид искусства. Во многих случаях границы пространств, более или менее похожих друг на друга, совпадают с границами тех произведений искусства, где материалы одни и те же. Но утверждать, что те и другие границы совпадают, нельзя, и таким образом, все области искусства могут быть, если по одному принципу они распределяются таким образом, то по другому принципу они могут быть распределены иначе. Я сейчас не хотел подробно об этом говорить. Я говорю для того, чтобы подчеркнуть, что произведение как таковое есть особым образом организованное пространство. И следовательно, все особенности произведения нужно искать в закономерности той или другой организации пространства.

Возвращаясь к вопросу обсужденному, к разделению живописи и графики, мы отметили, что исходным здесь является не употребление чернил типографских и масляной краски. Это разное подхождение к пространству. И дальше, это различие в подходе к пространству определяет и употребление тех или других материалов. К искусству тут мы подходим так, как и ко всякого рода технической деятельности.

Спрашивается, в чем различие в подходе графики и живописи к пространству? Закон двойственности, он является одним из наиболее существенных законов в геометрии. Он заключается в том, что пространство можно по-

нимать двояко: либо как построенное из линий и которые полагают своими взаимоотношениями точки, либо — построенное из точек, которые полагают своими взаимоотношениями линии. Оба подхода логически возможны. А так как формально свойства точки и линии одинаковы, то все, что сказано по отношению к точке, может быть сказано по отношению к линии.

Если мы возьмем пространство трех измерений, в нем точку и плоскость, то линия является элементом, принадлежащим к той и другой системе, хотя она имеет и там и тут разный смысл. По одному способу понимания пространства оно состоит из точки и они могут лежать на плоскостях, а плоскости определяют своим пересечением прямую линию. В другом понимании пространство представляет совокупность плоскостей. Пересечение линий дает точки, а пересечение плоскостей дает линию.

Я думаю, что, оставляя в стороне логическую сторону деления, не трудно почувствовать психологический смысл этой двойственности — это возможность подходить к пространству либо пассивно, либо активно. Пассивно — тогда, когда мы упираемся в пространство или при помощи пассивного осязания, или путем таких же утыканий в пространство своего глаза.

Я отмечал, что Аристотель указывал, что зрение есть не что иное, как выдвинутое за пределы организма осязание³¹. С современной точки зрения это воззрение более чем подтвердили эмбриологически, что все органы осязания существенно связаны с нашей кожей, а кожа принадлежит к тому же зародышевому пласту, что и нервная система, мы окутаны поверхностью восприятия. Это есть кожа, и некоторые особые места дают органы чувств.

Таким образом, понимание, что в действительности все ощущения представляют из себя некоторое видоизменение и продукт обособления общего восприятия непосредственно кожи, то, что можно назвать осязанием в активном чувстве мира. Мы вторгаемся в мир своим движением, ибо все наши <действия> в конце концов передаются в мир через посредство тех или других движений, будет ли это нажатие кнопки электрической, или электрический рубильник, который производит взрыв, или удар кулаком. В основе активного вторжения в мир лежит движение.

Пространство в активном отношении к миру мы мыслим вырубаемым из среды, оно похоже на статую, вырезанную из дерева. По существу своему оно является граненым. У нас, если мы говорим о трехмерном пространстве, противопоставляется, с одной стороны, пассивное осязание, которое ведет к лепке, а с другой стороны — активное мировосприятие, которое дает скульптура, отчасти архитектура в отношении к твердому материалу. В сущности, это разные области, хотя они и кажутся близкими, в проекции на плоскость то и другое дают искусства, которые кажутся близкими, потому что они являются плоскими, плоскими в смысле материала, но которые по существу различны. Это живопись и графика.

Живопись в своем внутреннем существе, если взять ее в чистом виде, есть некая лепка краской при помощи отдельных пятен. Графика есть непременно линия, т. е. та линия, которая получается через пересечение плоскостей. Это есть след от некоторого движения плоскостей.

Каждое искусство может быть не чистым, оно может, сохраняя основные приемы и орудия некоторого искусства, задаваться в большей или меньшей степени целями другого искусства. Являются помеси. Когда в живописи появляется момент графический, а в графике — момент живописный, например, гравюра точечная, еще дальше — стремление в графику ввести цвет при помощи больших поверхностей, которые имеют определенную тональность и даже цвет.

Если взять живопись в пределе, в пределе, который в сущности недоступен современной технике, но нельзя сказать, что абсолютно недоступен, можно сказать, что она хотела бы материала абсолютно пассивного, потому что сопротивление краски есть уже некоторое сопротивление. В конечном счете это будет светолепка, к которой стремился Рембрандт. Понимание образов пространственных как вылепленных из света и лишенных сопротивляемости механической и вполне поддающихся материалу.

Если бы взять графику в чистейшем виде, то она бы привела к линии, которая ни в каком смысле зрительно не имела бы тональности. Она была бы совершенно отвлеченной в каком-то смысле. Это был бы какой-то жест.

Если искусство вообще, а в частности, живопись и графика, столь различны по своей природе, то нужно думать, что и основные схемы упорядочения пространства в них должны быть различны. Прошлый раз я эти схемы назвал композициями или перво-композициями художественных произведений. Тут возникает вопрос, почему я не сказал слова конструкция. Это я сделал, чтобы не усложнять вопроса. А теперь позвольте мне сказать об этом.

Мы должны исходить из самого основного понимания художественных произведений. Произведение как таковое — реальность, которая больше себя самой, т. е. такая, которая говорит нам и дает больше, чем она есть чувственно и непосредственно³². Например, если у вас изображены фрукты, то чувственно и непосредственно картина есть только куски краски плюс полотно. Но в вашем восприятии это есть и полотно, и краски, и еще больше фрукты. В том, что это есть и фрукты, картина больше себя самой. Иначе говоря, она есть нечто изображающее и вместе с тем дает нечто изображаемое.

Если так, то естественно ждать <объяснения>, и это относится ко всякого рода произведениям, в каком смысле произведение дает нечто изображаемое. Я сейчас объясню. Так, если произведение есть нечто двойственное по самой своей природе, то естественно думать, что в нем приходится считаться с двоякого рода законами. Если угодно, с двумя системами различных законов. Оно, с одной стороны, подлежит известным законам как изображающее, с другой стороны — оно считается с какими-то законами в качестве того, что оно изображает. Иначе говоря, есть какие-то общие отношения, общие схемы, общие законы организации художественного произведения как такового, но вместе с тем оно не чуждо и каким-то другим соотношениям, схемам и закономерностям, которые присущи не ему, а тому, что на нем изображено. И оно, следовательно, является единством дважды. Во-первых, как изображающее, а во-вторых, как то, что оно изображает. Эта двойственность и есть, говоря более обычным вам языком, но не всегда достаточно логически отчетливым, эта двойственность есть композиция и конструкция.

Композиция — это то единство, которое вкладывает художник в свое произведение, поскольку он берет известное пространство. Иначе говоря, можно в известном смысле сказать, что композиция есть функция создающего произведения художника. Напротив, конструкция есть единство вещей, изображенных в данном произведении, т. е. она тоже есть функция, но не художника, а какой-то действительности, на которую направлено данное произведение.

На это, вероятно, некоторые из вас скажут, что есть искусства беспредметные, т. е. такие, которые ничего не изображают. Я вовсе не намерен спорить по существу против этого. Но естественно то, что, коль скоро вы провели некоторую линию, дали точку, поверхность, вы как художники сразу заставили меня, зрителя, видеть нечто большее, чем просто линии и точки. Эта линия сразу придала известной поверхности, получила известный упор, и как бы ни было беспредметно произведение с точки зрения обычных вещей, нас окружающих, все равно, то, что оно дает, есть вещь, и такое самое беспредметное произведение выводит за пределы себя самого. И разница его от обычных произведений заключается в том, что это что-то незнакомо нам в физическом мире, не встречалось, и мы для него не имеем имени.

Ясное дело, что в произведении непременно должен иметься и тот и другой момент, объединена и та и другая схема, должен иметься и момент композиционный и конструктивный. Другими словами, что в каком-то смысле мы произведение всегда понимаем, если оно является художественным. А раз понимаем, то значит, что те реальности, которые даются нам через посредство этого произведения, что они находятся между собою в каких-то взаимодействиях. Какой-то квадрат, хотя и не материальный — он имеет вес, на что-то давит, он нами ощущается как твердый или мягкий, упругий или, наоборот, как расплывающийся и т. д. Совокупность таких соотношений может быть гораздо более сложной тогда, когда мы имеем дело с вещами в обычном смысле.

Если мы изображаем человеческую фигуру, мы считаемся с какими-то законами, соотношением органов, их механическими взаимодействиями, мы считаемся с тем, что данная фигура давит на почву, на которой она стоит. Если у нас имеется ряд таких фигур, то они в данном произведении не могут оставаться безразличными друг другу. Эти взаимодействия совокупностью своею и образуют конструктивный момент произведения, т. е. соотношение всех этих реальных сил, связь, взаимодействия изображенных вещей, которые не даны в произведении как таковом, а только им озаменованы, им указываются, поскольку произведение выводит за пределы себя самого. Это соотношения и связи, которые мы видим сквозь окно, если сравнивать произведение с окном.

Напротив, композиционные моменты — это те связи и соотношения, которые объединяют произведение как таковое, т. е. все те элементы, которые наличны в самом произведении, к которым мы подходим, не будучи вынуждены понять произведение и выйти за его пределы.

Спрашивается, что является активным моментом и что является пассивным в произведении? Все зависит от того, с чьей стороны разуметь активность и пассивность, потому что все активное с нашей стороны будет пассивным со

стороны реальности. Если мы будем брать со стороны нас самих, т. е. художника или зрителя, то конструкция есть пассивный момент, а композиция — активный. Композиция есть то, что художник вносит в произведение, а конструкция — то, с чем он вынужден считаться. Конструкция есть то, что мир заставляет признать в себе. Эти два начала, поскольку они существуют в одном произведении, находятся в известном взаимодействии и борьбе. Каждое стремится подчинить себе другое, т. е. конструктивный момент произведения деформирует композицию, он не дает провести ее в том чистейшем виде, в каком она хотела бы пройти.

Если, например, нужно изобразить человеческую фигуру, то вы можете ради композиционных требований изменять их форму, но этому изменению формы полагается предел, она не может быть изменена до такой степени, чтобы перестала быть человеческим телом. С другой стороны, композиция накладывает известные требования на конструкцию, т. е. те естественные соотношения реальностей, которые изображаются в произведении, они не остаются в своем виде и, хотя на них произведение и указывает, но тем не менее они *<пропуск 1/3 строки>*, чтобы подчиниться некоторому целому. Иначе говоря, если бы согласно той конструкции, которая дана в произведении, построить действительно вещь, машину, например, то она бы или вовсе не стала бы работать, или весьма плохо стала бы выполнять свои функции.

Если эти два начала борются друг с другом в произведении, то, ясное дело, равновесие их и гармония могут выступать в произведении только иногда, т. е. в какие-то особые периоды искусства и у каких-то особых художников, а вообще, в наудачу взятую эпоху искусства будет преобладать тот или другой момент. Если бы мы захотели себе представить эти начала, приведенные в чистом виде, то мы увидели бы, что искусство при таком ощущении того или другого начала разрушается и делается чем-то совсем другим, чем есть искусство.

Конструкция, проведенная последовательно, отбрасывающая всякий композиционный момент, повела бы к желанию не изображать некоторую вещь, которая не может действовать, потому что она есть изображение, а на самом деле сделать ее. Это повело бы в область техники. Это не есть непременно техническая вещь, например, машина, но во всяком случае это было бы осуществлением некоторых конструктивных заданий в действительной природе. Разумеется, об этом нельзя говорить ничего — ни хорошего, ни плохого, как о таковом, кроме того, что это было бы уничтожением первоначальной задачи искусства — давать изображение, которое указывало бы на реальность, а не давать самую реальность. Чистая конструкция нам дала бы насквозь понятие функции, связывающее отдельные элементы конструкции, но не было бы никакого изображения.

При чисто композиционном моменте произведение стало бы утрачивать понятность, потому что понятность связана с реальными соотношениями вещей. Хотя во имя композиционного начала стоило бы вполне искоренить те соотношения, которые естественно есть между вещами физического мира, т. е. мало-помалу оно пришло бы к тому, что можно назвать каллиграфией, т. е. со-

здание такого рода схем, которые ничего бы не означали, и таким образом, оно опять бы утратило через свое полное насилие над действительностью изобразительный момент.

Как это ни странно, но результаты решительной очистки искусства в ту и другую сторону приводят приблизительно к одинаковым результатам в конечном счете. Логически и принципиально разграничить композицию и конструкцию очень просто. Но на самом деле разделить это далеко не просто по той причине, что для нас всякий элемент, которым пользуется искусство, — положим, линия, цвет, краска, та или другая форма, данная зрительно или осязательно, они уже сами по себе связываются с тем жизненным опытом, который мы имеем индивидуально или соотносительно; т. е. известным образом, зрительные и осязательные восприятия как таковые, помимо намерений художника наводить нас на какие-то мысли о предметах и, хотя эти мысли и могут быть очень смутны, но тем не менее они присутствуют в начальных наших элементах. Поэтому, когда художник захочет дать чистую композицию, он вводит неминуемо конструктивный момент. Если мы не будем считаться с реальностью, то у нас будет ощущение чего-то противоестественного, чего-то нарушающего наш жизненный опыт.

Если взять тот или другой элемент порознь, то трудно решить, что именно тут композиционно, а что — конструктивно. Пространство конструкции дается через реальную связь каких-то элементов, которые нами мыслятся. Пространство композиции дается через связь элементов изображающих. Поэтому можно сказать, что пространство конструкции стремится замкнуться в те вещи, которыми определяется данная связь, т. е. оно стремится отождествиться с вещами, вступающими в некоторые функциональные отношения. Напротив, пространство композиции к этим вещам не привязано и в этом смысле гораздо свободнее.

Мы когда-то говорили о египетской скульптуре. Вот яркий пример таких произведений, в которых пространство почти всецело замкнуто в пределах поверхности данной статуи. Это не значит, что там нет пространства или что оно тождественно с физическим объемом данной статуи. Если там два квадратных метра, то то пространство, которым организовано данное произведение, <...> тоже два квадратных метра. Дальше я покажу, что пространство египетской статуи безгранично, и особый привкус <пропуск 1/3 строки> и заключается в том, что зрительно малая поверхность нам дается бесконечной и непознанной, темной <пропуск 1/3 строки>.

На другом полюсе стоит искусство Нового времени, которое вообще преимущественно связано с композиционным началом и в котором вещи являются в значительной степени пассивными, устраиваемыми художником так, как он хочет. Искусство, которое вышло из Ренессанса.

В греческом искусстве мы имеем момент равновесия двух пространств. (Это пространство не ограничивается.) Если взять статую греческую, <ее пространство> не ограничивается поверхностью статуи, но и не выходит беспредельно куда угодно, так что статуя является почти безразличной к этому пространству. Мы ощущаем ее как бы окруженной светлым облаком, которое

и есть ее пространство, но оно не очень резко отделено от окружающего физического пространства.

Эти вопросы естественно применяются к тому, что в древности считалось главным предметом изображения, т. е. к человеку. Тем более, что искусство склонно все изображаемое антропоморфизировать и приближать в каком-то смысле к человеку. Ясное дело, что в человеке тот или другой момент может быть при различных аспектах человека, при различных взглядах на него, преобладающим, самый человек может являться более композиционным или более конструктивным *<пропуск 1 строки>* или сам в себе, или как член некоторого общества при соотношении с какими-то другими людьми.

Выступает момент, который я должен был отметить раньше. Вот какой: я говорил, что эти (композиционное и конструктивное) начала не могут быть отделены одно от другого. Если конструкция вещи сама в себе остается всегда одной и той же, откуда бы вы ни смотрели, то понимание этой конструкции будет зависеть от того, откуда вы будете смотреть на нее. То есть, для того чтобы конструкция стала понятной, мы должны сделать какое-то условие и избрать нечто, что для вещи безразлично, но для нашего понимания не безразлично, т. е. внести какой-то момент композиции в наше отношение к вещи. Это можно понимать объективно, т. е. что у вещи реальности есть стороны, которые ярче проявляют ее, чем другие стороны. Это же можно понимать и субъективно, что мы способны понимать вещь не одинаково ясно при любом приближении к ней. Если так, то отсюда можно заранее предполагать, что далеко не всякий подход к вещи, т. е. не всякое композиционное отношение вещи, является законным. То есть конструкция и композиция вещи, несмотря на свое противоборство, имеют какие-то моменты гармонии.

Есть какие-то композиции, приспособленные к данной конструкции, и какие-то неприспособленные. Если взять какую-нибудь машину, то ясное дело, что, смотря на машину снизу, вы ничего не поймете, также немного можно понять в человеке, если смотреть на него прямо снизу, понять в смысле конструкции. Поэтому, для каждой типической конструкции природа является чрезвычайно важным *<пропуск 1 строки>*.

Тут мне представляется таким образом: звуков в природе беспредельное множество. Мы можем заставить струну издавать любое число колебаний, меняя это число приблизительно непрерывно, т. е. могут быть всякие интервалы. Но не все интервалы являются музыкальными, потому что не все нам в каком-то смысле понятны. Из беспредельного множества интервалов мы выбираем сравнительно небольшое количество, на которых строится музыка. Между соотношениями вещей — между собою и внутренними соотношениями в вещах между их частями, органами, элементами и т. д. мы вынуждены делать выбор из бесчисленного множества соотношений, реальных интервалов, мы выбираем какие-то, которые субъективно были бы нам более понятны, а объективно — являются особенно ценными.

Последнее нам особенно важно. Во всяком случае, мы способны ясно понимать это, воспринимать как целое только определенные отношения. Подобно тому, как интервалы имеют определенную эмоциональную окраску и пред-

определяют то, что из них строится, также и в соотношениях вещей, те или другие имеют определенную эмоциональную окраску, и потому то, что на них строится, уже тем самым гармония predetermined выбором того или другого аспекта реальности, того или другого композиционного первоэлемента.

Это будет яснее применительно к главному предмету изображения — человеку. Не трудно констатировать, что во всех значительных портретах, от древности до наших дней, всегда соблюдаются некоторые определенные ракурсы, т. е. определенные точки зрения на изображаемую фигуру. Не всякий ракурс допустим, особенно в портрете. А если и бывает допущен, то производит впечатление чего-то случайного, находящегося в движении в плохом смысле и требующего поправки либо в ту, либо в другую сторону. Когда глубоко вдумываешься, то убеждаешься, что те особые ракурсы, т. е. частные аспекты, которые определяют собою отношения к изображаемому лицу, связаны с основными способами истолкования данного лица.

Какие могут быть основные точки зрения? С одной стороны — фас передний, с другой — фас тыловой; два профиля — вправо и влево и затем еще четыре промежуточных поворота — две четверти, три четверти и одна четверть. Спрашивается, чем они связаны?

Лицо в фас всегда производит впечатление спокойствия, самозамкнутости, внутренней цельности, невыхождения за пределы себя самого, все силы направлены внутрь себя. Лицо или фигура, данная в фас, само является пространством некоторого внутреннего мира, т. е. созерцательный, интеллектуальный момент, когда все внешнее дано посредством внутреннего смысла. Волевое движение тут не может быть, не должно быть, потому что волевое движение устремляется на что-то, а при фасовом изображении того острия, из которого исходило бы действие, — нет. Конечно, такое движение можно дать в виде руки, но скорее всего это будет некоторым противоречием основной задаче. Она не будет проведена чисто и строго. Можно сказать, что при фасовом изображении лицо не имеет никакого отношения к другому лицу.

Прямую противоположность представляет профиль. Он непременно функционален, действие направляется из профиля, из заострения профиля, на внешний мир. Он непременно волевого характера, или активно-волевого, или пассивно-волевого. Активно-волевого — когда он относит действие, пассивно — когда он, тоже по-своему активно, воспринимает его, когда он говорит «да» на какое-то другое действие.

В промежутке между этим стоят повороты в три четверти. Ясное дело, что они соответствуют эмоциональной характеристике человека, они передают момент чувства.

Наконец, тыловой фас, взгляд на человека со спины, дает его в полной противоположности тому, как он дан в чистом фасе, т. е. как он представляется объектом для другого, как он представляется *<пропуск 1/3 строки>*, а в фас же он является носителем суждений обо всем.

Каковы же причины таких ракурсов? Тут сразу мы сталкиваемся с трудностью разделить конструктивный момент от композиционного. Композиционный момент заключается в том, что фас дает нам симметричную линию,

внутренне уравновешенную. Будучи внутренне уравновешенной, она не выводит нас за пределы ограниченного пространства. Она спокойна, она служит центром, осью для всего пространства произведения. Напротив, профильная линия не уравновешена, своими заострениями она выводит нас, как бы на нас клином ударяя по внешнему пространству, выводит в это внешнее пространство. Это — композиционно, а конструктивно — это лежит в строении самого лица. Фас показывает нам такие органы, которые преимущественно являются носителями и выразителями интеллекта и созерцания: глаза, рот и лоб. И наоборот, в профиле выдвигается особенно сильно нос и подбородок, которые просто по характеру, логически являются выразителями нашего волевого начала, нашего отношения к миру. Развитой подбородок и развитой нос выражают волевое начало. Таким образом, значит, в главном предмете изображения, т. е. в человеке, конструктивное и композиционное начала так переплетаются, что мы не способны отделить, почему именно, под каким началом мы должны делать поворот тот или другой, когда хотим выразить то или другое.

Но на примере мы сразу видим то, что можно будет увидеть потом и вообще на композиции, что композиция уже предрешает основное направление произведения, и если эта композиция идет вразрез с этим направлением, то произведение не удастся. В самом деле, если портрет должен выразить созерцательный момент, а художник взял лицо в три четверти, то, ясное дело, что строгость мысли, ее монументальность, ее внутренняя незыблемость никогда выражены таким способом быть не могут; все время будет ощущение, что в этой мысли большее значение имеет эмоциональная сторона. С другой стороны, если требуется в портрете передать начало волевого, например, начало власти, то приходится прибегнуть к приему, который применялся испокон веков ко всем властителям, т. е. к профилю. Тогда, когда портрет должен быть дан не в качестве семейного портрета, не для друзей, а как символ власти, он непременно должен быть профильным, например, медали, монеты. Наоборот, там, где мы хотим видеть в лице некоторую достигнутость внутреннего равновесия, совершенства и мира, возьмем икону всех времен и народов, там непременно будет фас.

Мне хочется отметить одну сторону по поводу иконы. Человек святой не может и не должен изображаться в профиль, потому что это есть отношение к миру, а в святости мы хотим показать внутреннюю достигнутость и самодовлеимость. Разве в иконе не бывает профилей? Бывает, но не *<пропуск 1/3 строки>*, а потому он превращается в непрофиль. В XIV и XV веках при необычной четкости и упругости линий вообще профильные линии делаются дряблыми. Например, икона Георгия Победоносца. На полях сидят зрители, и их профили представляются профилями новорожденных детей. Невероятно представить, чтобы эти профили не могли сделать также упругими и четкими. Очевидно, линия профилей сознательно делается расплывчатой, так чтобы, хотя это и был профиль, но контур головы остается внутренне симметричным; хотя сюжетно это и есть поворот в профиль, но композиционно это остается фасом.

Следующий вопрос, который возникает, — это вопрос о четвертой координате пространства — о времени, и в связи с этим о построении композиции в более общем виде³³, — основной классификации.

<10-я ЛЕКЦИЯ>

<Дата в рукописи не указана>

Как пример приводится разговор о том, сколько времени от Рождества до Пасхи *<пропуск 5 строк>*³⁴.

В этом разговоре выражается обычное отношение ко времени и пространству. Смех вызывается чувством неожиданности. В данном случае неожиданной является мысль, что в пространстве по одному и тому же направлению между двумя точками расстояние может быть не одним и тем же. Вторая мысль, что во времени по одному и тому же направлению можно брать расстояние в одну сторону и наоборот. Другими словами, приходит представление о том, что, кроме направления, нужно различать еще смысл этого направления.

Так вот, в пространстве — у направления смысла нет. Оно совершенно безразлично. Возьмете ли от одного конца к другому или наоборот. Наоборот, во времени возможен только этот смысл и невозможен другой. Пространство и время оказываются в полной противоположности. Пространство характеризуется для сознания камердинера единственно тем, что, хотя в нем есть направление, но у него нет смысла, а время отличается тем, что там возможен только один смысл, а другой не только не равноправен, но абсолютно не существует. Время одно мысленно протекает всегда в одном направлении и является невозвратимым в собственном и точном смысле. Это обычное мнение о времени и пространстве.

Я постараюсь показать, что это неверно. Но, кроме этого, оно приносит *<пропуск 1/3 строки>* время, потому что вследствие такого полного несходства время и пространство откальваются друг от друга и начинают думать, что время может быть дано само по себе, а пространство само по себе, что их соединить нельзя, а что они только механически накладываются друг на друга. Поэтому искусство делилось на искусство чистого времени и искусство чистого пространства.

Архитектура и скульптура относились к искусству чистого пространства, т. е. безотносительно ко времени. Музыка и поэзия являлись искусством чистого времени. Если драма, понимая драму как театр, если она совмещает в себе и пространственность и временность, развитие действия идет во времени и раскрытие его — в пространстве, то это всегда старались представить как наложение одного на другое. В музыкальной драме, в опере, это наложение является в значительной мере искусственным, так что опера легко распадается на ряд живых картин, сопровождающихся музыкой. Это разделение является вредным для теории искусства.

Попробуем теперь в более глубоких чертах проследить, почему этого разделения не должно быть, почему самая разнородность в делении пространства не должна быть устанавливаема с такой резкостью. Если мы будем говорить не об евклидовском пространстве геометрии, а о реальном, то в таком случае мы хорошо знаем, что направление пространства имеет смысл. Для нашего непосредственного ощущения не все равно, двинуться ли справа налево или наоборот, для нас не все равно, опуститься или подняться. Несомненно

то, что в нашем сознании каждое направление пространства имеет определенный смысл.

С другой стороны, если мы обратимся ко времени, то обычное представление о времени как об односторонне текущем и абсолютно невозвратимом, это представление, если говорить не о физическом времени, а о времени в смысле нашего переживания, то такого рода понимание времени оказывается неправильным. Мы можем время и возвращать, например, хотя бы всякое целесообразно построенное произведение искусства или даже всякий живой процесс в организме, где некоторое целое предопределяет характер и связь отдельных частей и органов. Таким образом, хотя в физическом времени процесс познания картины или рисунка раскрывается путем последовательного приложения каких-то частей, но тем не менее целое непременно должно присутствовать, если не в сознании, то в каком-то смутном чувстве художника.

Если взять организм, то он строится не путем накладки или прикладывания отдельных органов, а путем разворачивания их из себя, причем первоначальное и внутренне нераздельное, то, из чего исходит зародыш организма, содержит в себе линии, по которым пойдет развитие тех или других органов.

Самый поверхностный анализ времени и пространства заставляет нас усомниться, правильно ли такое их разделение, если в снах, например, мы видим, что тут происходит извращение временного порядка. Время начинает течь вспять. От цели к условиям, а не наоборот. В данном случае нам безразлично, каковы отношения этого переживаемого времени ко времени физического мира. Весьма возможно для физического времени иметь одни свойства, а для другого времени — другие, которые будут в художественном произведении. Там следует ожидать много различных времен, построенных по различным типам, как пространства художественного произведения.

Кроме того, вероятно, хорошо известно вам, что современная физика смотрит на время совершенно иначе, чем смотрела еще совсем недавно. Принцип относительности, по которому время признается циклическим и замкнутым в себе³⁵. Временная координата при нарастании в одну сторону приводит нас снова к тому же самому событию в том же самом времени. Пусть этот период возврата с точки зрения современной физики, т. е. циклического времени, чрезвычайно велик. Для нас это не составляет ничего существенного, тут дело принципиальное.

Вопрос ставится более конкретно. Время и пространство не являются разделенными, нельзя сказать, что существует и воспринимается, во-первых, время, во-вторых — пространство. Они даются всегда совместно.

Мы все знаем, что, прежде чем мы осознаем известное впечатление, должно пройти некоторое время; пока нервный импульс дойдет до центральной нервной системы, проходит некоторое время. Во все наши впечатления от внешнего мира непременно закрадывается время, где мы его не подозреваем. Например, мы хотим измерить размеры некоторого человека, положим, пропорции его.

Покуда мы будем измерять эти пропорции, уже пройдет некоторое время, в какое и мы изменились и этот измеряемый нами человек изменился. Дальше, когда мы приступим к следующему органу, мы будем мерить уже не

тот орган, а другой. Это изменение чрезвычайно мало, но тут вопрос принципиальный. Коль скоро вы признаете, что дощечка имеет толщину, вы признаете ее трехмерность. (Если у вас есть дощечка.) Из того, что толщина составляет доли миллимикрона, вовсе нет у вас основания утверждать, что данное вещество двухмерно, а не трехмерно. Также время всегда присутствует в том образе, какой мы составили себе относительно действительности. Оно всегда составляет какую-то толщину, глубину действительности в отличие от толщины, это — нечто четвертое, а не третье. Время составляет четвертую координату действительности.

Этот род наблюдения всегда зависит от какой-то досадной случайности. Я хотел сделать быстро, а почему-то не вышло. Житейское сознание думает, что, если бы очень постараться, то мы могли бы сделать одновременно. Это житейское сознание, которое каждому из нас присуще, что оно правильно до известной степени, т. е. действительно, при помощи разных уловок мы можем сократить время. Мы можем утончить действительность по четвертой координате, но это утончение всегда имеет свой предел.

Мы доходим до некоторой определенной глубины действительности. Ваша психика непременно соотносится с временем, и, безусловно, устранить время из восприятия мира невозможно. Эта минимальная толщина времени, которая нам кажется какой-то, если не бесконечно малой, то во всяком случае настолько малой практически, что мы с ней не считаемся. На самом деле она не такова.

На каждое восприятие нужно некоторое время. Это время характеризуется приблизительно двадцатыми долями секунды. Но тогда поднимается такой вопрос. Человеческий воспринимающий аппарат обладает несовершенством, но, скажем, возможно было бы измерить события физическими приборами, которые изменились бы мгновенно. Это рассуждение неправильно. Конечно, мы можем чрезвычайно повысить временную чувствительность, но всякий физический аппарат имеет известную инерцию, известное запаздывание, благодаря которому он не покажет того самого мгновения; он всегда опоздает, действительность будет иметь некоторую временную толщину. Можно пойти дальше, можно, отвлекаясь от физических аппаратов, обратиться принципиально к физике, но и принципиально она опять не даст нам результатов.

Обычное житейское сознание, как и сознание тех, которые думают, что мыслят вполне научно, оно носит мистический характер, оно представляет, что процесс познания происходит непосредственно, вне физического посредства, т. е. разума, или в лице своих представителей — приборов, что разум обладает вездесущием. Но мы знаем, что это не так.

Если не обращаться к процессам мистическим, а говорить о нормальном восприятии, то всякое такое восприятие совершается непременно через физическое посредство. Оно всегда происходит во времени и требует промежутка для того, чтобы достигнуть нас.

Для того чтобы раскрыть, мы должны были бы взять какие-нибудь процессы самые быстрые. Если бы мы передвигались на весьма большое расстояние при помощи звуков, если бы мы устроили акустический телефон при помощи

трубок, то этот разговор был бы весьма нудным, потому что звук в секунду проходит 350 футов. Тем более, когда дело касается космических расстояний, о каких мы и говорим, когда говорим о процессе познания, то тут сообщение посредством звука было бы отсутствием, мы естественно обращаемся к процессам более быстрым. Для житейского сознания звук мгновенно передается от говорящего к слушающему. Представляется, что никакой дистанции здесь нет в смысле времени.

Если мы обратимся к процессу самому быстрому, т. е. к передаче электромагнитных колебаний при помощи оптических сигналов или *<пропуск 1/3 строки>*, то в этом случае и тут мы натолкнулись бы на серьезные препятствия, потому что все эти колебания распространяются со скоростью <300 тыс. км> в секунду; но Солнце распространяет свет в течение восьми с половиной минут; мы не можем сказать, что это величина незаметная, что это незаметная глубина по времени.

Но как только мы обращаемся к звездным мирам, то расстояние принято считать звездными годами, числом годов. Когда луч света достигает, например, Земли, — три с половиной года — ближайшая звезда от Земли. Если бы мы захотели познать строение звезды, то мы бы действовали с опозданием на три с половиной года, а для того чтобы вести разговор, нам нужно ждать семь лет ответа на него. Это только ближайшая звезда.

Всякое восприятие мира непременно включает в себя некоторое время, потому что связано с физическими процессами, которые совершаются во времени, и всякого рода измерения связаны с какими-то сигналами. Сущность частного принципа относительности и заключается в этом. Но так как каждому приятно взять наиболее быстрый сигнал, то берут наиболее выгодные сигналы — световые. Но эти сигналы имеют некоторую конечную скорость, а не бесконечно большую, и время потому выходит в результате наших измерений, наши движения не могут не отразиться на результатах измерений.

Иначе говоря, деление и форма объектов природы в нашем восприятии, если бы даже вы отвлеклись от психофизиологической стороны дела, если говорить с точки зрения чистой физики, то деление и форма взятых предметов находятся в зависимости от скорости, с какой движемся в пространстве мы относительно данного тела или оно — относительно нас.

С другой стороны, можно подумать, хотя пространство с пространственными объектами не может быть абстрагировано от времени, но затем время может быть абстрагировано от пространства. Но и тут, конечно, нет. Для того чтобы измерить время, нужны какие-то зацепки, и они даются некоторыми процессами, а процессы суть процессы пространства. Измерение времени всегда перекладывается на счет каких-то событий в пространстве.

Что такое значит, что минул год? Это значит, что мы какие-то события, например, события полдня, насчитали 365 раз. Что значит, что прошло столько-то секунд? Это значит, что мы отсчитали на циферблате часов столько-то черточек. Вместо этого можно было бы отсчитывать не черточки, а удары нашего пульса. Всякое познание времени в смысле измерения и оценки непременно связывается с какими-нибудь физическими процессами и расчетом.

Постулатом нашей веры является утверждение, что времена, протекшие между двумя одинаковыми событиями, равны между собою. Никто нам не может доказать, что сутки вчерашние и нынешние являются одинаковой действительностью по той причине, что всякую деятельность мы измеряем счетом каких-либо других событий. В конечном счете мы упираемся на счет каких-то событий, относительно которых мы утверждаем, что они между собою дают равные промежутки.

Другими словами, мы утверждаем, что, если в отношении пространства какие-то события тождественны, то они тождественны и во времени. Если в отношении пространства у нас имеются равные промежутки, то, следовательно, и времена равны. Этому можно было бы противопоставить только одно: *сосла<вшись>* на внутреннее наше чувство, можно бы сказать, что мы чувствуем, что секунда в одном месте циферблата и в другом — равны. Но тут непосредственное сознание показывает, что секунды не равны. Если над вами занесут нож, то секунда покажется длиннее.

Действие на нервную систему некоторых наркотиков переводит нервную систему в какое-то особое состояние. Магомет, которому явился архангел Михаил, спал без сознания и опрокинул кувшин с молоком, он побывал в раю, а молоко только что вылилось, прошел большой промежуток времени. Вам хорошо известны записки <...> писателя, который в большом количестве употреблял опиум и гашиш, он дошел до того, что перед обедом пил большую рюмку опиума и ежедневно переживал тысячелетия и миллионы лет, видел себя фараоном, который погребен на дне пирамиды и пребывает там до сих пор. По непосредственному ощущению он переживал тысячелетия, а стрелка часов передвинулась на одну двенадцатую окружности.

Уже житейский элементарный опыт показывает, что нет какого-то единого времени. Есть много времен, причем можно таким или другим условием, таким или иным *<пропуск 1/3 строки>* объявить какое-то время обязательным, т. е., другими словами, объявить, что счет времени обязан производиться такими-то физическими процессами, например, при помощи возвращения Солнца на прежнее место между звездами; можно объявить, что этот счет должен производиться *<с>* помощью возвращения Солнца на прежнее место в течение суточного хода. Календарей может быть бесчисленное множество. Вопрос об этом — праздный, лишний в физическом и астрономическом смысле. Зависит только от того, какие из условий можно признать более целесообразными в данной стране.

Значит, время, восприятие времени по существу своему опирается на какие-то конкретные, психофизиологические или физиологические, на те или другие, носящие пространственный характер, события. Мы можем отвлеченно говорить о времени как самостоятельно существующем, но в действительном мире у нас такого времени нет, как нет и пространства, отдельного от времени. Есть одна действительность, которая временно-пространственна, но нет двух действительностей, миров времени и пространства.

При этом, как в первом, так и во втором случаях, я заметил сам, это — глубокая трещина между временем и пространством, это полное их несоответствие в связях, оно житейским сознанием преувеличивается. Разное на-

правление этого четырехмерного мира действительности, четырехмерность, обладает разной степенью выраженности и округленности в смысле времени, обладает выраженностью этого свойства наиболее ярко. Затем идет вертикаль. Дальше идут два других направления: взад и вперед, слева направо и наоборот, которые еще не имеют ярко выраженного смысла, хотя мы хорошо знаем асимметрию по отношению к правой и левой стороне нашего организма и существенное различие правой и левой стороны.

По всем четырем координатам каждая действительность в нашем восприятии имеет разный смысл. Причем эти смыслы не абсолютно исключают друг друга, но вместе с тем и не смешиваются.

Деления искусства на искусство чистого времени и чистого пространства уже в силу сделанного соображения лишаются своей основы. Самое большее, о чем можно говорить, это о преобладании того или другого направления. В этом смысле можно говорить, что есть искусства, в которых преобладает координата времени.

< 11-я ЛЕКЦИЯ >

<Дата в рукописи не указана>

Мы говорили о задаче искусства как организации пространства. Это организация сил, которые так или иначе искривляют это пространство. Это понимание недостаточно, или, если угодно, оно может быть сохранено с точностью так, как мы говорили. Но самое понятие силы должно быть несколько перетолковано более широко.

Именно, до сих пор мы рассматривали мир как статические силы, взаимодействующие между собою безвременно. Это взаимодействие одно и то же в каждый момент времени, т. е. это конкретно соответствовало тому представлению о мире, который был в физике до XX века. Я уже имел случай говорить, что тут основным орудием познания мира является дифференциальное уравнение. А оно по сути своей есть не что иное, как связь какого-нибудь явления в два бесконечно близкие друг к другу момента. Иначе говоря, это попытка понять явление таким образом, чтобы для охарактеризования явления в некоторый определенный момент нам не надо было знать явление как целое, а только то, что бесконечно близко по времени к этому моменту. Если этот процесс мы изобразим линейно, то это понимание было таким для того, чтобы охарактеризовать, что делается с явлением в этот момент, нам безразлично, что делалось тут. Мы можем мысленно отрезок от явления объявить несуществующим, от этого дальнейшего течение явления нисколько не изменится.

Наличие состояния организма определяется не всею совокупностью пережитого им до сих пор, а только тем, чем он был сейчас, только что. Или, он бы мог родиться только что таким, каким он был только что, и дальше процесс продолжался бы совершенно так же. Также по отношению к *<пропуск 1/3 строки>*. Также, если применить это представление к искусству.

Произведение искусства состоит из отдельных накладывающихся друг на друга слов, при этом наличие некоторых нитей определяется только

в больших <отрезках времени>, но не всю совокупностью этого слова. Это было механическим наложением частей, а не органическим взаимодействием.

Этот взгляд представлен и в психологии, и в эстетике, и в биологии, пришла очередь за физикой и механикой, и в настоящее время появились нового рода представления и методы, которые позволяют учитывать данное явление как целое, а не только как явления, накладывающиеся друг на друга.

Сейчас появилось математическое орудие такого рода, что мы можем понять такое явление, в котором каждая часть взаимодействует в пространстве и во времени с всеми прочими. (Примеры: даются 2 <примера>, первый будет говорить о пространстве, но то же самое о времени.) Два заряженных электричеством тела как будто <задают> направление силовых линий. Силовые линии исходят из некоторого единичного заряда, из электрона на поверхность одного тела, заряд обратного <знака> на другом теле. От каждого электрона исходит одна такая нить. Как же расположатся эти нити? Они расположатся так, как расположены электроны, а электроны — так, как расположены эти силовые нити. Кроме наличия зарядов, эти нити взаимодействуют между собою. Они расталкиваются, каждая стремится сократиться и расширяться. Следовательно, для того чтобы определить, как расположатся силовые нити, я должен знать, как расположены большие нити. Но для того чтобы знать, как расположены большие, я должен знать, как расположено тело. Я еще вернусь к этому.

А раньше возникает вопрос такой. Если мы будем прикладывать один момент в этом поле к другому, каждый будет все время переключаться с одной линии. Если это металлические проводки, то в таком случае эти заряды будут ерзать по поверхности проводов и заряды стянутся, если самые линии стянутся. Все это явление в каждой своей части определяется целым, и нужно знать целое, чтобы определить каждую часть.

То, что мы говорим о пространстве, относится и ко времени. Так, например, движение некоторого тела в сопротивляющейся среде не подлжит обычным законам механики, а имеет свою историю. С современной точки зрения, которая проходит <через> все отрасли знания, мир не может рассматриваться как статический. Нельзя считать, что мы можем абстрагироваться от времени и считать его безразличным. Нельзя относить <совокупность> мировых явлений к любому моменту времени. Нельзя думать, что мировые явления представляют сетку, сквозь которую течет время, а идя вместе со временем, они сами участвуют во времени, и оно должно быть учитываемым. Это участие во времени мы называем движением.

Ясное дело, что, если задача искусства — организовать пространство, то это пространство нужно понимать как пространство и время. Если задача искусства — изображать, то мы не можем говорить об изображении пространственного мира, а об изображении временно-пространственного мира. Мир статический есть абстракция и фикция. А на самом деле <так> нельзя воспринимать его.

Пред нами встают два вопроса. Во-первых, несколько проанализировать это понятие движения, а во-вторых, выяснить себе, какими же приемами достигается организация пространства по четвертой координате, или изображение движения.

В древней философии под движением разумели всякое изменение³⁶. Процесс роста, изменение какой угодно реальности, движение в обычном нашем смысле слова. Новая мысль захотела более резко отграничить движение от времени. Но, как вы увидите, это деление, оно мало идет к тем задачам, которые мы ставим себе, к задачам эстетики, а с другой стороны, оно не выдерживает критики само по себе. Этого резкого деления провести нельзя.

Попробуем сначала установить эту разницу. Мы оставим пока изменение в специфическом смысле и рассмотрим разные виды движения. Если я выброшу из окна камень, он станет падать, а я скажу, что он движется. Если я хожу по комнате, я двигаюсь. В этих случаях мы, как можно бы сказать, имеем дело с некоторым поступательным перемещением, т. е. с переменной места в соответственные моменты времени некоторых масс. Если мы возьмем временную координату, то заметим, что последовательным значениями временной координаты соответствуют некоторые последовательные координаты других измерений пространства. Если есть такое соответствие, если оно непрерывно, т. е. когда временная координата изменяется сколь угодно мало, то сколь угодно мало изменяются и пространственные координаты, то мы и говорим о движении, о перемещении. Спрашивается, все ли случаи движения исчерпываются этим?

Если я стою на берегу моря и вижу, что по морю движутся волны, спрашивается, есть ли тут поступательное перемещение каких-нибудь масс. Если вы бросите щепку, она будет качаться вверх и вниз на одном месте. Если бы было перемещение масс воды в море, тогда оно все вылилось бы из берегов. Подобные волны мы наблюдаем, когда стоим около нивы. Волны проходят через всю ниву, а колосья не движутся. Вот случай, когда материальные массы поступательно не перемещаются, но какое-то движение все-таки есть.

Дальше, если возьмем какую-нибудь запись метеорологических наблюдений и карту Европейской России, то увидим, что граница снежного покрова с весной передвигается на север. Каждый день можно наблюдать, как она занимает новое положение. Мы говорим, что граница снежного покрова передвигается. Ясное дело, что этот снег никуда не движется, он тает, а движется граница.

Можно пойти еще дальше. В Москве появляется анекдот. Через несколько дней он раздается в провинции. Анекдот движется как сплетня, слух и т. п. Ничто материальное не переносится с места на место, и даже энергия не переносится с места на место.

Таким образом, двигаться могут: материальные массы, некоторые явления, колебательные явления, частицы воды или колосьев; неколебательные движения, не движения колебания, а сам процесс колебания распространяется и движется. Может двигаться нечто отвлеченное, граница покрова и психические явления.

Когда мы говорим, что движется паника, мы имеем ряд людей, ряд носителей известного состояния; в то время как в одном месте этого состояния еще нет, в других оно есть. У нас получается впечатление, что есть некоторая реальность, которая будет называться паникой, которая движется. Также, когда мы говорим о том, что движется тень на стене, то с обычной точки зрения тень не есть реальное, это только степень освещенности стены. Эти границы

освещенности перемещаются с течением времени. Так как это перемещение происходит прогрессивно с нарастанием времени, то получается впечатление, что тут есть какое-то движение. Тень движется, получает характер какой-то субстанции.

До сих пор ясно, что ни анекдот, ни сплетня, ни паника, ни тень не суть субстанции. Когда мы переходим к следующей области и волновым движениям по ниве, хочется <их> субстанциировать как нечто реальное, что передается. Но, в сущности, формальных оснований для этого никаких нет.

Формально, колебательные состояния некоторых частиц воды есть такая же характеристика, как характеристика человека, что он находится в состоянии паники, или такая характеристика человека, как та, что он улыбается. Эта характеристика другая, но тут принципиальной разницы нет. Это есть некоторый параметр, некоторая характеризующая данную точку пространства величина, которая сначала имела одно значение, а потом стала иметь другое значение.

Когда мы переходим к движению в обычном смысле слова, к движению камня, то тут мы склонны субстанциировать, но и тут этого нет. Это есть известная характеристика пространства, которое сначала было в одном месте одно, а потом стало другое. Если будем говорить о массе, то масса есть некоторый параметр, некоторая характеристика пространства. Собственно говоря, если мы не впадёмся в метафизику, ничего существенно отличного от того, что было при сплетне, не произошло. С формально-математической точки зрения, если камень движется в пространстве, это значит, что в одном месте исчезают некоторые характеристики, в другом — появляются. Если бы вы захотели выражать некоторой кривой известную характеристику разных точек пространства; в известный момент какая-то характеристика, например, степень освещенности, в одной точке малая, потом снова большая и т. д. В известном месте пространства возникло мало освещенности, потом больше, а через некоторое время тут больше и т. д. Если мы такую схему начертили:

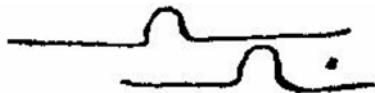


Рис. 11

это равносильно тому, если можно сказать, что эта стена прошла в этом направлении, тень по направлению от этой точки к этой. Ничто не мешает сказать, вместо того, чтобы говорить о малой освещенности, можно говорить и о большой освещенности, сказать, что темная стена прошла светлое пятно. Можно изображать этой кривой степень нагретости. Тогда мы скажем, что тепловое пятно прошло по стене, то же самое говорили бы о пространстве. Если температура была бы высокой, то вы сказали бы, что по комнате прошел огненный шар. В разных местах комнаты возникновение высокой температуры было в последовательное время. Мы говорим о тепловом шаре. Таким же шаром может быть шар тяжести, плотности и т. д.

Физическое тело есть явление, устойчивая комбинация таких параметров. Они не непременно бывают вместе, но только тогда, когда они не бывают вместе, тогда мы не называем их телом. Тепловой шар мы бы телом не назвали. Если бы представить себе, что нам встретилась масса, которая бы совершенно не обладала оптическими характеристиками, а только — инертностью, была бы недоступна <пропуск 1/3 строки> восприятию, кроме чувства сопротивления. Когда мы хотим ускорить движение, мы, вероятно, затруднились бы назвать такое тело — телом.

В одном романе Уэллса³⁷ главное действующее лицо изобретает состав, при помощи которого тело делается прозрачным. Данное лицо производит разные скандалы, ему нужно быть непременно нагим, потому что одежда видна. Этого человека все считали привидением, но не физической массой.

Что мы будем называть физическим телом — это не важно, это условно. Обычно мы называем физическим телом такую комбинацию, где целый ряд таких характеристик входит и более или менее неразрывно, но не абсолютно неразрывно.

Существуют два слова, которыми пытаются разграничить эти два движения: «кинема» и «кинезис». <Кинезис> — это движение масс, механических масс, обладающих инерцией. Кинема — отвлеченное движение. Искусство не способно передать движение весомой массы как таковой. Ясное дело, что не дело искусства устраивать фокусы с перемещением масс. Всякое изображение, какое может дать художник, будет носить кинематический характер. Это будет отвлеченным движением, а не реальным, если под реальным подразумевать движение масс.

В порядке формально-научного исследования движения между собой не отличаются, все они будут кинематичны. В порядке метафизическом можно строить разные метафизики. В порядке эстетическом художник всякое движение превращает в кинематическое, т. е. он создает некоторые перемещения признаков, которые дают впечатление движения.

К вопросу о движении в искусстве можно подходить с разных сторон. Возьмем сначала самый простой случай. Возьмем движение физических тел. Во время нашего восприятия, даже мгновенного и тем более во время процесса зарисовки или наблюдения, всякая действительность неизбежно движется. Это движение может быть большим или малым. Это может быть сдвигом с места, изменением формы, освещения, но, кроме того, изменяемся и мы сами, например, мы устали, а при усталости восприятие делается иным, изменяется чувствительность к разным цветам, изменяется степень разделения точек и т. д. Если вы начали видеть некоторый объект, даже предполагая, что он был освещен дневным светом, одинаковым, неизбежно вы станете видеть его в другом оттенке, когда выступит чувствительность другая, к другому цвету. Вы неизбежно двигаете глазами, и этим вы ставите его на разные места. Объект этот, вами рассматриваемый, был в вашем сознании <окрашен> разными цветами. Так же ваше зрение по-разному представляет форму объекта; и все то, что мы говорили о силовых полях, о взаимодействии этого объекта с другими, оно будет зависеть от того, каким зрением вы смотрите на данный предмет: он меняется, существенно меняет свой вид.

Таким образом, в процессе восприятия и самый объект, и ваше отношение к нему все время меняются. И нет никакой возможности поймать какую-то статическую действительность, ту, которая была в данный момент.

Дальше, наше зрение совершается двумя глазами, наши глаза все-таки не равноправны между собою, они видят по-разному в силу условий, потому что находятся в разных точках зрения. Мы не можем сказать, что мы смотрели на некоторый предмет с определенной точки зрения. Две точки зрения показывают по-разному. Чем дальше некоторый объект, тем они менее и менее друг от друга отличаются.

Если считать <пропуск $\frac{1}{3}$ строки> условия, при которых снимается портрет на близком расстоянии и вы примете голову за сферу, то увидите, что один глаз прибавляет по отношению к другому 33% поверхности. Одну треть того, что видит один глаз, нужно прибавить. Так как в собственном смысле двумя глазами мы не смотрим сразу, а происходит чередование, то тут происходит изменение. Объект перед нами скачет.

Художник обычно не только не воздерживается от движения, но даже старается заглянуть сбоку, он вводит в рассматриваемый предмет некоторое свое движение. Физически все равно — объект будет двигаться или вы. Тут многочисленно и многообразно вводятся движения, которые суммируются в произведении. И когда делается попытка остановиться на чем-то одном, непременно должен сказать художественную неправду. Потому что на чем-то одном можно было <бы> остановиться, если бы вы давали мгновенное <изображение>. Всякий раз, как только вы видите что-нибудь отчетливо, многообразно и богато, верный признак того, что было большое движение около этого объекта. Глаз движется по изучаемому предмету.

Одной из тем наших рассуждений была перспектива, но вы видите, что никаких серьезных рассуждений о перспективе как способе художественном быть не может. Что это интересная математическая теория — может быть, что это условный способ черчения — может быть, но художественному изображению, изображению мира и пространства такими, как мы способны их воспринимать в реальном опыте, — никакой речи быть не может.

Для архитектурных проектов, может быть, она и полезна, для изображения машин она полезна, хотя ортогональная проекция³⁸ является более удобной, но для передачи мира в непосредственном восприятии это совсем не подходит, и тут не о чем говорить. Перспективное изображение предполагает монокулярное зрение. Две точки зрения есть вопиющий грех против перспективы. Всякое движение нашего корпуса, глаз, головы вносит существенное нарушение в условия перспективного зрения³⁹.

Спрашивается, каким же образом передается движение? Мы начали с грубого движения. Это относится и к движениям в более тонком смысле. Например, к некоторым изменениям предмета, который мы изображаем, к некоторому его росту, к некоторому освещению на нем и т. д.

Художественное произведение, если брать его не в качестве произведения, а в качестве вещи, оно всеми элементами сосуществует, они вместе, как какой-нибудь предмет, носятся в пространстве. Следовательно, эта вещь как

таковая не может передать какого-то еще движения другой вещи. Следовательно, эта передача должна быть не в самой вещи, а в каких-то элементах. Эти элементы, будучи сосуществующими друг с другом в сознании, должны даваться в какой-то последовательности, подобно тому как валик фонографа последовательность колебаний воздуха запечатлевает в виде волнистых линий, а затем, когда мы привносим сюда новый процесс вращения, восстанавливается последовательность звуков. К этому принципу сводятся все изображения действительности.

Вы временно как будто останавливаете движение, разлагаете его на ряд элементов, таких, чтобы заставить зрителя брать их в определенной последовательности. То же, что делает всегда композиция.

То реальное время, в котором живет этот производитель музыки, исполнитель, — оно сольется с этими волнами, и из этого соединения получится уже ритм, или разделенность этого времени звуков. Такую же партитуру представляет изобразительное художественное произведение. Какая-то последовательность ваших художественных нащупываний вещи или движений по вещи, последовательность ваших состояний и состояний вещи запечатлевается разделенностью, но при этой разделенности эти элементы не сваливаются в одну кучу, а кладутся в определенном порядке, и тогда смотрящий ставится в такие условия, что он разбирается в этом множестве отдельных элементов в том порядке, в каком мы их накладываем. Тогда, когда он рассматривает элементы, какие вами положены, нотные знаки, которые вами написаны на бумаге, он воспроизводит в себе в собственном переживании и получает впечатление движения.

Весь вопрос в том, в каком порядке вы будете накладывать эти элементы. Этот порядок теснейшим и глубочайшим образом связан с основным строем данного произведения. Если он не будет с ним связан, зритель при всем своем желании понять вас, не поймет, в каком порядке вы накладывали эти элементы. Нужно, чтобы основной замысел произведения, основная схема произведения, его композиция и конструктивные элементы были бы ключом к этому порядку.

Временная последовательность элементов существенно определяется композиционным и конструктивным началом. Если этого нет, движения не будет. Если это есть, движение необходимо возникнет. В разных типах композиции содержится разная организация времени данного произведения⁴⁰.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Священник Павел Флоренский
<АНАЛИЗ ПЕРСПЕКТИВЫ.

Черновые записи лекций за 1921–1923 гг. и материалы к ним>

(Лекции на 2-м курсе Высших Государственных художественных мастерских, в Москве, осенним семестром 1921-го года, читанные по средам, от 3 ч. 50 м. до 6 ч. вечера)

ЛЕКЦИИ I и II

(читаны 1921.IX.30 ст. ст., среда) (пишу задним числом 1921.X.5. Москва)

1. Выступаю с величайшим смущением пред вами, сущими или желающими быть художниками. И это смущение усиливается моими собственными теоретическими взглядами на художника и искусство. Ведь художник есть чистое, простое (*ἀπλὸς οὐθαλμὸς* Евангелия) око, вззирающее на мир, чистое око человечества, которым оно созерцает реальность. И, узрев чистые линии реальности, художник показывает их нам, и тогда только мы начинаем видеть их. Ведь наше зрение чем-нибудь зависит от того, обращено ли на это нечто наше внимание или нет. Пока не было обращено, мы не видим, а когда нам указали, то стали видеть. Так и в естествознании. Мы окружены известным явлением, мы сталкиваемся с ним тысячи раз, но не видим его. А когда кто-нибудь смог показать нам его, выделив лабораторно или представив в чистом виде эксперимента, или мы сами обратим на него внимание, тогда мы начинаем видеть на каждом шагу, и редкое дотоле делается почти назойливым. Художник и есть такой экспериментатор. Как же учить его смотреть — ибо в этом, в смотре, суть искусства, — а не учиться от него? Так, затея учить выступает как дерзость.

Но эта дерзость ослабится в ваших глазах, если мы продолжим наше уподобление художника глазу. Никакая нянька не может сделать ребенка зрячим, ни врач. Но от нее зависит смотреть за глазами своего питомца, чтобы в них не было пыли, грязи, чтобы ничто инородное не застило зрение и <не> портило глаз. Ей надлежит промывать глаза. В отношении нашего сравнения можно сказать, что ни я, ни кто другой не может сделать вас зрячими. Но возможно и должно заботиться о том, чтобы художественное восприятие не было засорено тенденцией, ложными взглядами, теориями, которые усвоены как сознательно, так и бессознательно или полусознательно — из окружающей среды, ибо теории носятся в воздухе и мы проникаемся ядом их, часто

того не замечая и не зная. Предостеречь от подобных опасностей м<ожет> быть моим долгом, и это — желание не учить, а оберегать, философски оберегать художника, — уже не так дерзко.

К тому же, признаюсь, я охотно согласился на предложение мне прочесть курс «Анализа перспективы», имея в виду не учить, а поучиться приглядываться к процессам вашего творчества, проверить свои взгляды и сделать новые выводы из своих наблюдений.

Лекции III и IV. 1921.Х.5.

(Читаны 1921.Х.5. Среда)

Метод преподавания — <1 нрзб.> манера. Музыкальная беспорядочность.

Художество — символ реальности

1. Смысл слова «символ» (сущность и энергия). *Символ есть то, что больше себя*: пример: картина как реальность есть холст, краски, рама, подрамник, но она больше, чем она же в порядке реальном — физическом — как сущность она окно. Метафизически символ есть такая сущность, энергия, которая несет в себе энергию другой, высшей сущности, растворена с нею, соединена с нею и чрез нее проявлено, объявлено, обнаруживает сущность высшую. Символ окно к другой сущности, не данной непосредственно.

Первая сущность — сам художник, его руки, его пальцы, его кисти, его краски и т. д. — совместные действия всего этого — **его энергия**, энергия **дольнего**. В этой энергии живет энергия иной реальности, той, которая не дана нам непосредственно: цветка, который превосходит все земные цветы, лица—лика... и тем та, иная сущность является.

На полях запись: «**Наивный реализм** в <1 нрзб.> от философии».

Художество

2. Следов<ательно>, в проблеме художества мы имеем три момента:

- а) самая реальность познаваемая воспринимается;
- б) воспринимающий — со всем своим аппаратом;
- г) произведение как такое, как чувствен<ный> символ худ<ожественного> произведения или вопрос о воспринимаемом.

Или, иначе, применительно к иск<усству> изобразительному:

- а*) предмет изображения, изображение;
- б*) акт **художественного** зрения — восприятия — изображения (ибо одно от другого не отделимо) нельзя отдельно видеть и отдельно изображать, хотя фактически запечатление краскою может и отодвинуться во времени;
- г*) созерцание худ<ожественного> произведения как уже готового.

Мы, в наст<оящее> время, не занимаемся всем содержимым этих трех моментов, а берем их лишь в определенном разрезе — основного время-пространств<енного> синтеза. Мы не берем краски, а берем лишь форму и то односторонне...

В этом смысле о время–пространстве мы будем говорить очень <1 нрзб.>. С нашей точки зрения

- а*) время–пространство–реальность;
- β*) акт художественного зрительного восприятия;
- γ*) акт художественного рассматривания.

<Дальнейший текст представляет собой отрывочный конспективный план к лекциям, написанный трудно разборчивым почерком. Представляем поэтому из дальнейшего лишь наиболее ясно читаемые и связанные отрывки текстов, заголовки отрывков, а также библиографические указания выписок и рисунки, сделанные священником Павлом Флоренским>.

Реальность

а*) О различных пространствах. Геометрических, физических, <1 нрзб.> мыслимых. Виды пространств. Пространство органическое само<нрзб.> — пространство зрительное, обонятельное, осязательное, слуховое, мистическое (умное место).

Микропсия <?> и макропсия, <1 нрзб.> галлюцинация. Метрическое, проективное и топологическое <1 нрзб.> пространство.

Пространство и время (время не есть нечто **внешнее** в <1 нрзб.> пространства, но самое же пространство, четырехмерное; без времени не дается и пространства).

Но об этом всем потом.

в*) **Акт зрения.** Ложность сопоставления с камерой-обскурой.

- 1) **бинокулярность**
- 2) активность — обведения желтых пятен
- 3) боковое зрение
- 4) аккомодация
- 5) **астигматизм**
- 6) зрение как психический акт — не физический понимания: (нельзя видеть, не понимая) что это?

<На полях:> Абсолютность размеров изобразительного искусства (минимальный угол зрения) линия без толщины, точка без измерения.

псевдоскоп

рельеф обратный

(Одним глазом можно заставить себя видеть.)

7) участие памяти.

- 1) **Негомогенность**
- 2) **непрозрачность**
- 3) не беспредельность
- 4) не бесконечность
- 5) не <1 нрзб.>
- 6) не прерывность
- 7) **иллюзия** (закон Преображенского¹ и его дедукция).



Рис. о. Павла Флоренского

1921.X.7

Общее чувство

Пространств психофизиологических много

а) органическое чувство (пространство нашего тела)

б) пространство зрительное

г) пространство осязательное

д) термическое

е) звуковое

ж) обонятельное

з) вкусовое

к) **окулльных переживаний**

з) умное место — пространство **духовных видений**

и) пространство микро<2 нрзб.> галлюцинаций и т. д. и т. д.

к) пространство **эмоций** (печали и радости).

Почему же мы можем называть все одним именем «пространство»? По общему чувству — мистической интуиции. (Лосский) ².

Аналитическое миропонимание слишком преувеличивает разделенность, несходство, несоизмеримость различных чувств. Это преувеличение раздробляет и ум на много<нрзб.> частей, раскалывая и разбивая ум. Но мы то ведь в конечном счете все пространства сводим к единству (иначе не было бы единого самосознания — трансцендентальной апперцепции, Я = Я). И следовательно, **можно** сделать такое сведение, и следовательно, не абсолютно-исключающие друг друга различные чувства — они в корне едины, они коренятся в едином **общем** чувстве, в единой почве или подпочве всех ощущений — в мистическом, в конструктивном переживании реальности как таковой. Мы не легко осознаем это, ибо это разделение происходит в области сублиминации в ней, и в сознании — в обычном сознании **нашего** времени. Кроме того, эти разные чувства поступают уже довольно отдаленно <?> Но более или менее смутно мы все же сознаем их единство, что и позволяет переводить язык одних впечатлений на язык других: <нрзб.>

плоскость наличного сознания

Что значит изобразить

1) Понятие о соотв<етствующей> кривой

2) Понятие о проекции: ортогональная, коническая, ...

На плоскости: **конформное** (прямоугольное) с сохранением длины дуги, величины площади, объемов.

Пеановская кривая³.

Каждый раз при **изображении** мы **чем-то** задаемся, т. е. **что-то** хотим получить и **что-то** теряем. Это надо помнить раз **навсегда**.

Проблема картографии:

Можно задать задачи, чтобы искажение той или другой стороны действительности было наименьшим...

Художество задается передачей того, что складывается в его знании при эстетическом вживании в реальное, непосредственно складывающемся в душе.

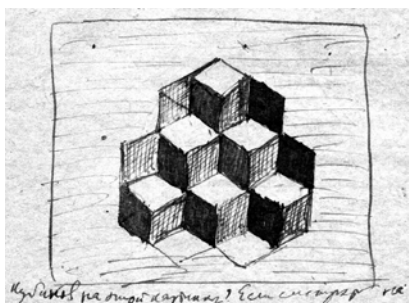


Рис. о. Павла Флоренского

Сколько кубиков на этой картинке? Если смотреть на картинку прямо, то кажется, что всего **шесть**, а если закрыть глаза и, быстро перевернув картинку, посмотреть на нее снова, то кубиков окажется **семь**. Если же медленно переворачивать страницу, не отрывая от нее глаз, то число кубиков останется прежнее.

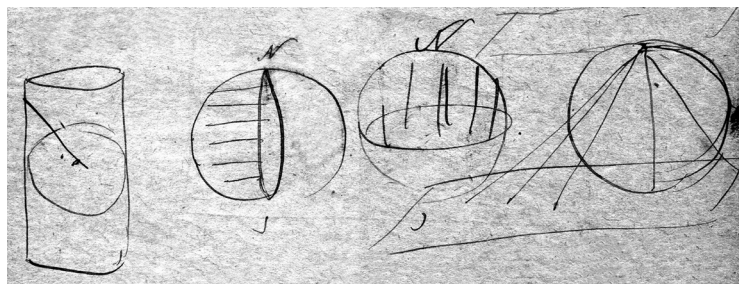
«Для детей» № 1. Приложение к журналу «Нива» на 1917 г. С. 31.

Тональность картины.

Символика сновидений. Опыты с гипнозом.

Изменения пространственных восприятий. (Гипноз, галлюцинации.)

<Вложенлист:> Перспективная иллюзия. — А.А. Трачевский. (Научн<ое> обозр<ение>, № 14, стлб. 436–437, 2 апреля 1894 г.) <...>



Полушария — полярная проекция на касательную плоскость
(рис. о. Павла Флоренского)

1921.X.8

Поговорить о непосредственности истинно художественного зрения, — непосредственности сообразной апперцептивной массе художника, конечно, — т. е. склады мысли, эпохою и т. д. и т. д., но в каждом частном случае подчиняющаяся только апперцептивной массе в ее целом, а не отдельным нравоучениям.

Анекдот об Ив<ане> Сергеев<иче> Тургеневе:

- Петр, мне что-то очень холодно.
- Помилуйте Ив<ан> Сергеевич, я уже топил.
- Ну пусть я ничего не понимаю, пусть я груб, пусть я совсем дурак, но я то **знаю**, холодно мне или нет.

Ив<ан> Сергеев<ич> Тургенев раздражен. В настоящее время разговор был бы иной. На вышеприведенное замечание Тургенева послышалось бы:

— Да, что, мне двадцать раз для Вас топить что ли? Натопил, знать и тепло Вам.

Ив<ан> Сер<геевич> Тургенев (робко и извинительно):

— Да, да, правда, мне стало совсем тепло, даже жарко.

Времена изменились. Но в отношении художества было как раз наоборот. Теперь художник может ответить по-тургеневски, а лет 40 тому назад — как типичный интеллигент, — если ему стали бы читать нотации. И чем свирепее будет художник огрызаться, тем лучше. Не хочу никаких теоретических укоров художников, но хочу **видеть** сам. Не философствовать сам, а **видеть** сам хочу.

Пространства разных восприятий.

Пространства в пределах одного восприятия.

Пространства разных отделов изобразительных искусств.

Пространство нашего тела. Внешнее и внутреннее <2 нрзб.> —

Внешнее—внутреннее, недоведомое, а внутреннее—внешнее, ведомое (таково египетское искусство с его непросветленностью, таинственностью), рождающееся средю камня, для которого поверхность случайное, к <2 нрзб.> Это поверхность — **внешность** мира.

