

ИСТОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА



ФЛОРЕНСКИЙ

**ФЛОРЕНСКИЙ**  
**ИСТОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ**  
**ИСКУССТВА**





**Ф**ИЛОСОФСКОЕ **Н**АСЛЕДИЕ

ТОМ 131



# Священник Павел ФЛОРЕНСКИЙ

**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ**

Статьи и исследования  
по истории и философии  
искусства и археологии



**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
<< МЫСЛЬ >>  
МОСКВА - 2000**

УДК 111(38)  
ББК 87.3(2)  
Ф 73

РЕДАКЦИЯ ПО ИЗДАНИЮ БИБЛИОТЕКИ  
«ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ»

ФЕДЕРАЛЬНАЯ ПРОГРАММА  
КНИГОИЗДАНИЯ РОССИИ

Составление *игумена АНДРОНИКА (А. С. ТРУБАЧЕВА)*

Подготовка архивных текстов  
*игумена АНДРОНИКА (А. С. ТРУБАЧЕВА), О. И. ГЕНИСАРЕТСКОГО,  
М. С. ТРУБАЧЕВОЙ*

Редактор тома *игумен АНДРОНИК (А. С. ТРУБАЧЕВ)*

- © Архив священника  
Павла Флоренского. Тексты. 2000
- © Игумен Андроник (А. С. Трубачев).  
Составление. 2000
- © О. И. Генисаретский. Вступительная  
статья. 2000
- © О. И. Генисаретский, игумен Андроник  
(А. С. Трубачев), А. Н. Паршин,  
М. С. Трубачева, В. А. Шапошников.  
Примечания. 2000
- © Издательство «Мысль». 2000

ISBN 5-244-00955-9



## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В 1994—1999 гг. издательство «Мысль» осуществило издание Сочинений священника Павла Флоренского в четырех томах. Согласно первоначальному плану, предполагалось издать: т. 1—работы 1903—1909 гг.; т. 2—работы 1909—1933 гг.; т. 3—«Столп и утверждение Истины»; т. 4—«У водоразделов мысли». В ходе подготовки издания этот план претерпел некоторые изменения: т. 3, кн. 1 и 2—«У водоразделов мысли», т. 4—«Письма с Дальнего Востока и Соловков». Такое решение диктовалось тем, что потребность в книге «Столп и утверждение Истины» была в какой-то мере удовлетворена изданием 1990 г. (М.: Правда), а письма отца Павла из лагерей в большей своей части оставались неизданными.

Теперь, когда издательство «Мысль» предложило продолжить публикацию работ священника Павла Флоренского, естественно встал вопрос о построении новой серии. Напомним, что сам отец Павел 18 сентября 1919 г. составил такой «приблизительный проспект» своего Собрания сочинений\*:

т. 1 Черты отрицательной философии (статьи философско-математические)

т. 2 Об особых точках плоских кривых, как местах нарушения их прерывности

т. 3 Столп и утверждение Истины

т. 4 Опыт православной антропологии

тт. 5—7 У водоразделов мысли

т. 8 Из истории новой философии

тт. 9—10 Эллины и эллинизм

т. 11 Из истории новой философии

т. 12 Из истории философской терминологии

т. 13 Статьи и исследования критические, методологические и педагогические

т. 14 Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии

---

\* Предполагаемое содержание каждого тома см.: *Священник Павел Флоренский*. Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1994. С. 701—702.

- т. 15 Отошедшие (характеристики, портреты и биографическое)
- т. 16 Слова и речи
- т. 17 Статьи и исследования богословские
- т. 18 Язык и обычай (материалы и заметки лингвистические и фольклористические)
- т. 19 Опыты литературные. Воспоминания.

Поскольку часть работ из предполагаемого Флоренским Собрания сочинений не была завершена, а значительная часть из написанного после 1919 г. не была обозначена в «приблизительном проспекте», публикаторы наследия Флоренского составили план Полного собрания его сочинений в таком виде:

- т. 1 Черты отрицательной философии (философско-математические работы)=т. 1, 2 проспекта 1919 г.
- т. 2 Столп и утверждение Истины (Опыт православной теодицеи)=т. 3 проспекта 1919 г.
- т. 3 Опыт православной антропологии (Философия культа)=т. 4 проспекта 1919 г.
- т. 4 У водоразделов мысли=тт. 5—7 проспекта 1919 г.
- т. 5 Курсы лекций по истории философии, читанные в Московской Духовной Академии=тт. 8—11 проспекта 1919 г.
- т. 6 Статьи и исследования философские, богословские и критические=тт. 12, 13, 15—18 проспекта 1919 г.
- т. 7 Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии=т. 14 проспекта 1919 г.
- т. 8 Стихотворения и поэмы=т. 19 проспекта 1919 г.
- т. 9 Естествознание и техника
- т. 10 Воспоминания и генеалогические исследования=тт. 19, 15 проспекта 1919 г.
- т. 11 Дневники. Записные книжки
- т. 12 Письма
- т. 13 Заметки и подготовительные материалы
- т. 14 Материалы к биобиблиографическому справочнику
- т. 15 Фотоальбом

Дальнейшую публикацию Сочинений священника Павла Флоренского в издательстве «Мысль» решено вести соответственно этому плану, естественно не повторяя, как правило, тех работ, которые ранее были опубликованы в четырехтомнике (повторная публикация возможна в том случае, если ранее был опубликован отрывок из работы, которая в данной серии полностью публикуется впервые