Символика сновидений как видение внутренних органов. Опыты с сомнамбулами. Искусственные сны. Наши протоколы. Мифическая анатомия: родоначальница **всякой символики, корни символизма**.

Снова: интеллектуальный момент восприятия. Восприятие как суждение. Зрение как суждение, как **умозаключение (Helmholtz⁴)**. Глубина не дается, а **умозаключение**. <3 нрзб.>

Доказательство:

а) опыты с гипнозом (Ильинского⁵),

б) патологические состояния,

в) наркотические состояния,

г) экстазы и т. п.

Еще. Иллюзии зрения и воображаемых восприятий.

Закон Преображенского.

Его дедуция из принципа экономии мышления.

#

Что значит **изобразить**.

#

Тайная вечеря; Страшный суд; Видение Иезекииля⁶.

#

Мурильо — француз⁷

Паоло **Веронезе**⁸

Ян Ван **Эйк**⁹

П.В. Преображенский. Некоторые законы иллюзий (Груды отделения физических наук о-ва любителей естествознания. Т. VII. Вып. 2-й. М., 1895, стр. 46–48). <...>

<Вложены листки с датами: 1920.IV.28 н. ст.; 1921.XII.22; 1924.X.14 ст. ст., являющиеся предварительными записями к разделу «Закон иллюзий». Текст почти дословно совпадает с позднейшим (1925 г.), подготовленным к книге (см. с. 375–383 наст. изд.).>

Дедукция закона Преображенского из принципа экономии мышления.

Принцип инерции в расширенном виде (инертность энергии в принципе). Инертность психической энергии — ее масса.

Это есть закон психической инерции.

Что такое сила — вообще?

Например, 1) когда идешь по улице, то поток экипажей увлекает

2) пропасть притягивает

3) огонь притягивает

4)

Психика инертна — у нее масса.

Сила сообщает ей некоторое ускорение, т. е. изменение.

$$F = m \frac{d^2x}{dx^2}.$$

О проекциях

Если изображение идеализируется и схематизируется, то естественны и выбор точек зрения, и плоскости построений.

Перспектива есть один из многих возможных, из безчисленного числа возможных приемов изображений, но все эти приемы суть **чертежные** — приемы **начертательной геометрии** — а не **художества**, т. е. не творчески осознаваемые. Чтобы пояснить это, напомним о различных видах проекций в собственном и несобственном смысле (и, однако, **везде** мы по изображению узнаем предмет, а не только в перспективе): [по книге: *Рынин Н.А. Начертательная геометрия. Методы изображения*. Пг., 1916; *Вишевский В.В. Картография*. СПб., 1907].

Воображаемость плоскости и точка зрения.

<...>

0. Направление и смысл координат.

1. Время как необходимо присутствующая координата. Отовсюду **входит** и не случайно, как кажется сперва. Измерение. **Время не только в поэзии и музыке.**

2. Процессы всюду. Нельзя дважды войти в одну реку. Движение в разных смыслах.

3. $\kappa\iota\nu\eta\mu\alpha, \kappa\iota\nu\eta\sigma\iota\varsigma$.

4. Изображение движения (как в <1 нрзб.>).

5. Пространство строится <2 нрзб.> **временем**, во времени.

6. Время бывает различно, различное строение времени. Густое время. Наркотики, сны. Достоевский. Классическая трагедия.

7. Циклическое время, возврат.

8. Портрет.

[Микеланджело¹⁰. Стрельба Эроса <?>]

Суммировать — интегрирование

Длина во времени и сечения:

а) <1 нрзб.> РОКС

б) Козлики и проч., вытягиваемые в виде палки и разрезаемые.

В поезде. 1921.XI.16

Изображение изображает, но не предмет как таковой, не его в себе, а наше восприятие его в своем духе. Оно дает нам психический синтез пережитого от предмета, или иначе говоря, предмет в нашем восприятии. Изображение показывает нам предмет, как воспринято художником, предмет в его отношении к творящему духу. Иначе говоря, изображение есть **язык**, и язык этот по существу своему подобен всякому иному языку, — словесному, музыкальному, <1 нрзб.>: он выявляет личную **энергию** художника, есть его *ἐνέργεια*, а не вещь вне его, хотя эта энергия и несет в себе, собою, энергию вещи, являясь точнее — символом.

Именно поэтому этот язык может указывать — ту или другую сторону вещи, подходить к реальности с той или иной стороны, знаменовать вещь по-своему. Он дает не вещь, а **соответствие**. И следовательно, принцип его соответствия в каждом случае избирается особо. Это м. б. геометрическое соответствие **из точки**, зримое неподвижным глазом, но мала вероятность быть именно таковому, и гораздо более вероятно, соответствию быть иного, более общего характера, что конкретно соответствует тем или иным движениям, взаимным смещениям вещи и зрителя художника.

Некто меня спросил, почему настоящий портрет мы признаем только за **фронтальным изображением**? И шире, почему у каждой вещи есть свое фронтальное положение, с которым она по преимуществу является нашему сознанию сама собою (примеры: дом, животное...) — <1 нрзб.> почему? Есть мера большей и есть мера меньшей неизменной прозрачности, форма постигаемая или малопостигаемая. В одних пульс жизни бьется внятно, а в других не так внятно. Есть некоторые направления, некоторые отношения и вещи главные, а есть **не** главные. И в главных вещь сказывает себя как **единство** более внятно. Это — направления, которые в нашем сознании производятся синтезом впечатлений от вещей. В других эти синтезы менее полновесны, менее широки, менее спаяны, менее целы. По этим главным направлениям видна **идея** вещи. Как и в кристаллографии, таких **идей вещности** несколько, и они имеют разную ценность по порядку. Так, у человеческого организма вся ось — перпендикуляр к фронтальности, другая — перпендик<уляр> к плоскости пространства. Об **осях симметрий организма** — Тихомиров¹¹ о двух симметриях животных. Важность учения о симметриях. Двусторонняя симметрия и звездчатка. **Кант**. Перчатка — реальность пространства — пространство как реальность. Вывертывание объектов. Можно видеть объект изнутри. Египетские статуи — **их внутренняя беременность** и непросветленность.

Что изображает язык — это показывает **интаглий**¹², где нет ничего подобного, и все же мы узнаем предмет — вид его с изнанки (**вывернут чрез** <1 нрзб.> **измерения**).

Напротив, мы понимаем, и можем привести к нему. **Далее:** о рациональных ракурсах, как есть рациональные музыкальные интервалы и лады. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что при полной материальной несхожести изображения и изображаемого мы все же **понимаем** произведение: коль скоро есть соответствие, каков бы ни был его принцип, есть тем самым и возможность изобразительности. <1 предл. нрзб.> Так, мы можем вывернуть внутренность предмета на все бесконечное пространство и сжать весь внутренний мир в небольшой участок — объем ограниченный каждой вещи, сделав внешнее внутренним и внутреннее внешним. И такое изображение не будет нам чуждо. **Интаглии** — именно таковы, — пространственности. Негатив вещей. Так мы воспринимаем самих себя — в своем ограниченном самовосприятии. Внутреннетелесный мир для нас — бесконечность, а внешний уютен и лепится на поверхности нашего организма или весьма близко от нее. Это изображение среди бесконечного изображения мира внутреннего. То переживание себя, которое было вам представлено в постгипнотических видениях, суть именно такие **интаглии** опыта. Но только м. б. и весь опыт должен мыслиться по этому образцу.

Интаглия есть интаглия для **зрения**. Но если бы была большая интаглия для осязания, то, обводя ее, мы и поняли бы ее как границу внутреннего объема. Рельеф на круглой поверхности или лучше, **внутренняя поверхность** круглой башни или шара, обводимая рукою, обходимая, приципиально ничем не отличающаяся от поверхности внешней, но она есть **интаглия**.

Внутреннее пространство египетской скульптуры как пространство осязательное и еще больше, пространство органических чувств, — бесконечно, аморфно, темно, а потому жутко, таинственно, оно таково же, как пространство темной комнаты, когда в ней затеряешься ночью, с постели. Мне думается, что особая **таинственность**, присущая египетской скульптуре, ее непроницаемость, связана прежде всего с этою внутреннею бесконечностью темных пространств, неисследованных и неисследимых.

Из того, что изображение есть **язык**, следует: для изображения каждого принцип соответствия д<олжен> быть избран: **особый**, из природы данного изображения вытекающий, — не внешняя перспектива, механически накладываемая на всякое изображение, а внутренний строй пространства, из самого пространства выкристаллизовывающийся. Только так м<ожет> быть выявлено изображением именно то, что должно быть им выявлено, ноуменально значительные места.

Закон **фронтальности** предполагает и свою перспективу у каждого **фронта***.

Выявление природы объекта (если хотите, об этом выявлении можем говорить как о конструировании или проектировании конструкций новых образов) предполагает и своеобразие пространственных организаций в каждом случае.

Левые течения, начиная с кубизма, в сущности, хотят конструировать неконструируемое на <физическом?> плане; но это не значит, что оно **вообще**

* Каждый рациональный ракурс в наиболее чистом виде дает определенный желаемый разрез предмета: фронт — ум, профиль — волю, три четверти — мечтательность. Значение школы, традиции, канонов.

не конструируемо на других планах. Они хотят конструировать новые реальности из самой души, втягивая ее, как наш дом, в свои конструкции. Поскольку они не считают при этом с естествознанием (физикой) и не ее средствами оперируют — то стремления направлены на магию.

Это есть магия. Альтернатива: или реконструкция и искусство, или конструкция — и техника. Но т. к. эта техника не конструирует чего-либо на физическом плане, а между тем самая картина хочет быть **вещью**, новой машиной, следоательно, это есть машина для души — душевная машина, т. е. **магическая**... Завинчивает душу, вызывает в ней вращение и другие движения, раскачивает ее...

#

Миф об Аполлоне и Марсие. **Сдирают кожу**¹³. Флейта <сверху написано: свирель> чувственны — строго материальны. (по Платону).

#

О натурализме и пассивном восприятии, как Ренессанса, так и левых. Рецептивность есть сознаваемая пассивность, а не простая пассивность. Реконструкция есть «воспоминание» духовной сущности вещи, ее ритмики, ее числа, ее музыки. Конструкция ее обращается с нею как с чистым материалом. Конструкция — сырая, конструкция натуралистичная, и в этом смысле пассивна, и только реконструкция рецептивна и активна, духовна и идеалистична. Она улавливает и <1 нрзб.> идеи вещи и перекристаллизовывает вещество. В процессе перекристаллизации вещь является более правдивой, нежели есть она сама по себе, сырьем. Икона более правдива, чем фотография, чем даже художественный портрет. <...>

1921.XII.4

К «Аналізу перспективы»

Особенностью картин и гравюр **Рембрандта**¹⁴ является очень большая выпуклость при отсутствии глубины. Глубина его произведений в большинстве случаев чрезвычайно мала, чаще всего 1½–2 аршина, иногда может быть до нескольких сажений, но редко более. Глаз, пройдя некоторое пространство, упирается в некоторое препятствие. Но было бы глубокою ошибкою истолковывать это препятствие как стену, как препятствие механическое. То темное, что виднеется на заднем плане рембрандтовских произведений, менее всего есть стена, менее всего препятствие движению, препятствие осязанию. Это есть препятствие зрению, но и только таковому, **завеса мрака**, но не стена твердого вещества. «Густеет ночь, как сумрак на водах». Это есть именно мрак, мраки, в которых мы вполне могли бы разобраться осязанием, но которые непроницаемы зрению. Впереди пространство зрительное или зрительно-осязательное, а позади — пространство только осязательное, или, точнее, может быть пространство внутреннее, внутрителесное, пространство органических ощущений.

Действительность выступает у Рембрандта как расслояющаяся на два качественно различных, качественно несоизмеримых слоя: слой относительно

рациональный и слой иррациональный. Это расслоение дает таинственность: то немногое, что у Рембрандта доступно зрению, выходит из мрака непознанного, непроницаемого зрению, неподлежащего анализу. Иначе говоря, мы имеем здесь дело с **рельефом**, наподобие греческого рельефа. Темная завеса зрению есть у Рембрандта рельефная плоскость; передняя же плоскость соблюдается тоже очень выдержанно. Отсюда определенность лепки форм, организуемых не внешне-зрительно, а органически-осозательно.

Отсюда стремление Рембрандта по возможности к фронтальному положению или к профилю, как это свойственно рельефу.

Анализ перспективы

Лекция. 1922.IV.27. [О пространстве как силовом поле]

- 1) Три слоя свойств пространства.
 - 2) По каждому оно м<ожет> быть тем или иным.
 - 3) Пространство # пустота (реферат Княгина¹⁵ прочесть).
 - 4) Пустота не м<ожет> б<ыть> между телами: должно быть **отношение** между ними, простр<анство> д<олжно> быть занимаемо.
 - 4') В чистом воздухе пространство кажется **ничем** (скрадываются расстояния: нет?).
 - 5) Пространство — **силовое поле**.
 - 6) Поэтому, искусственно создавая новые условия силового поля, эквивалентного данному, можно дать различные пространства — представить, воспроизвести различные пространства.
 - 7) Модели многомерных пространств в двумерном.
 - 8) Всякий художник, насыщая **плоскость** или **линию**, так или иначе, дает **замещение** («изображение») пространства того или иного (неевклидова, многомерного).
 - 9) О движении как основе измерения и потому познания пространства.
 - 10) Кривизна пространства и меры кривизны.
 - 11)? неровности пространства.
 - 12) Свет образует пространство (или **проявляет**) пространство.
- Силовое поле **проявляет** (в фотографич<еском> смысле), возбуждает (провоцирует) пространство.
- Рама, изоляция, оси, композиция.

1922.V.6. Серг<иев> Пос<ад>

Неевклидова геометрия и реальность (материалы к лекциям по анализу перспектив).

Данте. <Материал будет использован при публикации работы «Мнимости в геометрии»>.

1922.V.17. В поезде по дороге в Москву

1. Во всяком искусстве есть созидание особого своего пространства (термин «пространство» я буду употреблять в смысле общем, как пространство— время, четырехмерное пространство); и всякое искусство стремится создавать

в пространствах пространства, новые другие пространства. Но поэзия (и музыка), организуя непосредственно время, предоставляют воображению читателя по данным ими указаниям представить себе самому, как эти указания осуществляются на деле. Тут художник перекладывает построение пространства с себя на читателя или слушателя. **Театр и скульптура** (а также архитектура) дают в пространстве пространства, но иллюзионно, потому что сила вещественного пространства, субстрата этого искусства, — то есть то пространство, в котором содержатся эти актеры и декорации, эти изваяния, эти здания — тут выступают слишком могуче, и не режиссеру бороться с этим пространством, а — теургу. Конечно, драматург может задавать всякие задания режиссеру, затребовать многое; но эти требования будут неудовлетворимы по природе материала, с которым имеет дело режиссер, и драма останется чистой поэзией, не переходя на сцену, или, что еще хуже, существенно искажаясь на сцене. Так, сцена на сцене, всегда ставится ложно, ибо, по замыслу драматурга, она смотрится с точки зрения действующих лиц сцены, а <не> с точки зрения зрителей. Вещи физического мира — бутафория и актеры — пространственно слишком жестки, чтобы их можно было укладывать в любом пространстве. Поэт слишком гибок, а сценический деятель слишком не гибок, они не приспособлены друг к другу, и потому, напр<имер>, явление призраков на сцене глубоко фальшивы и ложны коренным образом как маска и самая сцена, — это проникновение зрителя в замкнутый объем, то есть предполагающая, что зритель смотрит из четырехмерного пространства — по четвертой координате (не считая времени). На сцене своя мера времени и своя мера пространства.

Одна только живопись (и графика) не только дает художнику средства на самом деле организовать образ того пространства, которое замыслено им и он не связан свойствами пространства физического, или, если связан, то очень немного, именно настолько, насколько это необходимо для связности перехода пространства физического, пространства холста, к пространству на холсте. Изобразительная плоскость дает **масштаб** для оценки пространства на плоскости.

Для уразумения пространства изображения нам необходимо иметь точку опоры в пространстве его холста, чтобы там выделить символическое из общей массы простого данного, идеальное обособить от фактического. Эта точка отправления должна быть возможно просто усматриваема и узнаваема: таковы плоскость изображения, прямоугольная рама, из вертикали и горизонтали. Возможны, конечно, и другие поверхности, как возможны и другие рамы. Но и те и другие должны быть возможно простыми и сразу понятными: сфера, эллипс вращения, цилиндр для изобразительных поверхностей, — круг, овал, поставленный на угол квадрат — для вторых, хотя все это затрудняет понимание.

В каких-нибудь особых случаях все это может соответствовать внутренним требованиям замысла, но вообще — редко бывает целесообразным.

Напротив, если поверхность неровна, если рама произвольна, если она нерациональна, не может быть и надлежаще ясной организации самого пространства, изображение тогда делается непонятным. Итак, живопись занята организацией пространства.

2. Организация пространства как создание особых пространств есть, как сказано, задача всякого искусства. Но чтобы эта мысль была более ясной, полезно рассмотреть параллельно несколько различных деятельностей.

Возьмем примеры — те примеры, которые приходят в голову.

«Аида»¹⁶. В последнем действии сцена двухэтажна: видна внутренность храма и внутренность подземелья. Как сказано, сцена в целом — это неск<олько> наивная попытка организовать зрение по 4-му измерению. Сцена есть мир, замкнутый в себя кулисами, декорациями. (Два этажа сцены — это однако не два пространства, а одно: оба этажа мыслятся координированными между собою.) Между действующими лицами верхней и нижней сцены есть определенные пространственные отношения — не только физические (актеры), но и символические (изображаемые лица).

Напротив, в сцене балета с негритами, негритята — как пляшущие перед зрителем на сцене, образуют особое, свое пространство. В пространстве сцены образуется новое пространство, то есть по замыслу автора, но не образуется на самом деле, потому что этот балет подчинен той же пространственности, что и действия негров мизансцены (например, видны с той же точки зрения, хотя должны быть видимы с точки зрения тех зрителей). Между зрителями сцены и актерами сцены нет (идеально) никаких расстояний, как нет их (идеально) между зрителями зала и актерами.

1) Реальность, среда, пространство.

2) Холст, бумага — не пространство, а то, чем пространство будет заполнено: Среда. Это видно из того, что холст м<ожет> б<ыть> смят, вещественно не изменен... Следов<ательно>, дело в его отношении в друг<ой> реальности.

3) Подрамник самое главное, осями <пропуск> рама... она установлив<ает> коорд<инаты> осей.

4) Вид пространства тел — то же что — в различии (т. е. кривизна его различна; у краев линейна, а в середине более-менее постоянная).

5) Кривизна — емкость пространства.

6) ее нужно линией

7) можно <концы?> и размерность числом измерить.

8) центр тяготения.

Точка. Что она делает. Акцент. Книга и пр.

Точка. Лин<ия>.

9) Виды пространства. Нимбы. Световые окружности. Ковчезцы. Выделения. Прозрачность и пространства. Разные виды пространства <1 нрзб.> и зрит<ельное>.

1922.VII.17

Двойное пространство

В иконах Знамения Младенец чувствуется внутри Б<ожией> М<атери> в другом особом пространстве.

Вероятно благодаря окружающим сферам. См. характерный пример тому в «Собр. статей графа Уварова¹⁷», I, табл. ХСIII, № 137.

- 1) Еще: Эль Греко¹⁸.
- 2) Еще: Рубенс¹⁹ и пейзаж.

1922.VII.17

Среди разных случаев деления пространства картин на несколько разноприродных и между собою нарочно не координированных и не координируемых областей-пространств, следует особенно заметить иконы Знамения Божией Матери. Младенец во чреве изображается как сущий в Своем, особенном пространстве, окруженный небесными сферами и уединенный кругом пограничным.

Оно никак не относится к высшему пространству...

Тут имеется в виду двоякое: во-первых, абсолютное пространство Предвечного Младенца, сфера и область Его величия, Его предвечности, — пространство божественное. А во-вторых, и всякий младенец как существо райское и замкнутое в свое пространство, в свой мир, в свое особое бытие, живет в особом же пространстве. Младенца во чреве вообще надо изображать не иначе как существо в особом пространстве.

Характерный пример такой выделенности пространства Младенца см. на иконе Знамения в «Собрании статей графа Уварова», т. I, табл. ХСIII, № 137.

Кривизна мира

1. «Не вступая в противоречие с данными опыта, можно понять, что Вселенная заключена в эллиптическом пространстве и радиусом кривизны около ста миллионов радиусов земной орбиты» (см. статьи К. Шварцшильда и П. Гарцера «Новые идеи в математике», № 3, СПб., 1913, под ред. А.В. Васильева).

2. Общая теория относительности Эйнштейна требует принятия квазисферического пространства, которое, конечно, оказывается

конечным. Радиус такого мира равен $\sqrt{\frac{1,08 \cdot 10^{22}}{\rho}}$ километров, где ρ есть средняя плотность материи.

См.: *Эйнштейн А.* О специальной и общей теории относительности. Пг., 1921. С. 103.

(*Берг А.С.* Наука, ее опыт, содержание и классификация. Пг., 1923. С. 48, прим. 1).

Конспект лекции П. Флоренского за 1923 год²⁰

Сон о ——— причинность; А а — в, х у z обращенное время.

I стадия — помоментное. II. Сшивка времени, причинная связь, механическая, аналитический 18–19 в. III. Целое по времени. Трагедия — форма во времени. Восприятие эмпирическое сходится в единое; активность; память.

Преобразование взаимных радиусов акторов.

Чем дальше нечто физическое, тем меньше пропорция: отражение в конусообразном зеркале, вывернутость.

Время в произведении как полнота. I. Протекание времени друг за другом не связанное; композиция центральная, точечная, орнаменталь-

ная. 2. Явление времени в линейном ряде причинное. «Путешествие на остров любви» (Ватто²¹). 3. Все элементы как целостность. Икона житие — середник.

Биография организма есть форма проявления целого. Биография целесообразна. Портрет — биография — форма человека во времени. Биография формула данного человека; узловой пункт — золотое сечение. <Обрыв листка> во времени не форма, но намекает <на> идею целого. Портрет — пророческий.

Нет любви как идеи — Ватто «Отплытие...» <обрыв листка>. Лицо — значительное время, и молодость и старость. Единный акт времени, стоит над временем. Господствует над эмпирическим временем. Объединяющее начало — интеллект Аристотеля, идея Платона. Ейдос — форма прекрасного, форма человека <пропуск> астigmatизм.

I. Поток времени. II. Историческое отношение ко времени. III. Единичный акт целостное.

Мир. Предмет. Пространство, предметы. Функция машины — низшая функция. Проявленный мир, проявление жизни. Самодовлеемость картины.

2 апреля. А. Кистяковский²², граффах II курс

<Записки после лекций>

Профессору.

В какой мере можно очистить худ<ожественное> око, если мы сплошь апперцептивны. Апперцепция вековых слоев культуры, науки, традиций? Как очиститься? Можно ли через апперцептивный багаж слоя окунуться в чистую интуицию и в какой мере можно? Не впадем ли мы в индивидуальное дилетанство?

То, что Вы называете картинной плоскостью, не будет на Вашем рисунке таковой, потому что картинная плоскость перпендикулярна лучу зрения.

Если стоять близко к шарам, то они будут, во-первых, сокращаться перспективно и вытягиваться по вертикали, а не по горизонтали. <Приписка П.Ф.:> Это следствие бинокулярности зрения.

Какая существует математичность в <ископаемом ?> изображении плоскостью? Определяется ли точками схода или существуют другие системы для определения плоскости?

Флоренскому.

Будьте добры после лекции ответить Ваш взгляд на научный коммунизм.

Почему вертикаль выражает напряжение кверху, а не к низу от зенита? Зенит разве не определяет спадающую прямую. Непрерывное <культуривование ?> — движения вверх.

А если рассматривать вопрос о <земном ?> пространстве не в плоскости психофизического восприятия, а абсолютно, можно ли делить пространство на бесконечность жизненность единиц (как у д'Альба²³).

Профессору.

П.А., ... проволока и паутина являются ли в полной мере математическими? или они не обладают главным атрибутом математики — мыслимостью?

Ибо: апперцепция мускульно-осязательного опыта, при акте зрения присутствуя, обуславливает линию, каковая благодаря этому может казаться и кажется имеющей толщину? Нет ли непроходимой пропасти, по существу, в субстанциональном бытии (если так можно сказать) в мыслимом — математическом и конкретно-историческом <?>, фактической линией?

Уважаемый отец Флоренский. Мне очень хотелось бы узнать Ваше мнение об этом моем небольшом опыте, основная мысль которого явилась во мне на прошлой Вашей лекции. Главное, что меня интересует, это то, насколько он серьезен. Не есть ли это софизм? (Я <нрзб.> сейчас плохо уясняю себе разницу между софизмом и серьезной философской диалектикой и потому самому мне трудно судить.) Вопрос — это насколько он нужен с точки зрения научной полезности. Может быть разговоры и пустота, которая и не существует — как я и сам указываю, вообще говоря, излишней, а, след<овательно>, и всякие приложения к ней и сравнения также утрачивают смысл?

Что касается общей нити суждения, то она, кажется, мной всюду выдерживается, хотя и здесь нелишне будет, если Вы ее проверите в смысле логических построений. Главное же, повторяю, что меня интересует — это вопрос об общей серьезности затронутой темы и ее разработки.

Уважающий Вас
Д. Княгин
23/III 22 г.

Если Ваш ответ будет сложен, может быть, Вы мне его напишете хотя бы здесь же, в противном случае скажете мне Ваше мнение после следующей лекции.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Священник Павел Флоренский
<ПРОГРАММЫ ЛЕКЦИЙ И ИССЛЕДОВАНИЙ ПО АНАЛИЗУ
ПЕРСПЕКТИВЫ И ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ.
1921–1924>

**Краткая программа чтений «О перспективе»
в Высших государственных мастерских на 1922/23 у. г.**

1. Пространства геометрические; пространства психофизиологические; пространства физические.
2. Изображение математическое (соответствие; проекция).
3. Восприятие как психофизический синтез. Различные моменты восприятия; эстетическое понимание как формовка воспринимаемого образа; композиция в самом восприятии.
4. Психофизиологические и гносеологические предпосылки изображения художественного.
5. Линейная перспектива; ее задачи, правила и предпосылки. Ее связь с миропониманием определенного времени.
6. Невозможность последовательного проведения линейной перспективы в художественном изображении.
7. Иные (не-линейные) перспективы; анализ понятия «обратной перспективы».
8. Историческое место и смысл линейной перспективы, ее связь с культурой Возрождения.
9. Перспективные и неперспективные способы изображения пространства в отношении к композиции и архитектонике изображения.
10. Способы передачи пространства и род изобразительного искусства (технические приемы, фактура, абсолютная величина изобразительной плоскости и т. д.).

П. Флоренский
Москва. 1921. IX. 22 н. с.



Вел<икий> Четверток. Ночь. 1922. III. 31. Серг<иев> Пос<ад>
Программа исследования пространственности изобразительных произ-
ведений

1. Качество изобразительной плоскости.

(Вопрос об ее ограниченности, о виде ее границ. Есть ли принципиальная вертикальность и горизонтальность? Плоскость ли она, или пытается стать сферой, не коробится ли она, т. е., конечно, зрительно.)

2. Есть ли эстетический центр произведения, или центра нет и вся художественная вещь равномерна? Если б<ыть> м<ожет> в ней есть несколько центров, своего рода эстетические густки?

3. Каково отношение эстетического центра к центрам геометрическому, психофизиологическому, сюжетному.

4. Активность вещей изображенных:

а) вещи могут быть сами по себе пассивны и двигаться активностью пространства (напр<имер>, у Веласкеза²⁴).

б) вещи могут <быть> активны сами по себе, независимо от пространства, вероятно, активность вещей и возможна лишь в равномерном пространстве, когда нет в пространстве собственных течений, потоков, напряжений.

5. Абсолютность размеров произведения как вещи.

6. Абсолютность размеров изображений в произведении, т. е. вещей, изображенных в пространстве произведения.

7. Что есть мера пространства данного произведения? (Так, напр<имер>, в греческом искусстве по всем измерениям такую мерюю есть человек; а в искусстве готическом — в глубину — человек, а по другим измерениям другая мера, и это дает особую подчеркнутость высоты.)

8. Пространство произведения продолжает ли эмпирическое пространство (комнаты) или самостоятельно (иллюзионизм и реализм)? Напр<имер>, иллюзорная живопись Гирландайо — в одних частях продолжает композицию комнаты, давая впечатление дыры, а в других — плоска и выделена в особые миры, почему произведение все — лишено целостности.

9. Разбивается ли пространство в случае своей самостоятельности и независимости от эмпирического пространства, на несколько непереходящих друг в друга пространств, или не разбивается? Так, напр<имер>, у Рембрандта имеется особое пространство видения. Вообще видения выделяются в особые пространства.

10. Насколько ярко подчеркнута в пространстве качественное различие направлений? И каких именно?

11. Какова глубина пространства?

12. Чем она, глубина, завершается и как, по качеству?

13. Не есть ли координация в пространстве — отвлеченная, т. е. не подающаяся конкретному созерцанию? Тогда каждая вещь — сама по себе (рисунки детей). Есть ли общее пространство вещей?

14. Есть ли необратимость того или другого направления, то есть абсолютность смысла у направлений и у каких именно?

15. Строеение пространства.

16. Число измерений пространства.

17. Вопрос о прямой перспективе. Соблюдена ли она и к чему это ведет?

18. Нет ли расхождения линий горизонтальных параллельных — к горизонту (вдаль)?

19. Нет ли увеличения предметов с удалением?

20. Какова 4-я координата — время — в произведении? Замкнуто ли оно или безпредельно? Быстро или медленно? Равномерно или неоднородно? Нет ли у нее циклических возвращений?



<Планы и заметки к книге «Анализ пространственности и времени»>

О реализме и натурализме в искусстве.

Об отвлеченном образе и образе быта в искусстве.

О содержании в произведении и иллюстративности (Д.П).

Предчувствие грядущего русского искусства.

Как озаглавить курс о перспективе.

Дом Перцова (возле храма Христа Спасителя).

1-я дверь от набережной, вход со стороны храма кв. Шехтель²⁵. Лев Феодорович, 5 часов — 5 ½, четверг, 9-го <марта —?>²⁶



1923

1924

Вещь

Пространство

Организм

Целое

Функция

Время

Сила



1923.III.20 ст. ст.

Книга «Анализ перспективы» (конспект лекций, читанных во ВХУТЕ-МАС в 1921/22, 1922/23 гг.)

1. Пространство и вещь²⁷ (философия).

2. Пространство как воспринимаемое.

3. Пространство как изображаемое.

4. Изображение пространства.

5. Архитекритика изображения (композиция, ритм, симметрия).



Книга с иллюстрациями

1. Толщина времени.

2. «Рокс» деревянные изделия.

3. Генеалогия («деревья»).

4. Атомы времени и пространства.

5. Синтез времени (как производится).

6. Пассивное и активное восприятие. Синтез времени и пространства не происходит сколь угодно далеко.

7. Время синтезирования <кинематограф>. Общность элементов. Композиция.

Повторения.

Портрет — изменения во время выражения.

Совмещение пространственности и времени. Точка зрения (обходы). Выпуклость с жел<езной> дор<оги>).



1923.VII.8

Анализ перспективы

Глава: Проблема портрета.

- а) портрет фигуры и портрет лица
- б) выразительность
- в) типичность
- г) метафизика личности
- д) профиль и фас, тыл и грудь, тыловая и фронтальная плоскости, их соединенность. Проблема иконы. Фаворский²⁸
- е) рациональные ракурсы и стили соответственные
- ж) свобода художника и канон
- з) Рожер Бэкон²⁹ о совокупном сосуществовании разных аспектов.



Проблема фаса и профиля — Леон Баттиста Альберти. О живописи. Аллеш. Ренессанс в Италии <М., 1916>, стр. 149–150. <Цитата приведена в наст. изд., с. 357, § LXXVII.>



Введение в перспективу?

Профиль и фас.

Спина и грудь и профиль.

Задача, которую ставит себе Фаворский³⁰, давно решена в иконописи.

1) «Горбы» у святых деисусного ряда — это поворот, двойное изображение.

2) Евангелист Иоанн Богослов и ученик его Прохор. У Прохора неск<олько> <положений —?> сразу.

<4> <1 нрзб.>

<На полях записи:> Лицевая сторона с полями — портрет. Ритм. Ритм. Поезд. (Поезд) движение. Деревья на прогулке. Движение художник<а>. Движение зрителя.



1) Один глаз смотрит, другой подсматривает.

2) Ассиметрия тела.

- 3) Ассиметрия на иконах; футуризм, кубизм. Пикассо³¹.
- 4) Икона — портрет. Лицо абс<olutely> неподвижно, и потому на <1 нрзб.> полное <движение?>
- 5) Биография в портрете.
- 6) Икона с житием.
- 7) Воскресшее тело.
- 8) Род как целое, изображение рода.
- 9) <Картины разворачиваются, впереди фигурные миниатюры?>
- 10) Лицо есть организм по преимуществу.



1) Классификация искусств — по пространствам, а они определяют средства, не наоборот.

2) Живопись и графика — не средства, а пространства (как организация). Принцип. Лепка и высекание — двойственность (лепка и резка). Поверхности и точка в пространстве. <Точка и линия на плоскости?>

3) Композиция и конструкция.

4) Время. Женск<ое>. Мужск<ое>. <1 нрзб.>.
 актив<ное> пас<сивное>
 4-я координата

5) Профиль и фас.

6) Проблема портрета — конструкция. Фас, профиль, тыл.



Время

1' Атомы времени и пространства (движение глаза при езде в поезде)
 <2 нрзб.>

1. Толщина во времени. Отвлеченность представления о безвременных объектах.

2. «Рокс» дерев<янные> изделия.

3. Сечения на тождественные.

Линии времени. Биография.

Зародыш развивания. Бутоны распускаются.

История. Педогенезис.

4. Генеалогия. Генеалогическое дерево (линии времени отцепляются).

5. Организация времени — синтез времени.

6. Пассивное и активное восприятие времени.

Музыка знакомая и незнакомая (рассыпается).

7. Синтез возможен принципиально сколь угодно далекий, как времени, так и пространства, но практически нет. Астрономическое пространство и геологическое изображение плохо синтезируются. Должна быть некая соизмеримость.

8. Отсюда необходимость особых, повышенных, усиленных приемов синтезирования. Счет единицами высших порядков, иначе путаница (конструирование).

9. Приемы синтезирования.

Кинематографический принцип.

Повторение. Единство композиционное — схемы общих элементов.

Соединения разных действий — на одной картине (Ватто — «Езда на о-в Любви»)

Миниатюры

10. Изменения во времени. Движение (скачки; статуи...)

Отличия от момент<альной> фотографии <1 нрзб.>

11. Портрет — синтез во времени — <положение?>

Биографический портрет.

12. Икона с житием. Сила во времени как скорость, ускорение и т. п.

13. Совмещение пространств и времен. Точки зрения.

Обходы. Выпуклость с жел<езной> дороги <прямит?> деревьев.

При ходьбе в лесу стволы. (Кустарник на охоте.)

14. Движение художника. Изменения художника: изменение его настроения. Его углубление в предмет. Его внутренний рост. Изменения его манеры.

Все это м<ожет> суммироваться и <1 нрзб.> свой путь (путь художника) в произведении.

<Окончание малоразборчиво>



1) Композиция и формат, момент искусства.

2) Форма, взятая в искусстве и <технике?>

3) Форма и содержание.

<...>



Обостренная внимательность.

1) психологич<еское> <1 нрзб.> и историческое.

2) субъективное и субъектность (Эрн)³².

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Священник Павел Флоренский.
Заметки по живописи <1918–1922>

(рисунки о. Павла Флоренского)

1918.XII.9. Серг<иев> Пос<ад>

1. Пейзаж (см. 12)

«Изображение природы в ее сильных “аффектах”, в ее “пафосе” большая редкость в XIV и XV веках. Едва ли не наиболее ранним изображением бури является миниатюра в “Домовой книге” семьи Черути, исполненная неизвестным веронским мастером в конце XIV века. Несмотря на схематическую форму деревьев, порыв ветра в этой крошечной картине передан с полной убедительностью» (*Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. Ч. I. Вып. 3. СПб.: Шиповник. С. 345, прим. 81).

2. Рационализм

1918.XII.30. Серг<иев> Пос<ад>

Был вчера в Москве на выставке I-го Музейного фонда. В этих последних, особенно работа гр. Пьетро Ротари (1707–1762)³³ поражает в лицах выражение какой-то остроты, какой-то едкостной, словно все они производят вольтеровские разложения, а в смысле фактурном — изумительная и не совсем приятная отчлененность их от фона. Линии отделения, а потому и поверхности отграничения кажутся столь преувеличенно четкими, как не бывает и в стереоскопии. Это именно рассудочный способ мировосприятия, в чрезмерно повышенной степени то самое, что Бергс<он>³⁴ называет «вырезыванием» объекта из окружающей среды — то обособление для познания рассудочного, которое лежит в основе рационализма. Дух рационалистического века изумительно сказал себя в портретах XVIII в. Но замечательно: лишь от этого западноевропейского *esprit*'а переходишь к художникам русским, сразу видишь глубокую познавательную, мировосприятельную разницу: какая-то мечтательная дымка покрывает изображения, хотя бы и с определенными линиями... Лицо туманится, появляется что-то неуловимое чрез *esprit* и ему враждебная русская мечтательность. Лицо делается центром среды, но не чуждым среды, а с нею слившимся, из нее выступающим. Таковы, напр<имер>, портреты **Рокотова**³⁵ — с тою самою дымкою, которая позже так явно выступила у Крамского³⁶ в его «Майской ночи» и «Мечтательнице» — астральная, лунная размытость — а отсюда познавательная неразложимость на рассудочные линии. Но замечательно: в портре-

тах XVIII в. иностранных, особенно романских, при полной отрезанности от среды самые лица, выпуклые, назойливо-кричащие о своей объемности, о своей трехмерной реальности, за свою кривую поверхность словно **ничего** не содержат и как-то нельзя даже спросить себя, что же за ним скрывается, — лица на портретах русских, не притязая на реальность, на объемность и четкость, на самом деле реальные, **полные**, за их поверхностями чувствуется мысль и жизнь их и в них. В этом различии определенно выступает глубокое различие западноевропейского и русского образа мышления, того и другого философского склада.

3. Миниатюры. Ю.А. Олсуфьев³⁷

1918.XII.30.

В каталоге выставки I-го Музейного фонда под № 80 значится: «мастера немецкой школы XVIII века. Портрет имп. Петра III. Тип Гроота». Большеголовость этого портрета и общий облик его мне живо напомнили миниатюру гр. Ю.А. Олсуфьева, на которой изображен его дед, обнявший своих детей — тоже большеголовые и наивные фигуры. Мне кажется весьма вероятным, что оба произведения — одного мастера.

4. Сияние XVII в.

1919.VI.26.

В конце (2-й половины) XVII века весьма распространено было сияние из лучей поочередно прямых, мечевидных и волнистых. Это сияние окружает венчики святых, обрамляет надписания; оно попадает всюду — на паникадилах, на Евангелиях, на иконах, на облачениях и т. д. и т. д., назойливо подсовываясь бесчисленное множество раз. И, кажется, оно исчезает столь же внезапно, как и появилось: на смену ему в XVIII веке приходит сияние из одних только волнистых лучей; без чередования с прямыми. Интересно было бы выяснить, откуда именно происходит это сияние и что оно означает.

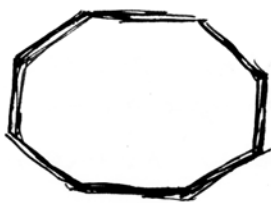


Ср.: Style flamboyant³⁸ — как итог готики.

5. Восьмиугольник

1919.VI.26.

Почти равносторонний вытянутый восьмиугольник имеет для моего глаза и ума что-то притягательное, он как-то пикантен и вместе строг, и при виде его я не могу не остановиться. Мне все кажется, что вытянутый прямоугольник ставит мне какой-то вопрос, на который мне требуется ответить; но ответ мой, смутно набухающий в уме, не имеет родиться и восьмиугольник продолжает тревожить мое восприятие. Примечая его, я не мог не отметить, что эта фигура появляется периодически



ски, в каждое столетие, и в каждое столетие, по-видимому, только на очень короткое время, м. б. на какое-нибудь десятилетие. В сущности говоря, эта фигура — редкая фигура, и если мне она, последнее время, попадает часто, то это от моей изощренности в восприятии ее. Но вот примеры по векам.

В XVI-м веке: в лаврской ризнице имеется ряд панагий XVI-го века, большую часть с иконного-проскребного дела. Это панагии (NN) все весьма похожи одна на другую, хотя и не механически тождественны; по всему видно, что все они времени одного, узкой полосы времени. Форма их — вертикально поставленный вытянутый восьмиугольник. Описание их см. в составленной мной **Описи лаврских панагий.**



В XVII-м веке. Окна церкви Св. пророка Иоанна Предтечи, что над воротами в лавре. Они — в форме горизонтально положенного вытянутого четырехугольника: Предтечевская церковь построена в <1699>-м году.



Такова же <пропуск> церковь в Москве, построенная в <пропуск>-ем году.

В храме **Василия Блаженного** в Москве так заканчиваются двери иконостаса и



В XVIII-м веке. Церковь преп. Михея имеет в плане вытянутый по оси церквы восьмиугольник; достойно внимания, что и дверная решетка ее, железная, тоже состоит из восьмиугольников, и тоже вытянутых. Построена церковь в <1734>-ом году.

Олсуфьевы мне говорили, что в Петровском князей Голицыных имеются портреты XVIII-го века в восьмиугольных рамах. В XVIII-м веке любили царские двери, оканчивающиеся наверху как вытянутый восьмиугольник:



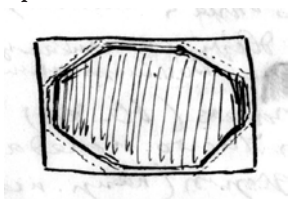
Восьмиугольными делали камни — в виде табличек.

В XIX-м веке, в 70-х годах (60–70) восьмиугольными делались многие предметы. Часто попадают столы, стиля ампира, восьмиугольной формы (напр<имер>, такой стол есть в митрополичьих покоех в лавре; в доме протоиерея Беляева в Посаде на Лесной улице, где живут Розановы. Такими делались и разные другие вещи. Например, у Олсуфьевых имеется **кофейник** бабушки Юрия Александровича Олсуфьева, один из четырех такого же фасона, но разных величин, представляющий собою восьмигранную призму, построенную на вытянутом восьмиугольнике, оттянутые стороны коего чуть-чуть меньше боковых — тоже 70-х годов. Кстати сказать, восьмиугольны, хотя и не вытянуты чайные **стаканы.**



Классическому стилю восьмиугольность глубоко чужда. Там допускаются только вертикали и горизонталы. Классическим примером строго-классического стиля XVIII в. может служить наша ризница в лавре, где везде мы видим вертикали и горизонталы, входящие и выходящие прямоугольники, но нигде наклонных. Вот почему тут не допустимы и поверхности, отстающие от

стен, наклонно висящие картины, наискось в углах повешенные иконы или так же поставленные столики и т. п., всюду должны быть лишь прямые углы. Переходим от этого классицизма к рококо, где, напротив, потерян прямой угол, является барокко и тут весьма понятно срезывание углов и прямоугольников, превращающее их в восьмиугольники, скругляющее прямые углы, дающее впечатление большей мягкости, но все еще не изменившее основному принципу прямолинейности.



6.

1919.VI.27. Ночь.

Периодическая таблица стилей по Кону-Винеру.

Стили

	А	Б	В
	Конструктивный	Декоративный	Орнаментальный
I	1. Дорический Древней Греции	2. Эллинистический и Римский	3. Поздний Римский
II	4. Древнехристианский и Романский Средневековья	5. Развитая Готика	6. Готика
III	7. Ранний Ренессанс Италии	8. Высокий Ренессанс и Барокко	9. Рококо

(См.: *Konu-Wiener. Ист<ория> стилей. С. 261–264*)³⁹.

Далее строю сам:



Эту кривую надо составить, принимая во внимание точные хронологические даты, чтобы горизонталь владела осью абсцисс, и степенью чистоты стиля, чтобы вертикали были ординатами чистоты выражения стиля. Затем важно со-

поставить с ходом *идей* — чтобы дать таблицы к истории философии — параллелизм всех явлений, от философии и богословия, включительно до женских мод.
<см. 19>.

7.

1919.VI.30.

Заметки о рококо

(В орнаментах) «Рококо состоит из разнообразных сочетаний одного мотива, который восходит к раковине и общей схемой напоминает человеческое ухо» (проф. *Щеткин В.Н.* Конспект курса славянской русской палеографии. Курс, читанный в И.М.У. в 1910/11 ак. г. Изд. студ. С. Игнатова. М., 1910. С. 76).

Слово «рококо» происходит от *roc* (утес, скала), *rocaille*, *Muschelwerk*, *Grottenwerk* (украинское из раковин и камешков) «*sorte d'architecture rustique pour imiter les roches naturels* — род рустической архитектуры для подражания естественной скале» (*Ribbach*. *Geshichte der bildenden Künste*. Berlin, 1884. S. 679 (*Саккети А.* Эстетика в общедоступном изложении. Т. II. Пг., 1917. С. 58).

Слово это (рококо) «очевидно кудреватый росчерк существительного *roc*, скала, и означает подобно бароку и гротеску пестроту линий и красок в искусственном гроте из раковин, где случайные узоры природы разукрашаются на произвольный уже лад. Рококо, это минутное настроение, гениальная прихоть, игра законом, шутливая мелочность в противовес той пышной серьезности, той важной закономерности, какими отличался век Людовика XIV» (*Каррвер М.* Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества / Пер. Е. Корша. М., 1875. Т. V. С. 68 — и далее см. подробную характеристику рококо).

8.

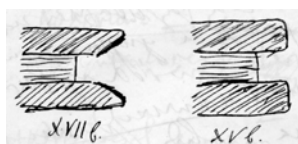
1919.VII.1. Серг<иев> Пос<ад>

В поздней готике встречаем формы типичные для рококо. Особенно, напр<имер> см. готический водоливник, крестоцвет (Флерок) и *краббу* (*croche*) — см. *Гартманн*. *Стили*, I. С. 130–131)⁴⁰. Формы морского, зыблущегося, несколько склизкого происхождения, столь характерного для рококо всех времен.

9.

1919.X.23.

Для XVII и отчасти XVI веков характерны срезанные наискось внутрь края досок на переплетах Евангелий. У более древних досок края срезаны прямо. У более поздних, кажется, — тоже.



1919.XI.1 ст. ст.

Читаю в постели (болен испанск<ою> болезнью) «Ист<орию> живописи» Бенуа. Изложение идет гладко, чувствуется большая «культурность» и «тонкость», вообще книга умного человека. Но, Боже мой, какое отсутствие ума, если взглядеться пристальнее, непроходимая пустота. Изложение несистематично. Не дается ни одного сведения ни по технике, ни по фактуре живописи. Ни об одном мастере не сообщается ни на **чем** он писал, ни по какому грунту, ни какими красками, ни о том, переходил ли он от света к тени или от тени к свету, вообще о живописи именно ничего не говорится. Но в таком случае эволюцию **чего** именно рассматривает автор? — исключительно тему <развития и меряет все время меряет —?> и описывает все моменты в развитии живописи в зависимости от приближения или удаления к натурализму. Убогая отсталая мысль — схема: античность александрийской эпохи была живописна и натуралистична. Средневековое отделилось «от природы», Возрождение снова вернулось к натурализму, который потом пошел развиваться гладко. Стоит ли писать столько страниц и украшать их столькими воспроизведениями, чтобы провести ту тощую мысль, столь **антихудожественную**, хотя бы она и была проводима изящно и даже несколько изысканно?

Вдобавок ко всему текст вовсе не находится в соответствии с воспроизведениями: о данных воспроизведениях вовсе не всегда говорится в тексте, и то, о чем говорится в тексте, не всегда имеет иллюстрации. И еще — рисунки находятся не на своих местах, там, где есть для них места, и читаешь №'а одними, а видишь перед глазами другие. Порознь все хорошо, а вместе несуразно.

11.

Колорит, колеры

Бенуа. Ист<ория> живописи. Вып. 2. С. 162: «Даже несомненный блеск колеров в нидерландской живописи не достиг за XV век **цельности**, того, что принято называть колоритом». «Часто говорят “красота колорита”, когда следует говорить о “красоте колеров”».

Колорит = цельность блеска колеров.

Красота колеров > красота колорита.

М.В. Нестеров⁴¹ мне постоянно твердил, что «колорит — это **звон** краски, вот как если червонец бросить на пол, то раздастся звон, такой же звон издаст и краска у некоторых художников, у очень немногих». Про Сурикова⁴². Себя не считает колористом.

12 (см. 1).

Пейзаж

«К наиболее замечательному в этом (середина XVI-го века) периоде истории живописи принадлежит самое появление **отдельного пейзажно-**

го рода, “чистого” пейзажа. Художники XV века горячо любили природу, однако же они не решались изображать одну ее в картинах. Подобное делалось только в тканых шпалерах, но там эти опыты — первые *tapisseries de verdure* — носили чисто декоративный характер. Часто в шпалерах обнаруживается очень большая красота, но зато там мало чувства жизни, слишком сильное выражение которого мешало бы декоративному смыслу этих стенных уборов. Чистые пейзажи, или же такие, в которых человеческие фигуры играют совершенно второстепенную роль, встречаются также в “календарных” миниатюрах... Смелость посвятить пейзажу целые картины позволяет себе, наконец, Иоахим Патинир⁴⁵ из Динана, родившийся в 1485-м и умерший в 1524 году. Дюрер, познакомившийся с ним во время своего пребывания в Антверпене, называет его “хорошим ландшафтным живописцем”, и, кажется, это в первый раз, что подобная специальность отмечается специальным же выражением» (*Бенуа А. Ист<ория> живописи*. Т. I. Вып. 2. С. 201–202).

13. Готика-рококо (см. 6)

«Прежде чем исчезнуть навсегда, готика расцветает болезненной, кошмарной путаницей в произведениях Корнелиса ван Конинкслоо. Его триптих в Палермо производит впечатление пещеры каких-то волшебных сталактитов или симметрично застывшего слитка воска. Это уже не архитектура: выстроить такие балдахины, навесы, аркады нельзя, но это, пожалуй, кружево или изделие ювелира. По своему характеру картина Конинкслоо приближается к безумным измышлениям архитекторов собора в Бовэ (XVI век), некоторых частей соборов в Страсбурге, в Ульме, в Вене. Такие примеры лучше всего убеждают, что готика кончилась сама собой, что она уже переживала свою эпоху барокко, была больна смертельной болезнью. Античные увлечения не убили ее, не оттерли, а просто залили то, что уже не было жизненным... (и далее см.)».

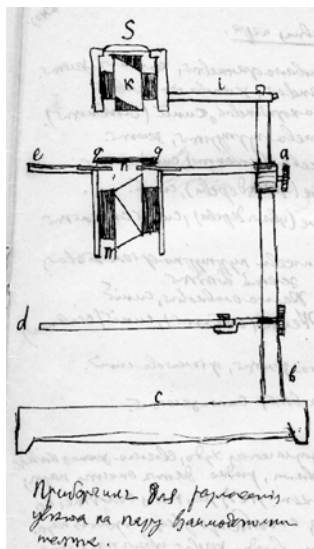
(*Бенуа. Id.* Вып. 2. С. 227).

Ренессанс: секуляризация

Вот что говорит Беренсон о красках Бассано («*The venetian painters*», 1897. С. 62): «С момента, когда живопись освободилась от опеки Церкви и превратилась в предмет удовольствия и развлечения, общество стало ожидать от картин ту же радость, которую ему доставляли драгоценности и стекло. В творении Бассано природный вкус венецианцев нашел себе полное удовлетворение. Многие его картины производят впечатление того же сверкания, а затем той же прохлады и ласки (*soiting*), какими отличаются лучшие цветные стекла, тогда как краски деталей, особенно тех, которые освещены яркими лучами света, напоминающих самоцветные камни и сияние, также глубоко и восхитительно, как рубины и изумруды».

(*Бенуа А. История живописи всех времен и народов*. Ч. I. Пейзажная живопись. Вып. 11. С. 35, прим. 25. СПб.: Шиповник, 1912).

14. О разложении цветов на взаимодополнительные



Приборчик для разложения цвета на пару взаимодополнительных

k — двупреломляющая призма

t — Николаева призма

ab — столбик

i и *ea* — металлические пластинки, подвижные вдоль столбика *ab*

n — квадратное отверстие около 2 мм в стороне, прорезанное в пластинке *ea*

S — выпуклое, т. е. увеличивающее стекло или лупа

d — полочка, на которую кладется предмет, цвет поверхности которого исследуется

qq — тонкая пластинка кристаллического гипса или надлежаще отшлифованная пластинка горного хрусталя

(Петрушевский Ф. Гармония красок. Статья в «Энциклопедическ. словаре Брокгауза и Эфрона». СПб., 1892. Т. VIII. Полудом 15. С. 139, черт. 3).

Примеры разложения натуральных цветов (id, стр. 140)

Основной цвет	Составная пара
Неаполитанская желтая	Красновато-оранжевый, желтовато-зеленый
*Охра желтая	Коричневый, зеленовато-палевый
Теплая сепия	Желто-коричневый, синий (особенно)
*Серо-коричневый	Оранжево-пурпурный, зеленый
Бледная сиенна жженая	Оранжевый (особенно), сине-зеленый
*Тоже, покрытая слегка фиолетовой	Желтое (цвета дерева), синий
*Бледный, индиговый	Желтое (цвета дерева), синий спокойный
*Бледный, зелено-оранжевый	Оранжево-пурпурно-фиолетовый

*Зеленая окись хрома (теплая)	Желто-оливковый, синий
Желтый, пурпурный слегка фиолетовый	Желтый (особенно), синий (особенно)
Розовый	Желто-зеленый, фиолетово-синий
Телесный	Оранжевый, сине-зеленый

Яркий цвет киновари разлагается худо, светло-зеленая кобальтовая, как и все холодные цвета, редко дают сносные пары; но ближайший индиговый, как и некоторые другие, хотя холодные, но содержащие примесь белого, способны произвести хорошие пары. Густой кармин не годится, но бледно-розовый цвет приятно разлагается.

<На отдельных листках>

Цвета. Живопись.

Carpentier. Definition, classification et notation des couleurs. «С.К.», 16 марта 1885, № 11. Р. 808–810.

Разделение живописи на пейзажную и непейзажную (=человек), «все человеческое». Соответствует в иконописи делению на лич<ное> и доличное.

1918.XI.28. Серг<иев> Пос<ад>

- 1) Бенуа, I. С. 13 первобытность, первобытность.
- 2) 43, перспектива у древних.
- 3) 45, книга Ростовцева⁴⁴.

Прибор с никелем и пластиной хрусталя для разложения цветов на дополнительные компоненты. Применим к иконам.

Разделка на одеждах линий натяжения тканей

пробелка — самые складки

разделка — потенциальная складка; пробелка — осуществленная разделка.

Графика и цвет

На китайском рисунке театрального представления (у Ефимовых⁴⁵) **румянец** смещен со своего места: розовые пятна над руками, над щеками (на висках!). Это удивительно сохраняет форму щек, рук и проч. и вместе с тем дает нечто вроде **примечания** о цвете этих форм. Это — как бы подстрочное примечание или примечание на полях к форме.

Свет молнии

«Сильнее и сильнее раздавались раскаты грома, как будто перекатывались по бесчисленному множеству зал огромного небесного храма; молния блестяла все ярче и все шире захватывала горизонты, дождь становился все крупнее. Лошади, которых на станции заложили уже только пару, фыркали, пугались, вздрагивали и останавливались перед огненными полосами, змеившимися по дороге; но Джонс и Монтегю спокойно ехали вперед, точно их влекла невидимая сила. При каждом сверкании молнии глаз видит теперь множество предметов, которых не мог бы разглядеть в более продолжительный срок при ярком, дневном освещении. Колокола на колокольнях с веревкою и колесом, приводя-

щим их в движение, полуразрушенные гнезда птиц, лепившиеся по карнизам, лица людей с выражением ужаса, глядевшие из повозок, которые тащились мимо, бороны и сохи, брошенные на пашне, огромные пространства полей, разделенные изгородью и обсаженные деревьями, — все это представлялось ясно, резко при ярком свете молнии. Через несколько мгновений к желтому огню примешивался красный, переходил в голубой, делался таким блестящим, что ничего уже нельзя было разобрать, кроме ослепительного света, а затем наступала глубочайшая непроницаемая тьма» (Сочинения Чар. Диккенса. Жизнь и приключения Мартина Чезльвита. Пер. А.В. Архангельского? СПб.; М., 1894. Изд. К.К. Шамова. Столб. 707. Гл. XLII).



Цвета

Вильгельм Оствальд

Новое учение о цветах и его применение в технике («Химическая промышленность и торговля», 1923, № 7 и № 8). [Оригинальная статья, написанная по спец. заказу редакции]

Основной закон (им<еет> значение, подобно закону Ома в электр<отехнике>)

$$V + W + S = 1,$$

где V — содержание чистого цвета,

W — содержание белого цвета,

S — содержание черного цвета.

Параметры определяются V «Хрометром» Оствальда с 5 фильтрами (желтый, красный, ультра-синий, зелено-синий и желто-зеленый) и серыми полями.

«Rogni» — для тона (состоит из пружы Волларона и вращающейся пружы Николая).

Двойной цветовой конус — «цветовое тело».

Чувствительность глаза к цветам

Е.Н. Ives (Nutting, Physik Review, 1915, т. VI, р. 310) в результате своих фотометрических опытов над чувствительностью глаза к различным цветам, дал кривую чувствительности, которую выразил уравнением <...>

Кривая чувствительности глаза к волнам различной длины по исследованиям Е.Н. Ives'a, Nutting, Physik Review, 1915, Т. VI, р. 310 <...>.



<Заметки о цвете и тоне — 1922.XII.25 — малоразборчивы>

Стиль

(Фромантен Э. Старые мастера. М., «Проблемы эстетики», 1914).

Стр. 63–64: «Если понимать под стилем тот идеал чистого и прекрасного, который выражается в определенных формах, у Рубенса нет стиля. Если понимать под **величием** возвышенность, проникновенность, сосредоточенность и глубину великого мыслителя, то у него нет ни величия, ни глубоко-мыслия...».

Стр. 80: «Часто сомневаются в возвышенности его творчества, видят лишь то, что связывает его с низменным, повседневным, — его чрезмерный реализм, огромные мускулы, расплывчатый или небрежный рисунок, тяжеловесные типы, плоть и кровь, которая просвечивает сквозь кожу. Не замечают, что у Рубенса есть художественные формулы, стиль, идеал и что эти высшие формулы, этот стиль и идеал таятся в его палитре...».

15. Стиль

Применение тех или иных технических средств в возникающей [при художественном воплощении] борьбе с инертностью материи тотчас же и неизбежно сообщает тот или иной отпечаток и результат достигаемой победы, каковым является возникающее таким образом художественное произведение. Этот отпечаток, накапливая и гармонизируя свои характерные особенности, мало-помалу создает то, что принято называть словом **СТИЛЬ**. Итак, короче можно сказать, что техника дает первый толчок стилизации, создавая как бы русло, по которому затем и устремляется вновь народившийся поток художественного творчества, впредь до следующего перерождения.

(*Страхов П.* Эстетические задачи техники. М., 1906 (отд. оттиск из Бюллетеней Политехнического о-ва за 1905–1906 гг. С. 19).

16. Композиция и конструкция

1921.VIII.25.

Произведение изобразительного искусства изображает, — т. е. оно **предметно**. Линии и краски становятся искусством с того момента, и лишь с того, когда они выведены за изобразительную плоскость. Это **может** быть плоскость же, но **иная**, в ином пространстве или трехмерном пространстве. И, выводя, они **приводят** к некоторым **вещам**, к некоторым реальностям. У вещей непременно должно быть свое строение — не зрительно-иллюзионистическое, а реальное, определяющее их массивность, силовые соотношения, соотношения их частей, соотношения вещей между собою. Вещи связаны каждая в себе и связаны между собою, — образуют связный мир.

Так вот, **конструкция** есть силовое строение этого мира. Это есть зрительно воспринимаемая борьба и равновесие сил в связи с функциями, предназначенными вещам. Конструкция есть зрительно переданная метафизика вещей — зрительно высказанный **принцип** их устройства, понимая устройство не зрительно, а функционально.

Конструкция есть органика изображаемого. Так, например, разделка одежд и вещей на иконах, движки и пр. и пр. суть приемы передачи конструкции вещей — из силовых натяжений и т. п. Направления штриховки, мазка, в котором есть в значительной мере тоже выражение конструкции вещей.

Но, кроме конструкции, существует еще и композиция (я бы предпочел назвать ее **архитектурность**, оставляя слово композиция для **типа сюжета**). Дело в том, что изобразительное произведение не только изображает реальность, но и **само** есть реальность. Не только представляет вещи, но и само представляет собою вещь. И у этой вещи, как таковой, есть свое строение,

своя конструкция. Эта конструкция д<олжна> быть такова, чтобы она, будучи конструкцией уже сама в себе, была бы символом **иной** конструкции. Если она сама в себе не конструктивна, если она существует только для изображения другой конструкции, то произведение **сюжетно** (передвижничество). Если, напротив, она **только** сама в себе, то произведение **декоративно**. В перв<ом> случае произведение не прекрасно, а во втором — бессмысленно, в первом случае оно не искусство, а во втором — бесцельно, пока не найдет себе цели и оправдания, став само частью какой-либо другой конструкции (напр<имер>, архитектурной и т. д.), т. е. не уничтожения в своей самодовлеемости.

Композиция (архитектоника) и есть конструкция изобразительного произведения как такового, т. е. конструкция символа конструкции. В ней должна быть двойная целесообразность — имманентная целесообразность изображения (произведения, как некоей вещи) и трансцендентная (целесообразность изображаемого на изображении). Эта двойная целесообразность и даст произведению его художественную жизненность.

Но существует лжеконструкция и лжекомпозиция.

Лжекомпозиция свойственна ложноклассическому искусству (академизму). При ней изображаемому нарочно искусственно придают такой вид, чтобы конструктивность передавалась якобы **композицией**: тогда очевидно, что композиция искусственна, что она якобы **естественно** получилась из конструкции. **Обратное**: лжекомпозиция свойственна искусству декоративному. Композиции придают такой вид, что она якобы выражает конструкцию вещи, но при этом видно, что это не конструкция, а лжеконструкция.

В первом случае рационализируют реальность, чтобы за волосы притянуть красоту. Во втором — эстетизируют изображение, чтобы за волосы же притянуть смысл (реальность).

17.

1921.VIII.25

Произведения изобразительные и произведения музыкальные.

Нет столь глубокой разницы, как кажется сперва. Картина есть партитура внутренних движений, которую мы видим не сразу или не только сразу, но должна воспроизводить в духе по частям — по линиям. Партитура есть картина внутренних движений, которую мы **видим** не только по частям, но отчасти и сразу, как картину.

Мы читаем картину как партитуру и рассматриваем партитуру как картину.

Признаком удачности партитуры у музыкантов бывает зрительная красота партитуры — как картины (слова Серг. Никол. Василенко⁴⁶).

Но, говорят, партитуру мы должны читать с начала, а картину откуда угодно. Не совсем верно ни то, ни другое. Партитуру, внутренне например, можно читать отовсюду, ибо она охватывается мышлением вся целиком. (Партитуру должно представлять написанной на одном огромном листе, как **одно** произведение, как большое полотно картины.) С другой стороны, это не неправда, буд-

то картину м<ожно> рассматривать **откуда угодно**: есть в ней определенные зрительные срезы и сходные пункты, начала и завершения созерцаний. Картина имеет начало (прав<ый> нижний угол) и определенные пути созерцания. Она разворачивается во времени. Можно было бы дать ряд кинематографических **снимков 1) с глаза**, созерцающего картину и по ним определить, что он созерцает (какую точку картины) и 2) ряд последовательных линий, на которые глаз располагает картину. Это были бы последоват<ельные> **фразы** картины. Но есть и разница — заключающаяся в том, что партитуру можно слышать при посредстве рассматрив<ания> только **мысленно**, и картина дается чувственно. Если бы каждая нота партитуры начинала бы звучать, как только мы на нее посмотрим, то была бы полная параллель с картиной. В этом смысле муз<ыкальное> произведение, как партитура, **отвлеченнее** от чувственного материала, нежели произведение изобразительного искусства.

18.

1921.X.8.

Об обратной и прямой **перспективе** приходится задумываться всякий раз, когда мы наталкиваемся на произведения, нас поражающие, нас духовно потрясающие. Если есть это потрясение, если есть впечатление потустороннего, если зрится разверзающимся иной мир, то можно с уверенностью сказать, что в данном произведении прямая перспектива не соблюдена и даже проведена обратная. Вот, для сравнения три художника — Леонардо, Микель Анджело, Рафаэль.

«**Тайная вечеря**» первого — разве она потрясает? Разве она дает отвержение небес? Разве она вдохновляет? Нет. Наш взор, а за ним и наше существо **втягивается** в эту уходящую перспективу, в эту точку схода, приводящую к правому глазу Христа. Холод и любопытство — но никак не потрясение дается нам. Мы входим в среду апостолов, как **свои**, мы подглядываем за Тайной вечерей, и нет между нами и ею пафоса отдаления. Мало того, — страшно сказать, нет пафоса отдаления между нами и Христом. Мы мысленно объединяем себя с Ним, мы смотрим **Его** правым глазом: мы видим не реальность, а видим видимое — им видимое, как субъективно-психологический **феномен**, как кантовское пространство комнаты, прозрачно встающее пред Спасителем. В Нем же нет ни жертовности, ни воли — а покорность механике мира.

Напротив, «**Страшный Суд**» Микель Анджело потрясает. Мы прикоснулись чрез него к подлинной реальности. Она держит нас в почтительном отдалении от себя, и мы не смеем, хотя бы мысленно, войти в это пространство действия, сделаться подглядывателями тайн. Мы не дерзаем втянуться в пространство или проскользнуть туда; самое пространство нас выталкивает. В то время как мы, словно по рельсам, неудержимо скользим в пространство «Тайной вечери», словно притягиваемые точкою схода, — мы удерживаемся в почтительном отдалении от Страшного Суда. И потому для нас **иллюзия**, театральная сцена, от которой отделены мы условно, рампою, есть наше собственное пространство, но ирреальное — и мысленно мы можем перешагнуть рампу — есть зеркальное изображение, мнимое изображение нашего собст-

венного повседневного пространства — второе есть напротив, **реальность**, особое, несоединенное с нашим своеобразное пространство, себе довлеющее, в которое как нельзя войти, даже мысленно, ибо оно отделено от нас не условно, а метафизически, не рампою, а свою природою.

В порядке организации пространства нетрудно усмотреть, что «**Страшный Суд**» построен по принципу обратной перспективы. Чем ниже спускаемся взором мы к картине, тем **ближе** к нам фигуры, ибо нижние фигуры застыт верхние. Верх картины есть область от нас наиболее удаленная. И вместе с тем, по мере удаления фигур, кажущаяся величина их возрастает. Чем выше помещены фигуры, тем они больше. Но мы ясно видим, что тут нельзя сказать, будто художник прибегнул к безвкусоному приему выражать святость большими размерами, нельзя сказать, что грешники геометрически меньше святых и Христа. Нет, это мы так видим по свойствам пространства — того духовного пространства — в котором существуют все, и грешники, и святые: ему свойственен закон обратной перспективы, чем дальше, тем больше — и, усматривая особенность этого духовного пространства, мы понимаем и свою несоизмеримость с ним. Мы не входим в него, ибо оно непригодно для нас, как не погружаемся мы из воздуха в океан. Однако мы видим это пространство, видим и усматриваем, что **ИНАЧЕ** и **быть не может**. Тут небесные мастера. Нечто промежуточное представляет **Рафаэль**. «**Видение Иезекииля**» имеет сразу перспективу и прямую (частями), и обратную. Тут — соединение земного с небесным. Несколько точек зрения, и у каждого — своя перспектива.

Таково же равновесие двух начал в «**Обращении ап. Павла**». Микель Анджело — как и в «**Видении Иезекииля**» чувствуется равновесие, спокойное сосуществование двух миров, двух пространств. Это не потрясает, но умиляет. Как если бы пред нами раздёрнулась завеса и за завесой мы увидели бы — не сцену, а настоящую реальность иного мира. Это можно сравнить с тем, что дает поэзия. Намек на это <1 нрзб.> своей перспективой Рафаэль дает завесами на **Сикстине**.

Хотя и в барокко живший, а сам барочно образованный, однако Микел Анджело по корням своим, несомненно, человек Средневековья, в противоположность **Леонарду**, типичному человеку **Нового времени**, по своим корням. Один — еще в прошлом, а другой — уже в будущем, хотя оба современники.

19.

1922.VI.17. Ночь

К таблице стилей (см. 6)

Во французской готике различают три периода:

строгий стиль (XIII в.)

свободный стиль (XIV в.)

декоративный стиль (Flambyant, XV и XVI в.)

(«**Большая Энциклопедия**. <Словарь общедоступных сведений по всем отраслям знания / Под ред. С.Н. Южакова>», СПб., <Библиографический институт в Лейпциге и Вене и Книгоиздательское товарищество> «Просвещение». Т. 19, стр. 403).

Тон, колорит

1922.VI.13. Серг<иев> Пос<ад>

«Целый ряд [нидерландских] мастеров [XVI в.] ... много сделали для разработки “ТОНА”, понимая под этим словом нечто “противоположное цветности”; теперь лишь стали добиваться того, что в сущности мы и подразумеваем под словом КОЛОРИТ, т. е. не одного приятного или правдивого сопоставления красивых колеров, но и сведения их к одному целому, их подчинения одной красочной идее». Старые традиции «сообщают ей [нидерландской живописи XVI века] ту острую странность, ту прозрачность и “звонкость” красок...» (Бенуа А. История живописи. Ч. I. Т. III. Вып. 11. С. 86).

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Священник Павел Флоренский.

Заметки по технике искусств <1919–1922>

1919.VI.27 Серг<иев> Пос<ад>

1.

Чернь, химическое соединение серы и серебра, — НИЕЛЛО. В эллинистическом искусстве и в мелкой скульптуре италийского Возрождения НИЕЛЛО было импрессионистической техникой, которая заполняла широкие поверхности.

Романское Средневековье употребляет его наряду с гравировкой, заполняя им нарисованные линии и получая таким образом более сильные средства выражения для рисунка. Вообще контуровые рисунки на плоскости металлической поверхности получили предпочтение в романском Средневековье, а плоские, развернутые ветки — главный орнамент немецкого Ренессанса (Cohn-Wiener, Ист<ория> стилей, стр. 103).

2.

1919.VI.27.

Verroterie⁴⁷ и эмаль — колористические техники; первая соответствует сильному чередованию светлых и темных тонов, а эмаль — живописному расположению цветных поверхностей (наподобие мозаики). Сродни ей и проявления миниатюры.

В Германии во времена Оттонов господствует эта именно email cloisonne — перегородчатая эмаль. В классическое же время Романского стиля она вытесняется выемчатой эмалью, — email champleve, при которой контуры шире и рисунок более энергичен. В первой эмали краски были прозрачными, а в средневековой — они непрозрачны и <пропуск>, орас. (Cohn-Wiener. История стилей. М., 1913. С. 104).

3.

1919.VII.5.

Виды эмали (по Энциклопедическому Слов<арю> Брокгауза⁴⁸, с моими добавлениями).

1. Выемчатая эмаль = припускная, наливная (была и в Византии)
= email champlevé.

2. Перегородчатая эмаль
= email cloisonne

3. Смешанная эмаль

= email mixte

(из Византии эти три (!) вида эмали распространились в Грузию и в Домонгольскую Русь).

4. Просвечивающая эмаль

= émaux de bassetaille

. email translucide

(с XIV века в Италии и других западных странах).

5. Тоже, с гравированным изображением.

6. Живописная эмаль по черному фону

= émaux peints

. émaux en apprêt

Лиможская, со 2-й половины XVI века. В XVI-м приходит в упадок.

7. Росписная эмаль по белому фону.

С начала XVII века до начала XIX-го.

8. Венецианская эмаль — со впаянными в эмалевый слой орнаментами.

В эпоху Возрождения.

9. Сквозная, филигранная эмаль.

4.

Иван Флорович Огнев⁴⁹ рассказывал мне, что в Булакском музее имеются великолепные изделия червонного золота с эмалью очень хорошего качества, про которую исследователи говорят, что она — из плавленных драгоценных камней и плавлена, вероятно, электрическим током. Секрет изготовления ее утерян. Найти сведения об этих эмалях в литературе.

5.

«С XV-го, как полагают, столетия стали пользоваться драгоценным приобретением, настоящим ультрамарином, который приготавливается из лазоревого камня по способу и поныне оставшемуся почти без изменения».

Были известны: ярь-медянка (verdet) и зеленая земля, немецкая синяя (м. б. bleu de montagne) и неаполитанская желтая.

(Петрушевский Ф. Краски и живопись. Изд. 2-е. СПб., 1901. С. 225).

<Таблица водяных (?) бумажных знаков>

<...>

Дагерров секрет в старом Петербурге

Очерк П.П. Столпянского (Наша старина, 1917. I. С. 142–158).

<Далее конспект статьи>

1922.V.31.

В XVI веке, особенно к XVII-му любили подкладки под прорезные изображения — как металлические (под прозрачную кость), так и красочные (под металл).

В дальнейшем красочность и металл соединяются: именно, ввиду подкладки цветным, т. е. наведением прозрачным цветным лаком, металлом под тонко прорезанный металл — серебро, олово. Оловянная решетка, наложенная на цветочную фольгу, — характерное явление XVII в., а м. б. и конца XVI-го.

Измерение лоска бумаги <...>

(Хингин Я.Г. Бюллетень БИИТ, 1922. Вып. 1 (7). С. 29–30).

Анализ перспективы

Schueduden oder Schotdung der Pozzellung, rexrait on amaigrosjement de la percelaine — сжатие, усадка фарфора.

(для скульптуры. Абсолютность размеров).

<...>

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

Священник Павел Флоренский.
Атомы времени <1919>

1919.VII.5. Серг<иев> Пос<ад>

1 (ср. 3).

«Согласно трактату Абидармакоша момент равняется $1/75$ секунды, а по другим, напр<имер>, по позднейшей бирманской традиции, момент — биллионная часть сверкания молнии».

(Розенберг О.О. Проблемы буддийской философии. Петроград, 1918. [Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам. Ч. II. Изд. фак. вост. яз. Петроград. у-та № 45]. С. 71).

<...>

3 (ср. 1).

«Согласно теории мгновенности, смена в составе содержания сознания происходит настолько быстро, что самый процесс перехода к новому содержанию не поддается наблюдению. Момент ("кшана"), не будучи нулем, является столь минимальною частицею времени, что он непосредственному впечатлению недоступен; именно это и важно, исчисление же его, либо в $1/75$ секунды, как у Васубандху, или в биллионную часть сверкания молнии, согласно бирманской традиции, не имеет существенного значения. Теория мгновенности заключается, таким образом, в условном сведении потока сознания и его содержания на цель одинаково, бесконечно малых частиц времени... Сближать же ее (теорию мгновенности) с размышлениями о том, что все на свете не вечно, что все подлежит увяданию, возможно только чисто внешним образом ввиду совпадения терминов» (Розенберг. Id. С. 702). «Объектом исследования в литературе абидармы в тех частях, где она говорит об элементах, о группах и т. д., является живое, сознательное существо, "континуум" или "саптана", — цель сознательно переживаемых моментов» (id. С. 103).

Walleser (Grundlage 12, Pol. 2a), цитируя это место, неправильно указывает, что ksana $8/5$ сек.; $8/5$ сек. следует разделить еще на 120 (Die mittbere Zehre, tibet Version, p. 112). Ср.: Shwe Zan Aung, p. 26.

4.

«Посетил еси иногда Авимелеха, угодника Твоего, во храме Агриппове и дал еси ему сон утешения, еже не видети падения Иерусалимова: и сего успивый сном питательным и паки сего воскресивый во едином мгновении

времени, в славу Твоя благодати» (Молитва святых семи отроков на немощнаго и не спящаго. Большой Требник, глава 64, л. 166).

Пуассон (1781–1840) единственный из математиков, живших уже после крупных споров о бесконечно малых в конце XVIII века и допускавший бесконечно малое актуальное. Он пишет:

«Бесконечно малое — величина меньшая всякой данной величины того же характера. Естественно приходим к понятию о бесконечно малых, когда рассматриваем последовательные изменения величины, подчиненной закону непрерывности. — Итак, время возрастает в степенях меньших, нежели назначенный промежуток, каков бы он ни был мал. Пространства, проходимые разными точками тела, возрастают также на бесконечно малые величины, так как ни одна точка не может из одного положения и мы не можем назначить ни одного расстояния сколь угодно малого между двумя последовательными положениями. Итак, бесконечно малые величины действительно существуют, а не суть способ исследования, выдуманный математиками».

(Из статьи Дж. Виванти «Понятие о бесконечно малом и его приложение в математике». Гл. II /Пер. с итал. Е. Борткевич // Математическое образование. Ч. 5, окт., 1916. № 6. С. 209). <далее конспект этой статьи стр. 85, 206, 240, 209>.



Энрикес Ф. Начала геометрии («Новые идеи в математике». Сборн. № 9, Начала геометрии», I «Образование», СПб., 1914). <...>



Актуальное бесконечно малое нужно нам для выражения четырехмерной глубины или пятимерной глубины нашего мира, вещей нашего мира: она актуально бесконечно мала.



Атомы времени

«Ниже́ко единому часу́, но ниже черте, или сея кратши оставих тя, благодетеля моего и хранителя»

(Канон молельный Ангелу Хранителю, песнь 5, Слава).



Дарма

Термин «дарма» в следующих значениях:

- 1) Качества, атрибут, сказуемое;
- 2) Субстанциональный носитель, трансцендентный субстрат единичного элемента сознательной жизни;
- 3) Элемент, т. е. составной элемент сознательной жизни;
- 4) Нирвана, т. е. «Дарма», par excellence, объект учения Будды;
- 5) Абсолютное; истинно реальное; и т. п.
- 6) Учение, религия Будды;

7) Вещь, предмет, объект, явление.

2-е значение термина дарма, «трансцендентный носитель», самое важное, оставалось доселе неизвестным европейским исследователям буддизма.

(*Розенберг О.О.* Проблемы буддийской философии. Пг., 1918. С. 87).

Атомы пространства

Cantor M. Vorlesungen über der Leschichte der Mathematik. Bd. I, 3. Lp., 1907. S. 612–613 <...>

Музыка как сверхвременное

Карл дю Прель. Философия мистики / Пер. М.С. Аксенова. СПб., 1895. С. 96. <Описание Моцартом его собственного творчества — приведено в наст. изд., с. 340, § LXVIII>.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7

Священник Павел Флоренский.

<Отдельные материалы и выписки по истории живописи, перспективы и пространственности (1918–1924)>

Анализ перспективы

Джотто, «отец перспективы», был человеком определенного возрожденского склада души, отнюдь не мистического. Об этом см. у <Ипполита> Тэна в «Путешествии [по] Италии», рус. пер. Т. 2 [М., 1916. С. 87 и сл.]. Это очень важное сообщение: оно еще раз подтверждает мой тезис о связи перспективы с рационализмом. <К соответствующей выписке из книги Тэна Флоренский сделал следующую приписку:> «Можно ли представить себе таковым Данте? — Надо непременно посмотреть у Вазари о Джотто! — Ф.»



Иллюзионистическое искусство

В своих подготовительных работах А. Дюрер к сочинению «О светотени и красках в картине», которая сохранилась в одной из рукописей Британского музея, Дюрер удивительно прямо и откровенно разъяснил задачи искусства своего времени как иллюзионизм: «Если ты хочешь, — замечает здесь Дюрер, — писать картины настолько рельефно, чтобы самое зрение могло быть обмануто, то должен быть достаточно опытным в употреблении красок и уметь строго различать их друг от друга...» Далее говорится о «шаттировании» — наложении теней (*Миронов А.* Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность от эпохи Возрождения в немецком искусстве // Учен<ые> Зап<иски> Имп. Моск. Ун-та. Отдел историко-филологический. Вып. 31. М., 1901. С. 405–406).

Впрочем, сам Дюрер не слишком следовал своим советам и в своем творчестве был больше средневековым художником, чем в своих теоретических построениях. Его творчество отставало от его воззрений... П. Ф.



Образец понимания задач искусства вообще и Дюрера в частности

«Дюрер сблизил гравюру и живопись, поставив их в тесное единение и взаимодействие... В одноцветный рисунок гравюры Дюрер умел внести самые смелые световые и иные эффекты, присущие настоящей живописи. И в этом заключался величайший прогресс, достигнутый художником в области гравюры на металле и дереве, которую умел он поднять от плоских и гру-

бых клише... до произведений истинно художественных по качествам исполнения, в высокой степени живописных, несмотря на свою одноцветность...» (Миронов А. Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность эпохи Возрождения в немецком искусстве // Учен<ые> Зап<иски> Имп. Моск. Универ<ситета>. Отдел историко-филологический. Вып. 31. М., 1901. С. 411).

Миронов не понимает, что самая суть гравюры в абстракции от цвета и «световых и иных эффектов», в стремлении в сторону обратную живописности. И Дюрера он обвиняет в живописности гравюры! (П. Ф.)

Маска сиамская⁵⁰

Поля

Сиамская маска <2 нрзб.> при жестикюляции меняет свое выражение. Своя рука, будучи приближена к виску, явно заставляет глаза повернуться, словно притягивает их и сама ими притягивается. Тут образуется силовое поле и какие-то натяжения, и это очень хороший пример зрительных силовых натяжений.

(Глаза этой маски большие, широко раскрытые, не смотрящие).

Таким образом и все пространственные соотношения возле маски меняются. Очевидно, в самой маске задача была сделать глаза и выражение ее сами по себе многосмысленными и неопределенными, так, чтобы они были податливыми по разные стороны.



Синтез.

Идея. Художественность

Когда на одной пластинке фотографируются последовательные положения идущего человека (Marey), то уже совокупность последоват<ельных> положений дает художественное впечатление, подобно фризу, и заставляет думать о процессии, о спешащих, бегущих воинах. [П. Ф.]

(см.: Truic't de Physique Prologique. Paris, т. I, 1883)

Фасеточный глаз и изображение

Люмьер⁵¹

Движение и художественность



«Композиция представляет собою почти расположение креста св. Андрея...».

(Из записной книжки Э. Делакруа. Пол. Синтек. От Э. Делакруа к неомпессионизму / Пер. Л. О. Дудина. М., 1913. С. 30).

1) Это почти тождественно с моим утверждением о ходе глаза по картине.

2) Это имеет большое значение для учения о Кресте.

3) Это важно как комментарий к «Тимею» Платона (о букве X).



Группировка ощущений механических по психологическому содержанию —

Группировка физиологическая

(Крейбис. Органы чувств человека / Пер. с нем. Н.П. Эрн. СПб., 1906. С. 44) (Брокгауз—Ефрон. Библиотека самообразования).



Schnaase. Handbuch der Kunstgeschichte (40-х годов).

Очень рекомендует А-р Ив. Огнев⁵².

Философическое построение истории искусства, связь искусства с мировоззрением. Шназе восторженный поклонник Средневековья.

Непреренно воспользоваться для Словаря символов.



Перспектива

На лестнице у Огневых. Сверху смотрю на дверь. Когда смотрю на косяк, она суживается к низу, а когда на порог, то или выравнивается параллельно, или сужается вверху, в зависимости от поворота головы и т. п. Но глаз при этом не меняет своего места и, следовательно, по перспективе нет и не может быть никакого изменения.

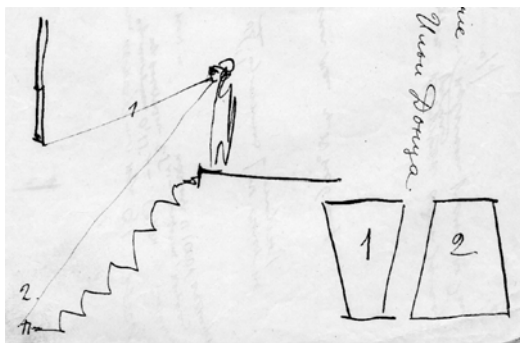


Рис. о. Павла Флоренского

1924.I.24. Москва.

1. Объяснение относительно ЛЕФа — о мистическом истолковании ху<дожественных> законов. Ойда — я видел и след<овательно> знаю; (Я не видел и знаю — вера). Меня не просят говорить о том, чего я не видел, и я не стану.

2. Пространство разных восприятий: всеполненность — таков основной признак пространственности. Раз какие-либо отдельности или «образы обособления» (по Риману) мы рассматриваем как нечто связанное, а не изолированное друг друга, раз мы их координируем, то есть и условие возможности этой координации, то есть пространство, которое мы не смешиваем с сами-

ми образами. Рассуждение тут то же, что и у Г. Кантора, когда он доказывает существование акт<уальной> бес<конечной> линии, исходя из факта существ<ования> потенциально бес<онечной> линии. Она м<ожет> возрастет беспредельно; это значит, что есть и самая возможность беспредельного возрастания, и как не м<ожет> б<ыть> конечного, она превосходит всякую конечную величину. Так и наличие соотнесенных образов обособления предполагает условие возможности соотнесения и некоего пространства данного восприятия. Их много.

3. Свойства пространства и свойства реальности. Само по себе пространство ничто, нельзя отнять от него все свойства, пространство \neq пустоте. Они могут быть переключаемы с одного на другое, но где-то их надо признать. Если известное свойство повторяется всегда, то выгодно отнести его за счет пространства. Но это не обязательно. Всегда пространство можно объяснить силами, а силы пространством.

4. Евклидово пространство — его свойства (наиболее скучные, безразличные <1 нрзб.> свойства).

Не евклидовские пространства. Не проективность пространства пространство <1 нрзб.>. Гора \cap кривизна.

5. Задача искусства, как и науки, организовать пространство, давая новые замкнутые в себя области — пространства новые.

6. Различие в этом отношении разных искусств. Поэзия, драма, архитектура, скульптура. Живопись и вообще изобразительное гармоническое равновесие свободы и реальности.

7. Кривизна пространства.

8. Время.

9. Сила.

10. Кривизна характеризуется емкостью пространства (переноса сосуд с водой, мы увидели бы, что из него выдавливается, если мы верим в <пропуск>. Линейка ломается, если выгнуть ее как твердую <1 нрзб.>.

Позитивизм («Иск<ухение> св<ятого> Антония»⁵³).



Наблюдение

1924.V.18.

В верхней, деревянной церкви Гефсиманского скита чувствуешь себя, особенно если находишься примерно у середины церкви, ближе к амвону, стоящим выше окружающих; и очевидно, каждый из присутствующих ощущает себя стоящим выше окружающих. По-видимому, это объясняется весьма высоким устройством амвона, соли и алтаря, значительно более высоким, нежели в других церквях, и притом весьма высоким, в сравнении с небольшими размерами церкви. Священнослужитель в царских дверях и на амвоне кажется парящим в воздухе. И вот, вероятно, видя священнослужителя до пояса, молящиеся приписывают это своей высоте, ибо обычно священника видят только слегка сверху, и лишь высокий рост позволяет видеть большее.

1924.X.10 ст. ст.

Москва, Рев<в>оенсовет

Построение у Анри Руссо⁵⁴

По-видимому, у Руссо имеется 2 типа построений (если не более), но оба они — построения вертикальные, с многочисленными строго поставленными и очень жесткими вертикальными осями. Одно построение относится у него к предметам. Там, где дается отдельный предмет как таковой, и все остальное служит его фоном, сравнительно безразличным, или во всяком случае несоизмеримо мало значащим пред самим предметом, — там господствует одна вертикаль, проходящая как раз посередине картины и служащая осью самого предмета. Таковы портреты (ребенок, первая жена Руссо), натюрморт (ваза с цветами). Напротив, где дается не предмет, а пространство — ось уже не одна, а все пространство пронизано этими вертикалями. Но они не располагаются по плоскости равномерно, а накапливаются к левому краю картины.

Справа их сравнительно немного, но по мере движения влево, число их растет и у левого края оказывается наибольшим. Левый край представляет линию сгущения, полноту, ударное место картины, — построением и содержанием ее.

Есть еще один прием, характерный для Руссо. Это — установка темы этой главенствующей части картины предварительно — справа у правого края, чтобы развернуть ее же — слева. Между вступлением справа и раскрытием темы слева — соединительное звено. Руссо любит иногда эту функцию соединения давать образом — моста.

Итак схема: справа вступительное объявление темы, затем мост и далее — раскрытое ее же выражение, полным или даже кратным образом.

Дерево — деревья, большие деревья; домик — большое здание и т. д.

ПРИМЕЧАНИЯ

ИКОНОСТАС

«Иконостас» занимает важное место в творческом наследии отца Павла Флоренского. Кроме того, он стал вехой в возвращении его имени и началом открытия его неопубликованных трудов. В 1950-е гг. А.М. Флоренская — вдова священника Павла Флоренского — решила перепечатать «Иконостас» архимандриту Сергию (Голубцову), позже архиепископу Новгородскому и Старорусскому. Кроме машинописной копии, он сделал конспект работы, который значительно позже был опубликован анонимными издателями в Париже без разрешения и ведома семьи под названием «Икона» (Вестник Западно-Европейского экзархата. № 65. Январь–март 1969 г. С. 39–64). Однако уже в середине 1950-х гг. полный текст «Иконостаса» стал известен среди специалистов (Успенский Б. А. О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Вып. V. Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 178–223).

Написание «Иконостаса» связано с работой о. Павла в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры (1918–1920). Итогом этой работы стали статьи «Троице-Сергиева лавра и Россия», «Моленные иконы преподобного Сергия», «Амвросий, Троицкий резчик XV в.» и другие. Но именно «Иконостас» остается произведением, в котором наиболее полно осмысливается (наряду с другими проблемами) иконопись и шире — русская средневековая культура. Богословско-исторический комментарий ко многим проблемам, затрагиваемым в «Иконостасе», можно найти в глубоком и наиболее обстоятельном на сегодняшний день труде: Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. [Париж]: Изд. Западно-Европейского экзархата; Московский Патриархат, 1989.

«Иконостас» входит в большой цикл работ о. Павла под общим названием «Философия культа» (М.: Академический проект, 2014). Это название о. Павел первоначально дал своим лекциям, читанным в Москве в мае и июне 1918 г., сюда вошли и отдельные последующие работы:

Лекция 1. Страх Божий (1–5 мая 1918 г.)

Лекция 2. Культ, религия и культура (5–7 мая 1918 г.)

Лекция 3. Культ и философия (12 мая 1918 г.)

Лекция 4. Таинства и обряды (12 мая 1918 г.)

Лекция 5. Семь таинств (19 мая 1918 г.)

Лекция 6. Черты феноменологии культа (21 мая 1918 г.)

Лекция 7. Освящение реальности (31 мая 1918 г.)

Дедукция семи таинств (24–29 декабря 1919 г.)

Свидетели (5–17 июня 1922 г.)

Иконостас (17 июня 1921 г. — 29 августа 1922 г.)

Словесное служение (28 августа — 17 сентября 1922 г.)

Первые наброски идеи «Иконостаса» относятся уже к 1912 г. Далее можно хронологически наметить следующие этапы:

1. 24–25 августа 1919 г. — текст «Платонизм и иконопись».

2. а) 17 июня 1921 г. — работа над началом «Иконостаса»;

б) 12 июля 1921 г. — составление схемы «Происхождение гравюры» (она сохранилась на отдельном листе);

в) 29 июля 1921 г. — возвращение к тексту «Платонизм и иконопись».

3. Продолжение работы над «Иконостасом» (об этом свидетельствует письмо Олсуфьева к Флоренскому от 8 января 1922 г.).

4. Редакция текста — 8 июля — 29 августа 1922 г.

Таким образом, «Иконостас» — плод, по крайней мере, трехлетней работы.

Текст публикуется по изданию: Флоренский П. А. Иконостас. М.: Искусство, 1994 / Подготовка текста и комментарии А.Г. Дунаева (исправления и дополнения к этому изданию см.: Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 71). Примечания, взятые также из этого издания, в отдельных случаях доработаны автором, в библиографических отсылках учтены последние издания трудов о. Павла и новейшие исследования.

При составлении примечаний использовалась литература, известная о. Павлу (в таком случае указывается труд о. Павла, где имеется ссылка на данную книгу) либо изданная не позднее написания комментируемого труда, что особенно важно при заполнении лагун, оставленных в рукописи для цитат. Параллельно указываются позднейшие издания и имеющиеся переводы. В издании приняты следующие обозначения:

<> — исправления текста и дополнения, не принадлежащие П.А. Флоренскому (в цитатах — восстановленные кужюры);

[...] — сокращение текста, сделанное П.А. Флоренским в цитатах;

P — рукописный текст;

M — машинописный текст;

BT — первая публикация.



В.А. Комаровский. Портрет Павла Флоренского. 1924 г.

¹ На полях рукописи даты: 1921.VI.17; 1922.VII.8. Сохранился черновой набросок 1921 года, текст которого соответствует началу итогового варианта «Иконостага»; см. прим. 68 и ил. на с. 10.

² Символ веры (1-й член). Ср.: Колос. 1, 16.

³ Интерес о Павла ко снам, пробудившийся, скорее всего, под влиянием детских и юношеских впечатлений (см.: *Флоренский П.* Воспоминания. Ч. 1. Раннее детство. Гл. «Впечатления таинственного». — ЛУ, 1988. № 2. С. 156–157; Ч. VI. Наука. Там же, 1988. № 6. С. 145–146), отразился уже в его статье «Пределы гносеологии» (БВ, 1913. Т. 1. № 1. С. 170–173). Здесь мы приведем из этой статьи только таблицу разных видов памяти (с. 172):

Память прошлого	Парамнезия
	Галлюцинация о прошлом
	Сны о прошедшем
Память настоящего	Ясновидение и яснослышание (без конкретных образов)
	Галлюцинация (с конкретными образами)
Память будущего	Предчувствие (без образов)
	Вещи сны
	Художественное творчество
	Галлюцинация о будущем
	Предвосхищение научных идей

Физиологической символике сновидений в контексте теории органопроекции посвящена статья о Павла «Символика видений» (название несколько отличается от объявленного в проспекте, который помещен в книге «Мнимости в геометрии»). См.: Символ. 1992. № 28. С. 171–182, 204–207.

В архиве о. Павла сохранились некоторые черновые наброски и несколько листочков бумаги, имеющих отношение к его работе над «Иконостасом». На одном из таких листочков написано: «Сон. Сон — малые мистерии смерти. Τὸν ὕπνόν εἶναι τὰ μικρὰ τῷ θανάτῳ μυστήρια. (Plut<archus>. Cons<olatio> ad Apoll<onium>, с. 12)».

Вот это место из «Моралий» Плутарха (которое могло быть взято о. Павлом из кн. *Светлов П.* Пророческие или вещи сны (...) Киев, 1892. С. 24–25, хотя ссылки о. Павла на эту книгу нам неизвестны; цитаты из «Илиады» и «Одиссеи» даются в переводе В.В. Вересаева:

«Сократ же говорил, что смерть сходна или с очень глубоким сном, или с далеким и длительным путешествием, или, в-третьих, с разрушением и гибелью тела и души, и ничто из этого не является злом <Plat. Apol. 40 с; рус. перевод: *Платон.* Т. 1. С. 110–112>. Рассуждал он тогда о каждом случае отдельно, сначала — о первом.

Если смерть является чем-то вроде сна, который спящему ничем не вредит, то ведь очевидно, что и смерть для умерших вовсе не зло. А о том, что очень глубокий сон весьма сладостен, нечего и говорить: это ясно всем людям. Об этом же свидетельствует и Гомер, говоря <Одис. 13, 80>:

«Сладкий сон, непробудный, ближайше со смертию сходный».

И в другом месте он так говорит <Ил. 14, 231>:

«Там повстречались богиня со Сном, приходящимся братом Смерти».

И еще <Ил. 16, 672; 682>:

«Смерти и Сну близнецам», — указывая на их внешнее сходство; ибо близнецы обнаруживают наибольшее сходство. Где-то говорит он опять, что смерть — это «медный сон» <Ил. 11, 241>, намекая <αἰνιόμενος — говорящий загадками> на отсутствие у нас всякой чувствительности. Вовсе не глуп был тот, кто сказал, что сон — это малые мистерии смерти; действительно, сон — предварительное посвящение в таинство смерти. Так и кирик Диоген, погруженный в сон и собравшийся было умирать, очень мудро ответил врачу, когда тот разбудил его и спросил, не случилось ли с ним какого-либо зла: «Никакого, — сказал, — потому что брат приходит прежде сестры, сон — прежде смерти». (Перевод сделан по изданию: *Plutarchi Chaeronensis «Moralia»*. Rec. G.N. Bernardakis. V.I. Lipsiae, 1888. P. 263 (107 e). Новейшее изд.: *Hani J. Plutarchus. Consolation à Apollonius. Texte, trad., intr.* Paris, 1972). Ср. также: «На вопрос, является ли смерть злом, он <Диоген> ответил: «Как же может она быть злом, если мы не ощущаем ее присутствия?» (*Diog. Laert.* VI, 68. Цит. по: *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Пер. М.А. Гаспарова. М. 1979. С. 256).

Сопоставление сна и смерти в античности было очень распространенным, однако Плутарх, по-видимому, цитируя Гомера, переносит вопрос в мистическую область. Для сравнения приведем близкие рассуждения Афинагора и Мефодия Патарского (ссылка на творения св. Мефодия сохранилась среди бумаг о. Павла: «Меф. Патар. Святые — твердые чада Церкви, <основные> чада Церкви»), которые ссылаются на то же место у Гомера, что и Плутарх.

«Ибо с ослаблением чувств и физических сил, которое естественно бывает во время сна, по-видимому, также прерывается жизнь, состоящая в сознательном ощущении, так как люди засыпают на известный промежуток времени, и как бы снова возвращаются к жизни, — и однако же мы не отказываемся называть такое состояние жизнью. По этой причине, я думаю, некоторые называют сон — братом смерти, не потому чтобы производили их от одних и тех же предков или отцов, но — по одинаковости состояния умерших и спящих (...)» (*Афинагор.* О воскресении мертвых, 16 // Сочинения древних христианских апологетов / Пер. П. Преображенского. М., 1895. С. 111; PG, t. 6, col. 1005d–1008a).

«Итак, воскресение принадлежит телу, а не душе, чтобы падшая в тление скиния Давида восстала, и восставшая и вновь устроенная, пребывала невредимой и неразрушимой, как в дни древние <Амос. 9, 11>, потому что Богу свойственно не каменный дом Давиду устроить на будущее время, чтобы в царстве небесном он имел прекрасное жилище, а плоть, скинию души, которую Он создал своими руками. Так ты должен рассуждать об этом, мудрейший Аглаофон! И это всего легче ты поймешь, если обратишь внимание на пример сна и пробуждения. Ибо если за бодрствованием следует сон, а за сном пробуждение и в этом заключается учение о смерти

и воскресении (так как «сон и смерть близнецы»), то оживотворение из мертвых, чтобы плоть ожила, так же необходимо, как восстание ото сна. Ибо как за сном следует пробуждение, и спящий, конечно, не остается вечно в одном и том же сонном состоянии, но опять встанет, так и за смертью последует жизнь, и умерший, конечно, не останется в том же состоянии после смерти» (Святой Мефодий, епископ и мученик, Отец Церкви III века. Полное собрание его творений... СПб., 1877. С. 205. Пер. Е. Ловягина сверен по изд.: *Ephraïm*. Panarion haer. 64, 45. Ed. K. Holl; *Ephraïm*. Bd. 2. Berl., 1980². S. 469, 8–470, 1. Как видно из примеч. 735 к *Столпу* на с. 781, о. Павел пользовался 2-м изд.: СПб., 1905).

Библиография литературы о понимании снов в античности см.: *Pauly* A. E. Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Bd 18. 1939. S. 448–459.

Из работ по снам общего характера на русском языке лучший очерк принадлежит В.А. Снегирёву: Сон и сновидения. — ПС, 1875, окт. С. 208–226; ноябрь–дек. С. 441–492; 1876, май. С. 51–78; июнь. С. 136–180; дек. С. 321–350. См. также примеч. 24 и 33.

⁴ Здесь о. Павел имеет в виду работы Карла дю Преля. Неизвестно, был ли знаком он с диссертацией дю Преля, вышедшей в 1869 г. под заглавием «Oneirokritikon. Der Traum vom Standpunkt des transcendentalen Idealismus». На эту диссертацию указывает Ульрих Вернер в примечаниях к немецкому изданию «Иконостаса» (*Werner*, прим. к с. 39 на с. 184). На книгу дю Преля «Философия мистики» ссылается сам о. Павел (см.: *Столт...*, прим. 350 на с. 716), а О.И. Генсаретский нашел выписку о. Павла из этой книги в подготовительных материалах к «Аналізу пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (М., 1993. С. 317). См.: *Дю Прель К.* Философия мистики или двойственность человеческого существа / Пер. с нем. М.С. Аксёнова. СПб., 1895 (Ч. 2. О научном значении сновидений. Гл. 4. Метафизическое значение сновидений. С. 48–79, особенно 56–57, а также 99 и др.). Рец. А.П. Нецаева см.: ЖМНП, 1898. Ч. 318, июль, отд. 2. С. 216–222. См. также: *Флоренский П.А.* <О кандидатском сочинении студента XV курса МДА Евгения Синадского на тему «Мистико-мистическая система философии Карла дю Преля и мистика христианских подвижников». 10 июня 1910 г.> — Богословский вестник, 1910. Т. 3. № 11. С. 201–208.

⁵ «Цитата из русского апокрифического сказания "Сон Богородицы". Указано Ф. Гидашем, Будапешт» (*Werner*, прим. к с. 37 на с. 184). Ср.: Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Гр. Кушелевым-Безбородко. Вып. 3. Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А.Н. Пылиным. СПб., 1862. С. 125 («мало спалось и во сне много виделось»); *Бессонов П.* Калеки перехожие. Вып. 6. М., 1864. С. 175–209 (№ 605–619) («не много спалось, много во сне виделось» — № 609–611 и др.); *Сумцов Н.Ф.* Очерки истории южно-русских апокрифических сказаний и песен. Киев, 1888. С. 76 («мало припочивала — много во сны снов явилось»). Книги Пыпина и Бессонова о. Павел использовал при работе над разделом «Макрокосм и микрокосм» труда «У водоразделов мысли», см.: Богословские труды. Сб. 24. М., 1983. С. 240. О сне Богородицы см. также: *Петров Н.* О влиянии западноевропейской литературы на развитие русской культуры // Труды Киевской духовной академии, 1872. № 6. С. 470–473.

⁶ См. выше, прим. 4.

⁷ Бог из машины (*лат.*). Выражение восходит к Аристотелю. См.: Поэтика 1454a–1454b // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 662.

⁸ «Завязки х» (в М и БТ «х» пропущено) = «завязки события, приведшего к развязке х».

⁹ См.: *Hildebrandt F.W.* Der Traum und seine Verwertung für's Leben. Eine psychologische Studie. Leipzig, 1875. S. 37 ff. Госпожа Франсуаза Лоэст (Брюссель) обратила наше внимание на то, что приведенная в «Иконостасе» цитата из книги Гильдебрандта имеется в исследовании З. Фрейда «Толкование сновидений» (ср.: рус. пер. 3-го, доп. нем. изд. М., 1913. С. 26–27). Однако перевод, сделанный о. Павлом, не совпадает с указанным русским изданием Фрейда. Далее Флоренский, говоря о примере из истории Французской революции, имеет в виду сновидение, пережитое А. Мори (*Maury A.* Le sommeil et les rêves. Paris, 1878. P. 161). Это сновидение, с указанием источника, упоминается в книге Фрейда (указ. изд. С. 25 и 356), но изложено там менее подробно, чем в данном месте «Иконостаса». По всей видимости, о. Павел пользовался не только исследованием венского психоаналитика, но и обращался непосредственно к первоисточникам.

¹⁰ О времени, причинах и следствиях в мнимом пространстве см. также: *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. М., 1922. § 9.

¹¹ Ср. два следующих отрывка: «Когда поэты достигают приблизительно поясницы Люцифера, оба они внезапно *переворачиваются* (...) Миновав эту грань, т. е. окончив путь и мино-

вав центр мира, поэты оказываются под гемисферой (...)» (Мнимости в геометрии. С. 46). «Разве в этом обратном мире (...) мы не узнаем области мнимого, хотя это мнимое для тех, кто сам вывернулся через себя, кто *перевернулся*, дойдя до духовного *средоточия мира*, и есть подлинно реальное (...)» («Иконостас») (курсив везде мой. — А.Д.).

¹² На полях рукописи дата: 1922.VII.9.

¹³ Источник цитаты не установлен; впрочем, само выражение «тонкий сон» — довольно распространенное. См., напр.: Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. Paris: YMCA-Press, 1989. С. 70 (эта книга была в библиотеке о. Павла).

¹⁴ Образ, возможно, навеян «Федром» Платона (*Plat. Phaedr.* 246 de, 247 de. — Платон. Т. 2. С. 182, 183). Если это так, то интересно сравнить интерпретацию «Федра» о. Павлом Флоренским (в контексте идей «Иконостаса» о границе двух миров и обратном времени) и А.Ф. Лосевым (Античный космос и современная наука. М., 1927. С. 151–153).

¹⁵ Ср.: Из богословского наследия священника Павла Флоренского [«Философия культа»] // Богословские труды. Сб. 17. М., 1977. С. 139. Противопоставление дионисийского и аполлоновского начал восходит к книге Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), а также к развивающим этот круг идей работам В.И. Иванова.

¹⁶ На полях рукописи дата: 1922.VII.12.

¹⁷ Имеется в виду, как думается, не значение «постоянно» («непрерывно»), а именно «отсутствие прерывности» как условия перехода в мнимое пространство («не прерывно»), и, скорее всего, эту фразу следует понимать так: «мы вступаем в весьма отличающиеся от обычных условия, хотя и не в условия прерывности».

¹⁸ 1 Пар. 9, 19.

¹⁹ Еф. 2, 2 («в ниже иногда ходите по веку мира сего, по князю власти воздушных, духа, иже ныне действует в сынех противления»).

²⁰ О роке и времени см.: *Столл...* С. 530–534; Из богословского наследия... С. 140. Ср.: «Из моих друзей только П.А. Флоренский знал и делил мои чувства в сознании неотвратимого и отдавался обычному для него *amor fati*». — Булгаков С. Автобиографические заметки. Париж, 1946. С. 89 (цит. по: Литературная учеба, 1989. № 5. С. 151. примеч. 9).

²¹ 1 Кор. 13, 12. Ср. ниже прим. 118.

²² Имеется в виду один из эпизодов поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (песнь 13, строфы 5–11, 17–51). Указание на этот же эпизод и цитату из письма маршала Вальяка с описанием похожего случая см.: *Флоренский П.А.* «О суеверии <и чуде>» // Символ. Париж, 1988, дек. С. 261. Впервые напечатано: Новый путь, 1903. № 8. Флоренский пользовался переводом Д.Е. Мина (СПб., 1900. Т. 2. С. 223).

²³ Стикс, согласно греческой мифологии, главная река в подземном царстве Аида, в европейской культуре — символ загробных мучений. Отец Павел не случайно упоминает о «стигийских топях», говоря о грешнике, который, по отсутствию духовного разума (своего или чужого, т. е. руководителя), осмелился проникнуть в астральный мир. Ср.: *Флоренский П.А.* Смысл идеализма // Сборник статей в память столетия (1814–1914) МДА. Ч. 2. Сергиев Посад, 1915. С. 81, прим. 74. Ср.: *Минуций Феликс*. Отставий, 35. («Впрочем, ваши ученые <т. е. язычников> в сочинениях и поэты в стихах своих говорят об огненном потоке и пламенном болоте Стикса, которые предназначены для вечного мучения людей, так как они знают об этом по указаниям демонов и изречениям пророков. Вот почему у них сам царь Юпитер благоговейно клянется пылающими берегами и мрачною пропастью; ибо он предчувствует мучения, которые ожидают его вместе с его читателями, и боится. Этим мучениям нет никакого предела и никакой меры. Там разумный огонь сожигает и возобновляет члены тела, истощает и питает их; подобно тому, как блеск молнии касается тела, но не убивает, как огни Везувия и Этны и всех земных вулканов горят никогда не угасая; так и огонь, назначенный для наказания, поддерживается не тем, чтоб истреблять сожигаемых им, но питается неистощимыми мучениями человеческих тел. Никто, кроме разве нечестивца, не сомневается, что незнающие Бога заслуживают такого наказания за свою нечестивую и порочную жизнь, потому что не зная Отца и Владыку всего есть не меньше преступление, как и оскорблять Его». Пер. П. Преображенского. Цит. по кн.: Антология. Раннехристианские Отцы Церкви. Брюссель, 1978¹. С. 585. Новый пер.: Богословские труды. Сб. 22. М., 1981. С. 161). См. также примеч. 165.

²⁴ «Бесы многократно преобразуются в ангелов света и в образ мучеников и представляют нам в сновидении, будто мы к ним приходим: а когда пробуждаемся, то исполняют нас ра-

достию и возношением. Сие да будет тебе зна́ком прелести; ибо ангелы показывают нам муки, страшный суд и разлучения, а пробудившихся исполняют страха и сетования. Если станем покоряться бесам в сновидениях, то и во время бодрствования они будут ругаться над нами. Кто верит снам, тот вовсе не искусен; а кто не имеет к ним никакой веры, тот любомудр. Итак, верь только тем сновидениям, которые возвещают тебе муку и суд; а если приводят в отчаяние, то и они от бесов» (*преп. Иоанн Лествичник*. Лествица. Сергиев Посад, 1909². С. 19–20 // Слово 3. Гл. 28; *Migne J.P. Patrologiae cursus completus. Series graeca. Paris, 1857–1866. T. 88*).

Говоря о снах, Святые Отцы выделяли следующие темы: 1) недостаточность человеческих сил для толкования снов и необходимость пророческого дарования (Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиеп. Кесарии Каппадокийской. Новый испр. пер. Московской духовной академии. Приложение к журналу «Русский паломник» за 1911 г. Т. 1. Кн. 2. С. 224 (Толкование на пророка Исаяю, предисл.): PG, t. 30. Col. 128); 2) сновидения, посылаемые для спасения (Творения иже во св. отца нашего Григория Богослова, архиеп. Константинопольского. Ч. 2. М., 1889. С. 91. Слово 18: PG, t. 35. Col. 1000); 3) мечтания, видения и откровения (преп. Никиты Стифата. Вторая естественных глав сотница. Гл. 61–63 // Добротолюбие. В рус. пер., доп. Т. 5. М., 1990². С. 129–131; PG, t. 120); 4) прелести. Как распознать добрых и злых ангелов? (Житие преп. отца нашего Антония, описанное св. Афанасием в послании к инокам, пребывающим в чужих странах // Творения Афанасия Великого... Ч. 3. Св.-Тр. Серг. лавра, 1903³; далее страницы указаны по отд. оттиску 1903 г.: гл. 35–36. С. 31–33; гл. 25–27; гл. 37; гл. 43 (PG, t. 26); Блаженного Диадоха подвижническое слово, разделенное на сто глав деятельных... Гл. 37 (О снах, Богом посылаемых, и диаволом навеваемых и о разности их); гл. 38 (О добродетели неверования никаким снам); гл. 39 (Пример в доказательство того, что Бог никому не ставит в вину неверие посылаемым от него снам) // Добротолюбие. Т. 3. М., 1889⁴. С. 29–31); 5) о добродетели не верить снам (Творения отца нашего Ефрема Сирина. Ч. 1. Сергиев Посад, 1895⁴. С. 117); 6) бесы не знают о будущем по предведению (Лествица. Сл. 3, 27. С. 19. Ср.: Житие преп. Антония. Гл. 31–34. С. 29–31); 7) необходимость трезвения (Лествица. Сл. 15, 52. С. 120); 8) причины и виды сонливости (Лествица. Сл. 19, 1–2. С. 137. Ср.: Сл. 26, 42. С. 183; Сл. 26, 143. С. 201. *Ефрем Сирин*. Творения. Ч. 2. Сергиев Посад, 1895. С. 108 (Поучение к египетским монахам 20-е «О различных дреманиях»). Ср.: Лествица. Сл. 19, 3. С. 137–138); 9) сновидения — отголоски дневных мыслей (*Василий Великий*. Творения. Т. 1. Кн. 1. С. 154. PG, t. 29. Col. 353 с. Ср.: Беседа 5 на память мученицы Иуллиты. Т. 2. Кн. 5. С. 111 (PG, t. 31. Col. 244). Правила, кратко изложенные в вопросах и ответах. Вопр. 25. Т. 2. Кн. 7. С. 399 (id., col. 1100). *Григорий Богослов*. Творения. Т. 4. С. 237. «Стихи о самом себе»). См. также прим. 3 и указ. работу Снегирёва.

²⁵ См. прим. 24, а также Столп... С. 267 и прим. 154 на с. 679.

²⁶ О Л.Н. Толстом см.: Столп... С. 129 и др.

²⁷ Быт. 9, 13. См. также: Столп... С. 272–273.

²⁸ Необходимо отметить, что в работу «У водоразделов мысли» должна была войти глава «Смысл идеализма (метафизика рода и лика)». См.: *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. С. 69.

²⁹ Ср.: *Флоренский П. А.* Время и пространство // Социологические исследования, 1988. № 1. С. 107; Из богословского наследия... С. 141.

³⁰ О различии между образом и подобием Божиим см.: *Crouzel H.* Theologie de l'Image de Dieu chez Origène. Paris, 1956; *Maloney G.* Man, the Divine Icon. The Patristic Doctrine of Man made according to the Image of God. New Mexico, 1973; *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. М., 1981. С. 255 и сл. См. также: *Столп...*, примеч. 538 на с. 746–749; Из богословского наследия. С. 141–142; *Булгаков С.* Свет невечерний. М., 1917. С. 309–312.

³¹ Ср. отдельную раннюю запись П. А. Флоренского: «1912.XII.7. Сочные краски, богатая светотень и т. д. и т. п. удивительно как неправославны, не говоря уж о раскрашенной скульптуре католиков. Наша иконопись есть схема, рисунок, но ни в коем случае не картина, не передача рельефа. Она есть и должна быть п л о с к о й. В существе своем икона есть не что иное, как лик и только лик. Но лик есть, в сущности, имя. Существо иконы будет, если на кусочке бумаги написать имя святого». На эту запись обратил наше внимание иг. Андроник. Заметим, что о. Сергей Булгаков, рассуждая о проблеме имеславия (Философия имени. Париж, 1953), считает нужным специально остановиться на постановлениях Седьмого Вселенского Собора и на требованиях надписания имени святого на иконе. Об этом требовании о. Павел упоминает далее в «Иконостасе».

О. Павел неоднократно обращается в данной работе к философии Платона; О происхождении «Иконостаса» из первоначального наброска «Платонизм и иконопись» см. примеч. 102.

Интерпретация Платона о. Павлом имела огромное значение для «понимания платонизма во всемирной истории философии вообще». Вот как оценивает эту роль П.А. Флоренского Алексей Федорович Лосев: «Есть, наконец, еще один автор, на этот раз русский, который дал концепцию платонизма, по глубине и тонкости превосходящую всё, что когда-нибудь я читал о Платоне. Это — П.А. Флоренский (*Флоренский П.* Общечеловеческие корни идеализма. Сергиев Посад, 1909; и в особ. Смысла идеализма // Сборник статей в память столетия (1814–1914). Изд-во Московской духовной академии. Сергиев Посад, 1915. II. С. 41–134). Его имя должно быть названо наряду с теми пятью-шестью именами, которые знаменуют собой основные этапы понимания платонизма во всемирной истории вообще. Так как всех этих авторов, как интерпретаторов Платона, я анализирую в специальном труде, то здесь я буду так же краток, как и в отношении прочих авторов. Новое, что вносит Флоренский в понимание платонизма, — это учение о лике и магичности имени. Платоновская Идея — выразительна, она имеет определенный живой лик. Как на портрете или в статуе художник вызывает в нас чувство живого движения путем различной трактовки разных частей лица или туловища, так и Платоновская Идея есть живой лик, отражающий в игре световых лучей, исходящих из него, свою внутреннюю, сокровенную жизнь. Такое понимание Платоновской Идеи дало возможность Флоренскому близко связать ее с интуициями статуи и, в частности, с изображениями богов и употреблением их в мистериях. Понимание Флоренского воистину можно назвать мифологическим и в полном смысле магическим пониманием, потому что ни Гегель, ни Наторп, давшие до Флоренского наиболее яркие и ценные концепции платонизма, не дошли до Идеи как самостоятельного мифа, как лика личности, а только дали — самое большое — логическую структуру мифа. Но все же диалектика мифа не есть сам миф. Узрение смысла мифа не есть еще творческое узрение самого мифа. Символически-магическая природа мифа — вот то подлинно новое, почти небывалое, что Флоренский вносит в мировую сокровищницу различных историко-философских учений, старающихся проникнуть в тайны платонизма. Замечу, кроме того, что взгляды Флоренского на Платона развивались вне всякой зависимости от каких бы то ни было учений о Платоне на Западе. К Гегелю и Наторпу у него может быть только отрицательное отношение. Интересно и то, что Флоренский выпустил свою главную работу о платонизме тогда (1915), когда Наторпу еще и не снился тот поворот, который было ему суждено проделать в 1920–1921 гг., если даже иметь в виду концепции платонизма у Флоренского 1908–1909 гг. Я не знаю теперешних взглядов Флоренского, но мне кажется, что и Наторп 1920–1921 гг. должен получить у него отрицательную оценку ввиду явного преобладания логизма над мифологией. Однако концепция самого Флоренского настолько основана на мифе и символе, что по сравнению с нею всякое прочее философское отношение к Платону должно предстать как отвлеченное и рассудочное. Тем не менее Платоновская Идея и логична, и мифологична» (*Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930. С. 680–681).

«Итак, специфизм античности был найден и формулирован. И после этого я уже не мог ограничиться в истолковании Платоновской Идеи не только Наторпом, но даже и Флоренским. Именно Флоренский, с моей теперешней точки зрения, все-таки слишком христианизировал платонизм. Для античности это понимание слишком духовно. Флоренский учит о лике. Этот лик полон внутренних интимнейших энергий. Лик предполагает личность, духовную индивидуальность, внутреннюю свободу духа, хотя бы и страдающего (ибо разве можно вообще отнять у человека свободу?). Когда говорят, что греки слишком антропоморфизировали своих богов, то я всегда вспоминаю по этому поводу слова Гегеля: «Греческие боги слишком мало похожи на людей». Да, они действительно слишком отвлеченны, слишком безличны, слишком бездушны. Бесконечно более человеечно распятие, крестная мука, воскресение духа и тела, страдание за чужие грехи. А греческие боги у Флоренского слишком реальны, слишком интимны, слишком личны, слишком полны выражающими и убедительными энергиями живой души, живого Духа. Кратко свое расхождение с Флоренским в понимании античного платонизма я формулировал бы так. У Флоренского — иконографическое понимание Платоновской Идеи, у меня же — скульптурное понимание (...)» (там же. С. 691–692).

³² На полях рукописи дата: 1922.VII.13.

³³ *Ларвы*, по верованиям древних римлян, — злые духи или призраки, которые преследуют людей на земле, или, отчасти, отождествленные с богами подземного мира, мучают греш-

ников после их смерти. Затем ларвы стали почти синонимичными лемурам — злым призракам, душам умерших, блуждающим по земле, и поэтому на русский язык их часто переводят как «привидения». См., напр.: *Апулей*. Апология, 64; *Метаморфозы*, VI, 30; XI, 2 (М., 1988. С. 77, 207, 286); *Петроний*. Сатирикон, 62 (М.; Л., 1924. С. 115–116); *Аммиан Марцеллин*. История, XIV, 11, 17 (ср.: *Светоний*. Калигула, 59 // *Светоний*. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1964. С. 126); XXXI, 1.2. В данном случае, исходя из значения слова «ларва» — «личина», «маска», о. Павел подразумевает под ларвами ламий или эмпуз, вампирических существ, не имеющих собственного тела (т. е. «человеческой оболочки») и часто вселяющихся в умерших людей. См., напр.: *Флавий Филострат*. Жизнь Аполлония Тианского. V, 25, ср. II 4 (М., 1985. С. 84–85, 30).

В Средние века в Западной Европе женщин, летающих по ночам и высасывающих внутренности у живых людей или пожирающих малых детей, называли *стрѳигами*, *ламьями* или *масками* (ларвами). При этом, доказывая, что полеты этих вампиров являются реальностью, богословы ссылались на Августина, считавшего, что во время сна от человека отделяется его «фантастическое», или «фантазма», т. е. смутный образ животного или человека (см.: *Aug. Liber de spir. et an.*, 23 sq. PL, t. 40. Col. 795 sq. и др., особенно его трактаты «О природе дьявола» и «О прорицании демонов»). Более подробно см.: *Шпренгер Я., Инстититорис Г.* Молот ведьм. М., 1990. С. 9, 13–14. Ср.: *Tert. De anima*, 43–49. PL, t. 2. Col. 721–734; ср. также с «фантазией» Синезия: PG, t. 66. Col. 1287 sq.).

³⁴ «Демоны, по мнению каббалистов, суть формы самые грубые, несовершенные, обертки и бытия, все, что представляет отсутствие жизни, разумности и порядка. Они, подобно ангелам, составляют десять ступеней, где мрак и нечистота распространяются более и более» (*Соловьев Н.П.* Каббала, или Религиозная философия евреев. ПС, 1870. Т. 3. С. 122. См. также: ПС, 1870. Т. 2, авг. С. 299–329; Т. 3, сент. С. 46–70; окт. С. 116–135; 1872. Т. 1, февр. С. 204–228; 1873. Т. 1, апр. С. 483–535. Отд. оттиск: Казань, 1870 (на обложке 1873), 152 с. (об обертках — с. 64). Эти статьи представляют собой почти дословный перевод книги: *Franck A.* La Kabbaie ou la philosophie religieuse des Hébreux. Paris, 1843).

«Келифоты» — «шелуха или скорлупы, потому что они окружают чистые Сефироты, как шелуха или скорлупы окружают плод». *Трубич Э.* Очерки каббалы. СПб., 1886. С. 36.

«Этот мир, однако, содержит в себе зло, неразлучное с материей. Зло это происходит от последовательного ослабления небесного света, который своей лучезарностью или эманацией сотворил мир; оно есть отрицание или недостаток света, или остаток миров предьдущих, найденных негодными. Такие остатки суть скорлупы; зло всегда представлялось корою. Есть даже мир зла, населенный падшими ангелами, составляющими также скорлупу (Келипот)» (Папос [Анкос Ж.]. Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке / Пер. с франц. А.В. Трояновского; под ред. ориенталиста и переводчика Талмуда Н.А. Переферковича. СПб., 1910. С. 35). Как видно из прим. 462 к «Столу...» на с. 731, о. Павел пользовался книгой Папоса.

О шелухе и скорлупах, но в другом контексте, пишет о. Павел в работе «Диалектика» // *Флоренский П.А.* [Соч.] Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 148–149. Ср. там же примеч. 64 на с. 389; примеч. 14 на с. 421 и примеч. 26 на с. 423.

³⁵ Скорлупы — астральные тела в конечных фазах разложения, которые, однако, еще могут быть гальванизированы на несколько минут от соприкосновения с аурой медиума либо даже временно оживлены при помощи черной магии. Такие «оживленные скорлупы» представляют собой внешнюю бесчувственную оболочку, принадлежавшую некогда человеку, и все остальное, относящееся к жизни, разуму и желаниям, принадлежащее искусственному элементу, который их «одухотворяет». Такие существа — настоящие демоны-искусители — часто служат целям чародеев. См.: *Лидбтер*. Астральный план / Пер. с франц. А.В. Трояновского. СПб., 1909. С. 57–61. Литературу по оккультизму см.: Столп..., примеч. 252 на с. 693–695; примеч. 268 на с. 697–699; примеч. 376 на с. 721; примеч. 469 на с. 781–782; примеч. 981 на с. 801. О скорлупах см. также: Столп... С. 219.

³⁶ О символе *djed* см., напр.: *Hani J.* La religion égyptienne dans la pensée de Plutarque. Paris, 1976. P. 69 (там же указана и литература); об изображениях *djed* см.: *Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. Л.; М., 1961. С. 52–56.

³⁷ См. об этих повествованиях: Столп..., примеч. 296 на с. 707. Цезарий Гейстербахский упоминается также и в примеч. 252 на с. 693.

³⁸ *Simia Dei (лат.)* — выражение, восходящее к бл. Августину. Ср.: Столп... С. 168, где о. Павел цитирует без перевода латинский фрагмент Энния (239–169 до Р. X.):

«Как похожа на нас мерзейшая тварь — обезьяна!»

(Пер. М.А. Гаспарова. Фрагмент известен по трактату Цицерона «О природе богов». I, 35, 97. См.: *Warmington E.H. Remains of old Latin*. London, 1979. V. 1, fr. 23).

³⁹ Быт. 3, 5. Ср.: Столп... С. 245.

⁴⁰ 2 Петр. 1, 13–14. Ср.: Столп... С. 329–330.

⁴¹ Ср.: Из богословского наследия... С. 125.

⁴² См.: *Достоевский Ф.М.* Бесы. Ч. 1. Гл. 2, I; гл. 5, V // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л., 1974. С. 37, 145. Ср.: «Одержимость, — какая-то странная медиумичность, — действительно, есть главная черта героев «Бесов». Все они в мучительном параличе личности. Она словно отсутствует, кем-то выедена, а вместо лица — личина, маска. Лицо Ставрогина, центрального героя «Бесов», не только напоминало маску, но, в сущности, оно и было маской. Загадочной и почти непреодолимой трудностью для инсценировки «Бесов» является это отсутствие живого Ставрогина, его личинность» (*Булгаков С.* Тихие думы. Из статей 1911–1915 гг. М., 1918. С. 6. В книге имеется посвящение: «Дорогому Другу, о. Павлу Александровичу Флоренскому посвящается»).

⁴³ 1 Тим. 4, 2.

⁴⁴ См.: Столп... С. 214–217.

⁴⁵ Здесь о. Павел имеет в виду в первую очередь Д.С. Мережковского, написавшего о преп. Серафиме эссе «Последний святой» (см.: *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1914. С. 98–157). О Серафиме Саровском см. примеч. 142, а также: *Архим. Серафим (Чичагов Л.М.)*. Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря с жизнеописанием основателей его: схимонахини Александры Мельгуновой и блаженного старца Серафима и его сотрудников (...). СПб., 1903².

⁴⁶ На полях рукописи дата: 1922.VII.14.

⁴⁷ После этих слов (как и в двух других случаях) в оригинале оставлено место, по-видимому, для греческого текста. Мы приводим здесь соответствующие места греческого текста «Послания к Римлянам» (12, 2).

⁴⁸ См. примеч. 47. Ср.: Из богословского наследия... С. 195.

⁴⁹ См. примеч. 47.

⁵⁰ Евр. 11, 1 («Есть же вера уповаемых извещение, вещей обличение невидимых»).

⁵¹ Не думайте о себе более, нежели должно думать; но думайте скромно (*греч.*). Букв.: «быть <о себе> мнения не более высокого, чем следует думать, но думать благородно».

⁵² ὑπερφρονεῖν — быть высокомерным, гордиться, смотреть свысока, презирать; σωφρονεῖν — быть благородным (букв.: целомудренным). См.: *Столп...* С. 180 и примеч. 286 на с. 703. Ср.: *Платон*. Кратил. 411e (Т. 1. С. 453); *Аристотель*. Никомахова этика. VI 5 p, 1140b 11 (см. также: *Аристотель*. Соч. Т. 4. С. 177 и примеч. 25 на с. 726); *Климент Александрийский*. Строматы / Пер. Н. Корсунского. Ярославль, 1892. II, сар. XVIII 79, 5 (S. 154, 18 ff. Stählin).

⁵³ Лк. 18, 30; Еф. 2, 7.

⁵⁴ Быт. 28, 10–12.

⁵⁵ Из молитвы пятой Утрени, читаемой священником тайно перед Царскими вратами (см.: *Всенощное бдение*. Литургия. М., изд. Моск. Патр., 1991². С. 21. Ср. с. 48). В литургии многократно повторяется прошение: «да восприяты будут Господом наши приношения в пренебесный жертвенник». Это выражение взято из Апок. 8, 3. См. о значении этого выражения: *Ириней Лионский*. Против ересей. Кн. 4. Гл. 34 // Сочинения св. Ириней, епископа лионского. Изд. в рус. пер. прот. П. Преображенским. СПб., 1900; *Дмитриевский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию. М., 1804. С. 108–109 (СПб., 1897² доп.).

⁵⁶ См.: PG. Т. 155. Col. 704. Рус. пер.: Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. О Святом храме и освящении его. Гл. 99 // Писания Св. Отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 2. СПб., 1856. С. 183. Этим изданием пользовался о. Павел (Столп., примеч. 327 на с. 711). См. также у Дмитриевского (примеч. 55), 1897. С. 383–394 («Книга Симеона, митр. Солунского, о храме»). Гл. 11, 12).

⁵⁷ Из молитвы утренней седьмой, ко Пресвятой Богородице.

⁵⁸ 1 Петр. 2, 5.

⁵⁹ Евр. 12, 1.

⁶⁰ На полях рукописи дата: 1922.VII.15.

⁶¹ Мк. 8, 24.

⁶² Ср.: «Надо сказать, что икона не есть картина, где с творчеством врывается дальнее; икона есть творчески запечатленная тайна бытия: "видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ", по выражению Дионисия Ареопагита» (*Олсуфьев Ю.* Иконопись // Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад, 1919. С. 66). В этом же сборнике опубликована статья о. Павла Флоренского «Троице-Сергиева лавра и Россия» (переизд.: Журнал московской патриархии. 1988. № 2, 3; «Русская литература», 1989. № 2). См.: De coel. hier. II, 2. PG, t. 3. Col. 140a; SC, t. 58 (19702). P. 76, 12–14 (ἐκρίτας μορφώσεως τῶν ἀπορφώτων καὶ ὑπερφύων θεαμάτων). Рус. пер. о. Моисея Гумилевского (М., 1786¹ и переизд.; 1898⁶. С. 8): «...в понятных для нас изображениях представляли неизобразимое и сверхчувственное».

⁶³ Ср.: *Флоренский П. А.* Пристань и бульвар <отрывок из автобиографии> // Прометей. Вып. 9. М., 1972. С. 141.

⁶⁴ В архиве о. Павла сохранилось следующее письмо:

«Дорогой отец Павел,

вот. осн. выписки пр. Иосифа Волоцкого. Первое касается космичности Церкви; второе — об иконе Св. Троицы.

I. Всякож дыхания и сздания, еже на земли, честнейши есть Церковь Господа Бога Вседержителя и еже в ней честнейшаа вещи, яко сам Господь повеле, и Пророци и Апостоли всех честнейши Церуковь предаша почитати и поклонятися, яко и человеци вси Церквы ради спасаеся и спасаются. Добре оубо рече пророк, яко земля есть подножие ногама Божиима и вся яже на ней. Давид же добре повелеваше поклонятися подножию ног Божиих, еже есть Церковь».

(«Просветитель», Казань, 1855, стр. 261).

По поводу святости икон, креста, сосудов церковных, мощей.

II. Об иконе Св. Троицы.

<Далее следует тот отрывок из «Просветителя, или Обличения ереси жидовствующих. Творение преподобного отца нашего Иосифа игумена Волоцкого», который привел о. Павел в «Иконостасе»>.

(«Просветитель», Казань, 1855, стр. 249).

искренно любящий Вас Ю. Олсуфьев.

8 января 1922».

Здесь и в тексте «Иконостаса» неточности, допущенные Ю. А. Олсуфьевым и С. И. Огневой, исправлены нами по указанному казанскому изд.

⁶⁵ «Диакон Епифаний прочитал: Иконописание совсем не живописцами выдуманно, а напротив, оно есть одобренное законоположение и предание кафолической церкви и, по словам божественного Василия, согласно с древностию и достойно уважения. Эта древность вещей и учение исполненных Духа отцев наших свидетельствует, что, созерцая иконы в честных храмах, они с любовью принимали их и сами, сооружая честные храмы, ставили в них иконы; затем в этих храмах они принесли Владыке всех Богу свои богоприятные моления и бескровные жертвы. Значит, иконописание есть изображение и предание их, а не живописца. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение очевидно зависело от святых отцев (...)» (выделено мной. — А. Д.). — Деяния вселенских соборов. Т. 7. Казань, 1873¹. С. 469–470 (Деяние 6, том 3). Греч. текст: Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. Ed. J. D. Mansi. T. 13. P., 1905, col. 232 с.

⁶⁶ Евр. 12, 1.

⁶⁷ Ин. 4, 42.

⁶⁸ На этом кончается черновой набросок «Иконостаса», помеченный: «1921.VI.17. Москва, Серг. Пос. VII.26». См. примеч. 1 и ил. на с. 10. Внизу карандашом написан план дальнейшей работы над «Иконостасом». Вот что удалось разобрать:

«Д а л е е.

Что значит **напоминание**

Далее: Святой иконописец.

1) <нрзб. 4 сл.> — <во время повышенного духовного опыта>

2) Ио<анн> Кроншт<адтский> об иконах

3) Васил<ий> Вел<икий> об евхар<истии> и молитве

4) икона как «напоминание»

5) и ко но пи се ц святой, его свойства по подлиннику.

Перечень святых иконописцев.

6) <описуемость ангелов>».

Учитывая важность этого плана, приведем здесь некоторые высказывания о. Иоанна Кронштадтского об иконах.

«Употребление св. икон в православных и во всех других христианских обществах необходимо потому — сверх прочих причин, — что Господь, Пресвятая Богородица, святые ангелы и святые угодники недоступны нашему зрению в их небесной чудной славе, а в святых иконах они доступны, осязаемы, так сказать, наша природа — двойственная, духовная и телесная, требует видимого, осязательного образа — самого Тела и Крови Христовых в причащении под видами хлеба и вина. Поэтому Господь, снисходя к нашей немощи, сам изобразил Себя на убрусе и предал свой образ на поклонение благочестное, исцеление, утешение людям, на все века; поэтому нам дал пречистое Тело и Кровь; потому Миром печатлеет нас в миропомазании для видимого сообщения даров Святого Духа, слава о сем Господу нашему Иисусу Христу.

Почитаю иконы, я почитаю олицетворенную добродетель, — почитаю восстановленный в падшем человеке образ и подобие Божие, почитаю Бога в святых почивающего, ибо "прилепляющийся ко Господу един дух есть с Господом" (1 Кор. 6, 17). Что ты мне на это скажешь, последователь Лютера, или ты отступник, толстовец с Толстым, или ты, пашковец с Пашковым, или онемечившийся штундист с немцами штундистами, поплевавшие свою святую, небесную богоданную Мать — Церковь, "благодать Духа укорившие" (Евр. 10, 29), от благодати Божией отпадшие? Или в неведении и обольщении вы сделали это? Обратитесь же немедленно в покаянии и слезах к своей поруганной вами матери! Она встретит вас с распростертыми объятиями, как блудных чад!..

Лютеране, сектанты, пашковцы, толстовцы, штундисты упрекают нас в почитании икон, в употреблении их. Какая нелепость! Не назидаемся ли все мы, правильно почитающие оные, вспоминая их богоугодную жизнь, изображенных на них святых, их подвиги, добродетели, любовь к Богу и ближним, и не делаемся ли сами лучшими, благоговейнейшими? Не имеем ли мы у себя изображений почитаемых лиц из живых людей и не чтим ли их? Кроме того, образность, символика в религии допускается и требуется самим Евангелием. Как часто Господь поучал народ образно, примерами из жизни, из природы, символически, притчами! И если не допускать священных изображений и не почитать их, то наша растленная природа не допустит ли, не обоготворит ли образов страстей человеческих, как и допущено это ныне многими светскими, богатыми и интеллигентными лицами в своих жилищах, наполненных изображениями обнаженных и полуобнаженных красивых женщин, составляющих красу, жанр и тон светских лиц? Не возвращаются ли многие к культуре языческому? Какое посмеяние над человеческою природою, созданною столь прекрасно, великолепно, неподражаемо, художественно? Вместо того, чтобы благоговеть к совершеннейшему, прекраснейшему дару пречистых рук Творца, мы глумимся над ним, над собою, обращаем в предмет и цель низкой животной похоти, и храм бессмертной души обращаем в предмет животного наслаждения!

Чрез почитание св. икон Господа, Богородицы и святых всех представляется и неученым людям наглядно, воспоминательно и поучительно наша святая, высочайшая и всеспасительная вера; она, так сказать, реализуется, осуществляется чрез них (т. е. святые иконы) как и чрез богослужение, молитвы, чтение слова Божия, догматы, заповеди и церковные каноны. Разумно, правильно и спасительно употребляются в православной церкви честные иконы, животворящий крест и всякое благолепие, как и каждение фимиамом, кропление св. водою, благословение крестным знаменем. Все это апостольское и св. отец предание и дело богоугодное, доказанное относительно богоугодности, истины и спасительности — и разумом, и словом Божиим, и бесчисленными опытами над верующими и православными» (прот. И.И. Сергиев (Кронштадтский)). Мысли о Церкви и Православном Богослужении // Прилож. к «Православному Русскому Слову» за 1905 г. Т. 3. СПб., 1905. С. 339–341. См. также с. 34, 68, 102–103, 119–120, 195, 219, 261, 305, 345, особенно с. 206–208 (об иконах Благовещения, Рождества, Крещения, Сретения и др.). См. также: Моя жизнь во Христе... Извлечение из дневника прот. Иоанна Ильича Сергиева. Т. 1–2. М., 1899⁶⁹.

⁶⁹ См. примеч. 70.

⁷⁰ Ср.: «(...) при помощи живописных изображений их <святых> можно (...) придти к воспоминанию и к памятованию о первообразе и соделаться причастными какого-либо освящения» (Соборное определение, провозглашенное Евфимием, епископом Сардийским // Деяния вселенских соборов. Т. 7. С. 358). О первообразах см. также: с. 557, 577, 593 и др. Ср.: Флоренский П. А. Моленные иконы преподобного Сергия // Журнал Московской патриархии. 1969, № 9. С. 80.

⁷¹ Об истории иконоборческих споров см. следующую литературу на русском языке: *Остроумов Г.* Догматическое значение Седьмого Вселенского Собора. Карлсруэ, 1884; *Преображенский В.* Борьба за иконопочитание в Византийской империи. М., 1890; *Успенский Ф.И.* Константинопольский Собор 842 г. и утверждение православия // ЖМНП, 1891. Ч. 273, янв. Отд. 2. С. 73–158; *Доброклонский А.П.* Преп. Феодор Исповедник и игумен Студийский. Ч. 1. Его эпоха, жизнь и деятельность. Записки Новороссийского ун-та, 1913. Т. 113. С. 1–972. Ч. 2. Его творения. Там же, ист.-филол. фак-т, 1914, вып. VIII. С. 1–570 (и отд. изд.); *Успенский А.А.* Богословие иконы православной церкви. <Париж> Изд. Зап.-Евр. экзархата — Московский Патриархат, 1989. См. также ниже, примеч. 148.

Далее о. Павел характеризует философию сенсуализма как «юме-милле-бэновскую». В последней части формулы имеется в виду английский философ, представитель опытной психологии Александр Бен (Бэн) (1818–1903).

⁷² На полях рукописи дата: 1922.VII.18.

⁷³ Ср.: «...эту ничему в мире не равную лазурь — более небесную, чем само земное небо, да, эту воистине пренебесную лазурь, несказанную мечту протоскававшего о ней Лермонтова (...) мы считаем творческим содержанием Троицы Рублева» (Троице-Сергиева лавра и Россия. С. 20).

⁷⁴ Кастильоне Бальдассаре (1478–1529) — итальянский писатель, Браманте Донато (1444–1514) — итальянский архитектор эпохи Возрождения.

⁷⁵ <*Вакенродер В.Г., Тик Л.*> Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком / Пер. с нем. М., 1826. С. 4 (М., 1914²). При цитировании о. Павлом допущены некоторые неточности, исправленные нами по источнику. В подстрочных примечаниях эти исправления оговорены. Об обстоятельствах появления этого рассказа см.: *Михайлов А.В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание '79. Вып. 2. М., 1980. С. 207–237.

⁷⁶ *Вакенродер В.Г., Тик Л.* Указ. соч. С. 5–9 (изд. 2-е, с. 5–8).

⁷⁷ На полях рукописи дата: 1922.VII.19.

⁷⁸ См. примеч. 65. На это место часто ссылались исследователи русской иконописи. Вот как излагал речь Епифания Ф.И. Буслаев (*Буслаев Ф.И.* Общие понятия о русской иконописи. М., 1866. С. 43): «Не изображение (εἰκόνιστος) живописцев производит иконы, а ненарушимый закон и предание Православной церкви (θεσπιθεσία καὶ παράδοσις) — не живописец, а святые отцы изобретают и предписывают: очевидно, им принадлежит сочинение (διὰ ταῦτας), живописцу же только исполнение (τέχνη) (*Kugler. Handbuch d. Geschichte d. Malerei*, 1847. R. 1, 64 // *Conciliorum collectio regia maxima. Paris*, 1714. Т. 4. Col. 360)». См. также: *Голубцов А.П.* О древнехристианской живописи // БВ, 1912. Т. 1, апр. С. 679 (в том же 1-м томе опубликована статья о. Павла «Служба Святой Софии»).

При работе над «Иконостасом» о. Павел мог использовать указанные работы.

⁷⁹ 1 Тим. 3, 15. См.: Столп... С. 12.

⁸⁰ Ренан Жозеф Эрнест (1823–1892) — французский писатель, историк и филолог. «Жизнь Иисуса» — первая книга его многогранной «Истории происхождения христианства». О философских взглядах Ренана см.: *Трубецкой С.Н.* Ренан и его философия // Русская мысль, 1898. Кн. 3. С. 86–121 (о «Жизни Иисуса» — с. 111–113).

⁸¹ Исх. 14, 21–29.

⁸² Исх. 3, 2. Образ «Купины» — символ будущего рождения Спасителя и символ Девы Марии. См., например: *Greg. Nyss. De vita Moysis*. II, 20 // PG, t. 44. Col. 332d; SC. Т. 1 (1968). P. 118; (на рус. яз.: Творения святых отцов в русском переводе... Т. 37. М., 1861. С. 265), а также: *Глаголев А.А.* Купина неопалимая (Очерк библейско-экзегетический и церковно-археологический) // Труды Киевской духовной академии, 1914. Т. 1. № 2. С. 221–233. Иконографию см.: *Воронцова Л.Д.* Икона Богоматери «Неопалимая Купина» // ЖМНП, 1904. Ч. 352, март. Отд. 2. С. 62–68.

⁸³ Быт. 18, 1.

⁸⁴ Клиновский подлинник, л. 152 об. См.: *Ровинский Д.А.* История русских школ иконописания до конца XVII века // Записки Императорского Археологического общества. Т. 8. СПб., 1856. С. 29. См. также житие Сергия Радонежского, написанное Епифанием Премудрым (список изданий этого жития: Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 1. А–К. Л., 1988. С. 217–218).

⁸⁵ О Софийной иконе и об иконе Св. Троицы, о равноап. Кирилле и о Сергии Радонежском, о композиции трех Странников-Ангелов («уже в 314-м году у дуба Мамврийского, по известию Юлия Африкана, была картина, изображавшая явление трех Странников Аврааму»), о роли Сергия Радонежского в создании иконы Андреем Рублевым говорится в работе о. Павла «Троице-Сергиева лавра и Россия» (примеч. 62).

⁸⁶ Далее в рукописи пробел и несколько неразборчивых слов, написанных карандашом. Судя по некоторым словам, которые удалось прочитать, это краткий план дальнейшей работы («<нрзб> о русск. иконописи XV в. [зачеркнуто]; написал, связь <нрзб>»).

⁸⁷ На полях рукописи дата: 1922.VII.20.

⁸⁸ «Вероятно, здесь содержится намек на русский оккультно-спиритический журнал «Ребус» (основан в 1881 г.). Указано госпожой Б. Глетцер Розентал (Нью-Йорк)» (*Werner*, примеч. к с. 94 на с. 189). Журнал «Ребус» упоминается в «Столпе...», примеч. 252 на с. 695.

⁸⁹ Ср.: Столп... С. 161.

⁹⁰ Мф. 11, 19; Ак. 7, 35. Ср.: Иоанн Кронштадтский (примеч. 68). С. 102.

⁹¹ «В тексте упоминается икона Божией Матери «Спорительница хлебов», которая ныне находится, по устному сообщению епископа <Уфимского> Анатолия в январе 1988 г. в Бергамо, — в литовской деревне Михново под Вильнюсом. На ней изображена Божия Матерь, благословляющая хлебное поле, местами уже сжатое и убранный в снопы» (*Werner*, примеч. к с. 97 на с. 189). Ср.: «Эта редкая икона написана по указанию оптинского старца иеросхимонаха Амвросия, который горячо пред нею молился. Об этой иконе и чудесах от нее см.: Вечное. [Париж]. № 126, 1958. С. 23–25» (Земная жизнь Пресвятой Богородицы. На основании Священного Писания и Церковных преданий. Париж, 1968. С. 137). Приезжавшие в Оптину пустынь могли получить копии с этой иконы. Одна из таких копий, вероятно, была привезена домой о. Павлом.

Старец Амвросий канонизирован в 1988 г. поместным Собором Русской православной церкви. Из иконописцев на этом Соборе канонизирован Андрей Рублев. См.: Канонизация святых. Поместный Собор Русской православной церкви, посвященный юбилею 1000-летия крещения Руси. Троице-Сергиева лавра, 6–9 июня 1988 г. (Житие преп. Амвросия, старца оптинского. С. 133–146; Житие преп. Андрея Рублева. С. 49–60).

⁹² В рукописи далее пропуск. Хотя найти в бумагах о. Павла этого списка не удалось, перечень иконописцев с большой уверенностью восстанавливается по работе Ф.И. Буслая «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (*Буслав Ф.И.* Сочинения по археологии и истории искусства. Т. 2. СПб., 1910². С. 395 и сл. (СПб., 1861¹. С. 378 и сл.):

«В заключение о русском элементе в Сборных Подлинниках следует обратить внимание на "Сказание о св. иконописцах", помещенное в рукописи графа Строганова (без миниатюр).

«Из иностранных иконописцев названы (...)» — далее следует текст, который мы поместили в квадратных скобках в «Иконостасе».

Этот список приводится также в кн.: *Сахаров И.П.* Исследования о русском иконописании. Кн. 2. СПб., 1849. Прилож., с. 12–14; Мастера искусства об искусстве: В 7 т. Т. 6. М., 1969. С. 14–16 (сведения об иконописцах — с. 23–24).

Очень подробный и полный алфавитный список русских иконописцев см. в кн.: *Ровинский Д.А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903. С. 120–174 (гл. «Исчисление русских иконописцев всех школ, с краткими известиями о них, заимствованными из летописей, актов, житий русских святых, надписей и старых описей церковных имуществ»).

⁹³ См. выше, примеч. 31.

⁹⁴ Далее в рукописи пробел. Сохранился листок бумаги со следующей записью о. Павла: «плану цензура

Стогла в гл. 43 Каз. изд. стр. 203 fip. sqq. — Из дела Висковатого узнаем, что после Стогла собора по крайней мере в Москве действительно были установлены [— после собора—] надзиратели за иконописцами: «зде на Москве в царствующем граде, — читаем в деле, — по соборному уложению надо всеми иконники уставлены четыре старосты иконники, а велено им над всеми иконники смотрити», — Чтен. Общ. Ист. и древн. 1858 кн. 2, Розыска или дела стр. 2 нач.

(Голубин. 2, стр. 323 прим. 2)»

Видимо, «История Русской Церкви» Е. Голубинского, вследствие богатства фактического материала и библиографических сведений, служила одним из источников при работе о. Павла над «Иконостасом». Касаясь постановления Собора об иконах, Голубинский пишет:

«В числе вопросов царя к собору есть один, нарочитый "о святых и честных иконах", в котором поставляется ему — собору на вид — с одной стороны, что святые и честные иконы должны быть пишемы по образу и по подобию и по всякому искусству (т. е. согласно с принятыми образцами или подлинниками), а с другой стороны — что достоин иметь великое попечение о том, чтобы иконописцы были во всяком чювствии и в добродетелех живуще и учеников бы учили по существу совершенно образы Божии писати (Вопрос 3-й из числа первых 37 вопросов, Казанск. изд. стр. 51 fin.). Вследствие этого предложения-напоминания собор и сделал свое общее постановление об иконописцах и иконописании».

Далее Голубинский излагает очень подробно постановление Собора, приведенное почти полностью в «Иконостасе». Одну из двух следующих сносок Голубинского и выписал о. Павел.

Дело Висковатого, на которое ссылается Голубинский, опубликовано в «Чтениях в Императорском обществе истории и древностей Российских при московском Университете». Апрель—июнь. Кн. 2. М., 1858 (Ч. 3: Материалы славянские).

Сохранилась также еще одна выписка о. Павла из «Истории» Голубинского:

«Написание имен на иконах непременно требовалось в IX в., — 1) Волок, ркп. № 591, л. 311 («Житие Мефодия Моравского»); 2) в XVII в. — тоже — Собрание Госуд. Грамот и Догов., т. III, стр. 322 col. 1. Подряд на писание икон, 3) Акты Юридич. Калачова, т. II № 254 (полов. XVII в.).

(Голуб., Ист., т. 2 V стр. 374–5, прим. 3)*.

Отцом Павлом выписана часть сноски к следующему месту «Истории»:

«Частных постановлений, относящихся к известным отдельным иконам, читается в деяниях Стоглавого собора одно, касающееся того, как писать икону св. Троицы. Царь представлял собору в своих вопросах: "У святой Троицы пишут перекрестие ови у среднего, а иные у всех трех, и в старых письмах и в греческих подписывают: "Святая Троица", а перекрестья не пишут ни у единого, а иные подписывают у среднего: "Иисус Христос" да "Святая Троица", и о том разсудити от божественных правил, како ныне то писати". Собор на представление царя отвечал: "Писати живописцем иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущии живописцы, и подписывати: "Святая Троица", а от своего замышления ничтоже претворети» (далее — сноска 3, начало которой выписано Флоренским).

⁹⁵ На полях рукописи дата: 1922.VII.21. Из сравнения восьми существующих изданий «Стоглава» видно, что далее текст цитируется по первому или второму казанскому изданию (Стоглав. Казань, 1862¹, 1887²), при этом С.И. Огнева допустила незначительные описки и опечатки (исправленные нами без указания в примечаниях) и выправила текст («Пречистыя» вместо «пречистые», «всякого» вместо «всякого» и т. п.). В третьем казанском издании (1911), повторяющиеся первые два, исправлены некоторые прежние опечатки, но появились новые. Последнее современное издание «Стоглава» воспроизводит третье казанское в несколько модифицированной орфографии: Российское законодательство X–XX веков. В 9 т. Т. 2. М., 1985. С. 315.

Это и другие постановления Собора об иконописании (ср. гл. 5, вопрос 3; гл. 27; гл. 41, вопрос 7; гл. 74) часто встречаются в руководствах для иконописцев 2-й половины XVI–XVII вв. и в искусствоведческих исследованиях (напр., *Буслаев* (примеч. 78). С. 6–7).

⁹⁶ О византийском подлиннике Дионисия (ок. 1670–1746) из монастыря Фурны близ Аграфы см. также: *Буслаев Ф.И.* (примеч. 92). Т. 2. Гл. 11. С. 357 (изд. 2-е). Кроме французского перевода, изданного в 1845 г. и указанного Буслаевым (*Didron M. Manuel d'icographie chrétienne grecque et latine. Trad. par P. Durand*), есть также немецкий перевод (*ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς — Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos... Übers. von G. Schäfer. Trier, 1855*). Греч. текст издан был Симонидисом в 1853 г. в Афинах (указ. в «Письмах о пресловутом живописце Панселине» Порфирия Успенского: Труды Киевской Духовной Академии, 1867, окт. С. 140), а также А. Пападопуло-Керамевос: *Denys de Fournas. Manuel d'icographie chrétienne accompagné de ses sources principales inédites et publié avec préface, pour la première fois entier d'après son texte original par A. Papadopoulos-Kérameus aux frais de la Société Impériale Russe Archéologique. St.-Petersbourg, 1909.*

* «Подрядная на иконную работу» (1652 марта 30) помещена у Н. Калачова не за № 254, как указано Голубинским, а за № 253 (Акты, относящиеся до юридического быта Древней России (...), Т. 2. СПб., 1864. Стлб. 773–776.

Русский перевод опубликован в «Трудах...»: Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом, 1701–1733 гг. Пер. с греч. А[рхимандрита] П[орфирия]. 1868, февр., с. 269–315; март, с. 526–570; июнь, с. 494–563; дек., с. 353–445. О. Павел, как видно, напр., из примеч. 631 к «Столпу...» на с. 765, пользовался отдельным оттиском («Ерминия...» Порфирия, епископа Чигиринского. Киев, в типографии Киево-Печерской лавры, 1868). Отрывки из «Ерминии» опубликованы также в кн.: Мастера искусства об искусстве (примеч. 92). Т. 1. С. 211–224.

⁹⁷ Здесь о. Павлом допущена неточность. Как следует из примечания к этой молитве (франц. изд. — с. 468, нем. — с. 428), а также предисловия, написанного Дидроном (соотв. с XXV и с. 16), молитва, которой завершается книга, принадлежит не составителю «Наставления...», а монаху, который переписал рукопись для Дидрона. В русском переводе Порфирия Успенского (см. о нем в кн.: *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 183–186 и примеч. на с. 332–333] это не оговорено (Труды... 1868, дек. С. 445 и отдельный оттиск. С. 250), хотя А. Пападопуло-Керамева считает, что перевод П. Успенского сделан по достоверному списку, а перевод Дюрана и Шефера — по несколько ненадежной рукописи. В издании Пападопуло-Керамева эта молитва отсутствует, но имеются другие аналогичные под заглавием «Позднейшие добавления в рукописи» (с. 232–233).

⁹⁸ См.: Труды... 1868, февр. С. 272–273. Отдельный оттиск — с. V–VI.

⁹⁹ Далее в рукописи пробел.

¹⁰⁰ На полях рукописи дата 1922.VII.21.

¹⁰¹ Лев. 10, 1–2.

¹⁰² Здесь начинается текст, существующий также отдельно под названием «Платонизм и иконопись», датирован 24–25 августа 1919 г. Он был тем зерном, из которого вырос впоследствии «Иконостас». Этот отрывок важен по нескольким причинам.

Во-первых, становится возможным восстановить этапы работы о. Павла над «Иконостасом» (см. выше, с. 523).

Скорее всего, о. Павел предполагал вернуться к «Иконостасу». Об этом свидетельствуют пробелы в рукописи, оставленные для цитат. Затем работа была прервана — неожиданное заключение придает тексту *формально* композиционно-завершенный характер (рассуждения о маске в начале и конце «Иконостаса»). В самом деле, исследование называется «Иконостас», но речь идет в основном пока об иконе. Не исключено, что в «Иконостас» предполагалось включить несколько частей и данная работа была лишь первой частью, либо в связи с изменившимися замыслами или обстоятельствами автор решил оставить работу над «Иконостасом». Возможно, о. Павел предполагал развить и обобщающую богословско-философскую концепцию иконостаса в целом, обосновав ее на примере иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры: «Исследователи подчеркивают, что троицкий иконостас является первым известным сплошным иконостасом (где чиновные иконы располагались непрерывным фризом и «не перемежались росписями восточных столпов») и что Рублев ввел здесь «нечто новое в оформлении восточной части храма» (М. Ильин)» (*Дунаев Г.С.* Символический язык «Троицы» Рублева // Декоративное искусство СССР, 1972. № 3. С. 29). Описание иконостаса Троицкого собора см. в кн.: *Олсуфьев Ю.* Опись икон Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад, 1920. С. 3–34. О «Троице» Рублева см.: Троица Андрея Рублева. Антология. Сост. Г.И. Вздорнов. М., 1989.

Во-вторых, текст «Платонизм и иконопись» уже своим названием свидетельствует о значении, которое придавал о. Павел платонической традиции (см. примеч. 31). В-третьих, отрывок помогает восстановить логическую последовательность диалога «автора» и «собеседника».

Текст приведен в Приложении 1 изд. «Иконостаса» (М.: Искусство, 1994).

¹⁰³ На полях рукописи дата: 1922.VII.22.

¹⁰⁴ Идея синтеза искусств ярко выражена в философии Н.Ф. Федорова, а также в творчестве А.Н. Скрябина (изложение воспоминаний Л.Л. Сабанеева о Скрябине и Флоренском см. в кн.: *Evdokimov P.* Le Christ dans la pensée russe. Paris, 1970. P. 172–173). О связи идей Скрябина с оккультными учениями см.: *Сабанеев Л.Л.* Скрябин. М.; Пг., 19232. С. 31, 37, 42, особенно с. 54–63. Заметим, что в «Иконостасе» о. Павел полемизирует с оккультными учениями. Это не случайно — в работе «У водоразделов мысли» должна была быть глава «Об ориентировке в философии (философия и жизненчувствие). (Механистическое миропонимание. Каббала. Оккультизм. Христианство)».

На страницах многих работ о. Павел прямо пишет о своем отрицательном отношении к оккультизму. См. выше, примеч. 23 и 35. См. также: *Темпест Р. П.А.* Флоренский и оккультизм //

Символ, 1988, дек. С. 237 и сл.; *Флоренский П.А.* Отзыв о кандидатском сочинении студента LXVI курса МДА Михаила Семенова на тему «Типы современных оккультических движений в России (Анализ и критическая оценка)» // *Богословский вестник*, 1912. Т. 1. № 3. С. 326; *Иг. Андроник (Трубачёв)*. [Термин «магия» в понимании о. Павла Флоренского] // *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. [Соч.] Т. 2. М., 1990. С. 413–418. Идеи Скрябина о синтезе искусств о. Павел противопоставляет понимание «храмового действия как синтеза искусств». Об отношении о. Павла к Скрябину см.: *Вестник Русского христианского движения*. № 152 (I – 1988). С. 179–181 (письмо Флоренского от 23 марта 1937 г.); *Трубачёв С.* Музыкальный мир П.А. Флоренского // *Советская музыка*, 1988. № 9. С. 100. О Федорове и Флоренском см. ниже, примеч. 114.

¹⁰⁵ От греч. слова *οὐβία*. См.: *Из богословского наследия...* С. 139, 141; *Столл...* С. 53 и сл. и др.

¹⁰⁶ См. примеч. 102.

¹⁰⁷ На полях рукописи дата: 1922.VIII.1.

¹⁰⁸ См. примеч. 102.

¹⁰⁹ На полях рукописи дата: 1922.VIII.5.

¹¹⁰ См.: *Скотт В.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 7. М.; Л., 1962. С. 219 (гл. 20); ср. с. 343–344 (гл. 33).

¹¹¹ См. примеч. 102.

¹¹² См. примеч. 102.

¹¹³ «Имеется в виду работа американского философа и психолога У.Джемса (*James W.* On Some of Hegelism. 1882 // *James W.* The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy. Cambridge (Mass.); London, 1979. P. 217)» (*Werner*, примеч. к с. 124 на с. 191). Рус. пер. см. в кн.: *Джемс У.* Зависимость веры от воли и другие опыты популярной философии / Пер. с англ. С.И. Церетели. СПб., 1904. С. 338–342. Флоренский ссылается на Джемса в «Столле...», напр., примеч. 28 на с. 622, 76 на с. 641 и др. Библиографию см.: *Философская энциклопедия*. Т. 1. М., 1960. С. 471.

¹¹⁴ Далее в рукописи пробел. Последняя фраза — скрытая цитата из «Зимней сказки» Гейне. Ср.: *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // У водоразделов мысли. С. 68 и примеч. 5 на с. 377.

¹¹⁵ На полях рукописи дата: 1922.VIII.7.

¹¹⁶ См.: *Plat.* Parm. 130c (*Платон*. Т. 2. С. 408). Ср.: *Булгаков С.* Философия имени (примеч. 31). С. 74.

¹¹⁷ Здесь о. Павел, скорее всего, имеет в виду Н.Ф. Федорова (последнее изд.: *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М., 1982. С. 403 и сл., 441).

Возражения о. Павла Флоренского Федорову находятся в полном согласии со святоотеческой традицией, согласно которой в новых условиях бытия изменяются и сами функции органов человеческого тела.

О Федорове и Флоренском см.: *Никитин В.А.* Храмовое действо как синтез искусств (Священник Павел Флоренский и Николай Федоров) // *Символ*, 1988, дек. С. 219–236 (эта статья была напечатана также в «Вестнике Русского христианского движения»).

¹¹⁸ Вернер видит в этих словах возможную аллюзию с 1 Кор. 13, 12: «... видим убо ныне якоже зеркалом в гадании, тогда же лицем к лицу: ныне разумею от части, тогда же познаю, якоже и познан бых». (В славянском переводе словом «гад-ание» передается греч. *αἰνύματα* (*Влэѡцеѡв ѡѡр арти дѡ' ѡбѡлтроѡ ѡв аѡнѡѡцати*) и имеет здесь исконное значение «предположение», «за-гад-ка» (ср.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. М., 1986² фототип. С. 381). В переводах Нового Завета на современные языки (русск., нем., англ., франц., итал.) слово переводится (в скобках указаны новейшие переводы): гадательно (ср.: *Origen*. О началах. Казань, 1899. С. 99–100, 135); in einem dunkeln Wort (undeutlich; rätselhafte Umrisse); darkly (dimby); d'une manière obscure; in enimma.)

Несмотря на то, что фраза цитируется — если здесь вообще имеется в виду это место из Нового Завета — о. Павлом далеко не точно, контекст «Иконостаса» позволяет принять предположение Вернера, и такое понимание представляется более предпочтительным, чем приводимое ниже. Это же место из послания ап. Павла имеет в виду св. Григорий Нисский, рассуждая о вечном приближении к Богу, «воспарении к высшему» (*Greg. Nyss.* De vita Moysis, II, 232: PG, т. 44. col. 401d; SC, т. 1 (1968³). P. 264; Творения святых отцов. Т. 37 (примеч. 82). С. 345). Ср. интерпретацию этого места Климентом Александрийским (примеч. 52) (*Mortley R.* The mirror and I Cor. 13,12 in the epistemology of Clement of Alexandria // *Vigiliae Christianae*, 30, 1976. P. 109–120),

а также Иоаном Дамаскиным («икона есть зеркало и гадание, приспособленное к грубости нашего тела») // Третье слово о св. иконах. Гл. 2: PG, t. 94, col. 1320c; Творения (примеч. 149). С. 391). О возможных аллюзиях при цитировании 1 Кор. 13, 12 ср.: Из богословского наследия. С. 152; *Флоровский Г. В.* Восточные Отцы IV века. Paris: YMCA-Press, 1990². С. 105.

Ср., однако: «И не без причины это ожидание, что личина физичности в любой момент может быть, вот, скинута: ведь в *гаданиях с зеркалом* (курсив мой. — А. Д.) так и получается — вместо отражения появляются другие образы, и мистический трепет переходит в подлинный ужас. Не есть ли и всегда боязнь зеркал, чувство таинственности зеркал, полусознательная мысль о явной мистичности зеркала в гадании?» (*Флоренский П.* Воспоминания. ЛУ, 1988. № 6. С. 128). Ср.: *Флоренский П.* О суеврии и чуде. С. 255. Гадание с зеркалом было традиционным на Руси (ср.: *Пушкин А. С.* Евгений Онегин. Гл. V, строфа 9; *Жуковский В. А.* Светлана). Не исключено, что о. Павел намекает здесь и на оккультные гадания (см., напр.: *Седир*. Магические зеркала. Теория развития ясновидения, и гадание, как практическое его применение / Пер. А. В. Трояновского. Вязьма, 1907. О. Павел был знаком с книгами Седира: Столп... примеч. 28 на с. 624).

По-видимому, приводя данную фразу, о. Павел косвенно противопоставляет оккультному миропониманию христианское, ложному пути познания будущего через гадание (в «магическом» значении этого слова), пути прелести духовной, — путь созерцания иконы как образа «таинственных и сверхъестественных зрелищ», путь молитвы и духовной благодати. О полемике отца Павла с оккультизмом речь шла выше, см. примеч. 22, 25, 35, 88, 104.

¹¹⁹ См. выше, примеч. 116.

¹²⁰ 2 Кор. 1, 12.

¹²¹ В. В. Розанов; источник скрытой цитаты в настоящее время не выявлен.

¹²² Ср.: Столп... С. 230, 243.

¹²³ 1 Кор. 15, 50. Эти слова Священного Писания часто привлекались для обоснования и оправдания многих ересей. Поэтому в богословской литературе толкованию этого трудного места уделялось исключительное внимание. Укажем: *Tert. De res. carn.* 48–50 (рус. пер.: *Тертуллиан*. Творения. Т. 2 // Библиотека творений святых отцов и учителей церкви западных. Т. 31. Ч. 2 / Пер. Н. Щеглова. Киев, 1912. С. 284–290); *Orig. De princ.* II, 10, 3 (рус. пер.: *Ориген*. О началах. Казань, 1899. С. 164); *Iren. Adv. haer* V, 9 (рус. пер.: *Ириней Лионский*. Против ересей. М., 1900. С. 462). Ср.: Из богословского наследия... С. 236.

¹²⁴ Об одежде см. также: Из богословского наследия... С. 217 и сл.; Столп... С. 243 и др.

¹²⁵ *Некрасов Н. А.* Сятелям.

Надпись «Мальшев» относится, вероятно, к Ивану Матвеевичу Мальшеву, работавшему в лавре в середине XIX в. См.: *Олсуфьев Ю. А.* Дополнение III к Описи икон Троице-Сергиевой лавры (1920. Изд.: Сергиев, 1927. С. 11, 21, 33, где работы его датированы 1855, 1854–1856, 1870, 1871 гг.). *Его же*. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920. С. 225 (краткая историческая справка). (Сообщено Г. И. Взорновым.)

¹²⁶ На полях рукописи дата: 1922.VIII.12.

¹²⁷ Место, характерное для поэтическо-символического, многозначного, образного стиля Флоренского. Ср.: «(...) мир *невидимый* — Божественная благодать, как расплавленный металл, *струющийся* в обожествленной реальности» («Иконостас»). «Сквозь всю жизнь мою пронизывается *невидимая* нить искр, огненная *струя* золотого дождя [= «расплавленный металл» разбираемого места], осеменяющая ум, как Юпитер Данаю: *Unda fluens palmis Danaen eludere possit*» (*Флоренский П.* Воспоминания. Ч. 1. Раннее детство. Гл. «Впечатления таинственно») // ЛУ, 1988. № 2. С. 157. Приведена строка из поэмы Овидия «Метаморфозы» (XI, 117):

«Вага, с ладоней струясь, обмануть могла бы Данаю!»

(Пер. С. В. Шервинского).

Ср.: IV, 611; VI, 113 (курсив везде мой. — А. Д.).

Эта параллель делает очевидным интимно-личный характер метафоры в «Иконостасе». Подчеркнем и другой, завуалированный в контексте, план метафоры: образ, относимый Овидием к *Богу* (Юпитеру), явившемуся в виде *золотого* дождя, переносится Флоренским на *золото* (в иконописи), символизирующее *Божественную* реальность (ср. далее в «Иконостасе»: «Все изображения иконы возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света»).

Таким образом, метафора (близкая к символу) скрывает по крайней мере две («по крайней мере», ибо не исключена и подсознательная аллюзия (явная в «Воспоминаниях») с таинственностью сна, см. примеч. 3) коннотации: поэтическую и личностную. Ср. примеч. 136, 165 и особенно 118.

¹²⁸ На полях рукописи дата: 1922.VIII.13.

¹²⁹ На полях рукописи дата: 1922.VIII.19.

¹³⁰ О слове ἀλλήθεια см.: Столп... С. 17 и сл. См. также: *Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1927. С. 54–55. Ср. рассуждения Мефодия Патарского об истине (Пир десяти дев. Речь 5. Гл. 7) (примеч. 3, с. 48).

¹³¹ Пропуск в рукописи занимает более двух страниц. По-видимому, о. Павел предполагал продолжить далее прерванную цитату. Перевод сделан о. Павлом с греческого текста. Далее приводится текст (он заключен в квадратные скобки) по русскому переводу в «Полном собрании творений святого отца нашего Иоанна Златоуста» (Т. 3. Кн. 1–2. СПб., 1897. Кн. 1. Беседа на слова апостола: «Не хочу вас не ведети, братие, яко отцы наши вси под облаком быша, и вси сквозь море проидоша» (1 Кор. 10, 1). С. 249–250). Греч. текст см.: *Migne J.P.* Op. cit. Т. 51, col. 247–248.

¹³² См. также: Объяснение технического производства, существовавшего в старых русских школах иконописания // Ровинский Д. А. Указ. соч. С. 56–80. Выписки из подлинников см. там же. С. 81–108.

¹³³ На полях рукописи дата: 1922.VIII.20.

¹³⁴ Деян. 17, 28. Слова «до нового Иерусалима» в конце абзаца соответствуют ирмосу 9-й песни пасхального канона «Светися, светися, новый Иерусалиме»; см. также: *Столп...* С. 333 и сл., особенно с. 356.

¹³⁵ Ср. с названием одной из работ кн. Е. Н. Трубецкого «Умозрение в красках».

¹³⁶ Трудное для понимания место «Иконостаса». Трудность состоит в том, что, насколько известно, это выражение никогда не употреблялось для защиты догматов православного богословия (ибо к чему еще может относиться выражение «онтология Востока», ср. *Столп...* С. 122). Наоборот, это основное положение эпикуровской философии («Из ничего не творится ничто по божественной воле». — *Lucr. De rer. nat.*, I, 150; см.: *Тит Лукреций Кар.* О природе вещей. М., 1983. С. 293 и примеч. на с. 333–334. Пер. Ф. Петровского) в истории богословия всегда понималось как антитеза взгляду православному, согласно которому мир творится Богом из абсолютного ничто (о развитии идеи творения мира «из ничего» в поздней античной культуре см. 1-ю часть монографии: *Weiss H.F. Untersuchungen zur Kosmologie des hellenistischer und palastinischen Judentums.* Berlin, 1966, а также: *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. М., 1981. С. 214–218), т. е. как утверждение совечности материи Творцу (см., напр.: *Несмелов В.* Догматическая система св. Григория Нисского. Казань, 1887. С. 337). Как же следует понимать это выражение в данном контексте?

Во-первых, выделив в «ничто» укон и мэон, см. примеч. 137, здесь под «ничто» надо иметь в виду укон. Во-вторых, поскольку «западный рационализм» не утверждает совечности материи Творцу, ибо не признает Его, а говорит о происхождении материи из ничего *самой по себе* (или, что то же, о вечном саморазвитии ее; такую картину выразительно нарисовал А. Ф. Лосев в «Философии имени» (*Лосев А. Ф.* Философия имени. М., 1927. С. 216–217), — то и данное выражение может пониматься как бы «усеченным» и самостоятельным, без второй его части («по божественной воле»). В таком случае цитату можно понять так: «Из ничего ничто [не возникает *само по себе*], и нечто творится только Сущим». Как нам представляется, о. Павел изменил смысл этого выражения на прямо противоположный, стремясь парадоксальностью усилить производимое на читателя впечатление. Это — характерная, но довольно трудноуловимая черта его стиля, ср. примеч. 118, 127.

¹³⁷ Можно перевести как: «Не-существующее стало не-сущим». Ср.: «Здесь нам необходимо еще раз остановиться на анализе *не* в применении к тварности. Может быть два значения этого *не* по смыслу тварного ничто, которым соответствуют два вида греческого отрицания: οὐ и μή (ἄ privativum к этому случаю совсем не относится): первое соответствует полному отрицанию бытия — н и ч т о, второе же — лишь его невыявленности и неопределенности — н е ч т о. Этот второй вид небытия, μή οὐ, собственно говоря, скорее, относится к области бытия (...)» (*Булгаков С.* Свет не вечерний. М., 1917. С. 183; см. также с. 146 и примеч. 2). Ср.: Из богословского наследия... С. 133, 135; Столп... С. 29 и примеч. 310 на с. 709. Ср. также: *Трубец-*

кой Е.Н. Смысл жизни. М., 1918. С. 105, 110; Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1927. С. 52–53 и примеч. 5 на с. 250.

О различении укона и мэона у Шеллинга и Булгакова и соответствии этого разграничения богословской традиции см.: иг. Геннадий (Эйхалович). О тварности // Вестник Русского христианского движения. № 149 (I–1987). С. 55–59.

В машинописном тексте приведена фраза из Евангелия от Иоанна (1, 14): «И Слово плоть бысть» (Καὶ ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο) — ср.: Из богословского наследия... С. 104.

¹³⁸ См. выше, прим. 96.

¹³⁹ На полях рукописи дата: 1922.VIII.22.

¹⁴⁰ Всякое определение (заключение, *досл.* ограничение) есть отрицание (*лат.*). Выражение *determinatio negatio est* встречается в письме Б. Спинозы к Я. Йеллесу от 2 июня 1674 г. в значении «ограничение есть отрицание». Это выражение в значении «всякое *определение* есть отрицание» часто приводится Гегелем (Энциклопедия философских наук. Ч. 1. § 91, добавление // Гегель Г. Энциклопедия философских наук: В 3 т. Т. 1. М., 1975. С. 229; Лекции по истории философии. Ч. 1. Разд. 1. Гл. 1. § о Пармениде // Гегель Г. Соч. Т. 9. Л., 1932. С. 222; Наука логики. Кн. 1. Отд. 1. Гл. 2, примеч. к § о качестве // Гегель Г. Наука логики: В 3 т. Т. 1. М., 1970. С. 174 и примеч. 43 на с. 489), хотя такое понимание фразы Спинозы основывается на «прямом недоразумении» (см.: *Спиноза Б.* Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М., 1957. С. 568 и примеч. 275 на с. 704). О. Павел имеет в виду здесь и далее в первую очередь гегелевское положение.

¹⁴¹ Нужно было бы ее выдумать (*φφ*). Ср. известную фразу Вольтера: «Если бы Бога не было, то следовало бы Его выдумать» (Послания СХI. Автору новой книги о трех самозванцах (1769)). Очень характерно для русской философии отношение к этой фразе Ф.М. Достоевского (Братья Карамазовы. Ч. 2. Кн. 5. Гл. 3; Ч. 4. Кн. 10. Гл. 6 // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 213–214, 499–500, 503).

¹⁴² Ср. со словами преп. Серафима Саровского: «(...) *мы под предлогом просвещения зашли в (...) тьму неведения*» (см.: О цели христианской жизни. Беседа преп. Серафима Саровского с Н.А. Мотовиловым. Сергиев Посад, 1914. С. 10). Ср. также: *Лосский В.* Мистическое богословие // Богословские труды. Сб. 8. М., 1972. С. 120. Слова преп. Серафима приобретают особый смысл, если вспомнить об одном эпизоде во время беседы его с Мотовиловым, когда последний «не видел фигуры преподобного, а только один свет, озаряющий все кругом (...)» (О цели... С. 17–20; ср.: *Лосский В.* С. 118–120). Этот же эпизод привел о. Павел (*Столт...* С. 102–105; ср.: *Нилус С.* Великое в малом и Антихрист, как близкая политическая возможность. Записки православного. Царское Село, 1905². С. 197–199 — указ. в Столпе, примеч. 146 на с. 672 и примеч. 356 на с. 717). См. также: *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. М., 1918. С. 144. О свете см.: Из богословского наследия... С. 151–152.

¹⁴³ Скорее всего, имеется в виду В.А. Фаворский. Ср.: Мнимости в геометрии. М., 1922. С. 61–64.

¹⁴⁴ На полях рукописи дата: 1922.VIII.23.

¹⁴⁵ Ср.: *Флоренский П.А.* Обратная перспектива // У водоразделов мысли. Т. 2. М., 1990. С. 46–47, 68. В этой же работе о. Павел анализирует иконописные приемы.

¹⁴⁶ Ср. там же. С. 69

¹⁴⁷ Точнее, *Ungrund* — «пропасть», одно из основных понятий бэмовской мистико-пантеистической системы. Генетически восходит к гностическому *βυθός* (*Iren. Adv. haer. I, 1; Tert. Adv. Vol. 7*).

¹⁴⁸ На полях рукописи дата: 1922.VIII.26.

¹⁴⁹ Св. отцы сравнивали иконы с книгами и проповедями и даже считали, что зрение имеет преимущества перед слухом. См., напр.: *Io. Dam. De imag. I, 17 (Migne P. Op. cit. T. 94, col. 1248c, 1268ab и др.)*. Рус. пер.: Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина. Т. 1. СПб., 1913; *Mansi. Op. cit. T. 13, col. 232b, 361a; Niceph. Const. Antir. III 3 (Migne J.P. Op. cit. T. 100, col. 380d), 5 (ib. 381cd, 384ab)*. *Apol. 62 (ib. 748d)* (рус. пер.: Творения св. отца нашего Никифора, архиеп. Константинопольского. Ч. 1 // Творения святых отцов... Т. 65. М., 1904. С. 311). См. также сочинения преп. Феодора Студита, рус. пер.: *Феодор Студит*. Творения. Т. 1–2. СПб., 1907–1908. Ср.: *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. С. 34–37, особенно с. 38.

¹⁵⁰ См.: *Маковельский А.* Досократики. Ч. 1. Казань, 1914. С. 164, фр. 107 (греч. текст: *Diels H.* Die Fragmente der Vorsokratiker. Bd 1. Berlin, 1912. S. 98). Флоренский мог пользоваться

и изданием, указанным в «Столпе...», прим. 227 на с. 689. Новейшие издания: *Diels-Kranz*⁶, fr. 107; *Marcovich*, fr. 13; Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М., 1989. С. 193.

¹⁵¹ *HeracI*, fr. 101a *Diels-Kranz*; *Marcovich*⁹ fr. 6 (Фрагменты... С. 191). Эту же мысль находим у Геродота (1, 8), Лукиана (*De salt.*, 78) и мн. др. См.: *Schmid W.* Geschichte der griechischen Literatur. Bd I, 2 (1934). S. 652; *Otto A.* Sprichwörter der Römer. Leipzig, 1890. S. 251; *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. [Т. 2.] Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 598; [Т. 3.] Высокая классика. М., 1973. С. 294. Ср. прим. 148.

¹⁵² В греческом языке корень (F) οἶδ/ (F) ἰδ/ (F) ἴδ означал и «видеть», и «ведать». См. выше рассуждения Флоренского о лике и идее. Особенно подробно пишет об этом о. Павел в статье «Смысл идеализма» (Сборник статей в память столетия (1814–1914) Московской духовной академии. С. 111–122). О зрительном восприятии в греческой эстетике, гносеологии и этимологии терминов, связанных с глаголом «видеть», см., напр.: *Bultmann R.* Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum // *Philologus*, 1948. Bd 97. H. 1/2. S. 17–29. См. также: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. [Т. 2.] С. 417–430 (там же и библиография), 581–582; [Т. 3.] С. 241–257, 294; [Т. 4.] Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 302–308; [Т. 6.] Поздний эллинизм. М., 1980. С. 442–443, 449, 550–552. О мистике света и зрительной интуиции см.: *Лосев А.Ф.* Античный космос..., примеч. 24 на с. 269–272, ср. примеч. 198 на с. 435. Прочая литература о метафизике света указана А.В. Михайловым, см.: Вопросы искусствознания, 1994. № 4. С. 70, примеч. 17.

¹⁵³ О *венчике*, как выражающем природу внутреннего света, см.: Столп..., примеч. 147 на с. 672–674.

¹⁵⁴ Ср.: Столп... С. 98.

¹⁵⁵ См.: Столп..., примеч. 369 на с. 720–721.

¹⁵⁶ См.: Столп... С. 178 и прим. 277 на с. 701. В этимологии слова «Аид» (происхождение которого не может считаться твердо установленным, см. этимологические словари Карнуа, Фриска, Гофмана, Шантрена) о. Павел прямо следует Платону, см.: *Crat.* 403a (Т. 1. С. 441); *Pbaed.* 80d–81d (Т. 2. С. 46–47); *Gorg.* 493b (Т. 1. С. 319). Ср.: *Платон.* Т. 1, примеч. 46а на с. 566–567: «Понимание Аида как "незримого мира" связано также со старинным этимологическим толкованием слова Аид: *Haidēs* ← *aFidēs* ("невидимый")».

Объясняя свой метод работы, о. Павел писал: «Истинный предмет рассуждений философа — внутренняя жизнь, а не лингвистика. Вот почему здесь — равно как и во многих других местах — делаются определенным тоном ссылки на этимологии, признаваемые сомнительными или по меньшей мере не окончательно выясненными. (...) Опираясь на величайший из авторитетов в философии — авторитет Платона, мы не затруднились бы, по его примеру, сослаться на такие положения языкознания, которые нами же в свое время и на своем месте были и будут опровергаемы» (Столп..., примеч. 773 на с. 785–786). О принципах «этимологических раздумий» Флоренского см. также примечание С.С. Аверинцева к работе о. Павла «Строение слова» (Контекст-1972. М., 1973, примеч. 5 на с. 370–372; *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. М., 1990, примеч. 8 на с. 408). См. также: *Иванов В.В.* О лингвистических исследованиях П.А. Флоренского // Вопросы языкознания, 1988. № 6. С. 69–87.

¹⁵⁷ Эту же фразу о. Павел приводит в работах, посвященных именованию, — «Магичность слова» и «Именованье как философская предпосылка» (*Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. М., 1990. С. 265 и примеч. 20 на с. 422; с. 285 и примеч. 4; с. 302 и примеч. 23 на с. 434). Фраза взята из Синодика в Неделю православия, читаемого в первое воскресение Великого поста, дополненного патриархом Филофеем Коккиным параграфами, излагающими учение св. Григория Паламы, в следующем году после Собора 1351 г.: ἐνεργείας ὑὰρ μόνον τὸ μὴ ὀν στερεοῦθαί φασιν ἐπὶ λέξεως οἱ τῆς ἐκκλησίας διδάσκαλοι («Против Варлаама и Акиндина», 2. В пер. А.Ф. Лосева: «...ибо учителя Церкви дословно говорят, что только небытие лишено энергии»). Греч. текст и церковнослав. пер.: Синодик в неделю православия. Сводный текст с примечаниями Ф. Успенского. Одесса, 1893. С. 31 (новейшее изд. с франц. пер. и комментариями: *Gouillard J.* Le Synodikon de l'Orthodoxie («Travaux et mémoires», 2). Paris, 1967. Синодик печатался в Постной Триоди в России до 1766 г., когда чин православия был заменен новым, более общим, а затем и вообще перестал включаться в службу (подробнее см.: *Петухов Е.В.* Очерки по литературной истории Синодика... СПб., 1895. С. 62). В Греческой же церкви Синодик читается до сего дня — см.: Τριώδιον. Αθήνα, 1967, σ. 162; этот же текст помещен также в кн.: *Karmiris I.* Dogmatica et symbolica monumenta orthodoxae catholicae ecclesiae. Т. 1.

Athenis, 1960, с. 411). Перевод А. Ф. Лосева: *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 878. Знакомство с богословскими спорами той эпохи чрезвычайно важно для уяснения философии о. Павла Флоренского о. Сергия Булгакова и А. Ф. Лосева. Поэтому в уточнение и дополнение литературы, приведенной в «Столпе...» (примеч. 127 на с. 660–661), укажем: *Недетовский Г.* Варлаамитская ересь // ТКДА, 1872. Т. 1, февр. С. 316–357; *Успенский Ф. И.* Синодик в неделю православия (состав и происхождение частей его) // ЖМНП, 1891. Ч. 274 апр. Отд. 2. С. 267–323 (ср.: Записки Новороссийского ун-та. Т. 59. С. 407–502); *Его же.* Философское и богословское движение в XIV в. (Варлаам, Палама и их приверженцы) // ЖМНП, 1892. Ч. 279, янв. Отд. 2. С. 1–64; февр. С. 348–427; [*Еп. Алексий (Дородницын)*] Византийские церковные мистики XIV века (преп. Григорий Палама, Николай Кавасила и преп. Григорий Синаит), исследование еп. Алексия, ректора Казанской духовной академии // ПС, 1906. Т. 1. С. 98–108, 224–240, 409–428; Т. 2. С. 120–141, 456–479; *Соколов И. И.* Св. Григорий Палама, его труды и учение об исихии. СПб., 1913 (отд. отгис из ЖМНП, 1913, апр.–июль; новая сер. Ч. 44. Отд. 2. С. 378–393; Ч. 45. Отд. 2. С. 159–186, 409–429; Ч. 46. Отд. 2. С. 114–139) (подробная рецензия на кн. Папамихаила). Помимо дореволюционных, во многом устаревших работ, следует отметить имеющиеся на русском языке работы В. Лосского и архим. Киприана (Керна), а также следующие статьи и книги: *Монах Василий (Кривошеин).* Аскетическое и богословское учение святого Григория Паламы // *Seminarium Kondakovianum*, VIII. Прага, 1936. С. 99–154; *Meyendorff J.* Introduction à l'étude de Grégoire de Palamas. Paris, 1959 (произведения Паламы — с. 331–339, библиография — с. 15–22, 401–415); *Мейендорф И.* О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV веке // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXIX. А., 1974. С. 291–305; *Его же.* Св. Григорий Палама, его место в предании Церкви и современном богословии // Вестник РХД, № 127 (IV, 1978). С. 42–66; *Его же.* Византия и Московская Русь. Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке. Paris: YMCA-Press, 1990 (пер. с англ. изд. 1981 г.), глава V и соответств. библиография.

¹⁵⁸ Еф. 5, 8.

¹⁵⁹ На полях рукописи дата: 1922.VIII.27.

¹⁶⁰ Деян. 19, 24.

¹⁶¹ См.: Послание к Римлянам, особ. гл. 2–4, 7, и к Галатам, особ. гл. 3–5.

¹⁶² Полное собрание творений святого отца нашего Иоанна Златоуста. Т. 11. Кн. 1–2. СПб., 1905. С. 5–6 (Беседы на «Послание к Ефессянам», предисл.). См.: *Migne J. P.* Op. cit. Т. 62, col. 10 sq. Эта цитата приведена епископом Феофаном.

¹⁶³ Далее в рукописи пробел.

¹⁶⁴ На полях рукописи дата: 1922.VIII.29.

¹⁶⁵ Пример такой надписи см.: *Тураев Б. А.* История Древнего Востока. Т. 2. Л., 1935². С. 166. Ср. письмо о. Павла к М. В. Нестерову от 1.6.1922 о смерти В. В. Розанова (Литературная учеба, 1989. № 1. С. 115): «Да, он умер, 23 января 1919 г. после одной из бань, решительно ему запрещенных, его постиг удар; в параличном состоянии он пролежал несколько месяцев, очень неистовствуя и измучив родных. Но наряду с делами почти безумными с ним происходил и благотворный духовный процесс: В. В-ч постигал то, что было ему непонятно всю жизнь. Он "тонул в бесконечно холодной воде Стикса!" [ср. примеч. 23, вероятно, совпадение не случайное], тосковал "хотя бы об одной сухой нитке от Бога", между тем как стикийские (так в публикации. — А. Д.) воды проникали все его существо." Вот каким страшным крещением сподобил меня Бог креститься под конец жизни", — сказал он мне при посещении его. Потому у него началось странное видение: "все зачеркнуто крестом". Я: "У вас двойств в глазах, В. В.?" — "Да, физически двойств а духовно все утверждается, на всем крест. Это очень странно, очень интересно". Мне он продиктовал нечто в египетском духе на тему о переходе в вечность и об обожествлении усопшего: "Я — Озирис и т. д." (...).»

¹⁶⁶ Мф. 27, 52.

¹⁶⁷ Здесь рукопись кончается.

Для уточнения библиографии и источников, которыми мог пользоваться о. Павел при работе над «Иконостасом», приводим последнюю из сохранившихся и доступных нам записей (все известные нам записи и наиболее важные отрывки из черновиков приведены в примеч. 3, 31, 64, 68, 86, 94 и 102; см. также Приложения).

«идентично

проф. Ф. Смирнов.

«Общий богословский взгляд на историю древне-церковной иконографии». Речь, произнесенная на годовичном акте. Киев. дух. акад., 28 сент. 1879. («Труды Киев. дух. акад., 1879» = Речь и отчет, читанные в торжественном собрании Киев. дух. акад. 28 сент. 1879 г. Киев, 1879 [(Биб. М. дух. акад., 21, 650)] [скобки П. Ф.]).

Не лишено некоторого интереса, но не слишком большого».

О. Павел имеет в виду отд. оттиск из 4-го тома ТКДА за ноябрь 1879 г. Ф. Смирновым составлялось и публиковалось «Описание коллекции древних русских икон, приобретенной церковно-археологическим Обществом для церковно-археологического музея при Киевской духовной академии в 1875 г. покупкою у московского почет. гражданина Сорокина» (ТКДА, 1875, сент., затем подробная опись в ТКДА, 1877, ноябрь; 1878, февр., май, окт., дек.; 1879, авг., дек.; 1880, февр., авг., ноябрь; 1881, сент.). Не исключено, что о. Павел был знаком с этой описью. О Сорокине и его коллекции см.: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 67–69 и примеч. 75 и 76 на с. 291.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

<ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ К «ИКОНОСТАСУ»>

<План «Иконостаса»>

Примечания А.Г. Дунаева

¹ Дата плана не установлена. Сбоку зеленым карандашом рукой Флоренского написано: Иконостас.

² Зачеркнуто красным карандашом.

³ Зачеркнуто красным карандашом. См. «Иконостас», с. 18.

⁴ Зачеркнуто красным карандашом и поставлен знак вопроса.

⁵ См. примеч. 68 к «Иконостасу».

⁶ См. примеч. 15 к «Иконостасу». Книга Вяч. Ив. Иванова «Дионис и прадионисийство» вышла по окончании работы о. Павла над «Иконостасом», поэтому здесь имеются в виду следующие статьи Иванова: Эллинская религия страдающего бога. — «Новый путь», 1904, № 1–3, 5, 7; Религия Диониса. Ее происхождение и влияние. — «Вопросы жизни», 1905, № 6, 7; Вагнер и Дионисово действо. — «Весы», 1905, № 2; Ницше и Дионис. — В кн.: *Иванов В.* По звездам. СПб., 1909; О Дионисе и культуре. — Там же; О Дионисе орфическом. — «Русская мысль», 1913, № 11; О существе трагедии // Иванов В. Борозды и межи. М., 1916.

⁷ Подчеркнуто красным карандашом.

⁸ Подчеркнуто красным карандашом. Выражение «облако свидетелей» употребляется в Новом Завете один раз — Евр. 12, 1. См. «Иконостас», с. 27.

⁹ См. примеч. 102 к «Иконостасу».

¹⁰ Имеются в виду три работы Е.Н. Трубецкого: «Умозрение в красках», «Два мира в древнерусской иконописи» (вышли в 1916 г. отдельными изданиями) и «Россия в ее иконе» («Русская мысль», 1918, № 1/2). Все три были перепечатаны в Париже в 1965 г. (М., 1991) под названием «Три очерка о русской иконе»; см. примеч. 135 к «Иконостасу».

¹¹ См. примеч. 68 и 92 к «Иконостасу».






¹² См. «Иконостас», с. 87 сл. и примеч. 68.

¹³ «Иконостас», с. 92, 134 и примеч. 31 и 94.

¹⁴ См. примеч. 94 к «Иконостасу».

На обратной стороне листка с планом «Иконостаса» нарисована следующая схема:

Барон Ф.  Аврелия I Дочь крестьянина  Франц (Франческо IV)

 Гермоген  Аврелия II  Ефимия  Франциск V  Граф Викторин
(монах Медард)

Это — упрощенная схема генеалогических и родственных отношений монаха Медарда, главного героя романа Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» (последнее издание — Л., 1984; на с. 232 подробная схема).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

<ЗАМЕТКИ ПО ИКОНОПИСИ>

Эти материалы представляют собой две тетрадки, сшитые из сложенных пополам листов писчей бумаги. Крайние даты: ранняя — 11 ноября 1918 г.; поздняя — не ранее марта 1923 г. В тетрадки шиты или вложены также небольшие листки с разными записями. Хронологически записи охватывают период около пяти лет, когда отец Павел работал в Комиссии по охране памятников Троице-Сергиевой лавры; итогом этой работы явилось большое количество различных статей и работ по древнерусскому искусству, а также плод философских обобщений и раздумий о Павла — «Иконостас». Выше, в Комментариях и Приложении I, приведены черновики и записи, хранившиеся вместе с рукописями «Иконостаса». Тетради, так же как и план «Иконостаса», были обнаружены О.И. Генисаретским среди подготовительных материалов к другой работе Флоренского — «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях».

Публикуемые материалы представляют несомненный интерес для наблюдений за процессом работы о. Павла, но значение их этим не исчерпывается. Сведения об иконописных пошибах, об иконописных терминах — необходимый фундамент для понимания «Иконостаса», которым владеют лишь немногие специалисты и который недоступен большинству современных читателей.

При необходимости места, опущенные о. Павлом, восстанавливаются в квадратных скобках. Все цитаты и ссылки сверены по источникам, при этом выделения (разрядка), сделанные о. Павлом, оставлены без изменений и не оговариваются.

Многие записи прочтены благодаря помощи С.З. Трубочёва и игумена Андроника.

Примечания А.Г. Дунаева.

¹ Сохранилась отдельная выписка Флоренского: «П <П.> По к р ы ш к и н

Православная церковная архитектура XII–XVII стол. в нынешнем Сербском королевстве СПб., 1906».

² Страшный Суд. Голова апостола Павла. Фреска Дмитровского собора во Владимире. Вклейка между с. 46 и 47.

³ Правая колонка, очевидно, оставлена о. Павлом для греческого либо латинского текста.

В тетрадке сохранилось несколько длинных листов, исписанных карандашом с обеих сторон. Это — конспект и выписки из Седьмого Вселенского Собора по указанному изданию. Мы сочли целесообразным приводить здесь эти выписки, поскольку они отрывочны и заняли бы слишком много места. Отцом Павлом сделаны выписки со следующих страниц: 30, 31, 32, 33 (две выписки), 41 (две), 44–45, 50, 51, 74, 76, 77 (две), 80 (две), 81, 84 (три), 88, 90, 92, 100, 104, 131, 132 (две), 133, 134 (две), 139, 142 (три), 143 (четыре), 144, 155, 157, 160, 198, 201, 202, 209, 213, 217, 219–222, 233, 234, 235, 236 (три), 237–240, 241, 244 (три), 245 (две), 246, 250–256 (одна), 261, 265, 266, 268, 270, 271, 272 (три), 275, 277, 281–283, 285–288, 290–293, 294, 295 (две), 296, 297, 298, 301, 302, 304, 305, 307, 315, 316, 319–324, 326, 327 (три), 328, 329, 335–8 (одна), 339, 340, 341 (две), 342 (две), 343, 345–347, 349–351, 352, 354, 356, 358, 384, 387–391, 396, 398, 404 (две), 405, 407, 409, 411, 415, 420, 420 сл., 428, 430, 437, 440, 440–441, 441, 442, 452, 446, 447, 452, 452, 452, 453, 358, 458, 459 (две), 460 (две), 460, 461, 462 (три), 463, 464 (две), 465–467, 468 (две), 469 (три), 470 (две), 473 (две), 474, 476, 477 (три), 478–480, 481, 483, 485, 486, 487, 488, 489 (две), 495, 496, 497, 501–503, 511, 512–513 (одна), 514, 517, 518, 524, 535, 543, 545, 546, 547, 549 (две), 551, 552, 554, 554, 555, 557, 560 (две), 561, 562, 564, 564, 565, 568, 569, 571, 574, 575–577, 579, 592, 593 (три), 594 (две), 614, 616–617 (одна), 618, 624, 628, 659, 689 (две), 690. Выделены страницы, подчеркнутые о. Павлом.

⁴ *Успенские М.И. и В.И.* Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. I. Св. Алимпий; II. Андрей Рублев, СПб., 1901. С. 35–76.

⁵ Отдельный оттиск из: «Аполлон», 1915. № 2. С. 1–23. Перепечатано в кн.: *Пушин Н.Н.* Русское и советское искусство. М., 1976. С. 33–51.

⁶ С. 499–515.

⁷ В Киево-Печерском патерике этого эпизода нет.

⁸ Здесь кончается первая тетрадка, считая из белых листов бумаги. К ней пришта вторая тетрадка из 13 желтых листов бумаги более низкого качества и 8 отдельных листочков, вшитых в тетрадку. Никаких дат во второй тетрадке нет.

⁹ См. примеч. 92 и 132 к «Иконостасу».

¹⁰ На указанных о. Павлом (по Голубцову) страницах — перечень иконописцев XVI–XVII вв. Вся статья — с. 119–133.

¹¹ Ср.: Иконостас. С. 44.

¹² *Айналов А.И.* Эллинистические основы византийского искусства. Исследование в области ранневизантийского искусства. СПб., 1900, 231 с. + 4 табл. + 48 рис. Из XII тома «Записок Имп. Рус. Археол. Общества...». Кн. 5. С. 1–224.

¹³ Можно с уверенностью сказать, что этой книги Флоренский не читал: она указана Грабарем в статье «Фрески Дмитриевского собора во Владимире» (Русское искусство, 1923. № 2/3. С. 41), причем фамилию автора Грабарь указал неправильно. Точные данные: Дмитриевский собор в губ. гор. Владимире. Составил протоиерей В.В. Косаткин. Издание Владимир. Учен. Архивн. Комиссии. Владимир. 1914, 39 с. + ил.

СТАТЬИ

Храмовое действо как синтез искусств

Первая статья, написанная Флоренским во время работы в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры (см.: Троице-Сергиева лавра и Россия). Машинописные правленые оригиналы статьи известны по спискам: 1) Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 2283, оп. 1, д. 140; 2) Отдел хранения Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника, Ф. Комиссия по охране лавры, д. 3, л. 18–23; 3) Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, ф. 31, д. 1130; 4) Архив священника Павла Флоренского. Все списки имеют идентичное заглавие «О храмовом действе как синтезе искусств» и датировку написания: «Сергиев Посад, 1918 октября 24/25 / ноября 6/7 в дни годовщины Октябрьской революции». Список из архива священника Павла Флоренского (1-й экз. машинописи, правленный автором) имеет следующие авторские надписания: над заголовком — *Черновик* — продиктованный непосредственно на машину Ив. Алексеев. Введенскому. П.Ф.; под заголовком — «(Доклад в Комиссию по охране памятников Лавры, читанный в заседании Комиссии 27 октября / 9 ноября 1918 года)»; у левого поля на с. 1 красным карандашом: «Напечатать в Маковце. № 1, 1922».

Флоренский был приглашен к сотрудничеству в журнале «Маковец» — журнале литературно-художественного объединения «Маковец» (1921–1927) Н.М. Чернышёвым, который записал 24 декабря 1921 г.: «По поручению редакции я был у П.А. Флоренского, пригласить его сотрудником журнала. Когда я начал было ознакомлять с задачами нашего журнала, он сказал: „Мне все говорит название, я с Вами“» (*Игумен Андроник*. Художница Р.А. Флоренская. Основные даты жизни и творчества // Р.А. Флоренская, П.А. Флоренский во ВХУТЕМАСе и «Маковце». Каталог выставки. М., 1989. С. 7. См. также о «Маковце»: *Латишин В.П.* Из истории художественной жизни Москвы 1920-х гг. «Маковец» // Советское искусствознание-79. Вып. 2. М., 1980; Маковец. Каталог выставки. М., 1995).

Текст, напечатанный в журнале «Маковец», № 1, имеет отличия от машинописного правленого оригинала, т. к. Флоренский произвел стилистическую, а в некоторых случаях и содержательную правку для печати. Статья неоднократно перепечатывалась в журнальных публикациях конца 1980 – 1990-х гг., переведена на многие европейские языки, вошла в изд.: *Священник Павел Флоренский*. Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству / Под ред. Н.А. Струве. Париж, 1985. С. 41–55. В данном издании текст печатается по изданию: Маковец, 1922. № 1. С. 28–32. Некоторые наиболее важные примеры правки Флоренского приводятся в примечаниях.

Игумен Андроник.

Примечания написаны игуменом Андроником (5–7) и С.М. Половинкиным (1–4).

¹ музейное бешенство (*лат.*).

² Светлая (роща), потому что темно в ней (*лат.*). Традиционный пример нелепой причинно-следственной связи.

³ *Муратов П.П.* Образы Италии. Т. II. М., 1994. С. 27–28.

⁴ имя путать с вымыслом рассказчика (*лат.*).

⁵ Далее в машинописном оригинале текст, не включенный Флоренским в окончательный опубликованный вариант:

«Исходя из этих представлений о задачах музейного дела нашего времени, я — возвращаясь к покинутой мысли — выражаю свое единомыслие с уже заслужанным и одобренным Комиссией докладом Ю.А. Олсуфьева, как опытом *принципиально* мотивировать вполне конкретное предложение и сливать русло наших работ с общим руслом теоретико-эстетических изысканий. Примыкая к докладу вышеуказанному, настоящий — пытается взять нить мысли, оставленную Ю. А.<Александровичем>, и, исходя из теоретических основоположений, уже принятых Комиссией, сделать дальнейшие конкретные выводы, существенно определяющие охранительную и реставрационную деятельность Комиссии. Скажу более, эти выводы мне представляются решающе важными».

⁶ Далее в машинописном оригинале текст, вычеркнутый Флоренским карандашом и не включенный в окончательный опубликованный вариант:

«Повторяю, я говорю сейчас не во имя интересов религии, а во имя интересов культуры, ибо с чистой точки зрения религии, может быть самое полезное было бы, говоря несколько афористически, раскассировать лавру и в пустых стенах ее устроить музей: есть глубокая правда в, опять-таки брошенных афористически, слова покойного митрополита Владимира, сказавшего в ответ на беспокойство о церковных древностях, что следовало бы все их собрать и сжечь. Но именно...»

Данное высказывание надо соотносить с мыслью Флоренского о двойственной природе религиозного культа и религии: «Кульτ постигается сверху вниз, а не снизу вверх <...> Снизу вверх рассматриваемый культ есть некоторая деятельность человека, именно вид культурной его деятельности, существующей наряду с другими» (*Священник Павел Флоренский. Кульτ, религия и культура // Философия культа. М.: Академический проект, 2014. С. 51*).

⁷ Окончание статьи в машинописном оригинале: «Глубоко надеюсь, что уточненное чутье современных специалистов по той или иной отрасли искусства уже проникло вглубь до самого средоточия Искусства, как перводеидной деятельности. Но если так, — то от них не сокрыто, где — не только текст, но и все художественное воплощение "Предварительного действия". В такой указке, м. б., нуждается толпа, но не просвещенные организаторы русского искусства».

Троице-Сергиева лавра и Россия

Написание данной статьи связано с деятельностью Флоренского в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Формально Флоренский занимал в Комиссии в 1918–1920 гг. должность ученого секретаря и хранителя Ризницы, фактически он был ее идейным руководителем. В Комиссию вошли ближайшие друзья Флоренского: Ю.А. Олсуфьев (зам. председателя), С.П. Мансуров (впоследствии священник), М.В. Шик (впоследствии священник), С.П. Дурьин (впоследствии священник), М.В. Боскин, П.Н. Каптерев, — а также ряд деятелей культуры и искусства из Москвы и Сергиева Посада: И.Е. Бондаренко, Н.Д. Протасов, Т.Н. Александрова-Дольник, Ф.Я. Мишуков. Деятельность Комиссии опиралась на благословение Святейшего Патриарха Тихона и определялась тем обстоятельством, что согласно декрету от 20 января 1918 г. Троице-Сергиева лавра была национализирована, ее историко-художественные ценности поступали в ведение Наркомата просвещения, а прочее имущество подлежало разделу между Гохраном (для отправки за границу) и местным Сергиевским исполкомом. При этом монастырская жизнь продолжала существовать в тех же стенах до ноября 1919 г., и Комиссия предпринимала различные попытки, чтобы оградить и сохранить ее. В начале ноября 1918 г. Флоренский писал Святейшему Патриарху Тихону:

«Ваше Святейшество, Милостивый Архипастырь и Отец. Будучи приглашены в Комиссию по охране и реставрации лавры, мы испрашиваем благословение Вашего Святейшества на предстоящее, полное величайшей ответственности, дело, а чтобы иметь право просить о благословении — считаем долгом своим объяснить, как понимаем выдачу серебра Прав<ительству> — по декрету. С 30-го октября нов<ого> стилия лавра стала достоянием Комиссар<иата> Нар<одного> Просв<ещения>. Следовательно, речь может быть не о том, что отнимут у Церкви из лавры, ибо все отнято, но скорее о том, что удастся сохранить для Церкви на том или ином косвенном основании. Основная задача Комиссии — не дать ничему уйти за пределы лаврских стен и по возможности сохранить строй лаврской жизни. К этой основной задаче присоединяется другая, сама по себе второстепенная, но тем не менее делающая возможным осуществление первой — направить реставрационные работы в наиболее безобидную для Церкви сторону».

Статья «Троице-Сергиева лавра и Россия» была написана Флоренским в первый же месяц деятельности Комиссии как своеобразный идейный манифест и доложена 26 ноября 1918 г. на 5-м заседании Комиссии. В архиве священника Павла Флоренского сохранились лишь: 1. Первоначальный рукописный план статьи под названием «О лавре как unicum'e» (датировка не вполне ясная: «1918.X.24? (XI.10). <Вечер?> »); 2. Окончание статьи, написанное неизвестным лицом и самим Флоренским; 3. Некоторые предварительные выписки Флоренского (использованные в редакционных примечаниях). Машинописный авторский оригинал статьи сохранился в отделе хранения Сергиевского государственного историко-художественного музея-заповедника (фонд Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, д.3, л. 11–17; машинописный экземпляр подписан Флоренским, но не правлен; в конце статьи: «Сергиев Посад, 30 октября — 2-го ноября/17–21 ноября 1918 года. В дни всемирной революции») и в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи (ф. 31, д. 1130; машинописный экземпляр, правленный Флоренским; в конце статьи: «Сотрудник Комиссии П.А. Флоренский. Сергиев Посад, 30 октября — 2-го ноября/12–15 ноября 1918 года»). Исходя из всех материалов, можно предположить такой ход событий: 28 октября (н. ст.) 1918 г. на 1-м заседании Комиссии Флоренский избирается ученым секретарем, 10 ноября (н. ст.) он составляет план статьи, 12–15 ноября пишет статью, 26 ноября на 5-м заседании Комиссии Флоренский читает статью в качестве доклада членам Комиссии. Приведем текст «О лавре как unicum'e» полностью.

«О лавре как unicum'e»

«1918.X.24? (XI.10) <Вечер?>»

1) Лавра или микрокосм. Пр. Сергей — патрон Рус. земли. Исключ. красота Лавры. Павел Алеппский. В сам. деле: привычка к Лавре: чувство старины; родная. Передала удивления детские, но самый воздух мил.

2) Лавра — сердце России и история ее — основная нить рус. истории.

3) Лавра в онтологии: преп. Сергей Радонежский.

«Дом Пресв. Троицы».

4) Лавра в церк. дисциплине, устав...

5) Лавра — центр общественности и государственности.

6) Связь Лавры с родами.

7) Лавра — центр идейн. течений; Лавра — научн. центр.

8) Лавра — как питомица Академии.

9) Библиотечн. дело и Лавра.

10) Лавра — иконописн. центр и музей; лучшие имена.

11) Лавра и вышивка.

12) Лавра и ювелирное дело.

13) Лавра и архитектура: собрание памятников искусства.

14) Лавра и кустарное дело.

Лавра и пение.

Соврем. значение Лавры: просветительное, худож. для народа, издательское,... экономическое.

Что надо:

школа (курс) шитья; иконописная, архитектурная, миниатюры, церк. пения; кустарн. производства; литургики (образцов. богослужения, старин, напевы... устав).

15) Лавра как центр колонизации (новая кровь, славянская; двоеверие: Белые Боги).

Хождения преп. Сергия имели огром. значение, основание центров русской идеи — включительно до Сильвестра Обнорского. **NB** Лавра наложила свой отпечаток на весь Северо-Восток России — во всей дух. культуре Сев. — Вост. России: отцом ее явл. этот м-рь (список м-рей).

16) Лавра как проводник коммунистических идей: идея общегития.

17) Праздник Троицы. Связь с праздником весны. Выкристаллизованы все народн. верования и чаяния, как в фокусе... **Народное творчество.** Иконографич. споры XVI в. (Висковатый) в сущности о той же догме Троицы, в конечном счете о Троице Рублева — единственна ли она: и все остальное исключено. **Связь с Востоком.**

В дальнейшем статья была подготовлена Флоренским для первого путеводителя, изданного Комиссией, — сб. «Троице-Сергиева лавра». Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад, тип. П. Иванова. 1919. Первоначальный тираж сб. «Троице-Сергиева лавра» предполагался в 2000 экз. (ЦГА РСФСР, ф. 2307, оп. 9, д. 91, л. 115). Однако большая часть тиража осталась несброшюрованной и впоследствии была уничтожена или сгорела. Причина этого открывается из статьи отрешенного от сана священника Михаила Галкина (Горева), которая была опубликована в журнале «Революция и церковь». Март–май. № 3–5. 1919. М.: Изд. Народного комиссариата юстиции. С. 74–76. Ниже статья приводится полностью.

«ЧЕРНАЯ ДОСКА»

Комиссией по охране памятников искусства и старины Троицкой лавры в г. Сергиеве, Моск. губ., в частной типографии Иванова отпечатана, но по не зависящим от комиссии обстоятельствам* остановлена выпуском в свет любопытная брошюра: «Троице-Сергиева лавра». Отпечатана брошюра, конечно, на государственные счеты, затрачены кипы великолепнейшей бумаги, ценящаяся на вес золота типографская краска, рабочие руки и т. д. На одном из заглавных листов брошюры (специальный лист) — государственный штемпель: «Р.С.Ф.С.Р. Народный комиссариат по просвещению. Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины». На следующем листе обозначается уже точнее, кому же собственно должна принадлежать честь этого издания: «Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры».

Брошюра представляет из себя сборник статей, принадлежащих перу членов комиссии.

Особенное внимание обращает передовая статья служителя культа и члена комиссии П.А. Флоренского «Троице-Сергиева лавра и Россия».

В этой статье св. Флоренский пытается осветить политическую роль «национального героя Сергия» как «лика России» (стр. 6), как «особого нашего Российского царства хранителя и помощника», как «особого покровителя и вождя русского народа», как «ангела-хранителя России» (стр. 7), как «Чудного старца святого Сергия» (стр. 8), «первообраза, первоавления России» (стр. 6), в лице которого «русский народ сознал себя, свое культурно-историческое место, свою культурную задачу и только тогда, сознав себя, получил историческое право на самостоятельность» (стр. 9).

Лавра в брошюре неоднократно именуется «домом преподобного Сергия», «домом первоначальной Троицы», «лицом России» (стр. 6), «ее сердцем». «Чтобы понять Россию, — по мнению автора, — надо понять лавру, а чтобы вникнуть в лавру, должно внимательным взором всмотреться в основателя ее, признанного святым еще при жизни» (стр. 7). «В лавре, оказывается, ощутительнее, чем где-либо, бьется пульс русской истории, здесь собрание наиболее нервных, чувствующих и двигательных окончаний, здесь Россия ощущается, как целое» (стр. 4). «Очарование, теплое, как смутная память детства, уродняет душу лавре, так что все другие места делаются отныне чужбиной, а это — истинной родиной, которая зовет к себе своих сынов, лишь только они оказываются где-нибудь на стороне. Да и самые богатые впечатления на стороне скоро делаются тоскливыми и пустыми, когда потянет в дом преподобного Сергия» (стр. 4).

В заключительном абзаце своей статьи П.А. Флоренский говорит о монахах, обслуживающих лавру и «безусловно необходимых, как пятиковые стражи, ее единственные стильные стражи»; витиеватым слогом он тут же говорит не только о праве на существование гроба с костями Сергия, но и о правильно поставленном с «использованием всех достижений русского высокостильного искусства храмовом действе у священной гробницы Основоположника, Строителя и Ангела России».

При рассмотрении названной брошюры ясно выявляется основная тенденция местной комиссии по охране лавры. Эта тенденция та же, которую усиленно проводят патриаршие круги, пытающиеся создать из лавры нечто подобное русскому «Ватикану», эту тенденцию в свою очередь усиленно проводили и реакционные группы, объединившиеся под флагом «церковных общин Сергиева Посада».

Душою «издательского плана» по выпуску названной брошюры являлись: бывш. председатель комиссии И.Е. Бондаренко и его «ученый секретарь» Флоренский. Выяснено, что гр. Флоренским была доставлена для издания и великолепная бумага, которой могло бы позавидовать любое из действительно необходимых советских изданий.

* Распоряжением заведующей отделом по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Н.И. Троцкой. — *Прим. М.Г.*

Про Флоренского известно, что в бытность свою профессором Московской духовной академии он редактировал академический журнал «Богословский Вестник»; неоднократно помещал в нем погромные статьи, и в частности статьи, направленные против политических эмигрантов, небезызвестного нововременца В.В. Розанова, с которым находился в отношениях интимной дружбы. Деятельность Флоренского в данном направлении достаточно освещена в «Записках петроградского религиозно-философского общества» (вып. IV. Доклад совета и прения по вопросу об отношении общества к деятельности В.В. Розанова. Петр., 1914–1916).

И.Е. Бондаренко как председатель комиссии по охране лавры известен тем, что, состоя на ответственном посту в советском учреждении, пытался завязать связь с патриархом, которому неоднократно доносил о работах комиссии, испрашивая на свои «труды» в качестве председателя комиссии «молитвы и благословения святейшего».

В архиве так называемого «духовного собора» лавры был найден доклад Бондаренко, адресованный «Его Святейшеству, Святейшему Патриарху Тихону Московскому и всея России», от 9 марта 1919 года.

В своем докладе гр. И.Е. Бондаренко, между прочим, почтительно сообщает патриарху, что только часть митрополичьих покоев решено приспособить под музей лавры, а часть он думает оставить в распоряжении патриарха на время его приездов в Сергиев; попутно тут же сообщается, что комиссией (на государственный, конечно, счет) решено открыть, кроме художественной, и иконописную школу, которая будет снабжать православные храмы иконами художественного «высококиевского» письма.

Доклад подписан председателем Комиссии по охране Троице-Сергиевской лавры с такой характерной припиской: «с изъявлением глубочайшего почтения И. Бондаренко». На докладе резолюция патриарха: «№ 905 9/22 марта. Собор лавры не замедлит представить по содержанию сего свой отзыв. П. Тихон».

Как курьез следует отметить, что в тексте одного летучего листка, принятом на заседании местной комиссии по охране памятников искусства и старины, последняя свое обращение к населению предполагала начать словами, что к своим работам она приступила «с благословения патриарха Тихона».

Если учесть, что в состав комиссии, кроме названных лиц, входили: бывший граф Ю.А. Олсуфьев, сын видного члена церковного собора и активного деятеля по созданию в Сергиеве контрреволюции С.П. Мансуров, в качестве делопроизводителя работал сын вице-губернатора Заботкин, машинисткой служила Т.В. Розанова (дочь писателя-нововременца)*, — для читателей станет вполне ясна та роль, которую только и могла играть названная комиссия в делах лавры.

Не говоря уже о брошюре, вся деятельность комиссии, как и следовало ожидать, направлялась в прошлом к охране религиозного культа в лавре, к защите интересов ее «единственно стильных, пятивековых стражей» — монахов (которые и были в действительности приглашены на службу в комиссию в качестве стражников, причем б. наместник лавры архимандрит Кронид занял пост «караульного начальника»), к ненарушимости «храмового действия» у костей Сергия, правда, пока без особых достижений «русского высококиевского искусства».

Вся эта деятельность комиссии требует подробного расследования, как и деятельность других подобных комиссий, организовавшихся всюду.

Из целого ряда городов поступают сведения, что в комиссии эти успешно проникают большей частью служители культа, профессора и преподаватели бывших духовно-учебных заведений. Добиваясь иногда в комиссии ответственных постов, названные лица свою главную задачу полагают в том, чтобы «охранить» от ликвидации весь старый церковный аппарат, домовые храмы и даже целые монастыри под предлогом их «несомненной» исторической, археологической или же просто бытовой (!) ценности.

М.Г.

Несколько экземпляров сб. «Троице-Сергиева лавра», несмотря на уничтожение тиража властями, были сохранены в Сергиевском музее, в семьях священника Павла Флоренского и Ю.А. Олсуфьева. Сборник был известен специалистам, но ссылаться на него не решились вплоть до 1980-х гг. В конце 1980-х гг. статья «Троице-Сергиева лавра и Россия» становится наиболее издаваемой работой Флоренского. Так, из учтенных публикаций на русском языке статья

* В настоящее время данный состав комиссии раскассирован. — Прим. М. Г.

полностью и в отрывках была издана 10 раз в России, 4 раза за границей, на немецком языке — 3 раза, по 1 разу на голландском, французском, итальянском языках. Отметим изд.: *Священник Павел Флоренский*. Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству // Под общ. ред. Н.А. Струве. Париж, 1985. С. 63–84; Журнал Московской Патриархии. 1988. № 2. С. 67–71; № 3. С. 61–69 (стилистическая правка отв. секретаря К.М. Комарова, примеч. В.М. Козловой). В настоящем издании текст публикуется по изд.: Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад. 1919. С. 3–29.

Игумен Андроник.

Примечания составлены игуменом Андроником (6–13, 15–18) и С.М. Половинкиным (1, 2, 4, 5, 14).

¹ Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архиdiaконом Павлом Алеппским / Пер. с арабского Г. Муркоса // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1898. Кн. 4 (187). Издана под заведованием Е.В. Барсова. М.: Университетская типография. 1898. С. 29.

² *Первоявление*, прафеномен — одна из центральных идей Гёте, означающая конкретно существующее явление, в котором воплощено сущее, всеобщее. Именно первоявление помогает соприкоснуться с Богом. «Я не спрашиваю, — сказал Гёте, — имеет ли это высшее существо рассудок и разум, но я чувствую, что оно само есть рассудок, что оно само есть разум. Все творения им проникнуты, и человек в такой степени, что может отчасти познавать высшее» (Из «Разговоров с Гёте» И.-П. Эккермана. Запись от 23 февраля 1831 г. // Гёте И.В. Избранные философские произведения. М., 1964. С. 487).

³ Источник цитаты не обнаружен.

⁴ См.: «Слово похвальное преподобному отцу нашему Сергию, написанное учеником преподобного Епифанием Премудрым». Здесь преподобный Сергей назван «земным ангелом» (в кн.: Памятники литературы Древней Руси. XIV — сер. XV в. М., 1981. С. 421). Существовала традиция называть ангелами пророков, святых, епископов, священников и др.

⁵ начинается история (*лат.*).

⁶ Неточная цитата из трагедии В.И. Иванова «Прометей». Впервые вышла под названием «Сыны Прометея» («Русская мысль», 1915, январь). В библиотеке о. Павла Флоренского сохранился оттиск из журнала с дарственной надписью: «О. Павлу Александровичу Флоренскому».

Τὸν παντόσεμνον πάνσοφόν τ' ἐμῶν φίλων
Σοφία καλλιερῶνῶντα Σοφίας κόραϊς, κτητήρρεφῆς
ρόδοστεφῆ δ' ἐστίαζομαι.

11 мая 1915 Вячеслав Иванов.

Пер. Елены Митрофановны Григоровой — духовной дочери епископа Антония (Флоренцова), а затем о. Павла Флоренского: «<Тебя> Высокочтимого, всемудрейшего из моих друзей, Мудрости <Софии> и девам ее себя посвятившего, и розам увенчивая, с любовью тебя приветствую». См. также: *Иванов В.И.* Прометей. Трагедия. Пг.: Алконост, 1919 // Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974. С. 112.

⁷ Ср.: Жития Святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней Св. Дмитрия Ростовского. Кн. IX. Май. М., 1908. С. 326–327: «Будучи семи лет, Константин видел сон, который и рассказал своим родителям. "Снилось мне, — говорил Константин, — что воевода собрал всех девиц города и сказал мне: выбери себе одну из них в невесты. Я осмотрел и избрал красивейшую из них с светлым лицом и украшенную многими золотыми вещами и драгоценными камнями, по имени Софию". Поняли родители, что Господь дает отроку девицу Софию, т. е. премудрость Божию, взрадовались духом и со старанием стали учить Константина не только книжному чтению, но и богоугодному добронравию — премудрости духовной».

⁸ *Младенец*, будучи еще во утробе матери, когда она молилась на Литургии в церкви, троекратно приветствовал Пресвятую Троицу криком перед чтением Евангелия, во время пения Херувимской песни и при возгласе иерея «Вонмем, святая святым!» (*Никон архимандрит*. Жития и подвиги преподобного и богоносного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца. 5-е изд. Свято-Троицкая Сергиева лавра. 1904. С. 3–4).

⁹ Святитель Григорий Палама (1296–1359), византийский богослов, в полемике (*паламитские споры*) с представителями западного рационалистического богословия (Варлаам, Акиндин) отстаивал учение, согласно которому подвижник освящается нетварной и невещест-

венной благодатию Божиею (энергией Божией), Светом Фаворским, который видели апостолы на горе Фавор во время Преображения Господа Иисуса Христа. Константинопольские Соборы 1341, 1347, 1351, 1352, 1368 г. установили, что «Божественный Свет не есть ни Существо Божие, ни тварь, но несозданная благодать и осияние и энергия, всегда происходящая из Существа Божия». «Существо Божие не может быть приобщаемо» ничему тварному, но «приобщение свойственно благодати и энергии» (Журнал Московской Патриархии. 1988. № 3. С. 66).

¹⁰ Преподобный Сергий на Маковце поставил себе деревянную «церквицу» (малую церковь) во имя Святой Троицы. После того, как около келии преподобного составилась монастырь, он заменил эту малую церковь большой, которая сгорела в 1408 г. в Егидеево нашествие, когда татары сожгли весь монастырь. В 1411 г. преп. Никон — преемник преподобного Сергия — освятил вновь построенную деревянную церковь Святой Троицы на месте нынешнего храма в честь Сошествия Святого Духа. В 1422 г. при преподобном Никоне были обретыены мощи преп. Сергия и над ними поставлена каменная церковь Святой Троицы, существующая и доныне (см.: *Голубинский Е.* Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Лавра. М., 1909. С. 178).

¹¹ В архиве свящ. Павла Флоренского находятся следующие две черновые выписки к данному месту:

1. «Церкви св. Троицы упоминаются по летописям:

по указателю к I–VIII т. П.С.Р.Л.

в *Кракове*: 6794/1286 — погребен Лешко Казимирович — II 213 (вар. Богородицы).

в *Лысце*: 6769/1261 — упоминается каменная — II, 200.

в *Москве*: 7034/1526 — старая; до нее дошел пожар — VIII, 227.

в *Новгороде В.* в мон-ре Рождества Богородицы, на Михалице: 6707/1199 — поставлена во имя св. Троицы и Богоматери на месте чуда от просфоры.

в *Новгороде В.* в мон-ре Богородицы Успения, в Коломцах: 6818/1310 — по ошибке названа ц. Богородицы Успения — 6925/1417: поставлена каменная Юрием Онцифоровичем.

в *Новгороде В.*: 6873/1365 — заложена каменная Югорцами (Юрьевцами) — III, 133; IV, 65.

в *Новгороде В.* на Шетинце: 6673/1165 — построена Шетициници (жителями Шитной ул.?).

в *Паозерьи*: 6986/1478 — здесь стоял со своею ратью Иван III — III, 143.

в *Пскове* в Кремле соборная: 6646/1138 — в ней погребен кн. Всеволод Мстиславич, который ее и создал — I, 133; II, 12 вар., 14; IV, 177; Уп. 6773, 6794, 6780, 6845, 6850...

в *Серпухове* соборная: 6888/1380 — создана кн. Владимиром Андреевичем — VIII, 34.

в *Холме*: 6767/1259 — упоминается, что была заложена, когда Батый пленял Русь, но потом возобновлена — II, 196» (почерк неизвестного лица).

«1918.XI.25, вечер. Серг<иев> Пос<ад>

2. Стихира святого священномученика Климента, папы Римского, на Господи воззвах, 2-я (25 ноября).

„Петра верховнаго ученик, отче, быв, на камени того создал еси, яко камень честный тебе самаго, всехвальне, твердостию словес твоих все развратил еси здание многобожное: *храмы же воздвигл еси божественным в честь Троицы*, о Ней же подвизался еси, блаженне, и мучения венец приял еси“.

Как понимать эту стихиру? В общем ли смысле храмов Троицы, т. е. душ человеческих, в которых Пресвятая Троица «сотворит себе обитель», или же в смысле созидания вещественных храмов в честь Пресвятой Троицы? Последнее было бы маловероятно.

Интересно выяснить, когда, где и кем была составлена служба Пресв. Троице. М. б., она составлена позже XIV в., и тогда понятен ретроспективный перенос в прошлое деятельности и идей позднейших. И стихиры, и вопрос об ее авторстве имеет существенное значение при установке места Преп. Сергия Радонежского в истории догматического и вообще церковного творчества Руси» (автограф Флоренского).

¹² Выражение восходит не к жизнеописателю преподобного Сергия, а к архимандриту Антонию (Храповицкому), ректору Московской Духовной Академии, который в 1892 году, на праздновании 500-летия преставления преподобного Сергия, произнес речь «Нравственная идея догмата Пресвятой Троицы»: «Наш Божественный Учитель потому и открыл нам учение о Пресвятой Троице, чтобы мы, при созидании тела Его (Ефес. 4,12) как чего-то чудного и в себялюбивом мире невероятного, имели постоянное утверждение в лучшем бытии, вечном и неизменяемом Божестве и взиранием на Св. Троицу побеждали страх перед ненавистною

разделенностью мира, отражающуюся и в сердце каждого несовершенного еще христианина». (*Архимандрит Антоний (Храповицкий)*). Нравственная идея догмата Пресвятой Троицы // Антоний (Храповицкий), митрополит. Избранные труды. Письма. Материалы. М., 2007. С. 5).

Развивая мысль архимандрита Антония, Н.Ф. Федоров писал тому, что «преподобный Сергий, по случаю юбилея которого произнесена вышеозначенная речь, более всех приблизился к учению о Троице как образцу для людей, взятых не в отдельности, а в их совокупности, ибо он, введя в Московском государстве общежитие, которое было восстановлением первоначальной христианской общины, общины апостольского дела, у которой было одно сердце и одна душа, поставил храм Троицы, по выражению жизнеописателя преподобного, как зеркало для собравших им в единожитии, чтобы „взиранием на Святую Троицу, побеждался страх перед ненавистною разделенностью мира“». (*Федоров Н.Ф.* Собрание сочинений в четырех томах. М., 1995, Т. 1. С. 64).

Хотя письмо носило частный характер, но Н.Ф. Федоров делился своими мыслями с многочисленными друзьями и посетителями Румянцевской библиотеки, среди которых был, вероятно, и Е.Н. Трубецкий. Из работы Е.Н. Трубецкого «Умозрение в красках» (М., 1916. С. 12) священник Павел Флоренский и заимствовал данное выражение. Благодарю за указание протоиерея Павла Хондзинского.

¹³ Секст Юлий Африкан (III в.) — раннехристианский писатель, историк церкви. Вероятно, Флоренский опирался на изд.: *Айналов Д.В.* Мозаики IV–V вв. СПб., 1845. С. 112.

¹⁴ См. о символах «Земля и небо» в статье И.Б. Роднянской — Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 302–304 («Мотивы»).

¹⁵ Следуя традиции русской религиозной философии, отец Павел Флоренский духовное начало женственности связывал с почитанием Третьей Ипостаси Духа Святого, облагодатствовавшего Пресвятую Деву Богородицу, а духовное начало мужественности связывал с почитанием Второй Ипостаси Бога Слова, Логоса. Почитание Духа Святого связывалось также с творческим вдохновением, искусством, а почитание Логоса — с осмысленностью, разумностью научной деятельности. Но еще значительно ранее протоиерей Александр Горский, ректор Московской духовной академии, развивал концепцию святого Григория Богослова о том, что в Ветхом Завете преимущественно действует (открывается) Ипостась Бога Отца, в воплощении — Ипостась Бога Сына, а после Пятидесятницы — Ипостась Духа Святого. Думается, что концепция святого Григория Богослова — отца Александра Горского сродни концепциям отца Павла Флоренского, который связывал Киевскую Русь с началом божественной восприимчивости мира, почитанием Богородицы как вместилища Духа Святого и художественным символом Софии — Премудрости, Художницы Небесной, а Московскую и Петербургскую Русь связывал с началом божественного воплощения, оформления, почитанием Христа Спасителя и художественным символом Пресвятой Троицы. Можно, конечно, оспаривать, насколько допустимы подобные философские и историософические концепции, так как Единственное Пресвятой Троицы выражается в том, что все Три Ипостаси имеют единую волю, единое действие; так как Вечносущий Премирный Превышестественный Бог не может являться в Своих Различных Ипостасях началом ни женственного и мужественного, ни вдохновенности и разумности. Можно признать, что время не оправдало подобных концепций, они не приблизили православную философию к догматическому учению Церкви, а скорее удалили. Но когда в части V «Семь таинств» отец Павел пишет: «Но степень восприятия Личности Его <Духа Святого> — в разных случаях различная, от неопределенной и смутной надежды и радости о Господе и до ощущения ипостасности этой "Женственной" Ипостаси Божества», совершенно очевидно, что он не «революционизирует» богословие, внося женское и мужское начала в Божество, а лишь неудачно выражает все ту же концепцию об особом почитании Пресвятой Девы Богородицы, Второй Евы, как Благодатной приятельницы Духа Святого.

¹⁶ Вероятно, Флоренский цитирует Воскресенскую летопись по изд.: *Никон архимандрит.* Житие и подвиги преподобного и богоносного отца нашего Сергия, игумена Немецкого и всея России чудотворца. Изд. 5-е. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1904. С. 253.

¹⁷ Ср.: Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. В русском переводе. Т. 4. Кн. 1. СПб., 1898. С.358: «... притекло великое богатство, — и тотчас пресеколось согласие, и там, где был мир и союз любви (явились) ссоры и вражда. Подлинно, где *мое* и *твое*, там все виды вражды и источник ссор, а где нет этого, там безопасно обитает согласие и мир» (из беседы на книгу Бытия. XXXIII, 3).

¹⁸ В сохранившемся отрывке рукописного текста 1918 г. и в печатном тексте 1919 г. было: «...идущей на смену гомофонии Средневековья и полифонии Нового времени...» — вероятно, оговорка Флоренского. Исправлено на основании работы Флоренского «Пути и средоточия» (черновые наброски 8 декабря 1917–8 декабря 1918, окончательный текст, вероятно, 1922 г.), где аналогичное рассуждение опирается на статью: *Энгель Ю.* Велико-русская народная песня // Русские ведомости. 1910. 12 марта. № 58 (рец. на сб.: *Линева Е. Э.* Велико-русская песня в народной гармонизации). *Адлер Гвидо* (1855–1941) — австрийский историк музыки, по мнению которого гетерофония ранней эпохи соответствует народному русскому многоголосию (см.: *Флоренский П. А.* Сочинения. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 30, 372–374).

Моленные иконы преподобного Сергия

Статья написана в качестве доклада в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры (см. прим. к статье «Троице-Сергиева лавра и Россия»).

Первая редакция датируется по карандашной записи Флоренским на первой странице машинописного оригинала: «1918.XП.27–28. Ночь. Диктовано прямо на машину В.А. и И.А. Введенским всю ночь».

Первая редакция подверглась большой редакционной и стилистической правке самого Флоренского, которая была им внесена карандашом. Машинописный текст первой редакции сохранился (или обрывался) лишь по 16-ю страницу.

С правленного Флоренским машинописного оригинала первой редакции машинистка (вероятно, В.А. Введенская) напечатала вторую редакцию, в конце которой на с. 22 имеются новые уточняющие сведения: «Сергиев Посад, 1918, 28/ XII — 1919, 1/1. Сотрудник Комиссии П.А. Флоренский».

Вторая редакция также была отредактирована Флоренским, причем часть правки вызывалась тем, что машинистка неправильно прочитала правку первой редакции. Доклад «Моленные иконы преподобного Сергия» был прочитан Флоренским на 13-м заседании Комиссии по охране Лавры 23 января 1919 г., причем Комиссия приняла решение напечатать этот доклад отдельной брошюрой в серии трудов Комиссии с воспроизведением икон (отдел хранения Сергиевского государственного историко-художественного музея-заповедника, д. 5). Решение это не было осуществлено.

Впервые статья опубликована с многочисленными ошибками и редакционной правкой в журнале Московской Патриархии. 1969. № 9. С. 80–90; затем перепечатана в изд.: *Священник Павел Флоренский.* Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству / Под ред. Н.А. Струве. Париж, 1985. С. 85–116. Статья публикуется по машинописному оригиналу второй редакции, правленному Флоренским. Примечания С.М. Половинкина (1, 6, 10) и игумена Андроника (2–5, 7–9, 11, 12).

Игумен Андроник

¹ От реального к реальнейшему и от реальнейшего к наиреальнейшему. См.: *Вячеслав Иванов.* По звездам. СПб., 1909. С. 305: «Итак, в эстетических исследованиях о символе, мифе, хоровой драме, реалиоризме (пусть будет мне позволено употребить это словообразование для обозначения предложенного мною художникам лозунга: "a realibus ad realliora", т. е.: от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей) — я подобен тому, кто иссекает из кристалла чашу, веря, что в нее вольется благородная влага, — быть может, священное вино».

² Поверху строки: «около которой обращался весь дом».

³ *Голубинский Е.* Преподобный Сергей Радонежский и созданная им лавра. Жизнеописание преподобного Сергия и путеводитель по лавре. 2-е изд. М., 1909.

⁴ *Горский А. В.* Историческое описание Свято-Троицкия Сергеевы лавры. М., 1890.

⁵ *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Т. 2. Пг., 1915.

⁶ Не многое, но много (*лат.*).

⁷ Опись Троице-Сергиева монастыря 1641 г. хранится в отделе рукописей Сергиевского историко-художественного музея-заповедника. Цитата выверена по книге: *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись загорского музея. М., 1977. С. 72, 71. Орфография и пунктуация по этой книге.

⁸ Далее в тексте второй редакции Флоренский вычеркнул следующую фразу: «побуждающие относить их не только к одному времени, но и к одной мастерской, — скажем более: к одному мастеру,».

⁹ Вариант: бытийственно.

¹⁰ Питер Зеeman (1865–1943) — нидерландский физик, лауреат Нобелевской премии. См. его книгу: Происхождение цветов спектра. Одесса, 1910.

¹¹ Вариант: антропология.

¹² Далее в тексте второй редакции Флоренский вычеркнул следующий абзац: «Но среди всех известных мне икон особенное сходство, скажу более: поразительное сходство, навещающее на мысль об единстве иконописной мастерской, представляет икона Владимирской Божьей Матери из Успенского собора в Москве. При различии композиции келейной Одигитрии и Владимирской черты типа той и другой, а также фактурные особенности до чрезвычайности сходны. Тут я имею в виду, конечно, современное (1919), то есть *после* расчистки 1918 года, состояние Владимирской, освобожденной от записи тоже древней, кажется XV века. К чертам сходства отношу: общие обеим иконам форму шеи — длинной, мощной, конической, с основанием конуса вниз; форму рта и носа, почти прямоугольного, с легкой горбиной (свойственной греко-сербским иконам), киль носа без переносицы, резко очерченный; правильность очертания бровей; очень низкую посадку ушей; разрез глаз с сильно опущенным нижним веком — и притом сильнее у наружного края, — так что виден белок над нижним веком, а радужная оболочка отчасти прикрыта верхним. Далее, к чертам сходства относятся: обшивка мафория из пяти параллельных полос, общий округленный контур головы, некоторая подчеркнутость лобных мускулов и не особенно поднятый лоб, светло-карие глаза и характерная линия руки в наружном контуре, несколько входящая внутрь, как в той, так и в другой иконе, что показывает на поворот Богоматери».

Небесные знамения (Размышление о символике цветов)

В архиве священника Павла Флоренского сохранился машинописный оригинал статьи, совпадающий с позднейшим опубликованным текстом, но имеющий иное заглавие и уточненную датировку: «1919.X.7, 11. К символике цветов (медитация)». Кроме того, к данной статье сохранились в качестве подготовительных материалов выписки из следующих книг:

«Голубизна неба и голубизна птичьих перьев»

V. Häcker und G. Meger. — Die blaue Farbe der Vogelfedern (Zoologische Jahrbücher. Bd. 15. S. 267. 1901). Краткое изложение см. в Physikalische Zeitschrift, 1903, 4. H. S. Jahrgang, № 1. S. 23 <далее перевод Флоренского данной заметки>.

«Богоматерь и Розы»

<далее выписка из статьи и приписка Флоренского:>

Итак, Лурдская Богоматерь — Непорочное Зачатие — София **В**

Д.В. Болдырев. — Огненная купель. Канун войны в Пиренеях. «Русская Мысль», 1915, ноябрь. Гл. II. С. 113–115».

«Голубизна»

На 15-е августа, в день Успения Богоматери, 1898 г. я имел счастье в первый раз видеть во сне явственно лицом к лицу Царицу Небесную и слышать Ее сладчайший, блаженный, ободрительный глас: милейшие вы чада Отца Небесного, — тогда как я, сознавая свое окаянство, взирал на пречистый лик Ее с трепетом и с мыслью: не отринет меня от Себя с гневом Царица Небесная. О, лик пресвятой и преблагой. О, очи голубые и голубиные, добрые, смиренные, спокойные, величественные, небесные, божественные. Не забуду я вас, дивные очи. Минуту продолжалось это явление; потом Она ушла от меня неторопливо, перешагнула за небольшой овраг и — скрылась. Я видел сзади шествие небесной Посетительницы. Сначала я видел Ее как бы на иконе, ясно, — а потом Она отделилась от нее, сошла и подвиглась в путь. С вечера я писал проповедь на день Успения и лег поздно, в 2 часа ночи. За всеобщей я читал с великим умилением акафист и канон Успению Богоматери в Успенской церкви (протоиерей Иоанн Ильич Сергиев. Христианская философия. СПб., 1902. С. 137–138)».

«Микулинская икона лучезарна»

Статья вошла в изд.: Священник Павел Флоренский. Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству / Под ред. Н.А. Струве. Париж, 1985. С. 57–62.

В настоящем томе текст печатается по изд.: Маковец, 1922. № 2. С. 14–16 (см. вступительное прим. к статье «Храмовое действо как синтез искусств»). Примечания написаны игуменом Андроником.

Игумен Андроник.

¹ Ин. 1, 5.

² Ср.: *Соловьёв Вл.* Три свидания.

³ Ср.: *Иванов Вяч.* Голубой покров (Цикл сонетов).

⁴ Пс. 103, 26.

⁵ Ср. прим. 7 к статье «Троице-Сергиева лавра и Россия».

Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника»

Первоначальный текст статьи был продиктован Флоренским С.И. Огневой (рукописный оригинал). После перепечатки текста Флоренский внес в машинописный экземпляр небольшие изменения. Статья предназначалась в качестве предисловия к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (ГИЗ, 1925), но не была напечатана. Впервые опубликована с небольшими сокращ. в кн.: *Ефимов Иван.* Об искусстве и художниках. М., 1977. С. 170–172. В таком же виде вошла в изд.: *Священник Павел Флоренский.* Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985. С. 383–386. Публикуется полностью по машинописному экземпляру, исправленному Флоренским, сверенному с первоначальным текстом рукописи С.И. Огневой.

Описываемое П.А. Флоренским уличное представление состоялось вечером 28 августа (праздник Успения Богородицы) 1922 г. в Сергиевом Посаде, близ дома, где жил в 1917–1919 гг. В.В. Розанов. Примечания игумена Андроника.

Игумен Андроник.

¹ Мф. 18, 3.

² Рим. 14, 17.

О реализме

Статья была объявлена в журнале «Маковец», 1922, № 2, с. 32 («В следующем номере «Маковца» будут помещены статьи: П. Флоренского — о реализме, ...»), но после № 2 журнал прекратил существование (см. о «Маковце» в предисловии к статье «Храмовое действо как синтез искусств»). Оригинал статьи — беловая рукопись С.И. Огневой, которая 28.III.1923 (ст. ст.) записала текст под диктовку Флоренского. Публикуется по оригиналу из архива священника Павла Флоренского.

Игумен Андроник.

В достохвальный «Маковец»

Оригинал представляет собой машинопись (2 экз.), с пометами синим карандашом, возможно Н.Н. Барютина (А. Решетова). Оригинал хранится в фонде издателя «Маковца» Барютина Н.Н. — РГАЛИ, ф. 2283, оп. 1, д. 140, л. 15–16 об. Вероятно, Н.Н. Барютин сам перепечатывал рукопись Флоренского, так как, не разобрав слово, он вписал в текст: «(не разобрано одно слово)». В конце текста перепечатаны, вероятно, даты начала и окончания работы над статьей — «1925. III.16/IV.16» (ст. ст.) и подпись «П. Флоренский». Текст печатается по архивному экземпляру.

Союз художников и поэтов «Искусство — жизнь» или «Маковец» возник в конце декабря 1921 г. Один из основателей «Маковца» Н.М. Чернышёв записал в дневнике 30 декабря 1921 г.: «На этих же днях у Машкевича я познакомился с С.М. Романовичем. 25 декабря состоялось собрание в редакции, где по предложению Романовича прошло название «Маковец». А вчера, по поручению редакции, был у П.А. Флоренского, пригласить его в сотрудники нашего журнала, на что он дал согласие» (Маковец. 1922–1926 // Сб. материалов по истории объединения. М., 1994. С. 66).

«Когда я начал было ознакомливаться с задачами нашего журнала, он сказал: «Мне всё говорит название, я с Вами» (*Латини В.П.* Из истории художественной жизни Москвы 1920-х годов // Советское искусствознание-1979. № 2. М., 1980. С. 367. Примечания игумена Андроника.

Игумен Андроник.

¹ Res — вещь (*лат.*).

² Notio — смысл, значение (*лат.*).

³ Vita — жизнь (*лат.*).

⁴ Ars — искусство (*лат.*).

⁵ Симонович-Ефимова Нина Яковлевна (1877–1948) — художница, в 1920-е гг. близко общалась с П.А. Флоренским, сделала много его зарисовок.

⁶ Комаровский Владимир Алексеевич (1883–1937) — художник, иконописец, в 1924 г. выполнил шесть портретов П.А. Флоренского.

⁷ Стеллецкий Дмитрий Семенович (1875–1947) — художник-скульптор, театральный художник, книжный график.

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Статья «Обратная перспектива» была начата Флоренским в 1919 г. (первый вариант датирован октябрём), в период работы в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Тогда священник Павел Флоренский и граф Ю.А. Олсуфьев получили доступ к сокровищам лаврского собрания икон и пыгались, как писал Флоренский Святейшему Патриарху Тихону, «направить реставрационные работы в наиболее безобидную для Церкви сторону»¹. Ссылки на иконописное собрание лавры постоянно присутствуют в тексте работы. В этой работе впервые появляется ключевое методологическое понятие, давшее название всей работе, — «обратная перспектива», термин, который до этого никем из искусствоведов не прилагался к изучению иконописи.

Флоренский писал в примечаниях, которые публикуются в основном тексте: первоначально статья создавалась «в качестве доклада Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, но по разным внешним обстоятельствам заслушана не в Комиссии, а в заседании Византийской секции МИХИМ (Московского института историко-художественных изысканий и музееведения при Российской академии истории материальной культуры Наркомпроса) 29 октября 1920 года».

Термин «обратная перспектива» Флоренский почерпнул в работах историков искусства и специалистов по начертательной геометрии, ссылки на которые содержатся в тексте статьи, прежде всего — в работе немецкого ученого Ф. Шиллинга «Об использовании начертательной геометрии и в особенности о фотограмметрии» (Лейпциг и Берлин, 1904). В тексте статьи есть ссылки и на русские работы, где также использовался термин «обратная перспектива», в частности, на работу искусствоведа А.А. Сидорова об Альбрехте Дюрере, где о размерах голов на картине «Четыре апостола» сказано: «Очевидно, мы имеем тут дело с давно уже отмеченной как в античном, как в древнехристианском, так и в искусстве Ренессанса так называемой "обратной перспективой", согласно которой задние предметы изображаются больше передних» (*Сидоров А.А. «Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы. Пг., 1915. С. 15*). Однако Сидоров этот термин в своей работе в дальнейшем не развил и не пояснил.

Источником, где термин «обратная перспектива» использовался концептуально, стал учебник Гвидо Шрейбера по перспективе (полное название: «Lehrbuch der Perspective mit einem Anhang über den Gebrauch geometrischer Grandrisse» Guido Schreiber'a 2-te Auflage, просмотренное Viehweger'ом, архитектором и преподавателем перспективы в Академии Искусств в Лейпциге, и снабженное предисловием Лудвига Nierer'a, проф. и директора Академии Искусств в Лейпциге. Lpz., 1874). Из этого труда Флоренский перевел несколько цитат из главы о перспективном единстве (сохранившаяся часть перевода, которую удалось расшифровать, публикуется в приложении 2), где говорится «о художественной свободе» художника и допустимых отступлений от прямой (линейной) перспективы там, где изображаются «возвышенно-религиозные» сюжеты. Все, что пишется с натуры, сказано здесь, использует одну точку зрения, для религиозных сюжетом может быть введена дополнительная точка зрения, которая в этом случае не будет нарушением правильности перспективы. Но, повторяем, все указания Г. Шрейбера относятся к религиозной живописи. Мысль Флоренского пошла в этом направлении дальше: в его работе речь идет о том, что икона как изображение мира горнего требует и особой перспективы.

Еще одним важным источником, способствовавшим формированию концепции «обратной перспективы» Флоренского, стали работы русского ученого, специалиста по начерта-

¹ *Андроник (Трубачёв), игумен. Обо мне не печальтесь... Жизнеописание священника Павла Флоренского. М., 2007. С. 86.*

тельной геометрии Николая Алексеевича Рынина (1877–1942), но источником, который Флоренский использовал «от противного». Рынин последовательно отстаивал принципы линейной перспективы и, приводя примеры построения глубинного пространства на древних иконах, относил их к ошибкам рисования: «Много ошибок в перспективе можно найти в изображениях на старинных русских иконах <...> Мы видим, напр., что линии в пространстве параллельные и горизонтальные, которые должны были бы на картине при удалении от зрителя сходиться в одной точке схода, изображены не только не сходящимися, но даже расходящимися. Этот ошибочный прием рисования, часто обнаруживаемый на иконах, вызвал даже изобретение термина „обратная перспектива“. Далее, на иконах изображается часто много людей, которые, судя по изображению, находятся друг за другом². Поверхность же пола или земли, на которой они стоят, благодаря низкой линии горизонта, изображается весьма узкой. Поэтому, если бы нарисовать всех изображаемых людей согласно правилам, то помещающиеся сзади должны были бы изображаться в весьма малом виде по сравнению с находящимися на переднем плане. Между тем на иконах все они часто рисуются приблизительно одинаковых размеров»³.

После первого чтения доклада «Обратная перспектива» в МИХИМ^е состоялась его обсуждение, в примечаниях Флоренский перечисляет тех, кто принял участие: «Прения по докладу очень затянулись; сколько помню, принимали в них участие в обсуждении: П.П. Муратов, Б.А. Куфтин, Н.И. Романов, А.А. Сидоров, Н.А. Африканов, Н.М. Щоколов, М.И. Фабрикант и Н.Д. Ланге». К сожалению, Флоренский записал их выступления в прениях скорописью и лишь часть из них перевел в машинопись, сделав стилистическую правку. Эта часть прений воспроизводится после статьи «Обратная перспектива», остальную часть записей пока расшифровать не удается.

Обсуждение имело значение для дальнейшего формирования концепции «обратной перспективы», что констатировал сам Флоренский: «Оживленность обсуждения еще раз подтвердила мне, что вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, в миропонимании вообще. Но этот вопрос, — пространство в изобразительном искусстве, — в настоящей статье не рассматривается и составляет предмет готовящихся к печати моих лекций по анализу перспективы, читанных в 1921-м и 1922-м годах в Московских Высших Художественных Мастерских, так называемом *Худемасте*, на печатно-графическом факультете; а в этой статье дается лишь некоторый конкретно-исторический подступ к понятию органической мысли о мире». То есть к моменту этого обсуждения у Флоренского сложилось представление о связи мировоззрения художника (иконописца) и его способа изображения пространства.

В этом высказывании Флоренского намечаются два направления, в которых будут в дальнейшем развиваться идеи, изложенные в докладе «Обратная перспектива»: первое из них найдет завершение в цикле лекций «Анализ пространственности», прочитанных для студентов ВХУТЕМАС^а в 1921–1924 гг., второе — в разделе обобщающего труда «У водоразделов мысли», куда статья «Обратная перспектива» была им включена в 1922 г. Параллельно с «Обратной перспективой» создавалась работа Флоренского «Иконостас», внутренне связанная с ней.

Включение «Обратной перспективы» в труд «У водоразделов мысли» вытекало из ее общей установки, не связанной со специально искусствоведческими задачами, что Флоренский объяснил в примечаниях: «Автор ничуть не собирается строить теорию обратной перспективы, но хочет лишь с достаточной энергией отметить факт органической мысли — в одной области». Главным для Флоренского была отмеченная здесь связь обратной перспективы с «мировоззрением средневекового» типа, общие контуры которого намечала работа «У водоразделов мысли».

Единственный известный на сегодня печатный отклик на устные выступления Флоренского с работой «Обратная перспектива» в начале 1920-х гг. находится в статье искусствоведа А.В. Бакушинского «Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии пространства»⁴, которая была опубликована в издаваемом ГАХН (Государственной академией художественных наук) журнале «Искусство». Возможно, и сама тема статьи Бакушинского (к которой

² В качестве иллюстрации приводится фреска XV в. «Собор Иоанна Предтечи» новгородского письма в церкви на Рогожском кладбище в Москве.

³ *Рынин Н.А.* Начертательная геометрия, Перспектива. Пг., 1918.

⁴ *Бакушинский А.В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии пространства // Искусство. 1923. Т. 1. № 1. С. 213–262.

автор, кстати, позднее не возвращался) возникла под влиянием выступления Флоренского, хотя статья написана скорее в полемическом ключе. В ней отстаивалась «правильность» линейной перспективы. Подчеркивая, что с докладом Флоренского он знаком по устному выступлению (возможно, лекции Флоренского об обратной перспективе он слушал в курсе лекций по анализу пространственности во ВХУТЕМАС'е), и оговариваясь, что формулировки Флоренского воспроизводит «не дословно, а по существу»⁵, Бакушинский увидел в его концепции обратной перспективы развитие идей немецкого исследователя ранневизантийского искусства О. Вулфа⁶ (это имя упоминалось и в выступлении Н.И. Романова в МИХИМ'е). Концепцию Вулфа Бакушинский излагал следующим образом: называя ранневизантийское искусство «примитивным», Вулф считал, что при его восприятии происходит «вчувствование» зрителя, который «как бы переносится в положение главного действующего лица на картине и смотрит, воспринимая пространство, с его точки зрения»⁷. Бакушинский привел и ряд статей, критиковавших применимость концепции Вулфа к ранневизантийскому искусству⁸.

«Мнение Вулфа развивает и существенно дополняет П. Флоренский, — писал Бакушинский, — формулируя обратную перспективу как эмпирическую иллюзорную проекцию пространства с точки зрения мира потустороннего. Мистическое толкование Флоренского исправляет слабость позиции Вулфа тем, что устанавливает единую постоянную точку зрения, из которой и производится проецирование. Эту точку он выносит за картину в противоположном от зрителя направлении, выводя, таким образом, перспективное построение из области случайного и хаотического, определяемого всякий раз по-новому положением главного действующего лица в картине. Не касаясь по существу вопроса о допустимости такого соединения мистического и позитивного элементов, приходится подчеркнуть, что чрезмерная сложность вульфовой концепции осталась в полной мере, так же, как и все сомнения относительно самой возможности ее существования в сознании художников, пользовавшихся обратной перспективой. Но самое главное возражение против мнения Флоренского в том, что оно, в лучшем случае, объясняет только религиозное искусство — византийское и древнерусское. Искусство эллинистически-римское, Китая и Японии, наконец, творчество детское, или, иначе говоря, весь основной и первичный массив явлений искусства, подлежащих исследованию в круге нашего вопроса, — этой теорией совсем не учитывается и не покрывается»⁹. Однако ни в докладе Флоренского, ни в его библиографических выписках работы Вулфа и его критиков не упоминаются.

Лекции Флоренского о пространственности и перспективе оказали существенное воздействие на целый ряд художников, объединившихся в группу «Маковец», на что обратила внимание в сопроводительной статье к итальянскому переводу работы Флоренского «Обратная перспектива» Nicoletta Misler¹⁰. Она отметила влияние этих идей на творчество Н. Симонович-Ефимовой, Н.М. Чернышёва, С.В. Герасимова, А.В. Фонвизина, М.С. Родионова, А. Жегина и др.

Других сведений о знакомстве современников с работой Флоренского «Обратная перспектива» обнаружить не удалось. Флоренский подготовил ее к печати в начале 1920-х гг., но никакая информация о ее издании нет. Например, А.Ф. Лосев, следивший за работами Флоренского, похоже, с этой его работой знаком не был: в рекомендательной библиографии в его книге «Проблема символа и реалистическое искусство» (М., 1976) в качестве работы по перспективе названа работа Е. Панофского «Перспектива как символическая форма» (1924)¹¹.

⁵ Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии пространства. Указ. изд. С. 213–262.

⁶ Wolf O. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht // Kunstwissenschaftliche Beiträge, A. Schmarow gewidmet. Leipzig, 1907. 5.

⁷ Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии пространства. Указ. изд. С. 227.

⁸ Hamann H. Zeitschrift für Aesthetik. B. 5. 1910. S. 469–475; Doelemann. Repert für Kunstwissenschaft. XXXIII. S. 85–87.

⁹ Бакушинский А.В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии пространства. Указ. изд. С. 228.

¹⁰ Florenskij Pavel. La prospettiva rovesciata e altri scritti. A cura di Nicoletta Misler. Roma: Casa del libro editrice, 1983.

¹¹ Panofsky E. Die Perspektive als symbolische Form // Volträge der Bibliothek Warburg. 1924–1925.

При первой публикации статьи «Обратная перспектива» на русском языке (по условиям времени — с сокращениями) в трудах по семиотике Тартуского университета¹² во вступительной статье она трактовалась как предтеча семиотических концепций искусства. Обратная перспектива, говорилось здесь, «представляет собой одну из первых и до сих пор еще уникальных попыток применения математического аппарата для решения искусствоведческих проблем. Вместе с тем в статье представлен глубокий по мысли анализ сущности живописного произведения, прежде всего его знаковой сущности. Сама проблема работы — проблема обратной перспективы в древней живописи — раскрывается Флоренским как проблема, по существу своему семиотическая. Действительно, речь здесь идет прежде всего о дешифровке специальной системы передачи характеристик реального мира (в частности, пространственных характеристик) на двумерное пространство картины. Флоренский подходит к перспективным приемам как к специальной „орфографии“ — или, может быть — „транскрипции“ живописи, которая обусловлена философией и мировоззрением современного ей общества, специально подчеркивает символический (т. е. знаковый) характер любой перспективной системы. Опираясь на данные истории искусства и психологии детского творчества, Флоренский стремится разрушить миф о неизбежности канонической прямой перспективы, показывая, что она представляет собой не более, чем особую „орфографию“, столь же условную (а в определенных отношениях — и более условную), что и всякая другая. В то же время условности древней живописи, которые с точки зрения современных художественных представлений нам свойственно трактовать как результаты неумения или неграмотности древнего художника, предстают как особая система, как особый язык художественных приемов»¹³. Однако о знаковом характере перспективной системы в статье Флоренского нет ни слова.

Гораздо ближе к пониманию основных идей работы «Обратная перспектива» была другая фраза из предисловия: «В плане мировоззрения Флоренский связывает каноническую перспективу с накладыванием некоторой индивидуальной точки зрения на изображаемую реальность, перспективу же обратную — с непосредственным восприятием реального мира, со стремлением постичь вещи в их данности. Вопрос об обратной перспективе ставится в статье в широкой плоскости изучения двух разных подходов к искусству и связывается с резкой критикой канонизма и учения о неизменно заданных категориях. Многие в статье полемически заострено...»¹⁴

Итак, все известные на сегодняшний день источники и библиографические ссылки, в том числе на работы, оставшиеся Флоренскому недоступными, говорят о том, что, используя готовое понятие, он создал глубоко оригинальную концепцию «обратной перспективы», связав его с центральными идеями собственного мировоззрения, основные контуры которого намечал неоконченный труд «У водоразделов мысли». Во всех без исключения источниках, откуда Флоренский почерпнул термин «обратная перспектива», речь шла о религиозной живописи эпохи Возрождения, картинах Леонардо да Винчи, А. Дюрера и П. Веронезе. Флоренский впервые применил это понятие для изучения русского иконописания, а иконы, как писал Флоренский в создававшейся в те же года работе «Иконостас», «не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего искусства, а есть произведение свидетельское...»¹⁵. Икона как окно в мир иной обладала, по мысли Флоренского, и особым построением пространства, о чем и идет речь в работе «Иконостас».

Флоренский намеревался опубликовать работу «Обратная перспектива» в 1922 г. в качестве 1-го выпуска труда «У водоразделов мысли».

В архиве Флоренского сохранились значительная часть первоначального авторского рукописного текста (октябрь 1919 г.), несколько вариантов верстки и сверки с авторскими исправлениями. Текст публикуется по последнему варианту сверки, исправленному Флоренским.

В приложении 2 впервые публикуются заметки из тетради свещ. Павла Флоренского «Обратная перспектива и родственное. Материалы и сопоставления. Москва, 1921», в которых он продолжил работу над статьей «Обратная перспектива» (1919). В тетради собраны иллю-

¹² Дорогов А. А., Иванов Вяч. Вс., Успенский Б. А. П. А. Флоренский и его статья «Обратная перспектива» // Труды по знаковым системам. Тарту. 1967. Вып. 3 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 198). С. 379–380.

¹³ Там же. С. 380.

¹⁴ Там же. С. 379–380.

¹⁵ Флоренский Павел, свещ. Иконостас // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 502.

стративные материалы, заметки от 5 октября ст. ст. 1921 г., переводы как вошедшие в статью 1919 г., так и новые, библиографические заметки.

Е.В. Иванова

Игумен Андроник

Текст «Обратной перспективы» подготовлен *игуменом Андроником, О.И. Генисаретским*; приложение 1 — *игуменом Андроником*, приложение 2 — *игуменом Андроником и Е.В. Ивановой*. Примечания А.Г. Дунаева (№ 9, 11, 14, 16, 23, 33), С.М. Половинкина (№ 29, 34, 37–42), *игумена Андроника* (№ 35), И.А. Кызласовой (№ 35), А.Б. Григорьева (№ 1–8, 10, 12, 13, 15, 17–22, 24–28, 30–32, 35, 36).

^{1*} ... *эквипотенциальных или изотермических... кривых...* — эквипотенциальная — кривая для описания силовых линий на поверхности с постоянной величиной электрического потенциала; изотермическая — кривая, отражающая при описании любой термической процесс, например, соединяющая точки поверхности одинаковой температуры.

^{2*} ... *иератические формулы...* — ранняя форма древнеегипетской скорописи, применявшаяся для деловой переписки.

^{3*} *Агафарх* (V в. до н. э.) — древнегреческий художник-декоратор, первым введший в греческую живопись метод линейной перспективы.

^{4*} См.: Claudii Ptolemaei opera quae exstant omnia. Ed. J.L. Heiberg. 1–3. Lipsae, 1898–1903.

^{5*} *Д'Эгильон Франсуа* — французский геометр и физик. Автор «Шести книг по оптике».

^{6*} *Дом Веттиев* — памятник архитектуры Помпеи, принадлежавший двум вольноотпущенникам — Аулу Веттию Реституту и Аулу Веттию Конвиву. См.: *Сергеевко М.Е.* Помпеи. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1949. С. 202–210.

^{7*} *Марбургская школа* — направление в неокантианстве, основанное Г. Когеном, ориентировалось на «критику чистого разума», трансцендентализм и априоризм.

^{8*} *Коген Герман* (1842–1918) — немецкий философ-идеалист. Основатель марбургской школы неокантианства.

^{9*} Новый перевод см.: *Джорджо Вазари*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих... Т. I. М., 1956. С. 254.

^{10*} *Тэн Ипполит Адольф* (1828–1893) — французский философ и культуролог. Основатель культурно-исторической школы в искусствознании.

^{11*} *Джорджо Вазари*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих... Т. I. С. 237.

^{12*} *Джованни да Милано* (упом. в 1346–1369) — итальянский художник, ученик Джотто, один из последних представителей джоттизма. *Альтикиери* (упом. в 1379–1384) — итальянский живописец, последователь Джотто. Работал в Вероне. *Д'Аванцо Якопо* (*Веронезе Паоло*) (1528–1588) — итальянский живописец, мастер фрески. Также работал в Вероне, что нашло отражение в его творчестве.

^{13*} *Паоло дель Абако* (1282–1374) — итальянский математик. Руководитель математической школы во Флоренции. *Бьяджо Пелакани да Парма* (1345–1416) — итальянский астролог и математик.

^{14*} Правильно: «De prospectiva pingendi» (*лат.*) — «О живописной перспективе». См.: *Мастера искусства об искусстве*. Т. 2. М., 1966. С. 73–80.

^{15*} *Лориа Джино* (1862–1954) — итальянский математик и историк науки. Речь идет, вероятно, о статье 1887 г. Il passato e il presente delle principali teorie geometriche. *Аскиери Фердинандо* (1844–1907) — итальянский математик, автор книги «Geometria proiettiva di Ferdinando Aschieri», о которой, вероятно, пишет Флоренский. *Энрикес Федерико* (1871–1946) — итальянский математик, автор трудов по проективной и алгебраической геометрии. *Шаль Мишель* (1793–1880) — французский геометр, лидер Парижской школы геометрии. У Флоренского скорее всего речь идет о работе Шала «Traité de géométrie supérieure». Paris, 1852. *Понселе Жан-Виктор* (1788–1867) — французский математик и инженер, один из создателей проективной геометрии как научной дисциплины. У Флоренского, вероятно, речь идет о работе «Traité des propriétés projectives des figures». Paris, 1864–1866. *Штаудт Карл Георг Христиан фон* (1798–1867) — немецкий математик, работавший в области проективной геометрии. Флоренский скорее всего был знаком с работой «Geometrie der Lage». *Фидлер Отто Вильгельм* (1832 — после 1888) — немецкий математик, автор

значительного числа работ по проективной геометрии. Флоренскому мог быть также знаком как переводчик еще одного математика — Сальмона. *Винер Отто Генрих* (1862–1927) — немецкий физик и математик. Флоренскому мог быть знаком также своими исследованиями в области оптики. *Кунфер Карл Генрих* (1789–1839) — немецкий физик и математик, издатель математического журнала на русском языке. *Бурместер Людвиг* (1840–1927) — немецкий математик и механик, автор ряда работ по кинематической и начертательной геометрии. *Уилсон Джеймс Морис* (1836–1931) — английский астроном и теолог-эволюционист. В числе работ Уилсона есть и посвященные вопросам проективной геометрии, например, «On two fragments of geometrica treatises found in Worcester Cathedral».

^{16*} «И всенародно проповедовать воду» (нем.). Из Гейне: «Зимняя сказка» («Тайно попивают вино и всенародно проповедуют воду»).

^{17*} ... *позднейших... Жизней Иисуса...* — имеются в виду работы Ф. В. Фарфара (М.: Издание книгопродавца И. А. Тузова, 1890), Д. Ф. Штраусса (Leipzig: Brockhaus, 1864), Э. Ренана (Dresden, 1864). Книги под названием «Жизнь Иисуса» писали также Ф. Мориак и Ч. Диккенс. Все они подвергались критике Русской православной церкви.

^{18*} *Оргас дон Гонсало Руис* (†1312) — сеньор Толедо, граф, известный благотворитель.

^{19*} ... «искусстве подобию»... — термин, возможно, взят Флоренским из книги: Федоров Н. Ф. Искусство подобию (много художественного восстановления) и искусство действительности (действительное воскрешение) (Птоломеевское и коперниканское искусство) // Федоров Н. Ф. Избранное. М., 1994.

^{20*} *Боссюэ Жак Бенинь* (1627–1704) — епископ, французский богослов и проповедник, доктор богословия.

^{21*} *Куглер Франц Теодор* (1808–1858) — немецкий историк искусств, поэт, композитор. Первым из немецких ученых предпринял попытку создания всеобщей истории искусства.

^{22*} *Дюфер А.* Трактагы. Дневники. Письма / Вступ. ст., пер. с ранненовороженем. и коммент. Ц. Нессельштаура. СПб.: Азбука, 2000.

^{23*} *обычай тиран* (лат.). *Noratius*. Ars poet. 71 (см.: *Квинт Гораций Флакк*. Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1936. С. 343:

Многие падшие вновь возродятся; другие же ныне,
Пользуясь честью, падут, лишь потребует властный обычай,
В воле которого все — и законы и правила речи!

(Пер. М. Дмитриева)

Ср.: А. С. Пушкин. Евгений Онегин, 1, 25:

«Обычай деспот меж людей»).

^{24*} Парафраз высказывания Деспины, героини оперы В. А. Моцарта «Так поступают все».

^{25*} *Пеано Джузепе* (1858–1932) — итальянский математик. Кривая Пеано–Гильберта — общее определение для параметрических кривых, образ которых содержит открытые образы пространства. *Гильберт Давид* (1862–1943) — немецкий математик, специалист по теории инвариантов, сторонник теории множеств Кантора.

^{26*} *Лиссажу Жюль Антуан* (1822–1880) — французский математик и акустик. Кривые (фигуры) Лиссажу — замкнутые кривые, совершающие два гармонических колебания во взаимно перпендикулярных направлениях.

^{27*} *Томэ Карл Йоханес* (1840–1921) — немецкий математик, специалист по дифференциальному анализу и теории функций. *Нетто Эуген* (Евгений) (1848–1919) — немецкий математик. Основоположник абстрактной теории групп. *Кантор Георг Фердинанд Людвиг Филипп* (1845–1918) — немецкий математик, создатель теории множеств. Кантор входил в число математиков, оказавших на о. Павла Флоренского решающее влияние. *Юргенс Э.* (возможно, *Юргенс Эммануил Густавович*) (1827–1880) — русский архитектор. Один из ведущих строителей Санкт-Петербурга. *Люрот Якоб* (*Джейкоб*) (1844–1910) — немецкий математик. Занимался вопросами теории вероятностей и алгебраических поверхностей.

^{28*} ... «принципы» *дивизионизма, комплементаризма...* — *дивизионизм* (*пуантилизм*) — живописный прием, письмо отдельными мазками, создающими оптический эффект смешения красок у зрителя. *Комплементаризм* — взаимодополнение противоположных систем взглядов.

^{29*} Риман предложил различать свойства безграничности и бесконечности. Из безграничности пространства не следует его бесконечность. Например, пространства постоянной положительной кривизны (пространства Римана) безграничны, но конечны. Сфера — пример такого

пространства (*Риман Бернгафд*. О гипотезах, лежащих в основании геометрии (1866)// Об основаниях геометрии. М., 1956. С. 322).

^{30*} *Мэонизм* (меонизм) — термин был заимствован Минским из философии Платона. *Мэон* — не имеющий сущности, не существующий в реальной действительности объект, реально не обретаемый и лишь служащий как средство стяжания сверхчувственных переживаний через попытку его достижения.

^{31*} *Геотропизм* — способность физиологии растений соотносить свое развитие в соответствии с силой земного притяжения, буквально от расположения центра Земли.

^{32*} ... *гельмгольцевская теория зрения*... — теория цветного зрения Юнга-Гельмгольца, согласно которой глаз воспринимает волны трех диапазонов, соответствующих красному, синему и зеленому цветам.

^{33*} квадратное с круглым (*лат.*) *Horatius*. Ep. I, 1, 100.

^{34*} «*покорных рок ведет, влечет строптивого*» — латинский перевод знаменитого изречения греческого философа, стоика Клеанфа, данный Сенекой в «Нравственных письмах к Луцилию», письмо CVII. См.: *Сенека Луций Анней*. Нравственные письма к Луцилию. М.: Наука, 1977. С. 270.

^{35*} *П.П. Муратов* (1881–1950) — искусствовед, писатель. В 1918 г. был избран в президиум Комитета по охране художественных и научных сокровищ России. В 1922 г. эмигрировал. *Б.А. Куфтин* (1892–1953) — археолог, этнограф (рязанская земля, Кавказ). *Н.И. Романов* (1867–1948) — в 1910–1923 гг. — хранитель Румянцевского музея, с 1917 г. — член Московского Совета по делам искусств, член Союза деятелей московских художественных хранилищ; в 1923–1928 гг. — директор Музея изящных искусств. *А.А. Сидоров* (1891–1978) — книговед и искусствовед. В 1918 г. нарисовал экслибрис свящ. Павла Флоренского и написал сонет с кодой «Герб» (Богословские труды. Сб. 23. 1982. С. 277). Масон, имевший высокие степени Ордена розенкрейцеров. С 1920 г. — руководитель отряда Ордена тамплиеров: избежал репрессий. Обладал большим собранием книг по оккультизму, часть которого принадлежала Вл.С. Соловьёву. См.: Алексей Алексеевич Сидоров. 2-е изд. М., 1974. *Н.А. Африканов* — сведений нет. *Н.М. Щокотов* (1884–1945) — в 1913–1914 гг. — помощник хранителя Третьяковской галереи. С 1918 г. — член Отдела по делам музеев и охране памятников искусств Наркомпроса. В 1920 г. — представитель Отдела в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Впоследствии директор Третьяковской галереи. См.: *Щекотов Н.М.* Избранное. М., 1963. *М.И. Фабрикант* (1887–1965) — искусствовед, профессор Московского университета. *Н.Д. Ланге* — скорее всего, речь идет о Николае Николаевиче Ланге (1858–1921), выдающемся психологе, философе и логике.

^{36*} *Бутягина Александра Михайловна* (1882–1920) — падчерица В.В. Розанова.

^{37*} См.: *Aeschylus*. Tragoediae ed. H. Weil, Lipsiae Teubneri, 1884. P. 310.

^{38*} «... *Софокл ввел трех актеров и декорации*» (*Аристотель*. Поэтика, 4. 1449а. См.: *Аристотель*. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 650).

^{39*} «Руководство к измерению с помощью циркуля и линейки в линиях, плоскостях и целых телах, составленное Альбрехтом Дюрером и напечатанное на пользу всем любящим знания с надлежащими рисунками в 1525 году» (*нем.*). Трактат частично напечатан в кн.: *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты. Т. II. Л.; М., 1957. С. 43–93.

^{40*} *Шрейбер Гвидо*. Учебник перспективы с началами использования геометрических чертежей (*нем.*).

^{41*} *Шиллинг Фридрих*. О применении представлений геометрии, в особенности, о светографии (*нем.*).

^{42*} *Ланге К., Фукс Ф.* Рукописное наследие Дюрера, <изданное> на основе подлинных манускриптов и, частично, новонайденных старинных копий (*нем.*).

АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ (И ВРЕМЕНИ)
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ.
ЗАКОН ИЛЛЮЗИЙ.

ЗНАЧЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ.

АБСОЛЮТНОСТЬ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

Первоначальный текст был записан С.И. Огневой*, а затем перепечатан на машинке в нескольких экземплярах. Как в рукописный, так и в машинописные тексты Флоренский внес некоторые исправления. Для публикации был избран текст первого машинописного экземпляра, но учитывались незначительные варианты исправлений из других текстов (все тексты из архива священника Павла Флоренского). Тексты публикуются в хронологическом порядке их создания: «Анализ пространственности...» 5 февраля 1924 — 9 января 1925; «Закон иллюзий» 22 марта — 24 мая 1925; «Значение пространственности» 18 апреля 1925; «Абсолютность пространственности» 26 апреля 1925 — 16 марта 1926. Названия всех работ, кроме «Анализа пространственности...», обозначены в рукописных и машинописных текстах. Название «Анализ пространственности...» сохранилось на одной из папок, подписанных Флоренским: «П. Флоренский. Анализ пространственности в художественно-образительных произведениях. № 4». Слова «<и времени>» включены в название, исходя из авторского подзаголовка «Время и пространство» параграфов LVIII — LXXXVIII данной работы.

«Анализ пространственности...» ранее опубликован: «Физическое значение кривизны пространства. Из курса лекций 1923/24 г. во ВХУТЕМАСе по анализу пространственности в образовательно-художественных произведениях» <§ XIV–XV> // Математическое образование. 1928. № 8. С. 331–336; «Анализ пространственности в художественно-образительных произведениях» <§ XXII–XL с сокращ.> // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1/290. С. 25–29; то же в кн.: *Флоренский Павел, свящ.* Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985. С. 317–338; то же в кн.: *Флоренский П.* Икононас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 317–350; *Время и пространство* <§ LVIII–LXVII> // Социологические исследования. 1988. № 1. С. 101–114; *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. М., 1993 <1-я полная публикация>.

«Закон иллюзий» ранее опубликован: *Закон иллюзий* // Труды по знаковым системам. Сб. 5. Тарту, 1971 (Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 284). С. 513–521; то же в кн.: *Флоренский Павел, свящ.* Собрание сочинений. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985. С. 339–352.

Все тексты («Анализ пространственности...», «Закон иллюзий», «Значение пространственности», «Абсолютность пространственности») вместе впервые опубликованы: *Священник Павел Флоренский.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 81–296.

На итальянском языке все тексты ранее опубликованы: *Florenskij Pavel.* Lo spazio e il tempo nell'arte. Milano, 1995.

Все тексты подготовлены к печати *игуменом Андроником (Трубачёвым), О.И. Генисаретским, М.С. Трубачёвой.*

Примечания *О.И. Генисаретского* (№ 3, 5–9, 11, 12, 14–19, 21–23, 25–28, 30–32, 35–48, 50–55, 58, 60–81, 83–89),

А.Н. Паршина (№ 1–4, 10, 13, 20, 24, 29, 32–34, 49, 56, 57, 59, 82).

Игумен Андроник

АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ <И ВРЕМЕНИ> В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

На первый взгляд эти тексты книги и лекций посвящены довольно специальному вопросу об изображении пространства в живописи и вообще в образительных искусствах. На самом деле это весьма обманчивое впечатление, и тексты Флоренского имеют гораздо более широкое значение не только для искусствоведения, но и для психологии и физиологии человека, для понимания отношения человека к окружающему миру и даже, может быть, для физики этого мира.

По принятой теперь номенклатуре лекции во ВХУТЕМАСе содержат помимо собственно искусствоведения математику: дифференциальную и проективную геометрии, физику: простран-

* София Ивановна Огнева (1857–1940), урожденная Киреевская, и ее муж проф. Московского университета Иван Флорович Огнев (1855–1928) с 1919 г. жили в Сергиевом Посаде и были близкими друзьями Флоренского и его семьи. С.И. Огнева помогала Флоренскому в подготовке его работ: записывала под диктовку, переписывала промежуточные рукописи (см.: В доме на Пионерской. Рассказ о С.И. Огневой // Вперед. 1999. 6 февр. № 13/13399).

ство-время в общей теории относительности, биологию: физиологию восприятий и движений и морфологию растений, психологию и многое другое, находящееся на стыке этих дисциплин.

Это и неудивительно — большинство работ о Павла таковы. Свой подход к миру он выразил такими словами в одном из последних писем из Соловков: «Что я делал всю жизнь? — Разсматривал мир, как целое, как единую картину и реальность, но в каждый данный момент или, точнее, на каждом этапе своей жизни, под определенным углом зрения. Я просматривал мировые соотношения на разрезе мира по определенному направлению, в определенной плоскости и старался понять строение мира по этому, на данном этапе меня занимающему, признаку. Плоскости разреза менялись, но одна не отменяла другой, но лишь обогащала» (*Священник Павел Флоренский*. Соч.: В 4 т. М., 1998. Т. 2. С. 672).

Для современного научного человека, у которого требуют в редакции прежде всего УДК или key words, это выглядит дико. В научном мире царит специализация. Когда знаменитый знаток живописи Возрождения Б. Бернсон позволил себе написать монографию о Караваджо, специалисты по сеиченто встретили ее в стыки. «За мной, как за лающей у своей конуры собакой, оставлено право высказываться лишь об итальянцах XIV и XV веков», — писал он в своем дневнике.

Тем более говорить об искусстве и физике как о равноправных партнерах в познании мира, не сводя одно к другому, есть полная нелепость. С точки зрения устройства мира, физиологии человека, его места во Вселенной, т. е. с точки зрения современного естествознания, искусство есть некая «рябь на воде», некоторый узор. Представьте себе, есть дом, где надо жить, в нем должны быть тепло, свет, удобства и т. д. Ну, а наличники на окнах — это дань традиции, нечто не очень существенное, без чего в принципе можно и обойтись. С той точки зрения, на которой стоит о. Павел, искусство не есть надстройка над материальным базисом, а это есть нечто, что отражает сущность человека и его место в мире.

Вся история культуры говорит, что дом, само понятие дома, представляет собой образ человеческого тела, поэтому все эти фронтоны, узоры, наличники, петушок наверху — все это имеет для человека, сакрально укорененного в мире, весьма нетривиальный смысл (то, что это выветрилось у современного человека, есть особенность нашего исторического развития). Поэтому мы имеем полное право, вослед о. Павлу, соединить все вместе: и устройство человека, и его физиологию, и устройство мира, и живопись, и картину как феномен в устройстве мира — для того, чтобы сделать из этого общие выводы.

По словам психолога Р. Грегори, картины — это невозможные объекты, любые картины, а не только выдуманные Морисом Эшером. Происхождение картин так же загадочно, как и происхождение слов, на которые они чем-то похожи. Картины для зрения то же, что и слова для слуха.

Флоренскому принадлежат глубокие мысли о языке, еще не освоенные современным языкознанием, — *Строение слова, Имена, Имеславие как философская предпосылка...* Не менее поразительны и его мысли об искусстве. Быть может, только соединив их вместе, как он и предсказывал в Итогах, мы сможем двинуться дальше.

А. Н. Паршин.

¹ Уильям Клиффорд (1845–1879) — английский математик и философ, предвосхитивший некоторые идеи общей теории относительности (см.: *Клиффорд В. К.* Здравый смысл точных наук. М., 1910 (Пг., 1922)). В 1870 г. в лекции в Кембридже он предположил, что «малые участки пространства по своей природе аналогичны небольшим холмикам на поверхности (...), что это свойство искривленности или деформированности непрерывно переходит от одного участка пространства к другому наподобие волны, что это изменение кривизны пространства и есть явление, которое мы называем движением материи» (пер. М. И. Монастырского). В рамках общей теории относительности полное сведение материи к геометрии пространства-времени пытался провести Дж. Уиллер (см.: Гравитация, нейтрино и Вселенная. М., 1962).

Анри Пуанкаре (1854–1912) — французский математик и физик. Независимо от Эйнштейна развил значительную часть специальной теории относительности. См.: *Пуанкаре А.* Избранные труды. М., 1974. С. 419–515; *Его же.* О науке. М., 1983.

Альберт Эйнштейн (1879–1955) — немецкий физик, создатель теории относительности. Его работы имеются в русском переводе: *Эйнштейн А.* Собрание научных трудов. Т. 1. М., 1963.

Герман Вейль (1885–1955) — немецкий математик и физик, автор одной из первых единых теорий поля, объединяющих (в классической физике) теорию тяготения и электродинамику (см.: *Вейль Г.* Математическое мышление. М., 1989; *Его же.* Пространство. Время. Материя. М., 1996; *Визгин В. П.* Единые теории поля в первой трети XX века. М., 1985).

² Интересно сравнить эти рассуждения Флоренского с замечаниями Пуанкаре об условном характере геометрии пространства (*Пуанкаре А.* О науке. М., 1983. С. 49–51).

³ Против этих строк на полях запись карандашом рукой П.А. Флоренского: «Проф. М. Мордухай-Болтовский. Теория подобия Христиана Вольфа и постулат Левека («Вестник Опытной Физики и Элементарной Математики», № 623–624. 2-й сер<ии>. VII с<е>м<естр>. 1–2, стр. 1–13)». Видимо, имеется в виду Дмитрий Дмитриевич Мордухай-Болтовский (1876–1952), известный математик, проф. Варшавского и Московского университетов. Его работы по философии математики были недавно переизданы (*Мордухай-Болтовский Д. Д.* Философия. Психология. Математика. М., 1998).

⁴ *Джон Валлис* (1616–1703) — английский математик. О его работах по пятому постулату Евклида см.: *Розенфельд Б. А.* История неевклидовой геометрии. М., 1976. С. 93–94.

⁵ Да свершится правосудие, то есть геометрия Евклида, и да погибнет мир, — да погибнет опыт (*лат.*).

⁶ Параграфы XI–XIII в рукописи отсутствуют.

⁷ См.: *Гаусс К. Ф.* Общие исследования о кривых поверхностях // Об основаниях геометрии. М., 1956.

⁸ Параграф не закончен.

⁹ В рукописном варианте параграфы XVIII–XXIX отсутствуют. Текст печатается по машинописи.

¹⁰ *Риман Б.* О гипотезах, лежащих в основаниях геометрии, — пробная лекция Римана, прочитанная 10 июня 1854 г. в Геттингенском университете. *Риман Б.* Соч. М.; Л., 1948. С. 279–293, цит. место на с. 291 (см. также: Об основаниях геометрии: Сб. М., 1956. С. 309–325). О реакции слушателей, среди которых был Гаусс, и дальнейшей судьбе этого сочинения см.: Математика XIX века. Геометрия. Теория аналитических функций. М., 1981. С. 83–89; *Монастырский М. И.* Бернхард Риман. Топология. Физика. М., 1999. С. 33–42. Заметим, что в философских набросках, оставшихся после Римана, не только имелись мысли, превосходящие теорию тяготения как изменения метрики пространства, но и намечались связи физики с психологией (*Riemann B.* Gesammelte mathematische Werke und wissenschaftlicher Nachlass. Leipzig, 1922. S. 509–520; неполный русский перевод см.: *Риман Б.* Сочинения. М., 1948).

¹¹ Ссылка на проф. Венского университета *Иосифа Клеменса Кребига* (*Кребиха*) не сохранилась, но в подготовительных материалах указана книга: *Кребиг.* Органы чувств человека. СПб., 1906.

¹² *Георг Кантор* (1845–1918) — немецкий математик, основатель теории множеств. Его работы в этой области переизданы: *Кантор Г.* Труды по теории множеств. М., 1985. К математическому наследию Г. Кантора П.А. Флоренский обращался неоднократно и по разным поводам. См. статьи П.А. Флоренского и примечания к ним: Об одной предпосылке мировоззрения // Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1994; О символах бесконечности (Очерк идей Г. Кантора) // Там же; *Simbologium* (Словарь символов) // Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 577–578, и Пифагоровы числа // Там же. С. 638–641; Антиномия языка // Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 192.

¹³ То, что с каждой сенсорной модальностью связано свое пространство, является теперь общепризнанным в психологии (см. примеч. 20). Представление о неевклидовости зрительного пространства, т. е. о наличии у него ненулевой кривизны, было впервые развито Р. Люнебургом (*Luneburg R. K.* Mathematical analysis of binocular vision. Princeton, 1947). Согласно его теории психометрическое расстояние, возникающее в некоторых экспериментах по зрительному восприятию, отвечает гиперболической метрике Лобачевского (см.: *Вюрцилло Э.* Восприятие пространства // Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. Вып. VI. М., 1978. С. 183–191; *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 271–274). Раушенбах предположил, что геометрия перцептивного (зрительного) пространства определяется, по аналогии с общей теорией относительности, информацией об имеющихся в этом пространстве предметах. Так же как масса тел, находящихся в физическом пространстве, изменяет его кривизну, так и априорная информация о предметах перцептивного пространства вызывает деформацию последнего.

¹⁴ Не вполне точная цитата из стихотворения А.К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь...» (1857).

¹⁵ *Гёте И. В.* Фауст, часть II, акт I: «Богини высятся в обособленье от мира, и пространства, и времен... Их мир — незнаем, нехожен, девственен, недосыгаем, желаньям недоступен» (пер. Б. Пастернака).

¹⁶ Называя классификацию произведений искусства по признаку используемого при их создании материала производственной и противопоставляя ей — как более соответствующую сути искусства — классификацию по целям, Флоренский развивает круг идей, которые во ВХУТЕМАСе обычно связывались с «производственным искусством» (*Сидорина Е. В.* Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. М.: Русский мир, 1994). Однако, в отличие от производственников, для которых целесообразность сливалась с функциональностью и ограничивалась областью социальных и бытовых функций, П. А. Флоренский определяет цели искусства гораздо более широко — в отношении всей действительности, включая духовную.

Позиция ЛЕФа во ВХУТЕМАСе была четко противопоставлена позициям других творческих направлений. В редакционной статье «ВХУТЕМАС» (ЛЕФ. 1923. № 2. С. 174) названы три таких направления: «чистовики» (Шевченко, Лентулов, Федоров, Машков, Фальк, Кардовский, Архипов, Королёв и т. д.), «прикладники» (Филиппов, Фаворский, Павлинов, Новинский, Швердяев, Егоров, Норверт, Рухлядев и т. д.) и «конструктивисты и производственники» (Родченко, Попова, Лавинский, Веснин и др.).

«Среди прикладников, — сообщает ЛЕФ, — образовалась любопытная подгруппа — "производственных мистиков" (Павлинов, Фаворский и поп Флоренский). Эта небольшая компания объявила войну всем группам и только себя считает подлинными художниками производственного искусства. Водятся они на графическом факультете и *таммудят учащимся голову проблемами вроде: "Духовный смысл буквенной формы" или "Борьба белой и черной стихии в графике"*».

Конструктивисты и производственники видели свою задачу в том, чтобы, «с одной стороны, *бить "чистовиков"*, отстаивая производственную линию, а с другой — *наседать на прикладников*, пытаясь революционизировать их художественное сознание».

¹⁷ К творчеству *Пабло Пикассо* (1881–1973) в своих искусствоведческих размышлениях П. А. Флоренский обращался и ранее: «Среди различных стадий в художественном пути этого <...> экспериментатора над собою и над миром, нас сейчас занимает последняя (кубистическая. — О. Г.), где отравленной душе большого художника преподносятся образы четырехмерного восприятия и в которых, однако, не чувствуется подлинной жизни. Я разумею серию его музыкальных инструментов, прекрасно представленную в Московской Щукинской картинной галерее» (*Флоренский П. А.* Смысл идеализма // Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). С. 68–144). Эта оценка вытекала из общего негативного отношения Флоренского к различным методам внешнего «отверзания чувств», к «выгонке новых способностей», которые, по его мнению, роднили кубизм с популярным тогда онаученным оккультизмом и в которых он видел нечто «искусственное, преждевременное и потому насильственное в отношении духовного организма» (Там же).

Анализ композиций Анри Руссо (1844–1910) см. в Приложении 7 (с. 220 настоящего издания).

¹⁸ *Фридрих Иоганн Овербек* (1789–1869) — немецкий живописец, работавший в Риме. Член Академии св. Луки и глава группы художников, т. наз. «Назареев». Подразумеваются, возможно, его картины «Семь Таинств» (1861).

¹⁹ *Василий Николаевич Чекрыгин* (1897–1922) — русский художник-график. См. каталог его произведений: М., 1969.

²⁰ О двигательном, осязательном (тактильном) и зрительном пространствах см. работу Флоренского «Обратная перспектива» (*Священник Павел Флоренский.* Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 91–93), а также: *Пуанкаре А.* Ценность науки. Гл. 3 и 4 // *Пуанкаре А.* О науке. М., 1983. С. 180–217; *Вюртцло Э.* Восприятие пространства // *Фресс П., Пиаже Ж.* Экспериментальная психология. Вып. VI. М., 1978. С. 136–236.

²¹ Далее текст следует по рукописи.

²² В оригинале — «ответным» — вероятно, описка.

²³ Далее в рукописи зачеркнуто: «что требует слишком значительных усилий».

²⁴ Представление о глазе как двигательном органе — общепризнанный факт современной психологии (см.: *Гиттенрейтер Ю. Б.* Глаз как двигательный орган. Восприятие и деятельность. М., 1976. С. 28–54). Психологические эксперименты подтвердили представление о линии зрения, с помощью которой глаз может ощущать предметы в пространстве.

Отметим еще, что двойственность в зрении, обсуждаемая Флоренским, возникает и на анатомическом уровне. Сетчатка глаза состоит из палочек и колбочек, образующих две раз-

ные зрительные системы. Палочки обладают высокой чувствительностью к свету, размещаются больше к краям глазного яблока, используются преимущественно при неярком, сумеречном освещении, как система имеют невысокую разрешающую способность, но хорошо воспринимают движения (боковое зрение). Колбочки не очень чувствительны к свету, концентрируются ближе к центру сетчатки, работают при сильном свете, имеют все вместе высокую разрешающую способность. Центральная ямка сетчатки, используемая при ощупывании пространства линией взора, состоит исключительно из колбочек (см.: Восприятие (механизмы и модели). М., 1974. С. 125–129, 134; *Милнер П.* Физиологическая психология. М., 1973. С. 228–230). В последней книге указывается, что некоторые авторы прямо говорят о двойственности этих двух систем и что аналогичное строение характерно и для других сенсорных систем высших животных.

²⁵ *Аристотель.* О душе. II.7.418b–419b.

²⁶ В подготовительных материалах к лекциям есть выписка П.А. Флоренского из статьи В. Освальда «Новое учение о цветах и его применение к технике» // Химическая промышленность и торговля. 1923. № 7 и 8, написанной по заказу этого журнала.

²⁷ *Лейбниц Г.В.* (1646–1716) — знаменитый немецкий философ и ученый. Учение Лейбница о малых восприятиях — одна из первых в истории европейской науки концепций бессознательно-го. В своем основном гносеологическом трактате он писал: «Мы обладаем малыми восприятиями, которых мы не сознаем в нашем теперешнем состоянии. Правда, мы могли бы отлично сознать их и размышлять над ними, если бы от этого нас не отвлекло их множество, рассеивающее наше внимание, или если бы они не оттенялись или, вернее, не затемнялись более сильными восприятиями» (Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // *Лейбниц Г.В.* Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1983. С. 133).

²⁸ Из стихотворения «Пророк» (1826) А.С. Пушкина.

²⁹ Эти слова Канта даны, видимо, в собственном переводе о. Павла из «Критики чистого разума». Они содержатся в следующем контексте: «Ни одну из этих способностей <мыслить и иметь наглядные представления> нельзя предпочесть другой. Без чувственности ни один предмет не был бы нам дан, а без рассудка ни один не был бы мыслим. Мысли без содержания пусты, а наглядные представления без понятий слепы <в оригинале: *Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind*> Поэтому в одинаковой мере необходимо понятия делать чувственными (т. е. присоединять к ним предмет в наглядном представлении), а наглядные представления делать понятными (т. е. подводить их под понятия). Эти две способности не могут замещать своих функций одна другой. Рассудок не может ничего наглядно представлять, а чувства не могут ничего мыслить. Только из соединения их может возникнуть знание. Однако это не дает нам права смешивать пределы их участия в знании; существуют важные основания заботливо обособлять и отличать одну от другой. Поэтому мы отличаем эстетику, т. е. науку о правилах чувственности вообще, от логики, т. е. науки о правилах рассудка вообще» (*Кант И.* Критика чистого разума / Пер. Н.О. Лосского. СПб., 1993. С. 70). Этот текст показывает, как о. Павел отталкивался в своих построениях от столь не любимого им Канта. В лекции 1908 г. «Космологические антиномии Иммануила Канта» он так резюмировал суть кантовских антиномий, прежде всего антиномии конечного и бесконечного: «статистическая множественность понятий и динамическое их единство несомнестны друг с другом» и далее: «первая из норм рассудка требует остановки мысли, а вторая — беспредельного движения мысли» (*Священник Павел Флоренский.* Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 32). Это же повторяется в послесловии к «Столпу и утверждению Истины» 1923/24 г. Здесь уже видны в зародыше те мысли, которые будут развиты в лекциях.

³⁰ *Эманативную философию*, как далее, *философию творения*, Флоренский упоминает в качестве типов философской мысли и принципов поэтики, реализующихся в художественном творчестве. Первый тип мысли обычно связывается с именем *Плотина* (ок. 203 — ок. 270), у которого эманация означала процесс последовательного развертывания, воплощения единого — в уме, ума — в душе, души — в космосе, в материи. А.Ф. Лосев дает следующую заключительную характеристику платиновской эманации: она есть «излияние одной области бытия в другую, одной категории в другую категорию, когда рассматриваемая нами область или категория представляли перед нами во всей своей полноте и тем самым (ввиду ее переполнения) в необходимости для нее излияния на все иное, тем самым перехода к созданию этого иного» (История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 378). Второй тип мысли и творчества — в наиболее чистом виде — представлен в христианском креационизме, первоисточником которого считается «Книга Бытия», начинающаяся словами: «Вначале сотворил Бог небо и землю» (I, 1). Но поскольку,

по мысли *Августина* (354–430), до творения мира не могло быть ничего, кроме Бога (*De civ. Dei*, XII, 2), Бог сотворил мир «из ничего» (*De nat. bon.*, 27), и это «ничто», из которого все сотворено, само входит в «природу сотворенного» (*De Gen. op. imp.*, 51) // *Майоров Г. Г.* Формирование средневековой философии. Латинская патристика. М., 1979. С. 301. Относя чистую живопись к философии эманации, а чистую графику — к философии творения, Флоренский опирается на свою мысль о живописи как искусстве зрения — осязания, «близковидения», исходящего из осязательной данности материальной плоти мира, и о графике как искусстве зрения — жеста, зрения — движения, «дальновидения», предполагающего просматривание больших пространств, опустошенных от вещей (момент «ничто»), но все же наполненных светом.

³¹ Параграф XXXIV в рукописи отсутствует.

³² *Паскаль Блез* (1623–1662) — французский религиозный философ, математик, физик. Сформулировал одну из теорем проективной геометрии. *Брианшон Шарль Жюльен* (1785–?) — французский математик, проф. артиллерийской школы королевской гвардии; в 1806 г. независимо от Паскаля доказал аналогичную теорему, известную как «теорема Брианшона». Доказал несущую его имя теорему проективной геометрии, которая переходит в теорему Паскаля, относительно двойственности, описываемой Флоренским. Эта двойственность была открыта Брианшоном в 1806 г. См. подробности в кн.: *Клейн Ф.* Высшая геометрия. М.; Л., 1939. С. 65–67, 79–85; *Гильберт Д., Кон-Фоссен С.* Наглядная геометрия. М.; Л., 1936. С. 109; Математика XIX века. Геометрия. Теория аналитических функций. М., 1981. С. 33–36.

³³ Здесь, возможно, имеется в виду, что двойственность в проективной геометрии можно представить как частный случай двойственности Пуанкаре в топологии между циклами дополнительной размерности на многообразии.

³⁴ Параграф XXXVII в рукописи отсутствует. На полях запись автора: «XXXVII. Графика и живопись как проекции двойственного понимания трехмерного пространства». Ни здесь, ни в других своих текстах Флоренский не дает ответа на естественно возникающий вопрос: каким образом математические понятия двойственности, изложенные в предшествующих лекциях, связаны с той двойственностью между графикой и живописью, о которой он столько говорил перед этим?

Чтобы ответить, начнем с чисто математического обсуждения этого вопроса. Свяжем двойственность в проективной геометрии с ситуацией зрительного восприятия, использованной Флоренским для описания графики и живописи. Пусть «глаз» смотрит на картину. Будем считать, что плоскость картины — это наша проективная плоскость P , т. е. она бесконечно удалена от «глаза». В этой плоскости есть и точки, и прямые («следы движения»). Если мы соединим эти геометрические образы с помощью световых лучей с точкой зора (соединяя, для простоты, оба глаза в один), то получим прямые и плоскости в трехмерном векторном пространстве E . Это — хорошо известное представление проективной плоскости в виде множества прямых («световых лучей»). Прямые и плоскости в трехмерном пространстве E однозначно определяют соответственно точки и прямые на проективной плоскости P . Оказывается, что двойственность в проективной геометрии возникает из двойственности векторных пространств, имеющейся в линейной алгебре.

Пространство E снабжено евклидовой метрикой. Если $F \subset E$ — его подпространство (прямая или плоскость), то ему можно сопоставить подпространство $F^\perp \subset E$, ортогональное к F . Если F — прямая, то F^\perp — плоскость и наоборот, и это именно то соответствие, которое определяет двойственность в проективной плоскости.

Эта двойственность может быть *определена* через преобразование Фурье $f \rightarrow \hat{f}$ функций на пространстве E . С каждым подпространством $F \subset E$ естественно связывается его характеристическая функция δ_F , (дельта-функция, сосредоточенная на F), и нетрудно проверить, что $\delta_F = \delta_{F^\perp}$.

Итак, проективная двойственность, которая имеется в геометрии и о которой говорит о. Павел, является частным случаем общей конструкции преобразования Фурье.

Вернемся теперь к словам Флоренского о двойственности точки, точки как чувственно, сенсорного образа, как того, что мы осязаем, и линии, которую вырезает наша рука для графического произведения или скульптуры. Мы можем назвать их *дополнительными* в смысле квантовой теории, и эта дополнительность будет выражаться той самой математической конструкцией, которая имеется в квантовой теории в дополнительности координатного и импульсного описаний свободной частицы, т. е. преобразованием Фурье.

Далее, учитывая, что эти две картины — графическая и живописная, борются друг с другом, они противоречат друг другу, доведенные до своего логического предела, они полностью уничтожают противоположную картину, мы можем сказать, что перед нами есть, в точном смысле слова, проявление дополненности, причем дополненности не в микроскопическом квантовом мире, а в части человеческой жизни — искусстве, где ее наличие выглядит совсем неочевидным.

Когда о. Павел читал свои лекции, квантовая теория только зарождалась, концепции дополненности еще не было, и мы можем только гадать, в какой форме он выразил свои идеи о связи двойственности в математике и искусстве. Мы привели здесь возможный вариант развития его идей.

Подробнее об этом и о связях этого круга вопросов со свойствами симметрии человека см.: *Паршин А.Н. Дополненность и симметрия* (в печати).

³⁵ *Симеон Дени Пуассон* (1781–1840) — французский математик и физик.

³⁶ Пространство Декарта — одно из центральных философских представлений декартовской программы развития естествознания: «Пространство или внутреннее место... разнится от телесной субстанции, заключенной в этом пространстве, лишь в нашем мышлении. Разница между ними только в том, что телу мы приписываем определенное протяжение, понимая, что оно вместе с ним изменяет место всякий раз, когда оно перемещается; пространству же мы приписываем протяжение столь общее и неопределенное, что, удалив из некоторого пространства заполняющее его тело, мы не полагаем, что переместили и протяжение этого пространства, которое, на наш взгляд, пребывает неизменным, пока оно обладает той же величиной и фигурой и не изменяет положения по отношению к внешним телам, которыми мы определяем это пространство» (Начала философии // Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950. С. 469). Декартовский термин «протяженность» долгое время был синонимом «пространственности» и противопоставлялся «мышлению», как внешнее — внутреннему, как материальное — идеальному и духовному. Концепция пространственности П.А. Флоренского, напротив, направлена на то, чтобы вернуть пространству его символические функции и духовное значение, которыми оно обладало в средневековом искусстве и мировоззрении.

³⁷ *Пьер Симон Лаплас* (1749–1827) — французский астроном, математик и физик.

³⁸ Ниже карандашом приписка рукой Флоренского: «Далее — математическое разъяснение относит<ельно> уравни<ения> Пуассона <нрзб.>».

³⁹ См.: Федр, 265е // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1970. С. 205.

⁴⁰ Соотношение «композиции» и «конструкции» или, говоря нынешним языком, плана выражения и плана содержания художественных образов — ключевая тема творческих поисков и теоретических дискуссий в искусстве начала 20-х годов. Лозунгом «от изображения — к конструкции» производственники и конструктивисты выражали свое отрицание таких традиционных художественных ценностей, как изобразительность, предметность, эмоциональная выразительность, духовная осмысленность. Допускалась возможность отмирания основанного на них искусства, и утверждалась значимость иных ценностей — целесообразности, функциональности, конструктивности, организованности, произведенности, сделанности и т. д. (*Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика*. М., 1995).

Теоретические взгляды Флоренского, отраженные в этих параграфах, в какой-то мере складывались как интеллектуальная реакция автора на ту проблемную ситуацию, которая имела место в художественных кругах Москвы и не могла не привлечь внимания его слушателей. Однако понимание Флоренским строения художественного образа, места конструкции и композиции в нем основывалось на признании самоценного значения красоты и коренной связи между пространственностью и образностью в искусстве и природе.

⁴¹ На полях рукописи карандашная запись рукой П.А. Флоренского: «Орнамент. Гипертрофия комп<озиции> и констр<рукции>. Машина».

⁴² В рукописи — «по».

⁴³ На картине знаменитого голландского живописца *Пауля Поттера* (1625–1654) «Бык» (1647, Маурицхейс, Гаага) изображены корова и бык в натуральную величину.

⁴⁴ Одни из постоянных эпитетов, относимых к Святой Троице. Означаемое этими словами отношение божественной и человеческой природ во Христе, — равно как отношение ипостасно различных, но тождественных по природе членов Троицы, — для многих поколений христианских мыслителей было предельным выражением антиномизма, а более широко говоря, диалектики бытия, мысли и деятельности.

⁴⁵ Против этой строки на полях запись рукой Флоренского: «Магическое значение орнамента — представить изобразительный образ схемою чувства».

⁴⁶ Знаменитые слова *Аристотеля* (384–322 до н. э.) о философичности поэзии Флоренский цитирует сокращенно: «Поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном. Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то [характеру] подобает говорить или делать то-то; это и стремится [показать] поэзия, давая [героям вымышленные] имена. А единичное — это, например, что сделал или претерпел Алкивиад» (Поэтика, 1451b.).

⁴⁷ «Приражение» — термин православной аскетики, «умного делания», относящийся к традиционной психологической культуре исихазма. (*Хоружий С.С.* Аналитический словарь исихастской терминологии // Синэргия. Проблемы аскетики и мистики православия. М.: ДИ-ДИК, 1995.) Им описывается первая стадия воздействия на душу человека различных духовных сил, за которыми в исихазме признавалось реальное существование и которые переживались в виде извне приходящих «помыслов». Русскоязычная терминология «умного делания» была систематизирована в XVI в. преп. Нилом Сорским, установившим следующие именованые этапов исихастской психодрамы: 1) «прилог» — событие первого прикосновения помысла (как образа или мысли) к душе человека; 2) «сочетание» — обращение внимания на содержание прилога, «собеседование» с ним; 3) «сосложение» — склонность воли к принятию помысла как темы и энергии переживания; 4) «пленение» — погружение в помысел как в состояние души, «пребывательное совокупление» с ним; 5) и, наконец, «страсть», когда помысел полностью овладевает душой, подчиняя себе человека и вынуждая к осуществлению его в слове или поступке (*Боровкова-Майкова М.С.* Нила Сорского «Предание» и «Устав». СПб., 1912). Духовно-практическая цель «умного делания» понималась как усвоение навыка «различения духов», отделения помыслов злых, «лукавых», совращающих на дела, противные заповедям Спасителя Иисуса Христа, — от благих, спасительных помыслов, соответствующих этим заповедям. П.А. Флоренский, употребляя слово «приражение» применительно к вещам и образам, метафорически характеризует цель искусства как «священное ограждение вещей от приражения злых сил», перенося далее функции орнамента в традиционных культурах на образность как таковую.

⁴⁸ Полный текст цитаты из древнегреч. философа *Протагора* из Абдеры (ок. 480 — ок. 410 до н. э.): «Человек есть мера всех вещей, тех, которые существуют, что они существуют, а тех, которые не существуют, что они не существуют» (Diog. Laert., IX, 51). В этих словах Протагора дано одно из первых выражений идеи онтоантропологии, т. е. антропологии, принимаемой в качестве фундаментальной онтологии. Фундаментальность этого понимания свидетельствуется, в частности, переключками далеких в иных отношениях философско-антропологических концепций «Антропологии» И. Канта и антроподицеи П.А. Флоренского (Разум и диалектика. Вступительное слово пред защитою на степень магистра книги: «О духовной истине». М., 1912 г., сказанное 19-го мая 1914 г.» // Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996).

⁴⁹ С этим естественно сопоставить известный в духовной традиции запрет пользоваться в речи местоимением Я. Об этом о. Павел пишет в «Именах» (*Священник Павел Флоренский*. Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999. С. 208).

⁵⁰ Сегнеровое колесо — прибор, наглядно иллюстрирующий давление жидкости на стенки сосуда, изобретенный немецким математиком и естествоиспытателем Сегнером (1704–1777).

⁵¹ Параграфы XLIX — L в рукописи отсутствуют.

⁵² После этой фразы в рукописи еще раз повторен номер параграфа — LII, а на полях, под датой, — карандашная запись рукой Флоренского: «Монеты, медали».

⁵³ См. примеч. 64.

⁵⁴ Видимо, описка, так как имеется в виду Николай Иванович Гулак, член Тифлисского кружка, автор книги «Опыт геометрии в четырех измерениях. Геометрия синтетическая» (Тифлис, 1877).

⁵⁵ Подробно о глубоком впечатлении, произведенном ими на маленького Флоренского, см. в кн.: *Флоренский П.А.* Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. М., 1992. С. 59–61.

⁵⁶ Трехмерные сечения четырехмерного пространства были использованы в анализе иконописи Б.В. Раушенбахом.

⁵⁷ Более подробно об акмэ в жизни человека см. в кн.: *Священник Павел Флоренский*. Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 474–481.

⁵⁸ *Георгий Федорович Морозов* (1867–1920) — русский ботаник и географ, основатель отечественного лесоведения, один из авторов теории биогеоценоза.

⁵⁹ Генеалогические деревья Флоренский рассматривает еще в конспекте лекций «Об историческом познании» (*Священник Павел Флоренский*. Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999. С. 27–63).

⁶⁰ В рукописи далее зачеркнуто: «некоторая жизненная цель».

⁶¹ точно так же, но иначе (*лат.*).

⁶² Образ Великого Существа появляется в первой главе четырехтомного труда Огюста Конта (1798–1857) «Система позитивной политики» (1851–854) — «Общая теория религии». Поворот к религиозной проблематике в сочинениях знаменитого позитивиста биографы связывают с трагической историей его любви к жене лишенного прав преступника К. де Во, умершей через год после знакомства с Контом, в 1846 г. См., например, статью «Огюст Конт» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (Т. 31), принадлежащую Вл. С. Соловьёву (Собр. соч. 2-е изд. Т. XI); биографический очерк В.И. Яковенко «О. Конт, его жизнь и философская деятельность» (Серия «Жизнь замечательных людей» Ф. Павленкова). СПб., 1894. С. 39–57. В отличие от П.А. Флоренского, эти авторы не разделяют мнения о «душевном расстройстве» философа.

⁶³ В конце параграфа LXVII в рукописи оставлена чистая страница.

⁶⁴ Слова Иисуса из Нагорной проповеди: «Но да будет слово ваше: «да, да», «нет, нет»; а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5, 37, из поучения о клятве).

⁶⁵ Цитата из книги К. Дюпреля «Философия мистики» (СПб., 1895. С. 96). К этой книге Флоренский обращался и ранее, в частности в «Иконостасе». В подготовительных материалах к лекциям этот отрывок озаглавлен «Музыка как сверхвременное».

⁶⁶ Неточная цитата из стихотворения А.А. Фета «Поэтам» (5 июня 1890 г.).

⁶⁷ В рукописи — «друг с другом» — видимо, описка.

⁶⁸ В архиве П.А. Флоренского есть подборка материалов, датированная 5 июля 1919 г. и озаглавленная «Атомы времени». В ней собраны выписки по истории религиозной и математической мысли — об элементарных частицах пространства и времени. Видимо, импульсом к размышлениям на эту тему послужило знакомство мыслителя с только что вышедшей книгой известного русского индолога О.О. Розенберга «Проблемы буддийской философии. Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам». Часть II. Пг., 1918. Флоренский обращает внимание на анализ различных значений основополагающего понятия буддизма «дхарма» и связанную с ним теорию мгновенности. Одна из ключевых выписок гласила: «Согласно теории мгновенности, смена в составе содержания сознания происходит настолько быстро, что самый процесс перехода к новому содержанию не поддается наблюдению. Момент («кшана»), не будучи нулем, является столь малою частицею времени, что он непосредственно впечатлению недоступен... Теория мгновенности заключается, таким образом, в условном сведении потока сознания и его содержания на уровень одинаковых, бесконечно малых частиц времени» (с. 103). Флоренский сопоставляет в этой рукописи буддийскую теорию мгновенности, с одной стороны, с математическим анализом бесконечно малых, а с другой — находит параллели ей в истории христианского мировоззрения, цитируя «Молитву святых седмию отроков» (из неустановленного рукописного «Требника»): «Воскресивый *во единому мгновению времени*, в славу Твояе благодати»; и «Канон молитвенный Ангелу Хранителю» (песнь 5, слава): «ниже ко единому часу, но ниже черте, или и сея кратши оставих тя благодетеля моего и хранителя» (выделено П.А. Флоренским).

⁶⁹ В рукописи — «объединяет» — видимо, описка.

⁷⁰ Труднообъяснимая описка или ошибка: Парана — река в Бразилии и Аргентине; в романе «Квентин Дорвард» (1823) описано путешествие героев по берегу Луары и Мааса.

⁷¹ Имеются в виду главы LXVI–LXXXI романа Жорж Санд «Консуэло» (1842–1843).

⁷² Житие преп. Сергия Радонежского было написано Елифанием Премудрым в 1417–1418 гг. и переработано Пахомием Логофетом после обретения мощей преп. Сергия в 1422 г. Публикация и перевод см.: Памятники литературы Древней Руси. XIV — середина XV века. М., 1981. С. 256–429. Лицевая рукопись жития, о которой говорит П.А. Флоренский, хранится ныне в рукописном отделе Государственной Российской библиотеки (бывш. ГБЛ). В XIX в. рукопись была издана с гравированными цветными иллюстрациями Троице-Сергиевой лаврой.

⁷³ *Джотто ди Бондоне* (1266 или 1267–1337). Клейма с изображением жития св. Франциска Ассизского — 1296–1300 гг.

⁷⁴ Владимирский собор в Киеве построен в 1862–1896 гг. Архитекторы А. Беретти и А. Спарро.

⁷⁵ *Вильгельм Александрович Котарбинский* (1851–?), художник-академист, окончивший Академию св. Луки в Риме, был приглашен для выполнения росписей Владимирского собора (совместно с П. Сведомским).

⁷⁶ Тождество по числу, равенство, противопоставляются, с одной стороны, «генерическому тождеству» по роду, которое устанавливается через тождество понятий о сравниваемых вещах, а с другой — «специфическому тождеству» по виду, именуемому также «сходством», «подобием». П.А. Флоренский прибегает к этому различию в «Письме четвертом: Свет Истины» в книге «Столп и утверждение Истины» (М.: Путь, 1914. С. 79–80) и комментирует его в приложении XVIII «Понятие тождества в схоластической философии» (с. 515–518).

⁷⁷ Далее в рукописи пропущено около семи строк.

⁷⁸ *Михаил Васильевич Нестеров* (1862–1942) был дружен с Флоренским, написал его портрет («Философы», 1917). «Христиане (На Руси. Душа народа)», 1914–1916 (Москва, ГТГ).

⁷⁹ *Литуйан Ватто* (1684–1721). «Паломничество на остров Киферы» (1717, Париж, Лувр) — одна из наиболее известных его картин, «апофеоз галантной живописи», написана на тему 3-го действия пьесы Ф. Донкура «Три кузины». В своей оригинальной трактовке сюжета картины, по всей видимости не зная истории ее создания, Флоренский совершенно точно указал «координату времени». Ср. в современном исследовании: *Немилова И.С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964. С. 24–25.*

⁸⁰ Далее в рукописи пропуск, оставшийся незаполненным.

⁸¹ Об этом произведении (1435–1436) итальянского ученого, архитектора, теоретика Л.Б. Альберти (1404–1472) говорится в «Обратной перспективе». Перевод нижеследующего отрывка приводится по изд.: *Аллеи. Ренессанс в Италии. М., 1916. С. 149–150.*

⁸² Более подробно эта цитата приведена в работе «Смысл идеализма» (*Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999. С. 94–96.*)

⁸³ *Энтелехия* — одно из центральных, буквально непередаваемых понятий философии Аристотеля. В «Метафизике» он так характеризует энтелехию в связи с другими важными для него понятиями: «Ибо дело — цель, а деятельность — дело, почему и "деятельность" <energia> производна от "дела" <ergon> и нацелена на "существовательность" <enielechia>» (1050a). Источковывая это синтетическое понятие, А.Ф. Лосев писал: «Аристотелевскую энтелехию мы <...> понимаем как развернутую и проанализированную энергию <...> мы фиксируем в энергии ее материальную причину (так как энтелехия говорит о существовании и бытии), ее эйдетическую причину (так как она уже мыслится как определенным образом организованная энергия), и, наконец, наличную в энергии действующую и целевую причину» // *Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 701.*

⁸⁴ Цитата из Лютера — не установлена.

⁸⁵ Слова принадлежат ап. Павлу: «Теперь мы видим как бы сквозь *тусклое* стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познаю» (1 Кор. 13, 12).

⁸⁶ Указаний на источник цитаты не сохранилось. В 1917 г. при участии П.А. Флоренского были изданы «Божественные гимны преп. Симеона Нового Богослова» (Сергиев Посад). Тема прижизненного воскресения — одна из сокровенных в духовном опыте Симеона Нового Богослова, великого подвижника и духовного писателя XI в. Преп. Симеон писал: «Бывает смерть, или умертвив прежде смерти тела и прежде воскресения тел бывает воскресение душ, — действительное, опытно сознаваемое, истинное. Ибо когда смертное мудрование уничтожено бывает бессмертным умом (и достигается состояние совершенного бесстрастия. — *О.Г.*) ... тогда душа ясно видит себя воскресшею, как пробудившиеся от сна видят себя бодрствующими, — с сознанием, что Бог воскресил ее» (Слово 79. Т. II. С. 316). Достигший совершенного бесстрастия и воскресший душой познает также, «что за венцы и что за воздаяния получают святые в другой жизни, удостоверяясь, что они превосходят всякий ум и всякое слово человеческое, — познает еще и то, какими имеют стать после общего воскресения как он (сам), так и все святые. Всего сего чаемого святые не получают однако ж в настоящей жизни, хотя некоторые злословят, будто я говорю, что святые все получают здесь» (Там же. С. 118–119).

Таким образом, речь идет о духовном опыте, высшем видении, переживаемом в форме состояния сознания/воли, память о которых сохраняется затем в обычной жизни и создает основу

уверенности в засмертном будущем. Применительно к искусству это означает, что художник, достигший в своем созерцательном опыте состояния, сравнимого с состоянием совершенного бесстрастия подвижника, способен обретать новые, соответствующие духу места и времени прообразы и воплощать их в художественных образах, которые затем могут приобретать статус иконографических типов и обогащать иконографический канон. Иконология П.А. Флоренского, вполне соответствуя данным духовного предания, стала шагом на пути его теоретической реконструкции и послужила более глубокому пониманию нашими современниками сути средневекового изобразительного искусства.

⁸⁷ «Искусство из искусств» или «художество из художеств» — одно из традиционных именованных православной психологической культуры и психотехники. В предисловии «К читателю» из «Столпа и утверждения Истины» Флоренский писал: «Да, есть особая красота духовная, и она, неуловимая для логических формул, есть в то же время единственный верный путь к определению, что православно и что нет. Знатоки этой духовной красоты — старцы духовные, мастера "художества из художеств", как святые отцы называют аскетике» (с. 8). П.А. Флоренский понимал аскетике как «познание святых, строения их личности, законов их жизни, своеобразия их опыта и мышления, отношения этих законов, этого опыта, этого мышления к обычным, свойственным грешному человечеству» (цит. по: *Игумен Андроник (Трубачёв)*). Свящ. Павел Флоренский — профессор Московской духовной академии // *Московская духовная академия. 300 лет (1685–1985). Богословские труды. Юбилейный выпуск.* М., 1986. С. 235. Из современных философских исследований православной аскезы см.: *Хоружий С.С. К феноменологии аскезы.* М., 1998.

⁸⁸ Имеется в виду издание: *Amphibieatrum sapientiae aeternae solius verae, christiano-kabalisticum, divino-magicum, nec non physicochymicum, tertium, catholicum: instructore Henrico Khunrath Lips. Theosophiae amatore fideli, et Medicinae utriusque doct.; etc.; Magdeburgi, anno MDCXIII.*

⁸⁹ Далее в рукописи три строки оставлены чистыми.

ЗНАЧЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

На нескольких страницах этого текста, написанных 18.04.1925 г. — после «Анализа пространственности...» (05.02.24–09.02.25) и «Закона иллюзий» (22.03–24.05.25) и перед «Абсолютностью пространственности» (26.04.25–16.03.26), — изложено основополагающее онтологическое толкование пространственности.

Начав осенью 1921 г. чтение лекций во ВХУТЕМАСе темой «Анализ перспективы» и раскрыв — в первую очередь для себя — антиномичность отношений прямой и обратной перспективы, П.А. Флоренский находит их субстанциальную подоснову в пространстве, где происходит обращение всех и всяческих перспектив. По-видимому, именно в силу этой рефлексии «Анализ перспективы» и перерос в «Анализ пространственности...».

Перенос схематизма прямой и обратной перспективы с пространственности на временность сближает их с гуссерлевскими понятиями протенции и ретенции (*Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени. М.: Гнозис, 1994; *Генисаретский О.И.* Иконическая интроверсия // Поводы и намеки. М.: Путь, 1993).

О.И. Генисаретский

АБСОЛЮТНОСТЬ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

Примечания О.И. Генисаретского

¹ Называя пространственность необходимой стороной и чувственно постигаемого (переживаемого), и умопостигаемого (мысленного) опыта, П.А. Флоренский распространяет пространственную метафору на сознание как таковое и все его разновидности. Именно этим обстоятельством его пространствопонимание радикальнее всего отличается от разрабатывающихся с начала XX в. феноменологических концепций пространственности/временности. (Ср., напр.: *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994; *Он же.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга I. Общее введение в чистую феноменологию. М., 1999, § 81 и сл.; *Хайдеггер М.* Бытие и время § 24, 67 и др.; *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. М., 1999. С. 312–383.) Требование того, что «исходной точ-

кой должно быть изучение пространства, действительно воспринимаемого в опыте», по смыслу близко феноменологической трактовке предметности восприятия, переживания и мышления. Есть основания предполагать, однако, что общая антикантианская направленность мысли Флоренского и его последовательное погружение в 20-е годы в проблематику антропологии, искусствоведения, материаловедения и теоретической морфометрии перекрывали возможный интерес к проблемам феноменологической философии. Наиболее близкой по мировоззренческим и методологическим установкам к пространствопониманию П.А. Флоренского в настоящее время является семиотическая концепция пространственности В.Н. Топорова (см. его работы: *Пространство и текст // Текст: семантика и структура*. М., 1983. С. 227–285; *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. М., 1988. С. 6).

² *Зернистость* — один из наиболее ярких примеров наглядных понятий (с обнаженной символической структурой), часто встречающихся у П.А. Флоренского. В частности, ссылка на зернистость небесной среды встречается в важной для изучения проблематики пространственности статье: *Небесные знамения: Размышление о символике цветов // Священник Павел Флоренский*. Соч.: В 4 т. М., 1966. Т. 2. С. 414.

³ В случае *direction* речь, очевидно, идет о скалярном смысле направленности, соответствующем понятию биполярности, т. е. Обратимости перспективы, а в случае *sens* — о ее векторном смысле, соответствующем понятию униполярности, необратимости перспективы.

На эффекте необратимости векторных направленностей основана разработанная П.А. Флоренским концепция обратной изобразительной перспективы.

⁴ См. примеч. 12 к «Анализу пространственности...».

⁵ Вероятно, имеется в виду *Вильгельм де Зиттерф* (1872–1934).

⁶ *Карл Шварцшильд* (1873–1916) — немецкий астроном. Скорее всего П.А. Флоренский имеет в виду работу К. Шварцшильда «О допустимой кривизне пространства» // *Новые идеи в математике*. Вып. 2. СПб., 1913.

⁷ *Пауль Герман Гарцфер* (1857–1932). *Гарцфер П.Г. Звезды и пространство* // *Новые идеи в математике*. Вып. 2. СПб., 1913.

⁸ *Разрыхление* какого-то пласта сознания с целью очищения последнего от предрассудков — один из часто используемых П.А. Флоренским пропедевтических приемов.

⁹ Дифференциальный анализ восприятия, переживания, мышления и т. д., основанный на учете сенсорных и субсенсорных различий и их комбинаторике, — прием, свойственный как традиционным (*Васубандху*. Энциклопедия Абхидхармы, или Абхидхармакоша. М., 1998. С. 192–249), так и современным психологическим доктринам (особенно распространен в так называемом нейролингвистическом программировании).

¹⁰ Об этом мотиве философии Б. Паскаля: *Шестов А. На весах Иова: Странствия по душам*. Париж, 1975. С. 265–312.

¹¹ Эта констатация П.А. Флоренского по сути дела означает, что выдвинутое феноменологической философией понятие интенции как направленности всякого акта сознания на предмет имеет своим истоком именно упирающееся в предмет зрительное восприятие. Уже для аудиальной модальности восприятия и сознания применимость подобного понимания интенции весьма ограничена. Еще сильнее подобное ограничение для прочих сенсорных модальностей.

¹² Яркий пример того, как идея органопроекции работает в мысли П.А. Флоренского в качестве смыслообразующего принципа и текстообразующего приема. Подробнее о том, что прямой и обратной органопроекции подлежат не только технические орудия или телесные органы, но также функциональные системы психики и логические инструменты мысли, см. цикл его работ: *Воплощение формы (Действие и орудие)* // Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 373–452.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ЛЕКЦИИ СВЯЩЕННИКА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО ВО ВХУТЕМАСЕ В 1923–1924 ГГ. «АНАЛИЗ ПЕРСПЕКТИВЫ»

Среди нескольких студенческих записей лекций 1922/23 и 1923/24 уч. годов Флоренский выбрал одну, наиболее полную, которую хотел использовать для подготовки к печати или сохранить для дальнейшей разработки. Эта запись сделана карандашом в пяти неравных

по объему тетрадах, на первой из которых написано: «Лекции П. Флоренского». Все тетради были завернуты в конверт редакции еженедельника «Народоправство», на котором написано: «№ 3. Запись лекций». «Лекции П. Флоренского. ВХУТЕМАС».

«Веревина-Строганова (?)».

А.П. Веревина-Строганова упомянута в информационном приглашении на выставку «Художники РСФСР за 15 лет (1917–1933). Графика».

Таким образом, данный курс лекций, обозначенный в тексте как «Анализ перспективы» (а в других тетрадях как «Анализ пространственных форм»), был записан, вероятно, студенткой графического факультета ВХУТЕМАСа А.П. Веревиной-Строгановой. Этот курс лекций был переписан С.И. Огневым в особой тетради на 296 страницах. На страницах 250, 251 есть пометы Флоренского, что свидетельствует о том, что в какой-то мере он следил за работой С.И. Огневой. В то же время необходимо отметить, что запись Веревиной-Строгановой далеко не везде адекватна устной речи Флоренского. Встречаются пропуски, ряд мест записан так, что смысл текста недостаточно ясен. Наиболее характерные из таких мест отмечены. Не всегда ясно, где именно кончается одна лекция и начинается другая. Естественно, что при цитировании данного текста некорректно будет употреблять формулировку: «Флоренский писал, Флоренский говорил...», а необходимо оговариваться: «По записи Веревиной-Строгановой, Флоренский говорил...» И все же даже в таком виде курс лекций Флоренского имеет большое значение для изучения его творчества в целом и частных направлений мысли. Текст публикуется на русском языке впервые.

Несколько сокращенный и отредактированный текст ранее издан на итальянском языке: Florenskij Pavel. Lo spazio e il tempo nell'arte. Milano, 1995.

Текст подготовлен к печати *игуменом Андроником (Трубачёвым)*, О.И. Генисаретским, М.С. Трубачёвой.

Примечания В.А. Шапошникова (№ 1–5, 7–14, 17, 20, 22–32, 34–38), О.И. Генисаретского (№ 6, 9, 15, 16, 18, 19, 21, 33, 39).

Игумен Андроник

¹ См., например: *Рыгин Н.А.* Начертательная геометрия. Перспектива. Пг., 1918.

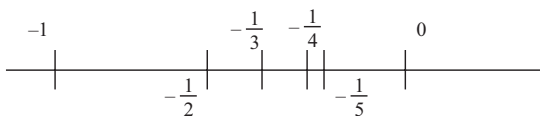
² Какой случай имеется в виду, установить не удалось.

³ Понятие «материя» первоначально сформировалось в античном платонизме, где оно не было тождественно с понятием «вещество». Материя есть принцип множественности, но множественность имеет место не только на уровне чувственно воспринимаемого мира, но и на уровне ума (многообразие идей). Следовательно, можно говорить не только о чувственной материи (веществе), но и об «умной» материи, которая не вещественна. См. трактат Плотина «О материи» (II, 4).

⁴ Понятие *символа* является одним из центральных в философии позднего Флоренского. Подробнее см.: *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли // Соч.: В 4 т. Т. 3 (1, 2). М., 1999 (имеется предметный указатель). Всякая познавательная деятельность понимается о. Павлом как построение символов (т. 3 (1). С. 364), где символы — это «органы нашего общения с реальностью» (т. 3 (1). С. 367), «окна в высшую реальность» (т. 3 (2). С. 478). Он неоднократно дает определения символа. Иногда краткие и на первый взгляд загадочные: «Часть равная целому, причем целое не равно части, — таково определение символа» (т. 3 (1). С. 138). Иногда очень подробные: «Бытие, которое больше самого себя, — таково основное определение символа. Символ — это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся. Раскрывает это формальное определение: символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю» (т. 3 (1). С. 257).

⁵ Предлагаемая Флоренским математическая иллюстрация записана слушателем весьма путано. По-видимому, она относится к словам о целостности и символичности художественного произведения. Эта символичность проявляет себя в том, что, «как бы круг некоторых реальностей этого произведения мы ни старались учитывать, всегда окажется нечто нами не учтенное и это нечто всегда оказывается самым главным». Можно предложить следующую реконструкцию этой иллюстрации. Рассмотрим числовую прямую. Сле-

ва от начала координат (точки 0) станем отмечать точки последовательности $\left\{ \frac{1}{n} \right\}$, где n пробегает все натуральные числа.



Тогда, если брать все большие и большие значения n , мы будем получать точки, все ближе и ближе подходящие слева к точке 0, накапливающиеся около нее, но никогда ее не достигающие. Рассматриваемая последовательность точек сходится к нулю. Это означает, что если мы рассечем отрезок $[-1, 0]$ на две части какой-либо точкой (не совпадающей, естественно, ни с одним из концов отрезка), причем правый из получаемых при этом отрезков может быть выбран сколь угодно малым по сравнению с левым, то весь «бесконечный хвост» последовательности окажется в правом малом отрезке, а в левом большом будет лишь конечное число точек нашей последовательности. С точки зрения теории множеств Кантора мощность (кардинальное число) множества точек в правом малом отрезке в точности равна мощности всех точек последовательности. Эта мощность была обозначена еще самим Кантором первой буквой еврейского алфавита — «алеф» с нижним индексом нуль — «алеф-нуль» (см.: Кантор Г. Труды по теории множеств. М., 1985. С. 183–187). Получается, что отбрасывание любого конечного числа членов последовательности (попавших в больший отрезок) не меняет ее кардинального числа. По сравнению с трансфинитным числом «алеф-нуль» любое конечное число есть как бы ничто, «нуль». Из записи лекции не удается понять, что было обозначено буквой «алеф» в рассуждении самого Флоренского, то ли отброшенное конечное число членов, то ли кардинальное число оставшегося «бесконечного хвоста», однако ход рассуждения в целом остается понятным. Что должен был иллюстрировать этот математический пример? Можно ответить, например, так. Вся интересующая нас последовательность содержится в отрезке $[-1, 0]$. Какую бы значительную часть этого отрезка, двигаясь слева направо, мы ни учли, сколько бы членов этой последовательности ни выписали явно, все основное, что есть в ней, можно даже сказать, практически все, останется в не учтенном нами маленьком хвостике этого отрезка. Так и с произведением искусства: все главное в нем ускользает от учета, оказывается вне, пусть даже очень широкого, круга тех реальностей, которые мы способны учесть. И это закономерно, поскольку произведение искусства есть символ. См. примеч. 4.

⁶ Ряд понятий: «цельность», «пространственность», «вещь», а также «функция» и «сила» — самое краткое обозначение того круга тем и проблем, которые исследовались П.А. Флоренским в «Лекциях» и в книге «Анализ пространственности...». Не все из них разработаны в одинаковой степени. Так, понятия «цельность» и «функция» впрямую затронуты лишь в «Лекциях» и почти не обсуждаются в написанной на их основе книге.

⁷ Понятия «целое» и «цельность» постоянно присутствуют в творчестве о. Павла. Именно с ними, например, связана знаменитая софийная тематика в книге «Столп и утверждение Истины» (М.: Путь, 1914). Специальное обсуждение этого понятия см. в третьей части работы «У водоразделов мысли».

⁸ По поводу «глубочайшей связи мысли и языка» см. раздел «Мысль и язык» в работе: Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999.

⁹ Анализируя значение понятия «цельность» в греческом, русском, латинском и древнееврейском языках, П.А. Флоренский упорядочивает эти значения со ссылкой на типологию причин Аристотеля соответственно как начальную, конечную, материальную и формальную причины (*Аристотель*. Физика, II, 2–3 // Соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 3. С. 86–88). Тем самым получается, что «полнозвучный смысл» этого понятия, выражаемый «хором народов», будет соответствовать фундаментальному для Аристотеля понятию энтелихии (*Аристотель*. Метафизика, IX, 8 // Соч.: В 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 245–247). К аристотелевской типологии причин П.А. Флоренский прибегал неоднократно, в частности, в работе: Словесное служение. Молитва // Богословские труды. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1977. Сб. 17. С. 172–195. Ср.: Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 459.

¹⁰ Обращение к математике в рассуждениях последних абзацев плохо сохранилось в деталях, однако основная его идея может быть легко восстановлена. Ключом для этого служит следующее место из самохарактеристики Флоренского в «Автореферате»: «Мировоззрение Флоренского» сформировалось главным образом на почве математики и пронизано ее началами, хоть и не пользуется ее языком. Поэтому для Флоренского наиболее существенным

в познании мира представляется всеобщая закономерность, как функциональная связь, но понимаемая, однако, в смысле теории функций и аритмологии. В мире господствует непрерывность в отношении связей и дискретность в отношении самой реальности. Неприемлемое позитивизмом и кантианством как нарушающее непрерывность, тем не менее закономерно и соответствует функциям прерывным, многозначным, распадающимся, не имеющим производной и проч. С другой стороны, дискретность реальности ведет к утверждению формы или идеи (в платон-аристотелевском смысле), как единого целого, которое «прежде своих частей» и их собою определяет, а не из них слагается. Отсюда — интерес к интегральным уравнениям и к функциям линий, поверхностей и проч.» (Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 40–41). Аритмология, о которой говорит о. Павел, — это математическое учение о прерывности (дискретности). Термин ввел московский математик и философ Н.В. Бугаев (1837–1903), учеником которого Флоренский считал себя. Бугаев говорил об аритмологическом мирозерцании (опирающемся на математическое учение о нарушении непрерывности), идущем на смену мирозерцанию аналитическому (имеющему в основе математическое учение о непрерывности и классический математический анализ). Это новое мирозерцание, которое, по мнению Флоренского, в определенном смысле возродит традиции Платона и Аристотеля, подготавливается современным развитием математики — теорией множеств, теорией функций, теорией интегральных уравнений. Подробнее см. в статье Флоренского «Об одной предпосылке мировоззрения» (Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 70–78). В издаваемых «Лекциях» Флоренский говорит о непригодности классического математического анализа и основанной на нем теории дифференциальных уравнений для описания такого целого, которое «прежде своих частей», в котором «все зависит от всего». Но с начала XX в. происходит постепенная «аритмологизация» не только математики, но и других наук. Сходные процессы наблюдаются, по мнению Флоренского, и в искусстве, что и оправдывает возникновение этой темы в лекциях.

¹¹ *Густав Фехнер* (1801–1887) — немецкий физиолог, психолог и философ. Самый известный результат, с которым связано его имя, — это основной психофизический закон Вебера–Фехнера, устанавливающий зависимость раздражения и ощущения: приращение интенсивности ощущения пропорционально относительному приращению силы раздражения. Можно сформулировать его и так: чтобы ощущения возрастали в арифметической прогрессии, раздражения должны возрастать в геометрической.

¹² Выражение «образы обособления» принадлежит немецкому математику Бернхарду Риману. См.: *Риман Б.* О гипотезах, лежащих в основаниях геометрии (1854) // Гаусс, Бельтрами, Риман, Гельмгольц, Ли, Пуанкаре. Об основаниях геометрии. 2-е изд. Казань, 1895. С. 68–69. Это выражение употребляется Флоренским и в тексте «Анализа пространственности...» (см. наст. изд., с. 261).

¹³ Ср. употребление терминов «пространство», «вещь» и «среда» в «Анализе пространственности...» (см. наст. изд., с. 239–241).

¹⁴ Учение об «общем чувстве» как той инстанции, которая суммирует и обрабатывает информацию, получаемую от различных чувств человека (зрения, осязания и т. д.), восходит к Аристотелю. См.: *Аристотель*. О душе, III, 1 // Соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 424.

¹⁵ *Альфред Норт Уайтхед* (1861–1947) — английский математик, логик и философ.

¹⁶ *Эрнст Мах* (1838–1916) — австрийский физик и философ. П.А. Флоренский при анализе пространственности неоднократно обращался к работам Маха: Анализ ощущений... М., 1908; Познание и заблуждение. М., 1909; Популярные очерки. М., 1909.

¹⁷ *Фридрих Ницше* (1844–1900) — знаменитый немецкий философ. Имеется в виду одна из самых известных и самых загадочных идей философа — идея «вечного возвращения». Речь здесь не идет об отказе от идеи линейного прогресса во времени в пользу архаического представления о круговом времени, когда через определенный временной промежуток (Великий год) повторяется все то же самое и «нет ничего нового под солнцем». Не подразумевается и простейшее сочетание этих идей (линии и круга) в форме спирали или винтовой линии. Ницше очень гордился этой своей идеей, считал ее оригинальной и центральной для своего самого знаменитого произведения — «Так говорил Заратустра». Понять, что Ницше понимал под «вечным возвращением», нелегко, он всегда говорил загадками. С достоверностью можно сказать лишь, что речь идет о возвращении не того же самого. За дальнейшими разъяснениями отсылаем к подборке текстов Ницше на эту тему и комментариям в книге: *Делёз Ж.* Ницше. СПб.: Аксиома, 1997.

¹⁸ В «Законе иллюзий» П.А. Флоренский цитирует «правило», впервые установленное П.В. Преображенским: «Частное явление будет казаться изменившимся как раз противоположно тому, как оно должно было бы измениться, чтобы подчиниться общему (правилу) явлению» (см. наст. изд., с. 378).

¹⁹ См. примеч. 12 к «Аналізу пространственности...».

²⁰ См. статью Флоренского «Обратная перспектива» (Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (1). С. 88).

²¹ *Владимир Сергеевич Соловьёв* (1853–1900) — знаменитый русский философ, поэт, предшественник русского символизма. Обладал незаурядным чувством юмора, тонкой иронией.

²² Так записано слушательницей.

²³ О Ницше см. в примеч. 17.

²⁴ Здесь Флоренский развивает аритмологическую тему применительно к художественному произведению. Об аритмологии см. в примеч. 10.

²⁵ 7-я лекция пропущена. Рассуждения о кривизне пространства в начале 8-й лекции подробнее представлены в тексте книги «Анализ пространственности...», параграфы XIV–XV (наст. изд., с. 250–255). Эти параграфы были изданы Флоренским в виде отдельной статьи: «Физическое значение кривизны пространства (Из курса лекций 1923–1924 гг. во ВХУТЕМАСе по анализу пространственности в изобразительно-художественных произведениях)» // Математическое образование. 1928. № 8. С. 331–336.

²⁶ Речь идет не просто о «касательной окружности», т. е. об окружности, касающейся нашей кривой в заданной точке, а о соприкасающейся окружности, т. е. имеющей с нашей кривой касание 2-го порядка (отклоняющейся от нее на бесконечно малые не ниже 3-го порядка). Радиус *соприкасающейся* окружности называется радиусом *кривизны*, а величина обратная радиусу кривизны — кривизной в данной точке. См., напр.: *Рашевский П.К.* Курс дифференциальной геометрии. 4-е изд. М, 1956.

²⁷ О понятиях «композиция» и «конструкция» см. примеч. 40 к «Аналізу пространственности...».

²⁸ Принцип двойственности в геометрии — принцип, формулируемый в некоторых разделах геометрии и заключающийся в том, что, заменяя в любом верном предложении все входящие в него понятия на двойственные им, получают верное (двойственное первому) предложение. Примером пары двойственных утверждений могут служить теорема Паскаля (гласящая, что противоположные стороны шестиугольника, вписанного в линию 2-го порядка, пересекаются в трех точках, лежащих на одной прямой) и теорема Бриансона (во всяком шестиугольнике, описанном вокруг кривой 2-го порядка, прямые, соединяющие пары противоположных вершин, проходят через одну точку). См. «Анализ пространственности...» (наст. изд., с. 282–286).

²⁹ См.: *Аристотель.* О душе, II, 11 // Соч.: В 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 418–421.

³⁰ По поводу классификации произведений искусства по признаку используемого при их создании материала см. примеч. 16 к «Аналізу пространственности...».

³¹ См. примеч. 29.

³² См. примеч. 4.

³³ В конспекте лекции из цикла 1923–1924 гг., прочитанной П.А. Флоренским 2 апреля 1924 года и записанной студентом второго курса графического факультета Л. Кистяковским, темы «о времени... в связи с построением композиции» развиваются уже иначе, ближе к тому виду, который они приобрели в тексте книги. Тема первая — «Сон... обращенное время» — подробно развита на первых страницах широко известной работы П.А. Флоренского «Иконостас» (Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 419–526). Тема вторая — о типах, стадиях времясознания. Тема третья — о взаимосвязи времени и композиции. Тема четвертая, относящаяся к кругу генеалогических идей Флоренского. Тема пятая — о взаимоотношении времени и идеи, см. в приложении 2 (с. 473 наст. изд.).

³⁴ Можно предположить, что «разговор о том, сколько времени от Рождества до Пасхи» сводился к следующему. В пространстве между любыми двумя точками А и В расстояние от А до В всегда равно расстоянию от В до А. Во времени же не так: «расстояние» от Рождества (которое в январе) до Пасхи (которая в мае) примерно четыре месяца, а от Пасхи до Рождества — примерно восемь месяцев. Мы к этому так привыкли, что не можем себе представить, чтобы было по-другому: во времени направление не имело значения, а в пространстве, наоборот, имело.

³⁵ Правильнее сказать, что в теории относительности время можно представить замкнутым в себе, например, в виде окружности.

³⁶ Аристотель выделяет три вида движения: 1) движение в отношении качества — качественное изменение; 2) движение в отношении количества — рост и убыль; 3) *движение* в отношении места — пространственное перемещение. См.: *Аристотель*. Физика, V, 2 // Соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 3. С. 163–166.

³⁷ Имеется в виду роман Герберта Уэллса «Человек-невидимка».

³⁸ Об «ортогональной проекции» см.: *Рынин Н.А.* Начертательная геометрия. Ортогональные проекции. Пг., 1918.

³⁹ См. примеч. 20.

⁴⁰ Последняя лекция не записана.

ПРИЛОЖЕНИЯ 2–7

Приложение 2. Анализ перспективы (черновые записи лекций 1921–1923 гг. и материалы к ним).

Приложение 3. Программы лекций и исследований по анализу перспективы и пространственности (1921–1924).

Приложение 4. Заметки по живописи (1918–1922).

Приложение 5. Заметки по технике искусств (1919–1922).

Приложение 6. Атомы времени (1919).

Приложение 7. Отдельные материалы и выписки по истории живописи, перспективе и пространственности (1918–1924).

Все приложения расшифрованы и подготовлены к печати игуменом Андроником и С.М. Половинкиным. Примечания игумена Андроника (6, 20, 25–33, 40, 45, 50) и С.М. Половинкина (1–5, 7–19, 21–24, 34–39, 41–44, 46–49, 51–53). В полном виде данные тексты публикуются впервые, а небольшие отрывки из них публиковались в кн.: *Священник Павел Флоренский*. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 386–389.

Игумен Андроник

¹ О «законе Преображенского» см. наст. изд., с. 378–379.

² У Н.О. Лосского «мистическая интуиция» есть такое знание, которое «есть не копия, не символ и не явление действительности в познающем субъекте, а сама действительность, сама жизнь» (*Лосский Н.О.* Обоснование мистического эмпиризма // Вопросы философии и психологии. 1905. № 79. С. 325).

³ Кривая Пеано — непрерывная кривая, целиком заполняющая квадрат.

⁴ *Гельмгольц Герман* (1821–1894) — немецкий естествоиспытатель.

⁵ *Ильинский Владимир Александрович* (1886–1917) — студент МДА, где учился у Флоренского. По окончании Академии преподавал в духовных учебных заведениях г. Костромы (*Резетин П.П.* Флоренские–Троицкие–Ильинские (генеалогический этюд) // Энтелехия. Кострома, 2000. № 2).

⁶ «Тайная вечеря» — Леонардо да Винчи, «Страшный суд» — Микеланджело, «Видение Иезекииля» — Рафаэль. Анализ этих произведений см. в записи Флоренского от 8 октября (ст. ст.) 1921 г. § 18 Приложения 4. Заметки по живописи (с. 507–508 наст. изд.).

⁷ *Мурильо Бартоломе Эстебан* (1617–1682) — испанский художник.

⁸ *Веронезе Паоло* (1528–1588) — итальянский художник.

⁹ *Ян ван Эйк* (ок. 1390–1441) — голландский художник.

¹⁰ *Микеланджело Буонарроти* (1475–1564) — флорентийский скульптор, художник, поэт.

- ¹¹ Возможно, *Тихомиров Александр Андреевич* (1850–1931) — зоолог.
- ¹² *Интаглия* (от итал. intaglio) — резной камень с углубленным изображением.
- ¹³ В музыкальном состязании Аполлон побеждает сатира Марсия и, разгневанный его дерзостью, сдирает с него кожу.
- ¹⁴ *Рембрандт Харменс ван Рейн* (1606–1669) — голландский художник.
- ¹⁵ Княгиня прислала записку Флоренскому после его лекции (см. ниже). К записке был предложен реферат.
- ¹⁶ «Аида» — опера *Джузеппе Верди* (1813–1901).
- ¹⁷ Граф *Алексей Сергеевич Уваров* (1828–1884) — археолог, председатель Московского археологического общества, устроитель Исторического музея в Москве. См.: *Гр. Уваров А. С. Сочинения*. Т. 1. Археология России. Каменный период. М., 1881.
- ¹⁸ *Эль Греко* (1541–1614) — испанский художник.
- ¹⁹ *Рубенс Питер Пауль* (1577–1640) — фламандский художник.
- ²⁰ Студенческая запись на отдельном листке.
- ²¹ *Ватто Жан Антуан* (1684–1721) — французский художник. О его картине «Езда на остров Киферу» см. подробнее с. 354 наст. изд.
- ²² *Кистяковский Л.* — студент 2-го курса графического факультета ВХУТЕМАСа.
- ²³ Источник не выявлен.
- ²⁴ *Веласкес Диего* (1599–1660) — испанский художник.
- ²⁵ *Шехтель Лев Федорович* (Жегин Л.) (1892–1969) — художник, искусствовед, один из создателей группы «Маковец». В 1920-е годы общался с Флоренским. Посетил его в Сергиевом Посаде, о чем были написаны впоследствии воспоминания. Дата 9 марта (ст. ст.) 1923 г. позволяет уточнить приблизительное время визита Л. Жегина в Сергиев Посад. См.: *Флоренский П. А. Pro et contra...* СПб., 1996. С. 162–172.
- ²⁶ 9 марта ст. ст., четверг, было в 1923 г.
- ²⁷ Возможно правка: «вещность».
- ^{28, 30} *Фаворский Владимир Андреевич* (1886–1964) — художник, профессор ВХУТЕМАСа. Именно при его посредничестве П. А. Флоренский был приглашен для преподавания во ВХУТЕМАС. Фаворский был не только близким другом Флоренского, но и специально посещал его лекции, чтобы затем, по свидетельству П. Я. Павлинова, обсуждать с ним многие теоретические вопросы искусства.
- ²⁹ *Роджер Бэкон* (ок. 1214–1292) — английский философ, естествоиспытатель.
- ³¹ См. примеч. 17 к тексту «Анализ пространственности...» (с. 567 наст. изд.).
- ³² *Эри Владимир Францевич* (1882–1917) — русский философ.
- ³³ *Пьетро Ротари* (ок. 1707–1762) — итальянский придворный живописец-портретист. После 1756 г. работал в России.
- ³⁴ *Бергсон Анри*. Собр. соч. Т. 1. Творческая эволюция. Пер. М. Булгакова, переработанный Б. Бычковским. 2-е изд. СПб. Б. г. С. 137: «Вещество в целом должно казаться нашей мысли, как огромная ткань, из которой мы можем выкраивать, что нам нужно, и сшивать, как нам хочется».
- ³⁵ *Рокотов Ф. С.* (1735–1808) — русский художник.
- ³⁶ *Крамской И. Н.* (1837–1887) — русский художник.
- ³⁷ Граф *Юрий Александрович Олсуфьев* (1878–1938) — иконовед, после революции работал вместе с Флоренским в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. На миниатюре изображен предок гр. Олсуфьева Алексей Григорьевич Спиридов (1713–1790) — адмирал, герой Чесменского сражения — с дочерьми (см.: *Олсуфьев Ю. А. Из недавнего прошлого одной усадьбы*. М., 2009. С. 134).
- ³⁸ *Style flamboyant* (*фр.*) — пламенеющий стиль.
- ³⁹ *Кон-Винер* (Kohn-Wiener). История стилей изящных искусств. М., 1913.
- ⁴⁰ *Гартмани* <К. О.> Стили. Т. I. <Рига, 1915.> С. 130–131.
- ⁴¹ *Нестеров М. В.* (1862–1942) — русский художник. Дружил с Флоренским. В июне 1917 г. написал двойной портрет священника Павла Флоренского и С. Н. Булгакова.
- ⁴² *Суриков В. И.* (1848–1916) — русский художник.
- ⁴³ *Патинир Иоахим* (1485–1524) — нидерландский художник.
- ⁴⁴ *Ростовцев Михаил Иванович* (1870–1952) — историк, археолог, филолог. Профессор Санкт-Петербургского университета. Эмигрировал в 1918 г. Преподавал в американских уни-

верситетах. Член многих научных обществ, почетный доктор ряда университетов мира. Имеется в виду его книга: *Ростовцев М.И.* Эллинистически-римский архитектурный пейзаж. СПб., 1908.

⁴⁵ Супруги *И.С. Ефимов* (1878–1959) и *Н.Я. Симонович-Ефимова* (1877–1948) сделали в начале 1920-х гг. свой кукольный театр. Флоренский часто бывал у Ефимовых дома, один из спектаклей был поставлен Ефимовыми в Сергиевом Посаде 28 августа 1922 г. Флоренский написал предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (М., 1925). См.: *Священник Павел Флоренский.* Троице-Сергиева лавра и Россия. М.; Сергиев Посад, 2014. С. 230–234.

⁴⁶ *Василенко Сергей Никифорович* (1872–1956) — композитор, искусствовед, профессор Московской консерватории, лауреат Государственной премии СССР.

⁴⁷ *Vergoterie* (фр.) — бусы; ожерелье.

⁴⁸ Эмаль (без подписи) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 80. СПб., 1904.

⁴⁹ *Огнёв Иван Флорович* (1855–1928) — профессор Московского университета по кафедре гистологии и эмбриологии. После революции семья Огнёвых жила в Сергиевом Посаде и дружила с семьей Флоренских. См.: *Огнёв А.И.* Иван Флорович Огнёв. М., 1914.

⁵⁰ Вероятно, речь идет о кукольном театре Ефимовых. См. примеч. 45.

⁵¹ Люмьер — родоначальники кино: Луи Жан (1864–1948) — изобретатель аппарата «Синематограф»; Огюст Луи Мари Николя (1862–1954) — организатор.

⁵² *Огнёв Александр Иванович* (1884–1925) — философ, зоолог, окончил историко-филологический и физико-математический (по естественному отделению) факультеты Московского университета, друг Флоренского, сын Ивана Флоровича и Софии Ивановны.

⁵³ Имеется в виду роман Гюстава Флобера «Искушение святого Антония». По поводу этого романа Флоренский написал статью «Антоний романа и Антоний предания» (1905). Первая публикация в «Богословском вестнике» (1907. Т. 1. № 1).

⁵⁴ *Руссо Анри* (1844–1910) — французский художник, представитель «наивного искусства».

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ В ИКОНОЛОГИИ И ЭСТЕТИКЕ СВЯЩЕННИКА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО

ЖИЗНЬ ПОСТРОЯЕТСЯ В ХУДОЖЕСТВО

Все творчество священника Павла Флоренского — от ранних восприятий природы, сохраненных в воспоминаниях детства, до зрелых теорий мироздания, от занятий древнерусским искусством до далеких, казалось бы, от всякого искусства областей техники — окрашено «мыслью о верховенстве красоты, о признании ее силой, пронизывающей все слои бытия»*. Явления природы, условия повседневной жизни, произведения деятельности вещественной и духовной, мир мыслимый и созерцаемый являются носителями эстетических ценностей. Но, конечно, именно искусству принадлежат наибольшие возможности в выражении красоты. Отец Павел придавал ему сугубо самостоятельное место в человеческой культуре, подчеркивая его незаменимость философией или наукой, техникой или политикой. «Образы искусства, — писал он, — суть формулы жизнепонимания, параллельные таковым же формулам науки и философии», они позволяют объяснить и даже предсказать явления жизни точно так же, как это делается с помощью научных формул или технических устройств; поэтому они «не могут и не должны быть пересказываемы языком науки или философии», они требуют особого, эстетического и искусствоведческого анализа**.

Режим благоприятствования распространялся и на художника — в качестве источника художественных ценностей. П.А. Флоренский видел в нем «чистое простое око, смотрящее на мир, чистое око человечества, которым оно созерцает реальность», показывая ее нам, и только тогда мы начинаем ее видеть по-настоящему. Занимаясь теорией или историческими изысканиями, П.А. Флоренский менее всего хотел бы направлять кого-то или исправлять, он заботился только о том, «чтобы художественное восприятие не было засорено тенденцией, ложными взглядами, которые усваиваются как сознательно, так и... полустихийно из окружающей среды»***.

* Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М.: Путь, 1914. С. 585–586.

** Флоренский П.А. Значение пространственности // Наст. том. С. 384–385.

*** Из вступительного слова П.А. Флоренского к лекциям по «Аналізу перспектывы», произнесенного перед студентами ВХУТЕМАСа 13 окт. 1921 г. // Декоративное искусство СССР. 1982. № 91. С. 26.

Это забота о непосредственности восприятия, о чистоте и подлинности воспринимаемого, ближайшим образом выражающаяся в установке на полноту проживания настоящего, как здесь стоящего, присутствующего, и тем именно сто́ящего, достойного.

Вслед за непреходящим для своего «ремесла жизни» «бодрым возбуждением» П.А. Флоренский называет несколько установочных условий для опознания тех линий, по которым жизнь «построится в искусство», и перед взором художника, а затем и зрителя раскрывается «особое пространство художественного творчества»*.

Сначала — будь то глоток «вина неожиданной свободы», от вкуса которой просыпаются в душе «глубинные силы нашего существа»; неизбежный для творчества уход от условностей и привычек повседневной жизни, своего рода «закон субботы». Нестесненность, исход «из», отрыв «от»...

Далее — нахождение «уединяющей рамы», ограждающей вновь открывшееся пространство творчества; обретение того своего, и только своего, места, где внятно зазвучат «вещи голоса души», обнаружат себя «тайные силы природы», готовые к союзу с творческими силами личности. Обособленность, приход *к* и *в*...

Здесь «разум тела», «разум руки», облекается в самостоятельное творящее лицо — творческую маску, образ автора, — становящееся «проводником и органом сил, неизвестным будничному сознанию».

Игра или обряд — в зависимости от духовной интонации творчества — привлекает нас в эту игру сил, обряжает нас ими, еще дальше уводя нас от повседневности, от *перед* через *в* к *за*... Естественность и простота игры, ритуальной поступи, жизнь в присутствии и с участием иных — по отношению к миру повседневности — сил...

Тогда наступает ощущение тока игры, тока новой жизни в образе другого, схватываемого авторского я или воображаемых действующих лиц. Между всеми участниками этой творческой психодрамы, включающей также зрителя и *зизрителя* (коли он опознается в своем присутствии), складывается замкнутый контур творческой, символически структурированной энергии. Между ними происходит обмен энергосимволами, творческими импульсами — с той или иной ценностной означенностью, например, катарсической, миметической, инновационно-проектной или какой-то иной. Именно эта энергия и приводит работу пресуществления повседневного «я» в творящее и образное претворение.

В итоге достигается переживание правдоподобности, жизненной и творческой оправданности того состояния, которое хор поименованных только что участников творческого действия опознает как основу совместного стояния *перед* созданным образом и одновременно *за* ним. Это всегда новое, разрешающееся в *перед* и завершающееся из *за* состояние собранности, задающее общность неизвестных пока, но сродных в чем-то друг другу людей.

Так вот, нестесненность, отособленность, непреднамеренность, сомкнутость и сродность составляют, согласно П.А. Флоренскому, условия претворе-

* Флоренский П.А. Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (ГИЗ, 1925) // Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 532–536.

ния жизни в искусство, обеспечивая не только чистоту первичного художественного восприятия, но и — что не менее, если не более важно — чистоту основополагающего понимания пространственности, установлению которого и был посвящен цикл исследований под рубрикой «Анализ пространственности».

ТРИ ОСНОВОПОЛАГАЮЩИХ ТОЛКОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

Первое основополагающее толкование смысла пространственности, установленное П.А. Флоренским, может быть названо *онтологическим*. И о нем мы имеем возможность упомянуть лишь вскользь.

Это наиболее простое, но вместе с тем и наиболее отвлеченное толкование. Его подлинный смысл, при всей видимой простоте своей, раскрывается не сразу. Он начинает проступать лишь после знакомства со всеми деталями концепции. Однако совсем обойти его молчанием все же не представляется уместным, так как оно определяет все дальнейшие ходы мысли автора.

Из известных нам текстов онтологическое толкование пространственности наиболее определенно высказано П.А. Флоренским в публикуемом в данном издании фрагменте «Значение пространственности».

В нем сказано: «Проблема пространства залегает в средоточии миропонимания во всех возникавших системах мысли и предопределяет сложение всей системы. С известными ограничениями и разъяснениями можно было бы даже признать пространство за собственный и первичный предмет философии, в отношении к которому все прочие философские темы приходится оценивать как производные. И, чем плотнее сработана та или другая система мысли, тем определеннее становится в качестве ее ядра своеобразное истолкование пространства. Повторяем: миропонимание — пространствопонимание»*.

Здесь не место обсуждать, насколько справедливо это утверждение в отношении философии как таковой, насколько и в каком смысле можно было бы «признать пространство за собственный и первичный предмет философии». Нам важно обратить внимание на другую сторону данного утверждения, приравнивающего пространствопонимание к миропониманию.

Мы усматриваем здесь одно из важнейших созначений понимающего отношения к действительности, связывающего способность понимания с пространством как собственным и первичным *предметом, условием*, с одной стороны, и *средством смыслодеятельности* понимания — с другой.

Заметим, что слово «мир» в словосочетании «миропонимание» означает у П.А. Флоренского вовсе не космос или природу, не мир в натурфилософском или естественно-научном смысле, а «целое», то последнее целое, что еще доступно разумному пониманию. Связь же *целостности и понимания* отнюдь не случайна: именно целостности, целостные состояния сознания являются условиями превращения понимания в способность и обращения

* Флоренский П.А. Значение пространственности // Наст. том. С. 384.

его в качестве способности. В свете сказанного слова Флоренского «миропонимание — пространствопонимание» можно понять так: всякое понимание основано на пространствопонимании.

О чем бы ни шла речь — о мире в целом или каком-то частном предмете, о знаке или лице, образе или ценности, — понять — значит понять в каком-то пространстве, в качестве пространства, посредством пространства.

Вместе с установкой на зрительно-образное схватывание разного рода пространственно-целостных явлений мы видим здесь еще и принятие пространства за истинно сущее и подлинно ценное. Не будь пространство сущим, понимать было бы нечего, а не будь оно ценностным — понимать было бы незачем. Напротив, способность пространствопонимания только потому обращается как разумная, что имеет дело с целостными образами и благодаря им выражает удерживаемые ею ценности.

Как видим, онтологическое толкование пространственности оказывается вместе с тем и аксиологическим, ценностным ее толкованием.

Понять — значит принять в себя понимаемое, признать его своим, причастить его себе, сделать частью себя; и, далее, быть принятым в понимаемое, получить в нем признание, причаститься ему, стать его частью; и, наконец, сбывшись таким образом в понимании, оставить его заботы, вступить в состояние *единосущия*, т. е. совершенной недвойственности. Ибо если две сущности взаимно принадлежат друг другу, то они на самом деле тождественны и различимость их кажущаяся.

Приведенным толкованием пространственности и обосновывается, видно, совершенно самостоятельное место искусства в человеческой жизни — и не только для искусства в целом, но и для каждого художественного произведения прежде другого важно строение его пространства. Все прочее — сюжет и жанровые функции, композиция и конструкция, выразительные средства и стиль — зависит от пространственности произведения, от организации его пространства. Оно есть «то, что дается творчески; это — самая форма произведения». Поэтому правильное понимание произведения и плодотворное замышление его невозможно без образного вхождения в пространство произведения, а «войти в художественное произведение, как таковое, можно лишь через понимание его пространственной организации».

Второе основополагающее толкование пространственности у П.А. Флоренского — гносеологическое. Оно высказано в § I–II и VIII «Анализа пространственности...» и объясняет то, как действительность в творческих целях «расчленяется на отдельные, относительно замкнутые в себе единства», достаточно обозримые и доступные разумному пониманию*.

Подобное расчленение достигается, «когда мы стараемся представить себе мысленную модель действительности всей зараз, — из некоторых простых и, главное, всегда и всюду одних и тех же мысленных образований». Такими образованиями, по П.А. Флоренскому, являются *пространства, среды и вещи*.

* Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях искусства // Наст. том. С. 239–241, 246–247.

Это не что иное, как своего рода иконические категории, но выраженные не в материи естественного (словесного) языка, а в материи (зримостно-образного) языка пространствопонимания.

Терминологические отношения между названными иконическими категориями могут быть уточнены с помощью следующей таблицы:

Непрерывное		Дискретное
<i>Пространство</i>	<i>Среда</i>	<i>Вещи</i>
Пустотное		Полнотное

В гносеологических контекстах термины, подобные «пространству», «среде», «вещам», обозначают не столько онтологически полагаемые и мыслимые сущности, сколько вспомогательные приемы мышления, задача которых — «представить нам подвижную и многообразную действительность в сущности построенной из неизменного и однородного материала»; это позволяет на некоторое время остановить ее перед нашими глазами в целях внимательного и подробного рассматривания. На самом же деле «однородность и неизменность этих образований мысли должны быть утверждаемы лишь относительно, как медленная и малая изменчивость, сравнительно с временем и областью занимающей нас действительности». Речь, таким образом, идет о творческом отношении к пространствам, средам и вещам, о *вос*строении ценностно-должного по целям и смыслам, а не об отражении внешне данного*.

П.А. Флоренский не раз подчеркивал, что развивавшееся им пространствопонимание действительности суть определенный стиль мышления, своеобразная творческая установка, или, как говорят теперь науковеды, «научно-исследовательская программа».

Чем объясняется принятие подобной установки в конце XIX — начале XX в. в качестве заведомой и всеохватывающей? И притом не только в науке и технике, что естественно, но и в искусстве тех лет? Почему Н.Ф. Федоров, В.И. Вернадский, П.А. Флоренский, В.А. Фаворский и многие другие уделяли тогда столь большое внимание значению пространственности?

В науке и технике пространствопонимание распространилось в силу убедительных успехов математического и экспериментального естествознания, где этот стиль мысли не только сложился, но и был осознан в своей всеобщности. Здесь он составил предпосылку математизации знания — условие применения символического аппарата математики к описанию, объяснению и предсказанию физических явлений. Но, кроме этой прямой функции пространственных представлений, у них всегда была и другая, косвенная функция, прямо не связанная с потребностями научной мысли. Она срабатывала всюду, где имела потребность в наглядном представлении явлений мира видимого или невидимого, где требовалось дать видимое изображение мыслимого содержания. Приемы пространственной мысли, наработанные в математическом естествознании, свободно сочетались здесь с навыками живописного созерцания, с изобразительными и содержательными традициями в самых

* Используемый П.А. Флоренским неологизм «*вос*строение» скорее всего является русскоязычным эквивалентом более распространенного термина «*ре*конструкция».

разных сферах культуры. Все, что так или иначе связано было со способностями видения, представлявания и созерцания — в быту, в труде, в искусстве или эстетике, — все это стали подводить под фигуры пространственного представления, отстоявшиеся в научно-техническом опыте. В культуре был отрефлектирован особый пространственный символизм — как универсальный код воображения и созерцания.

Этим путем культура научно-технической мысли и деятельности неприметно вливалась в общечеловеческую духовную культуру, давая ей если не новое содержание, то заметный приток свободной энергии — энергии образного *воспо*строения действительности.

Опознание пространственности в качестве первичной моделирующей системы, равно умо- и чувственно постигаемой, имеющей общекультурное распространение, случилось, среди прочего, и в радикальном переосмыслении духовного и художественного значения пространственно-временных явлений. Еще с начала новоевропейской культуры — через Декарта и Канта — вплоть до XX в. тянулась традиция отказа пространственно-временным явлениям в каком бы то ни было духовном значении. *Протяженность*, т. е. пространственность и временность, противопоставлялась *мышлению*, как низшее — высшему, телесное — духовному, тварное — нетварному. Принадлежность уровню пространственно-временного, телесного бытия для многих означала — в логике этих противопоставлений — лишенность самодовлеющей духовной ценности, означала непричастность к царству целей и смыслов. С ростом авторитета научной мысли, по мере распространения реального образования это воззрение все более отступало на периферию культуры и к моменту чтения П.А. Флоренским своих лекций оно безраздельно царило разве что на оккультных задворках культуры и в некоторых цепко державшихся за классицистскую традицию гуманитарных дисциплинах*. Однако нужен был еще один, может быть самый решительный, шаг, чтобы вернуть пространственно-временным представлениям их всеобщее по охвату и по глубине культурное значение. Нужно было вновь показать, что пространственно-временные явления, соотношения, образы способны быть безгранично емкими символами, что они суть символические формы культуры, иконические схемы духовных ценностей, что они не менее, если не более, смыслодержательны, чем естественный язык или логические символизмы рассуждающей мысли.

Цикл работ П.А. Флоренского по осмыслению пространственности в самых разных областях культуры типологически выразил собой именно этот переломный момент в развитии взглядов на методологическое, общекультурное и духовное значение пространственности.

* Возвращение пространству, времени, а затем и телесности их антропологического смысла (человекоразмерности) — одна из характерных черт постклассической философии и науки. В этом отношении в главном едины представители символической, герменевтической, феноменологической и экзистенциалистской мысли: *Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen*. Т. 1–3. В., 1923–1929; *Husserl E. Meditations Cartesiennes*. П., 1931; *Merleau-Ponty M. Phenomenologie de la perception*. П., 1945; *Bachelard G. Poetique de l'espace*. П., 1957; *Heidegger M. Die Kunst und der Raum*. Sankt Gallen: Erker, 1969; *Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура*. М., 1983. С. 227–285.

Что дало это возвратно-поступательное развитие культуре, творчеству и пониманию? Что прибавило оно там, где раньше почему-либо не практиковалось? Отметим лишь несколько новообразований этого рода.

— Понимание посредством пространственных образов стало применяться для истолкования смысла и документирования содержания произведений искусства (и притом не только изобразительного, но и всякого иного). Спрашивать, «каковы пространственные особенности данного произведения» или «какова его пространственная структура», «топография» и «топология», стало столь же правомочно, как спрашивать о свойствах объекта, его структурах, функциях и т. д.

— Универсальность пространствовопонимания сделала возможным искусствоведческий анализ художественных произведений, относя их не к стилям и манерам, а к типам пространственной организации. Тем самым изменялся исторический масштаб рассмотрения: вместо культурных эпох, по которым классифицировали стили, вместо школ и направлений, движений и течений в фокус аналитической мысли попали пространственно-временные, а вместе с ними и колористические, фактурные, тектонические универсалии. Уже одним этим вопрос о стиле потерял универсальное творческое значение (тем более что глубинные эстетические ценности, удерживаемые стилем как таковым, стали пониматься сквозь призму культурологических представлений).

— Именно пространствовопонимание и связанный с ним круг творческих концепций определили развитие средового подхода в дизайне и архитектуре и отношении к культуре как к среде духовной жизни человечества*.

Третье основополагающее толкование пространственности Флоренским может быть названо *культурологическим*. В нем пространственному рассмотрению подвергаются различные сферы и ценности культуры.

Основное утверждение этого толкования пространственности формулируется автором так: «Вся культура может быть истолкована, как деятельность организации пространства»**.

Отсюда следовало, что с каждым типом деятельности связан свой особый тип организации пространства, и что, напротив, сами деятельности могут типологически различаться, если найдены значимые различия их пространств. Однако более близким образом П.А. Флоренский касается в данной работе трех укрупненных сфер деятельности, различаемых им по наличию или отсутствию признаков «наглядности» и «мыслимости», т. е. в связи с основопола-

* Стоит напомнить, что отмеченный нами в философской, художественной и научной мысли процесс гуманитарного переосвоения пространственности и временности далеко еще не закончен, ибо в нем выражается куда более основоположный и, если угодно, эпохальный процесс антропологического синтеза культуры. В настоящее время вектор этого переосвоения направлен, кажется, в сторону воображаемых (виртуальных) и символических форм телесности (Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad marginem, 1999). Об антропологических трендах этого рода см.: Геллисаветский О.И. Культурно-антропологическая перспектива // Иное. Хрестоматия нового российского самосознания. Т. 2. М., 1995; Окрест вершин: антропологическое воображение и перфективный праксис // Совершенный человек. Теология и философия образа. М.: Валент, 1997.

** Третье толкование дано П.А. Флоренским преимущественно в § XXII «Анализа пространственности...». С. 263.

гающим противопоставлением «*чувственно* постигаемого // *умопостигаемого*». Это: техника, т. е. пространство наших обычных жизненных отношений, почитающихся Флоренским наглядными, чувствопостигаемыми; философия и наука, пространство которых есть «пространство мыслимое», умопостигаемое, данное сквозь мысленную модель действительности; и, наконец, искусство, пространства которого столь же наглядны, как пространства техники, и столь же доступны мысли, как и пространства науки или философии.

Ясно, что это пространственное различие техники, искусства, науки и философии подчеркнуто типологично и само принадлежит, говоря словами Флоренского, к определенной, предлагаемой им «мысленной модели действительности». Именно этим оно, надо думать, и ценно; тем более что методологическая условность его сознательно оговаривается и используется.

Конечно, не всегда «удается безусловно разделить эти три рода деятельности, равно как и организуемые ими пространства; в каждой из деятельностей содержатся и подчиненные ей начала других деятельностей, а каждое из пространств до известной степени не чуждо и пространствам другого рода... Да иначе и быть не могло бы, раз культура едина и служит одному субъекту, а пространства, как бы они ни были разнообразны, все-таки именуется одним словом — пространство».

Однако следует помнить, что, каков бы ни был тип деятельности, она, согласно П.А. Флоренскому, всегда делает одно и то же: изменяет действительность, изменяя взаимоотношения между пространством, силовым полем среды и вещами, их наполняющими. Здесь возможны два направления развертывания деятельности. С одной стороны, «силовое поле... может трактоваться, как производитель кривизны пространства». Это направленность деятельности от вещей — через среду — к пространству. Так, например, с этой точки зрения «жест образует пространство, вызывая в нем натяжение и тем искривляя его». С другой стороны, налицо и направленность деятельности от пространства — через среду — к вещи, «когда натяжениями от жеста особая кривизна пространства в данном месте знаменуется. Она была уже здесь, предшествуя жесту с его силовым полем. Но это незримое и недоступное чувственному опыту искривление пространства стало заметным для нас, когда проявило себя силовым полем, полагающим, в свой черед, жест».

Обе направленности развертывания деятельности — «от пространства» и «к пространству» — равномыслимы и равновозможны в пространствовопимании Флоренского, что дает повод усматривать их во всех сферах, «действительностях культуры». Но, следуя ему, никогда нельзя забывать, что их различие — это модельное, типологическое различие, связанное с принятыми в данной «мысленной модели действительности» предположениями.

Поэтому когда Флоренский говорит, что в «действительностях культуры производимое изменение действительности может толковаться и как причина организации пространства, и как следствие наличной уже организации», то взаимообращаемость причин и следствий, подчеркиваемая им, модельно очевидна. Некоторое недоумение может вызвать лишь отнесение термина «организация» к одному лишь пространству, хотя из предыдущей

го толкования известно, что действительность охватывает и пространство, и среду с ее силовым полем, и вещи, пространство наполняющие. Не было ли уместнее говорить не об организации пространства, а об организации действительности? Но это недоумение рассеивается, как только мы вспомним, что ранее было сказано об онтологическом толковании смысла пространственности. Из тезиса «миропонимание — пространствопонимание» следовало, что собственный предмет способности понимания, означаемый категорией «целостность», тождествен категории «пространство». Целое — это пространство, вмещающее среды и вещи, а потому организация пространства и есть организация действительности, включающей и пространство, и все, что им вмещается.

Отсюда вытекает весьма важный ценностный выбор, многое определяющий в дальнейших построениях Флоренского и выражающийся в его *радикальном реализме*. Поскольку целое довлеет своим частям не только в пространственно-временном, но и в причинно-следственном отношении, то модельно-равнозначные направленности «от пространства» и «к пространству» оказываются совсем не равноправными аксиологически. Ценностное первенство, разумеется, приобретает направленность «от пространства» и связанное с ней «объективное, реалистическое понимание искусства... философии, науки и техники»*.

Первично само пространство, оно есть данность и заданность. Его организация предшествует каждому творческому акту в культуре. Отправляясь от него, человек отражает эту объективную пространственную организацию действительности, следует особенностям ее, ориентируется на ее особые точки — на области максимальной или минимальной кривизны, «искривления», на «неровности», «узлы», «складки», «завихрения», пространственные сгущения или разрежения. Творя в пространстве чувствуемом и мыслимом, переживаемом и воображаемом, человек воспроизводит его организацию в своей деятельности, как бы подражает пространству, подтверждая тем самым свою жизненную причастность ему, привлекательность или непереносимость опространствованных в нем образов действительности.

«Деятель культуры, — говорит далее Флоренский, — ставит межевые столбы, проводит рубежи, наконец, вычерчивает кратчайшие пути в этом пространстве, вместе с системами линий равного усилия, изопотенциалами. Это дело необходимо, чтобы организация пространства дошла до нашего сознания. Но этой деятельностью открывается существующее, а не полагается человеческим произволом... Другой взгляд, согласно которому художник и вообще деятель культуры сам организует что хочет и как хочет, субъективный и иллюзионистический взгляд на искусство и на всю культуру, глубоко чужд первому в порядке самочувствия деятеля культуры и его мирочувствия»**.

В заключение своего культурологического истолкования смысла пространственности Флоренский еще раз оговаривается, что «и тот, и другой

* Третье толкование дано П.А. Флоренским преимущественно в § XXII «Анализа пространственности...». С. 263.

** Там же.

взгляд формально суть равноправные, равновозможные... истолкования одного и того же факта: культуры». Создав концепцию пространственности, нарочито заостренную против «субъективного и иллюзионистического взгляда на искусство и на всю культуру»; концепцию, сам факт существования которой развенчивает культуротворческие притязания авангардизма, Флоренский как объективный исследователь подчеркивает формальную возможность, но не оправданность этих притязаний, их ограниченную ремесленническую правду.

Именно это и дает ему право недвусмысленно проявить свой ревностный выбор в пользу целостного, духовно оправданного истолкования творчества-в-культуре, а не вне-культуры или против нее (чего, со своей стороны, авангардизм никогда и не скрывал).

Ясно, что все три истолкования пространственности — онтологическое, гносеологическое и культурологическое — тесно связаны между собой. Причем связаны не только в действительности, но и в методологической рефлексии их автора. Благодаря этому изложению понимание пространственности имело для Флоренского основополагающее значение, определившее все конкретные аспекты его концепции.

СМОТРЕНИЕ И ВИДЕНИЕ, ИЛИ ОТ ЗРИТЕЛЬНЫХ ПРАКТИК – К УМОЗРИТЕЛЬНОЙ ИКОНОЛОГИИ

В творчестве художественном или дизайнерско-проектном проявляют себя все высшие визуально-иконические способности сознания (и воли) человека, такие, например, как смотрение, видение, представление. Причем не сами по себе только, а в соотношении с ценностно-окрашенным пониманием и воображением, более тесно связанными уже не с сознанием и волей, а с самосознающим и самоволящим личностным «я»*.

Согласно одному из самых оригинальных воспоэстроений П.А. Флоренского, *смотрение* в пространстве и посредством пространства *графично***.

Причем двумерность бумажной графики для графического искусства как такового особого значения не имеет — она вторична. Для графики куда важнее дальноезрение, дальноезоркость, т. е. та работа луча зрения, что рассекает световую массу пространства, расчерчивает и очерчивает его. Поэтому графика без натуги может быть и трехмерной, и многомерной. Графическое дальноезрение лишь фиксируется в рисунке или чертеже как линейных схематизациях смотрения. Луч зрения — это своего рода оптический резец, наносящий на светомассу пространства зарубки, штрихи, линии. Этой линейной схематичностью по отношению ко всей массе света и материи, заполняющей пространство, графические объекты схожи с композициями, композиционными схемами возможных произведений.

* Об иконологической трактовке взаимоотношений: *Генисаретский О.И.* Видеть, чтобы знать и любить // Упражнения в сути дела. М.: Русский мир, 1993.

** Типологический анализ сознательности графики со смотрением, живописи с видением, а скульптуры с осязанием дан П.А. Флоренским в § XXV–XXXIII «Анализа пространственности...».

Видение в пространстве и посредством пространства осязательно-живописно. И опять-таки дело тут не в красках и даже не в цвете. Куда важнее близость, осязательный контакт с предметом, средой, малость ладони, кисти, иного средства, с помощью которых происходит прямое соприкосновение с видимым. Впрочем, и размер поверхности касания не покажется столь уж существенным, если вспомнить, что пространство, по Ньютону, есть чувствительность Бога, его ладони и ступни. Близость и малость всегда намекают на трогательность, интимность общения. В чуть ином повороте — эта ручная, телесная лепка образов, игра плотностями и силой нажима, насыщенностями и разреженностями имеет дело с фактурами, разумеется, не только в живописи, но и в любой иной области визуального восприятия и мышления.

Ясно, что, описывая графику и живопись в пространственных терминах «далекого» и «близкого», «большого» и «малого», П.А. Флоренский в большей мере оперирует иконическими символами, чем терминами практики изобразительного искусства, что и позволило ему естественно связать иконические способности смотрения/видения с переживаниями пространства как такового.

Далее. Противопоставление «ближнего/дальнего» можно понимать не только в покое, но и в движении, т. е. как приближение и удаление, что означает также участие, отождествленность, с одной стороны, и безучастность, отстранение — с другой. Но тогда еще раз ясно, что видение и смотрение извне ценностны, всегда и во всем работают на наше участие или неучастие в делах представляемого в смотрении и осязаемого в видении.

И еще. Композиционно-графическое, образное смотрение складывается в структуру интенций, направленностей внимания, как бы проходящих *сквозь* пространство, тогда как фактурно-живописное, осязательное видение складывается в структуру адресностей, отнесенностей *к* — к каким-то частям пространства, к вещам и образам, его наполняющим, к местам их пребывания.

Интенции, направленности — чем это не проектность? Проект как замысел и инициатива выброшен вперед, вдале, задает композиционный скелет, схему проектируемого объекта. Этим он, несомненно, схож с графикой в иконологической ее трактовке. Именно поэтому, как можно думать, первые фиксации проектных замыслов бывают чаще всего графическими — в набросках, зарисовках, схемах.

По тем же причинам, видимо, графический дизайн столь часто считается профессией-лидером в современной проектной культуре, а иногда и сам явно претендует на эту роль. Повод к тому — динамизм жизни и острое чувство одновременности ее событий.

Зрительное ощущение извнятно, скульптурно. Оно не проходит «сквозь» пространство, как смотрение, не движется «к» находящимся в нем вещам, образам или местам, как видение, а пребывает «в» каком-то местобытии, оно есть пребывание, наступающее после участливого отождествления и продолжающееся до безучастного отстранения, — ощущение длится по приходе «сюда» до ухода «туда». Оно переживается как подверженность действию скрытых в этом местобытии сил и как возможность, рост, управля-

емые их действием. Иногда это происходит как испытание ценности места, чаще — как самоиспытание. Чтобы закончить сравнение смотрения, видения и ощущения, скажем об их семиотике: смотрением далековатого означаются сходства и различия, видением близлежащего — свойства и чувства, а ощущением обеспечивается метафорический перенос — с тела на тело, с целого на целое. Установление сходств — и различий, свойств и их отсутствий, переносы признаков — все это смыслы знакообразующие отношения. Воочию видно, что иконические способности никак не обособлены от интеллектуальных. Умный глаз, внутреннее зрение, умозрение психологически реальны.

Теперь мы можем сказать, что в способностях смотрения, видения и зрительного ощущения реализуется более общая, «умная» способность воображения пространственных и ценностных качеств переживания. В ней зрительно и зазрительно дается все то, к чему мы участливы или безучастны, что знаем как свое или чужое, дальнее или близкое. Воображение, по природе наделенное собственной проектной остью, не заказано каждому, кто не мешает жизни своей перерастать в искусство. Есть, правда, люди, наказанные им как судьбой, но с ними и говорить обо всем этом незачем, ибо они так и живут.

КОМПОЗИЦИЯ И КОНСТРУКЦИЯ, ИЛИ ИКОНОЛОГИЧЕСКОЕ РАСКРЫТИЕ ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОГО ТОЛКОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

Художественное произведение необходимо двойственно, оно таково в силу своей символической природы. С одной стороны, оно есть вещь, «нечто само о себе», организационное единство изобразительных средств (основную схему которого называют *композицией*); с другой — оно изображает нечто, не тождественное с произведением как таковым, — смысловую предметность, имеющую свое единство (оно называется *конструкцией*). В двойственности вещественного и смыслового начал и состоит символическая природа произведения*.

Композиция запечатлевает способ пользования произведением. Чем искусство художника развитее, чем «меньше сырых кусков... и связей действительности усваивает оно себе», тем большими коммуникативными возможностями обладает композиция. Тем сильнее ею определяется заданность восприятия зрителем элементов, строящих пространство произведения. В этих условиях композиция работает как программа восприятия, предлагаемая зрителю художником. И не всегда в его воле принять или не принять ее.

Строится композиция из весьма немногочисленных «первокомпозиций», образующих своего рода словарь данного художника. Они «вполне однородны с строящими все произведение», но особым образом «выделены и выдвинуты в качестве прежде всего воспринимаемых». Именно поэтому они «схватываются восприятием, помимо намерения зрителя, прежде всего

* Диалектике конструкции и композиции посвящены параграфы XL–LVII «Анализа пространственности...».

и определенное всего, и затем по ним уже располагается восприятие прочих элементов». Композиционная программа — при всей видимой непосредственности и естественности художественного восприятия — оказывается принудительной. Композиция — в той или иной мере — всегда наделяется суггестивными, внушающими функциями, и это, как видно из текста «Анализа пространственности...», имеет не только композиционное значение.

Выход смотрения *за* произведение-вещь — к произведению-смыслу задан самим произведением, он предопределен его композиционной программой. Она как путеводитель указывает направление выхода *за*, маршрут трансценденции, и наличие такого выхода есть «непременное условие самого искусства». Но после выхода *за* должно — силой пространствапонимания — произойти возвращение *в*, в котором конструкция и композиция смогут уравновеситься. В пределе этого процесса, достигаемом отнюдь не часто, и обретается та «райская цельность творчества», где композиция и конструкция уже совсем неразличимы, а зрителю становится доступным состояние недвойственной цельности образа и переживания, видения и ведения.

Структура художественного произведения, согласно П.А. Флоренскому, открыто диалогична: его конструкция оказывается тем, «что говорит о себе... самая действительность», что она «хочет от произведения», что характеризует ее «саму о себе» — в ее внутренних соотношениях и связях, «в борьбе и содействии ее сил и энергий». Напротив, композиция же оказывается тем, «чего художник хочет от своего произведения», что он говорит о действительности, что характеризует «внутренний мир самого художника, строение его внутренней жизни». Со своей стороны заметим, что конструкция психологически реализуется в восприятии и понимании, а композиция — в замыслении и выражении.

Итак, в произведении встречаются два слова и сознания (диалогизм), но также и две воли и деятельности, что у П.А. Флоренского обозначается термином «синергия» (в традиционном значении *содеятельности, соработничества*). Встречаются не случайно, а в уповании прийти к взаимопониманию и согласию, надеясь пережить нечто, несводимое к каждой отдельно взятой из воли и сознаний, — а именно недвойственное состояние совершенного единодушия, нежно именуемого П.А. Флоренским «просветленной природой».

В искусстве из «цельности все исходит» и, добавим, к цельности все приходит. По-видимому, у этих *цельнотворческих* состояний есть в искусстве какая-то особая эстетическая функция, характеризующая не само порождающее их художественное произведение, а эстетические ценности, им удерживаемые. Поскольку функция эта обращена к состояниям сознания/воли, описание ее есть дело психологии искусства, а поскольку она осуществляет отнесение к ценностям, то ее понимание подлежит компетенции эстетики как раздела аксиологии.

Сам П.А. Флоренский, видимо простоты ради, характеризует художественно-психологический и эстетический смысл недвойственных состояний на примере орнамента, рассматриваемого в соответствующих культурно-исторических обстоятельствах.

Хотя орнамент не изобразителен — если под изображением понимать «чувственные образы природы», — он отнюдь «не беспредметен и не лишен антиномичности, свойственной символу». Орнамент даже философичнее многих других ветвей изобразительного искусства, подчеркивает П.А. Флоренский, ибо он изображает не отдельные вещи и не частные их отношения, а облакает наглядностью некие мировые формулы бытия*, типы соотношений чувственного и сверхчувственного (умопостигаемого); гармонии и ритмы самой действительности, ощутимо проступающие сквозь умо- и чувственно постигаемую ткань художественных образов, — одним словом, изображает все то, что характеризует архетипические структуры, известные в традиции под именами праобразов, парадигм, типов.

В древних орнаментах и — по нашему усмотрению — в современных орнаментально-комбинаторных структурах смысловая предметность произведения и его пространственность слиты до неразличимости. Именно поэтому присущие орнаменту типы, ритмы и гармонии приобретают значение «формул бытия», которые, как считал П.А. Флоренский, могут быть развернуты толкованием в своего рода «натурфилософский миф в духе Шеллинга или Гофмана»**.

Украшательское использование орнамента свойственно лишь «дробящимся и лишенным органической цельности культурам» или «общественным слоям, утратившим живую связь с народным сознанием» (которое, по Флоренскому, по природе своей обладает качеством органической цельности) и потому не умеющим «оправдать себя онтологически». Напротив, в цельных культурах и, добавим, цельных состояниях сознания орнамент всегда был искусством, «направляющимся непосредственно не на отвлеченную и самостоятельно взятую красоту, а на *целое* культуры, где красота служит лишь критерием воплощенной истины»***, неотличимой от блага.

Понимание пространства, представленное в орнаменте, относится к такой ступени достижения творческой цельности, где ценности красоты, блага, истины соцелостны друг другу и, будучи взятыми вместе, возводят бытие человеческое к уровню *самоценного самобытия*. Но, несмотря на свою самоценность, эти духовные состояния, предлагающие известную замкнутость на себя, все же имеют внешнюю по отношению к себе духовную функцию, на которую стоит, на наш взгляд, обратить особое внимание. Продолжая говорить об орнаменте, наш автор характеризует эту функцию «как священное ограждение вещей и вообще всей жизни от *приращения* злых сил, как источник крепости и жизнненности, как средство освещающее и очищающее» и называет ее в духе русской философской эстетики «теургической»****, «цельнотворческой».

* Флоренский П.А. Анализ пространственности... // Наст. том. С. 300.

** Там же. С. 293.

*** Там же. С. 301.

**** П.А. Флоренский предполагал возможность и человеческую осуществимость такой первой цель деятельности, которой свойственно, с одной стороны, «единство самосознания», а с другой — «полное претворение действительности смыслом и полной реализации в действительности смысла». Содержание такой деятельности осуществляется как «безусловно ценное и непреложное», а сама она, будучи явлением «внутреннецелостным», «собой разумеющимся в уставе жизни», составляет «средоточную задачу человеческой жизни». Следуя этим восприятиям П.А. Флоренского, я далее передаю смысл предиката «теургический» как «цельнотворческий».

Сегодня достаточно очевидно, что характеристика, данная П.А. Флоренским орнаменту, подчеркнута экологична. Она включает в себя различные способы обеспечения чистоты жизни: охранение ее от вторжения загрязняющих (темных) сил; очищение тех сред жизни, где загрязнение почему-то случилось; творческое укрепление жизненности во всей ее полноте, включая открытие и освоение новых ее источников, там, где это необходимо.

Осколки «монументального мышления и монументального мирочувствия», породившего искусство орнамента, можно, как полагал П.А. Флоренский, наблюдать и ныне: и там, где рассудок современного человека полусознательно ищет присутствия «какой-либо непосредственно действующей... силы, иногда благодетельной, иногда, напротив, враждебной», и там, где он бессилён внести в свои произведения нечто жизненное. «Но тем не менее, — с горечью констатирует П.А. Флоренский, — все это жалкие и случайные обломки огромного искусства метафизических схем бытия, некогда могущественного, а ныне ютящегося в недочищенных рационализмом уголках и задворках культуры»*, особенно же — в ее оккультных подвалах и чердаках.

Важно понять, что характеристика, данная П.А. Флоренским цельнотворческой функции орнамента, может быть распространена на любые произведения искусства, в том числе и на изобразительные. Чистая пространственность орнамента лишь позволяет более отчетливо понять опространствованные типы, ритмы и гармонии в их предельной эстетической значимости, переводящей художественное переживание в плоскость *самоцельного* и *самоценного* и потому непременно личного самоосуществления.

Однако орнамент — как раз потому, что он есть порождение органически цельных, монументальных культур, — дорефлективен. Поэтому его цельнотворческая функция также отправляется бессознательно и произвольно. Так, композиция в фазе непосредственного восприятия действует суггестивно, произвольно направляя внимание в нужную художнику сторону и выводя его в конце концов *за* произведение-вещь — в сторону предполагаемой предметно-смысловой конструкции. Само по себе это ни хорошо и ни плохо, куда речь идет о культурно заданном автоматизме восприятия/понимания. П.А. Флоренский не раз подчеркивал, что «бессознательное не значит неразумное»: в состояниях, где, как говорится, ум за разум заходит, и проявляется «высшее... самоопределение личности», и, напротив, в нарочито рефлексивном всматривании и толковании часто обнаруживается «внутренняя раздвоенность человека», его неспособность достичь недвойственного, цельнотворческого переживания.

См.: *Флоренский П.А. Философия культа//Богословские труды. Сб. 17. М.: Издание Московской Патриархии, 1977. С. 195–248.* Надо сказать, что на цельнотворческом уровне рассматривая, в ориентации на проблематику культа, а уже не культуры (как то было при чтении лекций во ВХУТЕМАСе), понимание и пространственности приобретает иной, чем в «Анализе...» вид: «Время есть, ибо есть культ... Пространство есть, ибо есть культ... Время и пространство — производные культа. Время и пространство — в реальности культа, а не наоборот. Мир в культе, но не культ в мире. (...) Иерусалим — в центре мира... ибо не образно, а воистину, географически, мы координируемся в пространстве в отношении к Голгофе — средоточию всех средоточий, первоначалу всех координатных начал». Цит. по: *Иеромонах Андроник (Трубачёв). Теодицея и антроподицея в творчестве священника Павла Флоренского. Томск: Водолей, 1998. С. 88–89.*

* Анализ пространственности...// Наст. том. С. 301.

Все это, конечно, не означает, что художественному замыслению и зрительскому пониманию рефлексия заказана. Сознательность и произвольность художественного переживания лишь выявляет свободу творчества, восприятия и понимания. Но в таком случае возникают вопросы: а может ли в условиях свободного общения и содейтельности (синергетического диалога) сохраняться органически цельное состояние культуры и/или сознания? И достижима ли в принципе цельнотворческая недвойственность произведения? И при каких условиях символическая структура «композиция/конструкция», описанная П.А. Флоренским, могла бы дать положительный ответ на эти вопросы?

Спросив об этом, мы вступаем в область развитой иконической рефлексии, для которой антиномичность символа и реализуемая им диалогическая синергия оказываются уже частными моментами структуры художественного образа. Здесь настоящим становится различие функций восприятия и понимания (главным образом — у зрителя), с одной стороны, и замысления и выражения (у художника) — с другой.

С точки зрения установленного П.А. Флоренским пространствопонимания провести это различие последовательно предполагает возможность представить и композицию, и конструкцию в одном и том же пространстве, функционально связанном (созначном) с цельнотворческими состояниями сознания/воли. Собственно, недвойственность их и означает наличие такого пространства, а двойственность — распадение его на несовместимые пространства композиции и конструкции. В состоянии недвойственности звучат гармонии и ритмы этого цельнотворческого пространства, слышна, замечает П.А. Флоренский, «пифагорова музыка сфер», проявлены визуально-иконические архетипы организации чувственного и даже сверхчувственного. Рефлексивность при этом выражается как расслоенность/сослоенность единого пространства, остающегося соцелостным теперь только за счет отраженности друг в друге разных его слоев. Вместе с расслоением пространства разделились и функции восприятия-понимания и замысления-выражения, отнесенные, соответственно, к конструкции и композиции.

Конструкция стала теперь, говоря словами П.А. Флоренского, «точкой приложения композиционного замысла», точкой опоры свободных композиционных *воспостроений* (*реконструкций*). И потому для цельности и уравновешенности композиции «должна избираться всякий раз конструкция, не имеющая внутреннего движения, способного сбивать композицию с собственного ее пути». Но чтобы получить точку опоры в самой действительности, в ней должно избрать то направление сил, «которое укрепляет художника на избранном (композиционном. — О.Г.) решении, держит его при замысле», утверждая его в себе самом. Конструкция — уравновешенная система сил, находящаяся в покое, но обладающая изрядным энергетическим потенциалом. Эта энергия покоя не может быть малой — она должна направить внимание смотрящего в нужную сторону. Конструкция — это своего рода интенциональная линза, структурирующая зрительное поле и задающая предпочтительные направления всматривания (углы зрения).

В простейшем случае уравновешенность конструкции означала бы, что изображаемый предмет находится в состоянии полнейшего покоя, внешнего и внутреннего. Он крепок, его не раздирают спрятанные в нем стихийные силы, они не стремятся вырваться наружу и овладеть пространством; его внешнее окружение столь же надежно, твердо и не грозит ему, преступив границы равновесия, вступить в его внутренние покои. Конечно, в самой действительности таких успокоенных состояний не бывает. Любой покой, — если только это не абсолютное небытие, порвавшее все связи с бытием, — есть скрытое равновесие сил, их игра, в правила которой входят и временные состояния покоя. Поэтому, говоря о твердой опоре в самой действительности, можно надеяться лишь на упругость динамически уравновешенного силового поля, в каждой точке которого пересекаются множества силовых линий разной напряженности. Дело художника — выбрать такую точку опоры, такое направление сил, которое подтверждает правильность его решения, «держит его при его замысле и возвращает к таковому в случае внутренней шаткости».

Понятие о композиционном замысле — органическая часть установленного П.А. Флоренским пространствопонимания. Творческий замысел, угол зрения, возникающий как достояние умной души художника, реализуется в композиционном жесте. Он ориентирован на точку своего приложения, принадлежащую изображаемой действительности. Если точка эта выбрана правильно, на нее же как на центр силового тяготения конструкции ориентированы и все вещи, втянутые в работу изображения.

Но каждая вещь, поскольку она реальна, имеет свое отношение к пространству, не зависящее от произвола художника в выборе композиционного замысла. «Разные направления в пространстве формируются и организуются разными деятельностями (функциями. — О.Г.) вещи. (...) Вещь говорит о себе, но в разных поворотах своих говорит разное, выражая разные аспекты своей единой сущности»*.

Так, *поворот* оказывается онтологическим качеством вещи: разным поворотам вещей в пространстве одной и той же конструкции будут соответствовать разные плоскости понимания ее. Замыслу художника, через его композиционный жест, в конструкции соответствует поворот, а деятельности замышления, размещенной в пространстве *перед* произведением, — деятельности понимания, относящаяся уже целиком к пространству за произведением.

Искусство, согласно П.А. Флоренскому, наскось антропоцентрично. И если в пространствопонимании оно предстает реалистическим, не следует думать, будто его человеческие качества остались где-то за бортом мысли. Для человека понять что-либо — значит соотнести его «с духовным средоточием» своего существа, а осуществить — значит изнести творимое «вовне творческих недр» из того же средоточного ядра, как сказали бы древние, умом из сердца. Весь вопрос теперь в том, как этот двойственный творческий процесс предстает в пространствопонимании.

* Анализ пространственности...// Наст. том. С. 302.

Понимание конструкции произведения и каждой захваченной произведением вещи основывается на органопроекции наших внутренних способностей-органов: «через перенесение нашего самосознания и самочувствия в вещь», благодаря чему «части ее мы ощущаем и мыслим», функции как бы «усваиваем себе самим». Поэтому и «повороты вещей сводятся почти к одним только поворотам человеческого тела», и на них «особенно легко понять онтологическое значение и виды поворотов вообще»*.

Ясно, что органопроекция налицо не только в понимающем восприятии, но еще более — в замышляющем выражении, в композиционном жесте. Это одна и та же органопроекция, но осуществляемая применительно к разным органам-способностям сознания/воли. Более того, расслоение и взаимоотражение пространства *перед* и *за* произведением означает появление в нем прямой и обратной онтологической преспективы органопроекции. А как пишет П.А. Флоренский, «то, что называется обратной перспективой, вполне соответствует диалектике по охвату и гибкости». Диалектична (дейконична. — О.Г.) сама идея обращения перспективы, как *воззрения* и *воздействия*, — происходит ли проецирование смыслов, образов, ценностей или органов-способностей. В последнем случае органопроекция оказывается конверсией привлекаемых в художественный акт психических функций и может быть охарактеризована как функциональный аналог диалогической синэргии.

Так, если брать за точку отсчета стояние *перед* произведением как источником художественных переживаний, то действующими в прямой перспективе окажутся способности восприятия и понимания, а в обратной — замышления и выражения. А если мысленно поместить себя в пространство *за* произведением, то, напротив, выражение и замышление будут работать в прямой перспективе, а восприятие и понимание — в обратной. Если говорить только о зрителе, то в первом случае он непосредственно воспринимает изображение, понимая изображенное в нем, схватывает — в подразумевании — замысел художника о мире произведения и способ выявления, построения этого мира. Во втором он, помещая себя в изображенный мир, отождествляет себя с кем-то в нем, воспринимает и понимает — в меру своей иконической развитости — обстоятельства мира произведения, в роли-маске своего «другого», а также замышляет и выражает нечто для себя, сообразуясь с сюжетными условностями выбранной роли. Но, вообще говоря, обращаемость перспективы распространяется не только на зрителя, но столь же и на художника, и на персонажей созданного им произведения. Благодаря ей все участники художественного акта оказываются охваченными одной и той же системой способностей, могут быть их источниками и предметами. Диалогическая и синэргийная связанность состояния сознания/воли от этого существенно повышается, создавая психологическую основу для пресуществования его в состоянии недвойственное, цельнотворческое.

Антропоцентрично, конечно, не только пространство преддательности, но и пространство задеятельности изображенных в произведении вещей,

* Анализ пространственности... // Наст. том. С. 304.

сущест, лиц. Искусство последовательно очеловечивает охватываемый им мир. Поворот вещи — это ее собственный экспрессивный жест, ее взгляд, ее страсть, направленные из *той* действительности — в *эту*, нашу действительность. Энергия покоя, связанная в конструкции, высвобождается во всплесках экспрессии, сама изображаемая действительность получает экспрессивный смысл, который должен себе найти исход в композиции произведения. При этом все, толкущееся в нем к нашему восприятию и пониманию, «не должно даваться сознанию помимо изобразительных средств... независимо от композиции». Требование единства замысла и наличия твердой опоры в действительности сохраняется и в случае решения изобразительных, экспрессивных задач. В волнующейся действительности может быть множество опорных точек: «художественная цельность произведения требует, чтобы всякая неуравновешенность образа находила себе противовес и точку опоры в некотором другом образе, так чтобы произведение в целом оставалось неподвижным, как бы ни были стремительны движения, бороздящие его пространство».

Уравновешенность, в которой все повороты (направления и движения) взаимпогашены, устанавливается П.А. Флоренским как более сложный и сильный, по сравнению с орнаментом, уровень недвойственности художественного переживания. Этим обеспечивается эстетическая изоляция произведения, — с присущей ему внутренней экспрессивной энергией, — от внешнего мира и от всех предстоящих ему. Благодаря этому художник и зритель обладают, говоря словами М.М. Бахтина, необходимым для рефлексии «избытком видения» и, сказали бы мы, избытком действия.

С другой стороны, именно эта уравновешенность обеспечивает обоюдному художнически-зрительскому смотрению мира надлежащую опору в действительности — опору безвидную и чаще всего лишенную имени, но зато заведомо реальную, подлинно сущую. Если сначала дело выглядело так, что уход в замысел в *предпространстве* произведения и поворот в *запространстве* его — это два взаимоисключающие движения, то теперь, с точки зрения уравновешенной цельности образа, ясно другое: две пребывающие на разных полюсах произведения субъективности извне погашают друг друга в новом, недвойственном состоянии духа, формирующем вокруг себя новое, органическое состояние культуры. Отсюда ясно, что не только орнаменту, но всякому иному типу произведения искусства свойственна завершающая, цельнотворческая функция (которую, напомним, П.А. Флоренский в духе времени называл *теургической*).

Энергии всякого подлинного искусства животворящи, они — «источник жизненности и крепости», «средство освящающее и очищающее». Каждое подлинное произведение искусства оказывается «мировой формулой бытия», из каждого произведения струятся бытийные гармонии и ритмы, в каждом образе зрятся типы-прообразы. Причем в состоянии недвойственности, — на которое в пространствопонимании П.А. Флоренского нам и хотелось обратить внимание, — они зрятся и слышатся непосредственно. Поэтому и мог он с чистым сердцем писать, что сила красоты действует в мире объективно, что она ничуть не менее реальна, чем сила тяжести или магнита.

ФУНКЦИЯ И ФОРМА, ИЛИ ИКОНОЛОГИЧЕСКОЕ РАСКРЫТИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ТОЛКОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

До недавнего времени многим исследователям казалось, что во ВХУТЕМАСе решающее значение имели творческие концепции и программы авангардистского крыла. Об этом иногда дипломатично умалчивалось, но именно это имело в виду даже за глухой стеной молчания. При том, что и в среде вхутемасовского авангарда велась довольно ожесточенная борьба, от непредубежденных современников не укрылась объединявшая его культуроборческая направленность. Пространствопонимание П.А. Флоренского, как мы уже видели, исходило совершенно из других оснований: оно куда более философично, чем публицистично. Но, будучи детищем своего времени, тем не менее содержало в себе немало скрытых критик в адрес ближайшего художественного окружения. Они касались кардинальных вопросов — того, что есть форма, конструкция и композиции, каковы цели и смысл искусства и т. п.

В «Анализе пространственности...» также немало мест, которые можно понять как проявление отношения П.А. Флоренского к различным творческим концепциям и программам 20-х годов, к фактам тогдашней художественной жизни. Это могли быть отдельные терминологические указания, краткие замечания или развернутые теоретические экскурсы. Критические разборы не входили в число прямых задач лектора, но по его ценностным интонациям можно уловить действительную расстановку творческих сил ВХУТЕМАСа.

Можно выделить две основные линии органической линии критики П.А. Флоренского: одну, идущую от представленного выше понимания структуры художественного произведения, и другую, вытекающую из общего взгляда на природу искусства. Рассмотрев их вкратце, одну за другой, мы увидим, как они связаны между собой в целостном пространствопонимании их автора.

«Райская цельность творчества» достигается, увы, далеко не часто. Сообщающиеся деятельности искусства и действительности рано или поздно приходят в конфликт между собой, чувственная ткань произведения деформируется, и возникает «преобладание одного из двух начал, либо основы-конструкции, либо утка-композиции», приводящее — в пределе — к полной деформации произведения и стоящей за ним художественной ориентировки. Так, отталкиваясь от реалистического понимания уравновешенности и недвойственности, П.А. Флоренский диагностически просматривает вполне реальные, но вырожденные случаи искусства.

Вообще «чем выше человеческая деятельность, чем определеннее выступает в ней момент ценности, тем больше выступает в ней функциональный метод постижения и изучения». В своем анализе фактов искусства П.А. Флоренский всецело функционален: ослаблением функционального единства произведения и последующим распадом его функциональных составляющих объясняет он известные ему линии развития искусства.

Одна из них, ближайшая к реализму, — натурализм. Движимый ложной скромностью и желанием служить действительности, художник са-

моустраняется. Единство художественного созерцания, т. е. композиция, ослабевает, а вместе с ним утрачивается и эстетическая изоляция, дававшая избыток художественного видения.

Свое достоинство натуралистическое искусство «полагает в правдивости, хотя оно не считается ни с разумом действительности, ни с разумом человека... Правдивость его есть верность случаю, в его случайности»*. В результате этого творчества из восприятия мира искореняется «все вечное и ценное», а погоня за случайными ракурсами и рефлексам вырождается в «вечное томление духа, падающего в пустоте». Вполне логично было бы в крайнем случае «взять вещь в ее собственных отношениях и действительно устранить себя», — думает П.А. Флоренский. Так оно и произошло через тридцать лет в искусстве «готовых вещей» и — отраженно — в поп-артистском гиперреализме.

Если эту характеристику натуралистического нигилизма распространить на область дизайна и архитектуры, адресом ее, думается, оказалась бы эклектика, с критики которой часто начинают сегодня оправдание пришедшего ей на смену функционализма и конструктивизма и других художественных выражений научно-технической рациональности. Хотя если в таком оправдании и есть какая-то логика, то это логика псевдоморфоз и вырождений.

Действительно, самоустранение художника и обнажение «вещи как таковой» сделало переход к технике неизбежным. «Художник хочет теперь давать не изображение вещи, содержащее изображенную функцию, а саму вещь с ее действием»**. Из художественного проецирования образов (как органов внутреннего человека) возникает художественное проектирование вещей как органов человека внешнего. Органопроекция способностей перерастает в органопроекцию функций, внутреннее оборачивается внешним и овеществляется.

П.А. Флоренский отметил три направления этого процесса. Первому из них он в свое время не нашел эстетического эквивалента: можно начать «создавать объекты природы — организмы, пейзажи и т. д., но зачем удваивать деятельность природы и "отбивать хлеб у зоотехника, садовода, агронома"»? Можно было бы, правда, указать автору этих слов на древнее искусство садово-парковой архитектуры или столь же древнюю художественную селекцию, но важнее, на мой взгляд, другое. Соображение П.А. Флоренского — это по сути дела художественный прогноз, сбывшийся на почве чистого искусства: нынешние археологические или ландшафтные арт-объекты или сеансы боди-арт тому малые примеры. И путь дальнейшей ренатурализации искусства простирается, судя по всему, далеко вперед.

Вторая возможность — делать машины (и сооружения), «трудиться в качестве инженера». В устах П.А. Флоренского «инженерство» вовсе не упрек. Он сам — выдающийся инженер-изобретатель, в 20–30-е годы немало сил отдавший проектированию различных, преимущественно электротехнических систем.

Возможность перерождения изобразительной деятельности в изобретательскую — в условиях натуралистической ориентации искусств

* Анализ пространственности...// Наст. том. С. 296.

** Там же.

ва — заложена в самой структуре произведения. В «Лекциях» был приведен этимологический разбор слова «вещь», который доказывает, что оно «скорее отвечает понятию функции и понятию пространства», чем обыденному представлению о вещи как сгустке вещества-материи*. В произведении же искусства вещь подчеркнута функциональна и есть нечто, «своими функциями выходящее за пределы самого себя», нечто, взаимодействующее с другими вещами — в рамках конструкции — и «обуславливающее существование других вещей». Изъятая же из-под действия композиционного замысла, конструкция и вовсе превращается в одни лишь «функции, связывающие отдельные элементы», переставая быть изображением действительности. Искусство «давало изображение, которое указывало на реальность», выделившееся из него художественное проектирование принимает это указание буквально и хочет «давать самую реальность». Вопрос, однако, лишь в том, нужно ли обращаться в металл и бетон все то, что может показать нам искусство? Или в его кажимости есть свой особый смысл?

Высоко ценя искусство само по себе, П.А. Флоренский, зарегистрировав эту смену типа деятельности (изобразительной — на изобретательскую), воздержался от оценки проектных начинаний авангарда: для него важно было понять, что произошел переход из одного культурного пространства в другое. Хотя, разумеется, это не повод для чьих-либо воплей о смерти искусства и бесприоритетного суда пользы над красотой.

Больше внимания в «Анализе пространственности...» уделено третьей возможности — созданию вместо произведений искусства внушающих или, как говорил сам П.А. Флоренский, «магических машин»**.

В качестве такого псевдоискусства называется «рекламный и агитационный плакат», имеющий целью, как считал автор, «принудить к известным действиям всех на них смотрящих, и даже *заставить* смотреть на них». Антихудожественность такого плаката (да и любого другого жанра — массовых или сценических действ, фарфора или скульптуры) состоит в том, что «тут действие на окружающих... должен оказать не *смысл*, а непосредственная наличность красок и линий» или других выразительных средств. Это «искусство» не к уму и к сердцу человека обращается, но эксплуатирует присущий композиции программирующий и суггестивный эффект, переводя его из области искусства — в область биоэнергетики, где возбуждаются при этом «регрессивные импульсы» поведения.

Оставаясь в области ценностей художественных, П.А. Флоренский не берется обсуждать эффективности этих магических машин. Искусство может открыть человеку правду его жизни, может ценностно оправдать и завершить жизнь, может — на вершинах своих — творить новые ценности, имеющие жизнестроительное значение, но оно всегда обращается к разумной совести человека, предполагает художественную вменяемость, открытость правде и справедливости — одним словом, убеждает, а не внушает. Слово «магическая» возникло в данном контексте из-за того, что «внуше-

* См. с. 427–428 наст. издания.

** Анализ пространственности...// Наст. том. С. 297.

ние есть низшая ступень магии». Во времена П.А. Флоренского в различных оккультных салонах были в ходу так называемые «пантакли и другие магические изображения, равно как и приемы подражательной магии», основанные на повышенной внушаемости пользователей. Но для него, как теоретика искусства, важно было, что изобретатели подобных внушающих устройств (действующих или бездействующих) имеют «право называться магами (сильными или бессильными), но — никак не художниками».

Дело, видимо, было не в суггестивности как таковой. В конце концов орнамент, примером которого воспользовался П.А. Флоренский, тоже действовал на человека вне эстетической рефлексии. Ему, кроме свободы совести и вкуса (как эстетических ценностей), важно было подчеркнуть еще раз экологическую, жизнеохранительную и житнетворческую сторону искусства. Но об этом можно было говорить, лишь оставаясь в области самого искусства, на его примере. И такой пример автор нашел в супрематизме.

«Супрематисты и другие того же направления... делают попытки в области магии; и если бы они были удачливее, то произведения их, вероятно, вызывали бы душевные вихри и бури, засасывали и закручивали бы душевный организм». В пределе их даже можно было бы представить себе как «адские машины в области нефизической; но, тем не менее, это будут лишь машины, а не художественные произведения»*.

К этой же линии критики относятся и замечания в адрес экспрессионизма, о которых уже было сказано выше, и иллюзионизма (по-нынешнему — гиперреализма).

Этот последний вид утраты художественного равновесия не порывает с образом как «единством художественного созерцания». Оно даже подчеркнуто и обнажено, но так, что заставляет образ «выходить из себя, своими энергиями, в физическое пространство» пред-стояния перед произведением. Образ при этом «оживает, смотрит, надвигается на зрителя», пытается выйти в мир, как часть физического мира.

Таковым грехом перед человеческой правдой искусства являются все названные пути его развития — если оно продолжает считать себя искусством, а не берет себе новое звание, по которому впредь и должно цениться.

Вторая линия органической критики П.А. Флоренского связана с его общим реалистическим пониманием смысла искусства (как деятельности в пространстве культуры).

«Цель художества — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общезначимого и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника — преобразить действительность... переорганизовать пространство», выведя его на высший уровень целостности, свойственный, как считал П.А. Флоренский, именно произведениям искусства**.

В «Лекциях» содержится этимологический этюд, посвященный слову «целое» и совершенно очевидно имевший целью развитие эстетической тер-

* Анализ пространственности...// Наст. том. С. 297.

** Там же. С. 270.

минологии. Результаты этого анализа были сведены в схему, соответствующую известной типологии причин у Аристотеля.

Пространственно она обычно изображается так: на иерархической вертикали «верх» отождествляется с действующей причиной (т. е. причиной в обычном смысле слова), а «низ» — с причиной конечной (целью, функцией), а на горизонтали, означающей ось времени, «начало» отождествляется с формальной причиной (формой, идеей), тогда как «конец» — с причиной материальной (материалом, субстратом). Точка пересечения осей символизирует самое «целое», способное оборачиваться теперь смыслом и целью, действием и его предметом. К такому пространственному представлению четверчина Аристотеля П.А. Флоренский прибегал не раз.

Мы видим, что понятие «художественная целостность» оказывается для автора многозначным и открыто антропоцентричным. В русском языке он усматривает в целости — целомудрие, неповрежденность (внешнюю и внутреннюю) и, в конце концов, *красоту* (значение конечной причины); в древнегреческом — уравновешенность, совершенную гармонию внутреннего и внешнего, *здоровье* (значение действующей причины); в латинском — спаянную множественность (рода, общины), насыщенность содержанием, материалом, вообще *полноту* (значение материальной причины); наконец, в семитских языках — законченность, упорядоченность, формальное *совершенство* (значение формальной причины).

Вся совокупность причин, взятых вместе, характеризует художественную целостность, употребляя термин Аристотеля, как энтелехию. Это онтологический аспект целого, его целостность, но взятая не как качество, а как сущность. Им в иконологии и эстетике подчеркивается *самоцельность* и *самоценность* произведения искусства, удостоверяется присутствие в том или ином произведении красоты как таковой. А в антроподицее им же оправдывается бытие искусства, да и культуры.

Такой же взгляд на целое П.А. Флоренский проводит при оценке современных ему художественных направлений. Так, он последовательно различает производственную и смыслосовершенительную точки зрения на искусство, без особых оговорок сочленяя это различие с уже известной нам типологией Аристотеля.

П.А. Флоренский не просто воспроизводит принятое во ВХУТЕМАСе понимание производственничества, но, включая его в свой теоретический синтез, придает ему новый смысл. Он называет производственной такую точку зрения на искусство, которая объясняет возникновение произведения, исходя из особенностей его материала и приемов его обработки, т. е. объясняет, опираясь на материальные и действующие его причины. Известно, что эту же точку зрения в 20-е годы М.М. Бахтин критиковал как «материальную эстетику»*.

Но названной паре причин у Аристотеля противостоят — соответственно — причина формальная (смыслосовершенительная) и целевая (функциональная). Объединяя их в дополнительную производственническую точку

* Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

зрения, П.А. Флоренский, оставаясь радикальным реалистом, объясняет возникновение произведения из его смысла и цели. При этом особого названия он такой точке зрения не дает, поскольку заинтересован не в противопоставлении себя случайным для него оппонентам, а в достижении цельнотворческого взгляда на изучаемую действительность. Материалу и технике отводится надлежащее место, но только в целостной структуре причин, вкупе определяющих бытие художественного произведения.

П.А. Флоренский считал, что «искусство есть деятельность по целям — не только как техника вообще, но гораздо в большей степени»; ведь оно не вынуждается прямой житейской необходимостью, но ставит себе цели само, исходя из своего понимания смысла собственного бытия, и в достижении таких целей видит смысл своего существования. На первый взгляд может показаться, что это — один из вариантов «эстетики целесообразности», столь популярной в 20-е годы*. Однако эстетическая направленность Флоренского здесь иная: у производственников целесообразность понималась в горизонте материально-технологическом (как техническая функциональность), у автора «Анализа пространственности...» — как смыслосовершенная, в горизонте ценностном (ведь ценность есть смысл и цель сразу). В этом-то и сказывается диалектическая противоположность формальной и материальной причин.

В этой связи следует заметить, что термин «произведение искусства» малоудовлетворителен, поскольку недвусмысленно указывает на производственную точку зрения: он привлекает внимание к факту про-из-веденности произведения, подчеркивает сделанность его. Может быть, именно поэтому где-то в середине «Анализа пространственности...» П.А. Флоренский все чаще прибегает к термину «образ». Он действительно более подходит для означения авторского пространствопонимания, чем «произведение», тем более что в русской духовной истории имеет давнюю и плодотворную традицию (не только в художественном, но и в аскетологическом контекстах). Впрочем, терминологические вопросы не слишком заботили П.А. Флоренского. Ведь пространство образа и есть — в его понимании — целевая форма произведения: «художественная суть предмета искусства есть строение его пространства, или формы его пространства». Обосновав таким образом свое пространствопонимание, автор далее погружается в детальную работу по его развитию, оставляя производственничество как таковое в стороне и стараясь не разделять собственно формальные и целевые аспекты искусства или, по крайней мере, не подчеркивая особо это различие.

Скрывая за пространственной формой целевую и смысловую ее заданность (способность интенционально указывать на реальность, притом высшего порядка), П.А. Флоренский опирается на одну из своих важнейших творческих ценностей — *органичность*, означающую у него не только целостность, но и естественность, не только жизненность, но и духовную плодотворность.

* Сидорина Е.В. Еще раз об эстетике целесообразности // Конструкция, функция, художественный образ в дизайне. М., 1980. С. 81–98.

В органической природе форма живых существ целесообразна, функциональна. Об этом в один голос говорят и сторонники традиционного телеологизма, и дарвинисты. Разница между ними в вопросе о функциональности органических форм была не слишком велика: разворачивается ли организмом внутренняя формообразующая пружина, вложенная в него по замыслу Богатворца, или форма его образуется в порядке вмененного организму приспособления к внешней среде, форма в любом случае предопределена. А потому — для методологии анализа — важно начинать с пространственности, рассматривая через пространственные образы различные *непространственные* цели и смыслы. Тем более что и их всегда можно погрузить в пространство же.

Идея органопроекции — в отягченном выше диалектическом смысле — сделала эти воспостроения более чем доступными.

ЭКОДРАМАТИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

В целом цикл работ П.А. Флоренского по проблемам пространственности предстает перед нами как осуществление целостной творческой программы, исходящей из глубинных предпосылок иконической, то есть образной в своей основе и синтетически охватывающей различные стороны человеческой жизни, русской культуры. Одной из своих целей он имел возвращение пространственным (и временным) явлениям их изначального духовного значения, заметно ослабшего в Новое время. Естественным дополнением этой творческой программы могут считаться философии истории Н.Ф. Федорова и В.Н. Муравьёва*, эко- и этнологические концепции пространства/времени В.И. Вернадского и Л.Н. Гумилева, а также экология культуры Д.С. Лихачева.

В настоящее время — в связи с актуализацией средового подхода к различным явлениям жизни и культуры — много внимания уделяется средовому пространству пониманию. Особый интерес сегодня вызывают у исследователей «эффекты Флоренского», связываемые с различением осознательно-символических и энергетическо-волевых аспектов иконической рефлексии.

Среда — не столько наблюдаемое извне пространство, в котором можно усматривать те или иные *виды*, сколько поле сил, имеющее определенную пространственно-энергетическую конструкцию. Для всякого включенного в нее предмета или лица существенны программирующие свойства поля, наличие в нем *путей* с особыми качествами, путей наиболее или наименее предпочтительных для движения в заданном направлении; а с другой стороны, протекание по этим путям потребных (или непотребных) энергетических *потоков*. Как мы видели уже выше, конструкция поля, в отличие от его композиции, — это программа. Но в отличие от вычисляющих или языковых программ полевые программы не дискретны в том смысле, что они не строятся из заданных символов некоторого кода, алфавита; напротив, они континуальны, и детерминация творческих процессов в таких полях также континуальна.

* *Муравьев В.Н.* Овладение временем. М.: РОССПЭН, 1998.

Стоит вспомнить, что в переходе от дискретных категориальных и концептуальных конструкций к континуальным состояла методологическая программа Р. Декарта. Для этого ему и понадобился естественный свет разума, без которого — далее — не было бы ни аналитической геометрии, ни декартовских вихрей, ни учения о методе, ни тем более учения о страстях. Однако орденская психотехника иезуитов, с которой Декарт был, как известно, знаком, скрывала то обстоятельство, что естественный свет разума — это философская редакция Фаворского света Преображения исихастов (причем первый из них тварен, а второй — нетварен и самобытен). Но и там, и тут световая образность показывает энергетическую насыщенность, отличающую полевые воззрения от пространственно-геометрических.

Программирующие эффекты переживаются человеком, помещающим себя в поле, так, что его что-то толкает и куда-то тянет. Толкает как бы сзади и тянет как бы вперед, но важны, разумеется, не эти слова, а стоящая за ними интуиция направленности, постоянного внутреннего движения и коловращения, интуиция пути.

В поле путь — не маршрут, нанесенный на мысленную карту, а предощущаемая в тягах и толчках возможность протиснуться к смутно осязаемой цели. *Путь-след* знается всегда задним числом, из прошлого; *путь-взор* может ощущаться и в настоящем, но подлинный путь, *путь-осязание* — всегда только грезится в упованиях и ожиданиях.

С этой точки зрения мышление и творчество также выглядят как попадание в определенную среду, как помещение себя в определенное поле сил и — далее — как продвижение в ней (по стечению обстоятельств или намеренно, вдоль течения энергопотоков или против них). И.М. Гревс в 20-е годы писал про путешественность, как основу нашего пребывания в жизни и культуре: для того и пространство, чтобы в нем путешествовать, а не стоять на месте*.

Ясно, что возможно и сопротивление полевым детерминаторам, и движение в обратных направлениях, но на это всегда нужны дополнительные затраты энергии. Подобные попятные движения соответствуют частным отрицаниям в языковых ситуациях, где наличие энергетических издержек не так очевидно. Соответствия полевой и знаковой парадигм можно проследивать и далее: в частности, представляется важным, что *телу* соответствует *субъект, виду — роль, а образу — оператор***.

Поэтому образ не столько вид, который можно рассматривать в боковой рефлексии, сколько иконическое тело, способное двигаться в приотраженном ему пространстве; и он же, этот образ, есть субъект, существо, оператор, который что-то обрабатывает, преобразует.

Иначе говоря, с каждым образом связана какая-то игра, какой-то сюжет (в русской духовной традиции называвшийся также *последованием*). Образ делает — в игре — видимым то движение по пути, которое само по себе невидимо.

* Генисаветский О.И. Хожение к святыням: философия путешественности И.М. Гревса // Упражнения в сути дела. М.: Русский мир, 1993. С. 140–154.

** Генисаветский О.И. Прощепция и виртуальность в возможных жизненных мирах // Виртуальные реальности в психологии и психопрактике. М.: Институт человека РАН, 1995. С. 63–68.

Показ игры — другим или себе — это своего рода полевое наведение. Ее вид для смотрящего играет роль наброска, с помощью которого размечается обозначаемое игрой поле, роль сетки координат, расчерчивающей обозначаемое пространство. Благодаря игре становится более внятной силовая конструкция поля, проясняются его программирующие свойства, понятным становится то, что нас в этом пространстве привлекает, что тянет в него и что в нем обещано. Всякая игра имеет не только свое «что», но и свое «где», свою *сцену сознания*.

Помимо этой средовой составляющей игры есть еще и другая, относящаяся уже не к сознанию, а к воле человека; это отношение *исполнителей* игры и *подражателей* игре, которые участвуют в ней в порядке иконического контакта, изобразительно, испытывая в ней не осуществляемые в жизни возможности, исполняя в игре свое жизненное смотрение.

В культурологии иногда различают игры заетийные (праздничные, например) и игры важные, именуемые обрядом. Нам важно сейчас указать на ту структуру иконической рефлексии, которая инвариантна указанному противопоставлению. Важно также, что не обязательно сводить жизненные функции на творчество, ибо не менее существенны *защитительные* и *хранительные* функции игры и ее способность к *ценностному завершению* каждого шага жизненного пути.

В целом игровое наведение можно представить следующим образом:

а) в каждый данный момент есть основное пространство общностей (групп) с определенным объемом энергии для тех или иных переструктурированных, и в этом пространстве имеется какая-то совокупность общностей, каждая со своей структурой;

б) есть и является доступным какой-то прообраз, который в качестве замысла может быть принят для разыгрывания какой-то творческой группой;

в) случается «начало», т. е. некоторое событие-повод, нуждающееся в творческом отреагировании, или кто-то, кто инициирует игру, в результате чего и образуется творческая группа;

г) эта группа составляет собою связь между *действующими лицами*, живущими в образах игры, и теми, кто способен стать ее *смотрителями*;

д) благодаря этой связи в пространстве общностей выявляется какая-то экзистенциальная потребность и потребный для ее удовлетворения объем энергии, воплощающийся в соответствующей интенции (внимании, поиске и попытках творческого построения);

е) в этих условиях игра, которая предлагается в связке действующих лиц, исполнителей и смотрящих, может быть опознанной как прообраз/замысел для пространства общностей; в нем может начаться *целопространственный эффект кристаллизации*, в ходе которого в поле пространства образуются сетевые сгущения, протаптываются какие-то пути, пробиваются потоки, пространство расчерчивается иначе, чем то было ранее, возникают новые тяготения и толкания.

В этом воздействии игры на жизненные пространства важен момент встречи исполнителей и смотрящих, а также их взаимоотношения по по-

воду происходящего с действующими лицами. Не имеет особого значения, является ли игра целиком вымышленной и поставленной, есть ли у нее реальный оригинал, ибо в любом случае у нее есть познавательная, творческая и образовательная функции (в иной терминологии: обозначительная, означительная и назначительная), обеспечивающие ей самодостоверность. Однако понимание игры как включенной в поле с заданной энергетической конструкцией (и символической композицией) предполагает допущение реальности воздействия на участников игры сил, наполняющих ее пространство.

Сопоставление представленного в игровом образе с выявившейся посредством игры экзистенциальной потребностью имеет много исходов, образующих тему для еще одной, надстроечной рефлексии. Часто она приводит к формулированию концепции или программы игры, иногда — к желанию запрячь игру в работу управления. Но собственной формой этой рефлексии является различие помыслов и исходов, предполагающее прямое опознание тех сил, которые действуют через действующих лиц. Но как бы ни оборачивалось дело, основное условие плодотворности игры — в отношении жизненных пространств — составляют, говоря словами А.С. Пушкина, «покой и воля», смысл которых — в недвойственности естественности и свободы*.

* *Генисаретский О.И.* В преддверии Покрова // Генисаретский О.И. Поводы и намеки. М.: Путь, 1993. С. 55–63.

Именной указатель

- Aeschyli 563
Bachelard O. 588
Bourassé J.G. 113
Bultmann R. 542
Cassirer E. 588
Crouzel H. 528
Didron M. 536
Diels H. 541
Diogen Laert. 525, 571
Doelemann 559
Evdokimov P. 537
Fourn D. de 536
Franck A. 530
Häcker V. 555
Hamann H. 559
Hani J. 525, 530
Heidegger M. 588
Heracl 542
Hildebrandt F.W. 526
Horatius 562, 563
Husserl E. 588
Karmiris I. 542
Kugler 534
Labarte J.O. 113
Maloney G. 528
Marcovich 542
Meger G. 555
Merleau-Ponty M. 588
Meyendorff J. 543
Migne J.P. 528, 540, 541, 543
Mortley R. 538
Nieper 231, 227, 236, 557
Otto A. 542
Pauly A.E. 526
Ribbach 499
Riemann B. 566
Schmid W. 542
Vitruvius 226
Warmington E.H. 531
Weiss H.F. 540
Werner 526, 535, 538
Абако П. дель 199, 561
Аванцо Я. д' (см. Веронезе П.) 199, 561
Авгарь, князь 50
Августин 569
Аверинцев С.С. 542
Авраам, праотец 41, 138
Агафарх 188, 561
Адлер Г. 144, 554
Адриан, папа 100
Азарин Симон 149, 151
Айналов А.И. 118, 546
Акиндин 551
Александр, игумен 45
Александр, философ 202
Александрова-Дольник Т.Н. 547
Алексей Михайлович, царь 138
Алексий (Дородницкий), епископ 543
Алимпий, пресвитер 45, 545
Аллеш 227, 492, 573
Альберти Л.Б. 199, 357, 358, 492, 573
Альтикиери 199, 561
Амвросий, старец 43, 535
Аммиан Марцелин 530
Анаксагор 187–189, 198
Анания, апостол 44
Андреян, игумен 45
Андроник (Трубачёв), игумен 528, 538,
545, 546, 551, 554, 556, 557, 561, 564,
574, 576, 580, 597
Андроник Святой 45
Антоний (Флоренсов), епископ 551
Антоний (Храповицкий), архимандрит 53,
552, 553
Антоний Печерский 353
Антоний Римлянин 45
Антоний, игумен 45
Антоний, пресвитер 45
Ануфрей, преп. 149, 150
Апулей 530
Аристотель 131, 163, 202, 226, 257, 279,
283, 300, 450, 453, 487, 526, 531, 563,
568, 571, 573, 577–580, 606, 607

- Арсений, иеромонах 114
Архимед 388
Архипов 567
Аскиери Ф. 200, 561
Астафьев И.А. 100
Афанасий Великий 528
Афанасий, митрополит 45
Афинагор 525
Африканов Н.А. 225, 229, 558, 563
- Бакушинский А.В. 558, 558
Баланова А.П. 99
Барютин Н.Н. 176, 556
Бассано 501
Батый 552
Бах И.С. 128
Бахтин М.М. 601, 606
Беллини Д. 116
Бельтрами 578
Беляев 497
Бенуа А.Н. 190–192, 198, 226, 227, 495, 500, 501, 503, 509
Берг А.С. 486
Бергсон А. 495, 581
Беренсон 501
Беретти А. 573
Бертран Л. 248
Бессонов П. 526
Бетховен Л. ван 160, 339, 340
Бёме 61, 84
Болдуин Д.М. 227
Болдырев Д.В. 555
Бондаренко И.Е. 547, 549, 550
Боровкова-Майкова М.С. 571
Боскин М.В. 547
Боссюэ Ж.В. 204, 562
Боттичелли С. 291
Браманте Д. 36, 534
Брианшон Ш.Ж. 285, 286, 569, 580
Брунеллески Ф. 199
Брюсов В. 374
Бугаев Н.В. 578
Булгаков С.Н. 527, 528, 531, 538, 540, 541, 543, 581
Бурместер Л. 200, 562
- Буслаев Ф.И. 104, 114, 116, 534, 535, 536
Бутягин А.М. 225
Бутягина А.М. 563
Бычков В.В. 528, 540
Бэкон Р. 279, 492, 581
Бэн А. 534
- Вазари Д. 196, 197, 516, 561
Вакенродер В.Г. 534
Валлис Д. 248, 566
Ван Эйк Я. 478, 580
Варлаам 551
Василенко С.Н. 506, 582
Василий (Кривошеин), монах 543
Василий Великий 528
Василий Тёмный, князь 123
Васнецов 40, 69, 351
Васубандху 513, 575
Ватто Ж.А. 354, 487, 494, 573, 581
Введенская В.А. 554
Введенский И.А. 546, 554
Вебер 578
Вейль Г. 241, 257, 565
Веласкес Д. 490, 581
Вельяминов Н.Д. 148, 183, 225
Верди Д. 581
Верёвина-Строганова А.П. 405, 576
Вересаев В.В. 525
Вернадский В.И. 587, 608
Верне Г. 204
Вернер У. 526
Веронезе П. 204, 236, 371, 478, 560, 561, 580
Веснин 567
Вздорнов Г.И. 537, 539, 544
Виванти Д. 514
Визгин В.П. 565
Винер О.Г. 200, 562
Виревский В.В. 479
Висковатый 535
Витрувий 187, 188, 198, 199
Владимир Андреевич, князь 552
Во К. де 338, 572
Воейкова С.И. 99
Волларон 504
Вольтер 541

- Вольф Х. 566
 Воронцова Л.Д. 534
 Врубель М.В. 40
 Всеволод Мстиславич 552
 Вулф О. 559
 Вульф 229
 Вюрпилло Э. 566, 567

 Гайдн И. 349
 Галкин (Горев) М. 549
 Гартман К.О. 499, 581
 Гарцер П.Г. 393, 486, 575
 Гаусс К.Ф. 251–254, 442, 443, 566, 578
 Гегель Г.В.Ф. 57, 61, 529, 541
 Гейне 538, 562
 Гельмгольц Г. 397, 578, 563, 578, 580
 Генисаретский О.И. 526, 545, 561, 564,
 574, 576, 583, 589, 592, 609, 611
 Геннадий (Эйкалович), игумен 541
 Геннадий Черниговский 46
 Георгиевский В.Т. 113
 Георгиевский Г.П. 113
 Гераклит 86
 Герасимов С.В. 559
 Герман, патриарх 44
 Геродот 542
 Герц 84
 Гёте И.В. 127, 132, 210, 551, 566
 Гиберти 229
 Гидаш Ф. 526
 Гильберт Д. 211–213, 562, 569
 Гильдебранд 13, 526
 Гиппенрейтер Ю.Б. 567
 Гирландайо 490
 Глаголев А.А. 534
 Глетцер Розентал Б. 535
 Годунова Ксения 148, 149
 Годунова О.Б. 183, 225
 Голландец 84
 Голубинский Е.Е. 148, 535, 536, 552, 554
 Голубцов А.П. 114, 534
 Голубцов П.А. 95
 Гомер 266, 525
 Гораций 562
 Горский А.В. 148, 553, 554

 Гофман Э.Т.А. 167, 293, 542, 544, 596
 Гоцколи Б. 199
 Грабарь И. 98, 99, 113, 546
 Гревс И.М. 609
 Григорий Богослов 528, 553
 Григорий Нисский 538, 540
 Григорий Палама 542, 543, 551
 Григорий Печерский 45
 Григорова Е.Е. 551
 Григорьев А.Б. 561
 Грищенко А. 100
 Гулак Н. 328, 571
 Гумилёв Л.Н. 608
 Гурьянов В.П. 113
 Гуссерль Э. 57, 61, 574

 Д'Альба 487
 Даниил Чёрный 45
 Данте А. 196–198, 483, 516
 Декарт Р. 219, 288, 570, 588, 609
 Делакура Э. 288, 517
 Делёз Ж. 578
 Дельбёф 248
 Демокрит 188, 189
 Джемс У. 61, 538
 Джотто ди Бондоне 196–199, 228, 229,
 351, 516, 561, 572
 Дидрон М. 537
 Диккенс Ч. 504, 562
 Диль 98
 Диоген 525
 Дионисий (Глушицкий) 45, 101
 Дионисий Ареопагит 30, 532
 Дионисий Ферапонтовский 101
 Дионисий Фурноаграфиот 49, 51, 537
 Дионисий, игумен 45
 Дмитриевский В. 97
 Дмитриевский И. 531
 Дмитрий Ростовский 551
 Дмитрий Солунский 98
 Доброклонский А.П. 534
 Донателло 199
 Донкур Ф. 573
 Дорогов А.А. 560
 Дорэ Г. 271, 272

- Достоевский Ф.М. 24, 353, 479, 531, 541
 Дунаев А.Г. 523, 544, 545, 561
 Дунаев Г.С. 537
 Дурьлин С.П. 547
 д'Эгильон Ф. 189, 561
 Дюпрель (дю Прель) К. 11, 515, 526, 572
 Дюран 537
 Дюрер А. 57, 198, 198, 205–207, 227, 273,
 501, 516, 517, 557, 560, 562, 563
- Евдокия (Афинаида), императрица 97
 Евклид 199, 203, 217, 220, 221, 245, 246,
 248, 249, 386, 387, 401, 566
 Еврипид 198
 Евфимий Сардийский 533
 Егоров 567
 Епифаний Премудрый 99, 101, 534, 551,
 572
 Ермолай, преп. 115
 Ефимов И. 556
 Ефимов И.С. 582
 Ефимовы 168–170, 503
 Ефрем Сирий 528
- Жегин Л. (Шехтель) 559, 581
 Жуковский В.А. 539
- Заботкин 550
 Зеeman П. 555
 Зиттер В. де 575
- Иванов В.И. 527, 544, 551, 554, 556, 565
 Иванов Вяч. Вс. 97, 166, 542, 560
 Иванова Е.В. 561
 Игнатий Златый 45
 Игнатов С. 499
 Иероним Палестинский 44
 Ильин М. 537
 Ильинский В.А. 478, 580
 Инститориc Г. 530
 Иоанн Алексеевич, царь 132
 Иоанн Богослов 181, 358, 492
 Иоанн Дамаскин 539, 541
 Иоанн Златоуст 72, 89, 141, 540, 543, 553
 Иоанн Кронштадтский 96, 533, 535
- Иоанн Лествичник 528
 Иона, митрополит 45
 Иосиф Волоколамский 101
 Иосиф Волоцкий 30, 532
 Иосиф, иконник 101
 Ираклий 113
 Иринарх 113
 Ириней Лионский 531, 539
- Йеллес Я. 541
- Калачов Н. 536
 Кант И. 57, 58, 192, 203, 217, 219, 220, 281,
 387, 401, 568, 571, 588
 Кантор Г. 211–213, 227, 261, 391, 435, 519,
 562, 566, 577
 Кантор М. (Cantor M.) 186, 187, 226, 515
 Каптерев П.Н. 547
 Карамзин Н.М. 99
 Кардовский 567
 Карнуа 542
 Каррьер М. 499
 Касаткин В.В. 118
 Кастаньо А. дель 199
 Кастильоне Б. 36, 534
 Киприан (Керн), архимандрит 543
 Кирилл Белозерский 45, 99
 Кирилл, равноап. 135, 535
 Кирхгоф 84
 Кистяковский Л. 487, 579, 581
 Клеанф 563
 Клейн Ф. 569
 Климент Александрийский 531, 538
 Климент, сщм. 552
 Клиффорд У. 241, 565
 Княгин Д. 483, 488, 581
 Коген Г. 57, 194, 561
 Козлова В.М. 551
 Колека (Кольк) К.Д. 97, 98
 Комаров К.М. 551
 Комаровский В.А. 178, 524, 557
 Комнины 98
 Кон(у)-Винер 498, 581
 Кондаков Н.П. 97, 115–118, 148, 162, 233,
 554

- Конинкслоо К. ван 501
 Константин 551
 Конт О. 338, 572
 Кон-Фоссен С. 569
 Королёв 567
 Котарбинский В.А. 351, 573
 Крамской И.Н. 495, 581
 Кребиг И.К. 259, 566
 Крейбис 518
 Кронид 101, 550
 Куглер Ф.Т. 205, 227, 562
 Кунрат Г. 369
 Купфер К.Г. 200, 562
 Куфтин Б.А. 225, 228, 558, 563
 Кушелёв-Безбородко, граф 526
 Кызласова Н.А. 561
- Лавинский 567
 Лазарь, епископ 44
 Ламберт 200
 Ланге К. 563
 Ланге Н.Д. 225, 558, 563
 Лаплас П.С. 289, 570
 Лапшин В.П. 546, 556
 Левек 566
 Лейбниц Г.В. 62, 280, 568
 Лентулов 567
 Леонардо да Винчи 84, 157, 197, 199, 201,
 203, 219, 232, 507, 560, 580
 Лермонтов М.Ю. 34, 139, 167, 534
 Лешко Казимирович 552
 Ли 578
 Лидбитер 530
 Линев Е.Э. 554
 Липпи Ф.Ф. 199
 Лиссажу Ж.А. 212, 562
 Лихачёв Д.С. 608
 Лихачёв Н.П. 113, 234, 235
 Лобачевский Н.И. 240
 Лория Д. 200, 561
 Лосев А.Ф. 527, 529, 540–543, 559, 568, 573
 Лосский В. 541
 Лосский Н.О. 476, 581
 Лоэст Ф. 526
 Лука, евангелист 44, 50, 51, 97, 162
- Лука, епископ 97
 Лукиан 542
 Любимов Н.А. 380
 Люмбер, братья 517, 582
 Люнебург Р.К. (Lunenburg R.K.) 566
 Люрот Я. 213, 562
 Лютер М. 364, 533, 573
- Мазаччо 199
 Майоров Г.Г. 569
 Макарий, митрополит 44, 45
 Макарий, патриарх 551
 Маковельский А. 541
 Максим Грек 143
 Мальшев И.М. 66, 539
 Мансуров С.П. 547, 550
 Мануил Палеолог 44
 Марк, патриарх 97
 Мартин, епископ 44
 Матьё М.Э. 530
 Мах Э. 23, 209, 220, 227, 228, 429
 Машкевич 556
 Машков 567
 Мейендорф И. 543
 Мережковский Д.С. 531
 Мерло-Понти М. 574
 Мефодий Патарский 525
 Мефодий, епископ 44
 Микеланджело Буонаротти 199, 200, 203,
 354, 479, 507, 508, 580
 Милано Д. да 199, 561
 Милнер П. 568
 Минуций Ф. 527
 Миронов А. 227, 516, 517
 Мислер Н. 559
 Михаил Фёдорович, царь 149, 320
 Михайлов А.В. 534, 542
 Мишуков Ф.Я. 547
 Монастырский М.И. 565
 Мордухай-Болтовский Д.Д. 566
 Мори А. 526
 Мориак Ф. 562
 Морозов Г.Ф. 334, 335, 572
 Мотовилов Н.А. 541
 Моцарт В.А. 339, 340, 515, 562

- Муравьев В.Н. 608
 Муратов П.П. 113, 122–124, 225, 228, 546, 558, 563
 Мурильо Б.Э. 478, 580

 Нагов И.Г. 225
 Нанси Ж.-Л. 589
 Наполеон 122
 Наторп 529
 Недетовский Г. 543
 Некрасов Н.А. 539
 Нектарий, епископ 113
 Немилова И.С. 573
 Несвицкий, протоиерей 98
 Несмелов В. 540
 Нестеров М.В. 40, 352, 500, 543, 573, 581
 Нетто Э. 213, 562
 Никита Стифат, преп. 528
 Никитин В.А. 538
 Николай Александрович, царь 320
 Николя 504
 Никон Радонежский 41, 45
 Никон, архимандрит 552, 554
 Никон, патриарх 140
 Никон, преп. 149, 150
 Нилус С. 541
 Нипер А. 201, 231
 Ницше Ф. 439, 527, 544, 578, 579
 Новинский 567
 Норверт 567

 Овербек Ф.И. 271, 567
 Овидий 539
 Овчинников А.Н. 185
 Огнёв А.И. 518, 582
 Огнёв И.Ф. 582
 Огнёва С.И. 11, 95, 409, 410, 532, 537, 556, 564, 576
 Олсуфьев Ю.А. 124, 147, 496, 497, 532, 538, 539, 547, 550, 551, 557, 582
 Ом 504
 Оргас 562
 Ориген 538
 Оствальд В. 280, 504
 Остроумов Г. 534

 Павел Алеппский 130, 140, 548, 551
 Павел, апостол 44, 64, 88–90, 99
 Павленков Ф. 572
 Павлинов П.Я. 567, 581
 Палеологи 133
 Палицын А.К. 99
 Панофский Е. 559
 Панселин 79
 Пападопуло-Керамевс А. 536
 Папюс [Анкос Ж.] 530
 Парма Б. да 199, 561
 Паршин А.Н. 564, 565, 570
 Паскаль Б. 285, 395, 569, 575
 Патирир И. 501, 581
 Пахомий Логофет 572
 Пахомий Нерехотский 113
 Пашков 533
 Пеано Д. 211–213, 562, 580
 Пётр Алексеевич (Пётр Великий), царь 132, 137, 176
 Пётр, апостол 44
 Пётр, митрополит 44
 Петрарка Ф. 198
 Петров Н.И. 104, 113–117, 526
 Петроний 530
 Петрушевский Ф. 502
 Петухов Е.В. 542
 Пиаже Ж. 566, 567
 Пикассо П. 270, 493, 567
 Пильемов 117
 Пименовская Б.М. 117
 Пипс С. 230
 Платон 22, 61, 63, 87, 163, 202, 290, 482, 487, 517, 525, 527, 529, 531, 538, 542, 563, 570, 578
 Плотин 568, 576
 Плутарх 525
 Покровский Н.В. 117
 Покрышкин П.П. 99, 545
 Половинкин С.М. 546, 551, 554, 561, 580
 Понселе Ж.-В. 200, 561
 Попова 567
 Порфирий Успенский 536, 537
 Порфирий Чигиринский 537
 Порфирий, преосв. 115–117

- Поттер П. 298, 570
 Преображенский В. 534
 Преображенский П.В. 378, 379, 433, 475, 478, 479, 579, 580
 Протагор 571
 Протасов Н.Д. 547
 Прохоров С.М. 104, 105, 110
 Птолемей 189
 Пуанкаре А. 241, 565–567, 569, 578
 Пуассон С.Д. 288, 289, 514, 570, 571
 Пунин Н.Н. 113, 545
 Пушкин А.С. 539, 562, 568, 611
 Пущин И.И. 170
 Пыпин А.Н. 526

 Радонежский С. (преп. Сергей) 41, 42, 45, 100, 113, 130–133, 135–143, 145–152, 161–163, 349, 350, 534, 535, 548–555, 572
 Раушенбах Б.В. 566, 571
 Рафаэль (Санги) 36, 37, 139, 200, 202, 371, 507, 508, 534, 580
 Рашевский П.К. 579
 Резепин П.П. 580
 Рембрандт Х. ван Р. 84, 203, 288, 371, 454, 482, 483, 490, 581
 Ренан Ж.Э. 534, 562
 Решетов А. 556
 Риккерт 57
 Риман Б. 221, 257, 261, 262, 518, 562, 563, 566, 578
 Ричардсон Т.М. 275
 Ровинский Д.А. 100, 113, 115–117, 534, 535, 540
 Родионов М.С. 559
 Роднянская И.Б. 553
 Родченко 567
 Розанов В.В. 64, 539, 543, 550, 556, 563
 Розанова Т.В. 550
 Розановы 497
 Розенберг О.О. 513, 515, 572
 Рокотов Ф.С. 495, 581
 Романов Н.И. 225, 228, 558, 559, 563
 Романович С.М. 556
 Россель 248
 Ростовцев М.И. 226, 503, 581, 582

 Ротари П. 495, 581
 Рубенс П.П. 84, 203, 204, 291, 486, 504, 505, 581
 Рублев А. 30, 31, 34, 41, 42, 45, 99, 101, 112, 113, 139, 140, 150, 234, 235, 534–537, 545, 548
 Руссо А. 270, 520, 567, 582
 Рухлядев 567
 Рынин Н.А. 226–228, 479, 558, 576, 580
 Рябушинский 161, 162

 Сабанеев Л.Л. 537
 Саккети Л. 499
 Санд (Занд) Ж. 349, 572
 Сахаров И.П. 535
 Сведомский П. 573
 Светлов П. 525
 Светоний 530
 Сегнер 571
 Седир 539
 Семен Черный 99
 Сенека Л.А. 563
 Серафим Преподобный 25
 Серафим Саровский 531, 541
 Серафим, архимандрит 531
 Сергеенко М.Е. 561
 Сергиев И.И. (см. Иоанн Кронштадтский) 533, 556
 Сергей (Голубцов), архимандрит 523
 Сидорина Е.В. 567, 570, 607
 Сидоров А.А. 225, 227, 229, 557, 558, 563
 Сильвестр Обнорский 548
 Симеон Новый Богослов, преп. 573
 Симеон Солунский 26, 531
 Симеон Фессалоникийский 532
 Симон, архиепископ 98
 Симонович-Ефимова Н.Я. 169–171, 178, 239, 556–557, 559, 582, 584
 Синадский Е. 526
 Синезий 530
 Синьяк П. 288
 Скотт В. 59, 275, 349, 538
 Скрыбин А.Н. 129, 537, 538
 Смирнов Ф. 543, 544
 Снегирёв В.А. 526, 528

- Снегирёв И.М. 116
Соколов И.И. 543
Соколов Н.П. 530
Соловьёв Вл.С. 166, 353, 438, 556, 563, 572, 579
Сорокин А.Е. 102, 104, 115, 117
Софокл 198, 226, 341, 563
Спарро А. 573
Спиноза Б. 541
Спиридов А.Г. 581
Стеллецкий Д.С. 178, 557
Столянский П.П. 511
Страхов П. 505
Сумцов Н.Ф. 526
Суриков В.И. 500, 581
- Тассо Т. 19, 527
Темпест Р. 537
Теотокопулос Д. — см. Эль Греко
Тертуллиан 539
Тик Л. 534
Тинторетто 202, 203, 288, 291, 427
Тит Лукреций Кар 540
Тихомиров А.А. 480, 581
Тихон, патриарх 547, 550, 557
Толстой А.К. 566
Толстой Л.Н. 20, 353, 528, 533
Томэ К.Й. 213, 562
Топоров В.Н. 575, 588
Трачевский А.А. 477
Троцкая Н.И. 549
Трубачёв С.З. 538, 545
Трубачёва М.С. 564, 576
Трубецкой Е.Н. 540, 541, 544, 553
Трубецкой С.Н. 534
Трубич Э. 530
Тураев Б.А. 543
Тургенев И.С. 477, 478
Тэн И.А. 196, 227, 516, 561
Тюлин А.А. 116
Тютчев Ф. 97
- Уайтхед А.Н. 428, 430, 578
Уваров А.С. 485, 486, 581
Уиллер Д. 565
- Уилсон (Вильсон) Д.М. 200, 562
Успенские М.И. и В.И. 112, 545
Успенский Б.А. 523, 560
Успенский Л.А. 523, 534
Успенский Ф.И. 534, 542, 543
Учелло П. 199
Ушаков Симон 46, 235
Уэллс Г. 470, 580
- Фабрикант М.И. 225, 558, 563
Фаворский В.А. 150, 492, 541, 567, 581, 587
Фальк 567
Фаррар 562
Фасмер М. 538
Фёдоров Н.Ф. 113, 537, 538, 553, 562, 567, 587, 608
Феодор Анагност 97
Феодор Студит 541
Феодор, архиепископ 45, 100
Феодосий Младший 97
Феодосий, старец 113
Феофан Грек 99, 101
Феофан, епископ 90
Фет А.А. 572
Фехнер Г. 420, 578
Фивегер И.Ф. 201
Фидий 163
Фидлер О.В. 200, 561
Филарет Московский 353
Филимонов Г. 235
Филипп, св. 113
Филиппов 567
Филофей Коккин 542
Фихте 57
Флавий Филострат 530
Флобер Г. 268, 582
Флоренская А.М. 523
Флоренская Р.А. 100, 546
Флоренский (Florenskij) П.А. (о. Павел) 5, 6, 178, 227–229, 404, 473, 475, 486–489, 495, 510, 513, 516, 523–532, 534, 536, 538–540, 542–593, 595–609
Флоровский Г.В. 539
Фонвизин А.В. 559
Франциск Ассизский 196, 572

- Франческа П. де ла (деи) 199, 229
Фрейд З. 526
Фресс П. 566, 567
Фриск 542
Фромантен Э. 504
Фукс Ф. 563
Фурье 569
- Хайдеггер М. 574
Хингин Я.Г. 512
Хоружий С.С. 571, 574
Христиансен Б. 363
Хрустачёвы 59
- Цезарий Гейстербахский 23, 530
Цицерон 531
- Чекрыгин В.Н. 271, 567
Чернышёв Н.М. 546, 556, 559
Чириков 113
Чичагов А.М. 531
- Шаль М. 200, 561
Шантрен 542
Шапошников В.А. 576
Шванefeld 204
Шварцшильд К. 393, 486, 575
Шевердяев 567
Шевченко 567
Шекспир У. 266, 267
Шеллинг 293, 427, 541, 596
Шестов Л. 575
- Шефер 537
Шехтель Ф. (Жегин Л.) 491, 581
Шик М.В. 547
Шиллинг Ф. 227, 557, 563
Шназе 518
Шпренгер Я. 530
Шрейбер Г. 201, 227, 557, 563
Штаудт К.Г.Х. фон 200, 561
Штраусс Д.Ф. 562
- Щепкин В.Н. 499
Щокотов Н.М. 225, 558, 563
- Эддингтон 241, 393
Эйнштейн А. 241, 257, 486, 565
Эккерман И.-П. 551
Эль Греко 203, 246, 288, 486, 581
Эмихен Г. 226
Энгель Ю. 554
Энний 530
Энриквес Ф. 200, 514, 561
Эрн В.Ф. 494, 581
Эсхил 188, 198, 226
- Юлий Африкан 138, 535, 553
Юнг 563
Юргенс Э. 213, 562
Юрий Онцифорович 552
Юстиниан 98, 162
- Яков II Стюарт 230
Яковенко В.И. 572

Содержание

Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл. Обращение к читателям Собрания сочинений священника Павла Флоренского	5
Иконостас	9
A.I. Сон как граница видимого и невидимого миров (с. 9–21)	
1) сон и обратное время (9–15)	
2) сон и мнимое пространство (15–16)	
3) сон как граница двух миров (16–18)	
4) духовная прелесть (18–21)	
II. Лицо, личина и лик (21–24)	
1) лицо (21)	
2) лик (22)	
3) личина (22)	
4) маска (22–24)	
III. От лица к лику (25–27)	
1) преобразование лица в лик (25)	
2) преобразование тела (25)	
3) значения Храма (26)	
4) алтарь как граница видимого и невидимого миров (27)	
IV. Иконостас (28–44)	
1) иконостас как ангело- и агиофония. Лики святых (28–29)	
2) иконы как «видимые изображения тайных и сверхъестественных зрелищ» (30)	
3) иконопись как орудие сверхчувственного познания (30–31)	
4) икона как напоминание (32)	
5) иконопись и духовный опыт художника-иконописца (32)	
6) икона и каноническое предание (33–44)	
V. Святой иконописец (44–51)	
VI. Иконопись как метафизика бытия (52–90)	
1) возрожденская культура (52)	
a) масляная живопись и орган как чувственная данность мира (52–53)	
б) гравюрное искусство как рассудочная схема мира (53–55)	
2) иконопись как конкретная метафизичность мира (56–60)	
a) изображение одежды в иконописи (64–68)	
— складки (64–66)	
— ассистка (66–68)	
б) изобразительные приемы в иконописи (69–90)	
— метафизика изобразительной плоскости в сопоставлении с живописью и гравюрой (69–76)	
— иконописная фактура (77–80)	
— отсутствие тени в иконе в отличие от западной живописи (81–83)	
— свет в иконописи и западной живописи (84–86)	
— метафизика света (87–90)	
VII. Икона и родственные ей культурно-исторические явления (египетская маска и эллинистический портрет) (91–95)	
Приложение 1. <Подготовительные материалы к «Иконостасу»>	96
Приложение 2. <Заметки по иконописи>	97
Статьи	119
Храмовое действо как синтез искусств	121
Троице-Сергиева лавра и Россия	130
Моленные иконы преподобного Сергия	145
Небесные знамения	164
Предисловие к книге Н.Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника»	168
О реализме	172
В достохвальный «Маковец»	176

Обратная перспектива	181
1. Исторические наблюдения	181
2. Теоретические послылки	208
Примечания	225
<Приложение 1> Краткая запись обсуждений доклада П.А. Флоренского «Об обратной перспективе», прочитанного в Византийской секции МИХИМ <29 октября> 1920 года	228
<Приложение 2> Обратная перспектива и родственное. Материалы и сопоставления. Москва. 1921	229
S. 51. О перспективном единстве	231
S. 55–58 § 34. О художественной свободе	231
Исследования по теории искусства	237
Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях	239
<Глава 1. Гносеологическое толкование пространственности>	239
I–II. <О понятиях «пространство», «среда» и «вещь» как вспомогательных приемах мысли>	239
III–VII. <О понятии прямой, на примере которого иллюстрируются «приемы мысленного моделирования», описанные в параграфах 1–2>	241
VIII. <О распределении качеств между пространством, средами и вещами в процессе моделирования действительности (продолжение в параграфах 1–2)> ...	246
IX–X. <Характеристика евклидовского пространства>	247
XIV–XX. <О кривизне пространства. О понятии «сила» и о средах как полях сил> ...	250
XXI. <О пространственности как внеположенности вещей и образов друг другу. Теоретико-множественная точка зрения>	261
<Глава 2. Культурологическое толкование пространственности>	263
XXII. <Пространства культуры и ее составляющих: науки и философии, техники и искусства>	263
XXIII–XXIV. <Пространственность художественной деятельности вообще и пространственность музыки, поэзии, театра в частности>	265
XXV–XXXII. <Пространственность живописи и графики>	268
XXXIV–XXXVI. <Принцип двойственности в геометрии и двойственность элементов художественно-изобразительных произведений>	282
XXXVIII–XXXIX. <Об организации пространства в произведениях живописи и графики> ...	286
<Глава 3. Композиция и конструкция художественно-изобразительных произведений>	289
XL–XLIII. <Символические отношения между композицией и конструкцией произведения>	289
XLIV. <Натурализм, конструктивизм и супрематизм как вырождения нормальной структуры художественного произведения>	289
XLV. <Органичность нормальной структуры произведения>	297
XLVI. <Композиция и конструкция орнамента. Орнамент в цельных культурах: «священное ограждение вещей»>	298
XLVII. <«Конструкция есть точка приложения композиционного замысла». Поворот, ракурс и жест>	302
XLVIII–LVII. <Поворот и жест в искусстве портрета. Диалогизм художественно- изобразительных произведений>	304
<Глава 4. Время и пространство>	323
LVIII–LXIII. <Время как четвертое измерение. Основы времяпонимания (гносеологические аспекты)>	323
LXIV–LXVIII. <Расцвет процесса (акмэ) как образ процесса в целом: род и индивид во времени (онтологические аспекты времяпонимания)>	332
LXIX–LXX. <Условие синтеза времени — деятельность сознания>	341
LXXI–LXXII. <Об организации времени в изобразительных произведениях. Прерывность и непрерывность. Конструкция и композиция во времени. Ритм> ...	343
LXXIII. <Организация времени в искусстве книги>	346
LXXIV–LXXV. <Время в миниатюре, стенописи и иконописи>	350
LXXVI. <Время в моментальном образе: фотография>	354
LXXVII–LXXVIII. <Передача движения. Вертикаль и горизонталь>	356
LXXIX–LXXXIII. <Портрет и икона>	360
LXXXIV–LXXXVIII. <Время в художественной деятельности. «В произведении записан внутренний путь художника»>	367

Закон иллюзий.....	375
I	375
II	376
III	377
IV	378
V	382
Значение пространственности.....	384
Абсолютность пространственности.....	386
I. Пространство Евклида.....	386
II	387
III	388
IV. Пространство физическое.....	392
V. Пространство психофизиологическое.....	394
Приложения	403
<Приложение 1> Лекции священника Павла Флоренского во ВХУТЕМАСе в 1923–1924 гг. «Анализ перспективы»	405
<1-я лекция>	405
<2-я лекция>	409
<3-я лекция>	412
<4-я лекция>	422
<5-я лекция>	430
<6-я лекция>	434
<8-я лекция>	442
<9-я лекция>	452
<10-я лекция>	461
<11-я лекция>	466
Приложение 2. <Анализ перспективы. Черновые записи лекций за 1921–1923 гг. и материалы к ним>.....	473
Приложение 3. <Программы лекций и исследований по анализу перспективы и пространственности. 1921–1924>.....	489
Приложение 4. Заметки по живописи <1918–1922>	495
Приложение 5. Заметки по технике искусств <1919–1922>.....	510
Приложение 6. Атомы времени <1919>	513
Приложение 7. <Отдельные материалы и выписки по истории живописи, перспективы и пространственности (1918–1924)>	516
Примечания	521
<i>О.И. Генисаретский.</i> Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского	583
Именной указатель	612



*Ил. 1. В.А. Комаровский. Портрет о. Павла Флоренского. 1924 г.
Картон, масло*



Ил. 2. К. Ф. Юон. Троицкая лавра зимой. 1910 г.



Ил. 3. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Преп. Андрей Рублёв, Даниил Чёрный. 1425–1427 гг.



Ил. 4. Богоматерь Владимирская. Кон. XI в. Византия



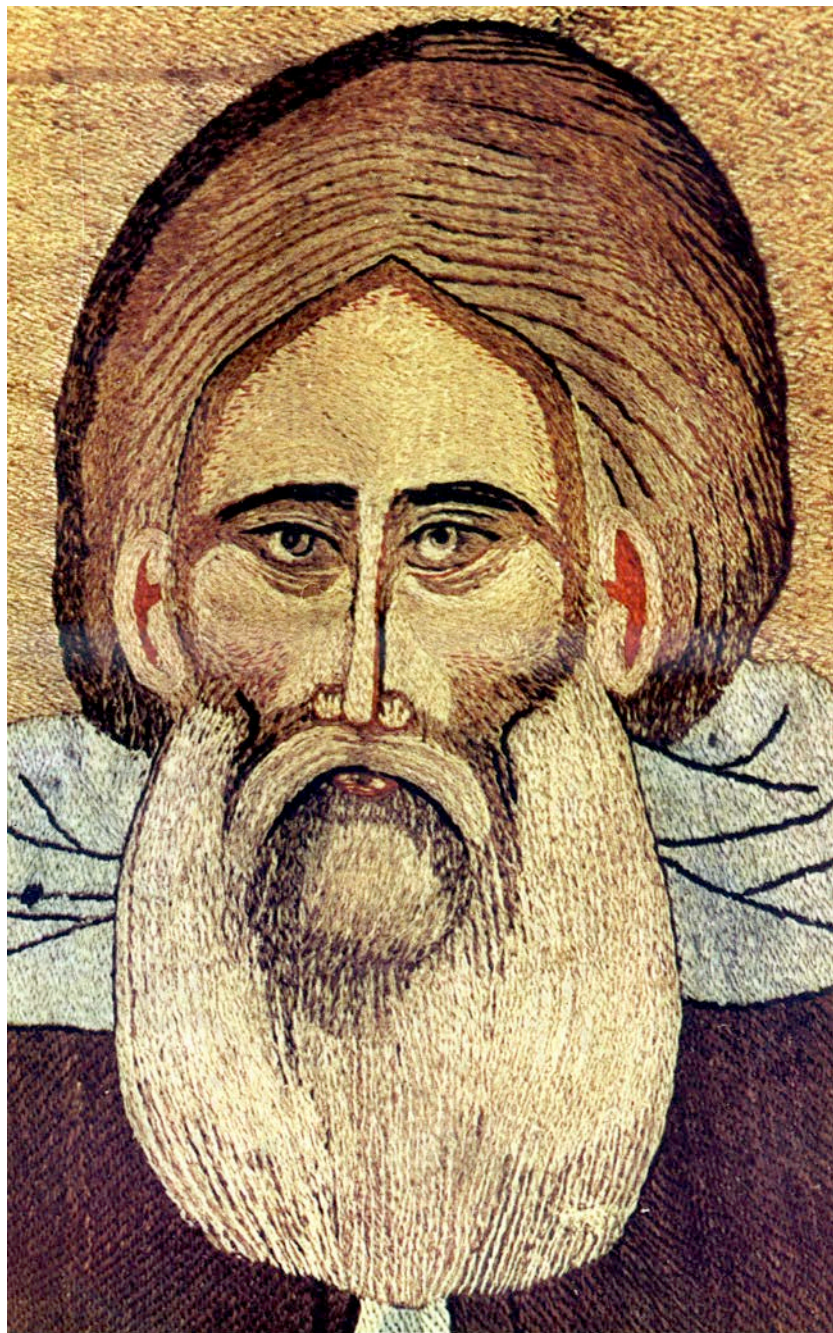
Ил. 5. Преп. Андрей Рублёв. Троица. 1425 г.



Ил. 6. Богоматерь Одигитрия. XIV в. Келейная икона преп. Сергия



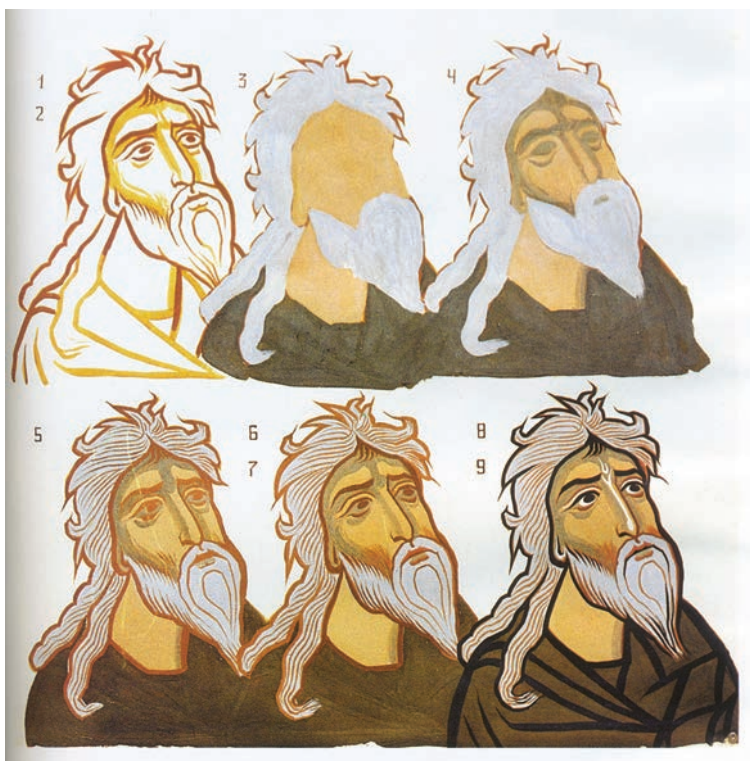
*Ил. 7. Святитель Николай Чудотворец. Перв. четв. XIV в.
Келейная икона преп. Сергия*



*Ил. 8. Покров с изображением преподобного Сергия Радонежского.
20-е гг. XV в. Фрагмент*



Ил. 9. Рождество Христово. XV в. Фрагмент. Ассист на одеждах Богоматери



Ил. 10. А.Н. Обчинников. Последовательность написания лика на примере грузинской живописи XI в.



Ил. 11. Богоматерь. Спорительница хлебов. 1890 г.



Ил. 12. И.С. Хрустачёв. Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому. 1896 г.



Ил. 13. И.М. Мальшев. Избранные святые. 1865 г.



Ил. 14. Спас в Силах. Пропись-реконструкция А.Н. Овчинникова с иконы XV в. письма Феофана Грека. Пример нанесения ассиста



Ил. 15. Маска от головной части саркофага. Новое царство, XVIII династия. XVI–XIV вв. до н.э.



Ил. 16. Младенец Геракл, удушающий змей. Помпеи, дом Веттиев. 50–70-е гг. Стенопись иллюзорно-архитектурного характера



*Ил. 17. Вилла П. Фанниуса
Синистора в Боскореле
близ Помпей. I в. до н.э.
Стенопись иллюзорно-
архитектурного характера*

*Ил. 18. Паоло Учелло.
Памятник Джованни Акуто.
Фреска, 1436 г.*





Ил. 19. Джотто ди Бондоне. Св. Франциск, получающий стигматы, с тремя сценами из жития. Фрагмент. 1295–1300 гг.



Ил. 20. Джотто ди Бондоне. Сцены из жизни св. Франциска. Чудесное явление св. Франциска братии. Фреска. 1297–1300 гг.



Ил. 20а. Джотто ди Бондоне. Сцены из жизни св. Франциска. Видение небесных престолов. Фреска. 1297–1300 гг.



Ил. 21. Андреа дель Кастаньо. Тайная вечеря. Фреска, 1445–1457 гг.



Ил. 22. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска, 1495–1498 гг.



*Ил. 23. Микеланджело
Буонаротти. Обращение
апостола Павла.
Фреска, ок. 1542–1546 гг.*



*Ил. 24.
Микеланджело
Буонаротти. Страшный суд.
Фреска,
1537–1541 гг.*



Ил. 25. Рафаэль Санти. Афинская школа. Фреска, 1511 г.



*Ил. 26. Рафаэль Санти.
Сикстинская мадонна. 1512 г.*



*Ил. 27. Рафаэль Санти.
Видение Иезекииля. 1518 г.*



Ил. 28. Якопо Тинторетто. Чудо святого Марка. 1548 г.



Ил. 29. Эль Греко. Погребение графа Оргазе. 1586 г.



Ил. 30. Эль Греко. Сон Филиппа II. 1579 г.



Ил. 31. Эль Греко. Вид Толедо. 1596–1600 гг.



Ил. 32. Эль Греко. Сошествие Святого Духа. Ок. 1600 г.



*Ил. 33. Паоло Веронезе.
Пир у Симона-фарисея. 1570 г.*



*Ил. 34. Паоло Веронезе.
Битва при Лепанто. 1572 г.*



Ил. 35. Паоло Веронезе. Брак в Кане Галилейской. 1563 г.



*Ил. 36. Питер Пауль Рубенс. Фламандский пейзаж
(«Возвращение крестьян с поля»). 1637 г.*



Ил. 37. Антуан Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717 г.



*Ил. 38. Орас Верне.
Взятие герцогом Омалем лагеря Смалы Абд аль-Кадира 16 мая 1843 года.
Фрагмент*



Ил. 39. Христос Пантократор из Синайского монастыря. Сер. VI в.



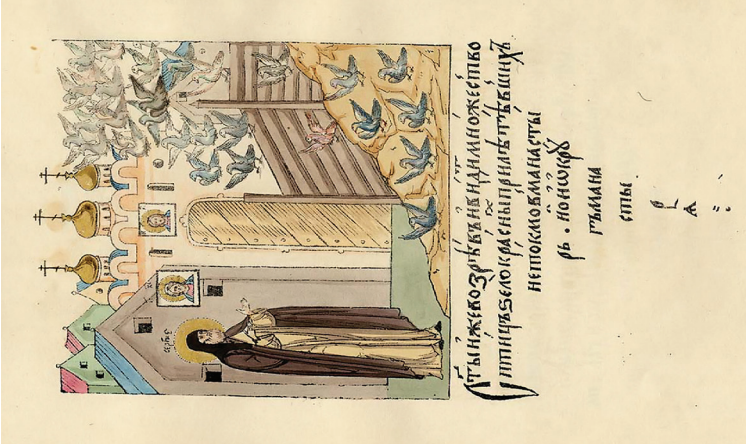
Ил. 40. Чудо Георгия о змие. XV в.



*Ил. 41. Серебряная декадрахма.
Сиракузы, 410–405 гг. до н.э.*



*Ил. 42. Медаль в память 300-летия
Дома Романовых. 1913 г.*



Ил. 43. Чудо о птицах.
Елифаньево житие, XV в.



Миниаторы из Лицевого жития преп. Сергия

Ил. 44. Причащение преподобного
Сергия. Елифаньево житие, XV в.



Ил. 45. Кончина Сергия.
Елифаньево житие, XV в.



Ил. 46. Роспись южной стены Успенского собора Троице-Сергиевой лавры, 1684 г.



*Ил. 47. Интерьер Владимирского собора
в Киеве. Втор. пол. XIX в.*



Ил. 48. В.М. Васнецов. Блаженное состояние, пережитое человеком. Ростись Владимирского собора в Киеве



Ил. 49. В.А. Котарбинский. Шестой день творения. Ростись Владимирского собора в Киеве



Ил. 50. М.В. Нестеров. На Руси (Душа народа). 1915–1916 гг.



*Ил. 51. История пророка Ионы.
Роспись свода катакомбы
Св. Петра и Марцеллина. Рим, IV в.*



Ил. 52. История пророка Ионы. Фрагмент



Ил. 53. Икона св. Архистрати́га Божия Михаила, с Бытием. XVI в.



*Ил. 54. Евангелист Иоанн с Пророком.
Морозовское Евангелие.
Нач. XV в.*



Ил. 55. Десусный чин. XVI в.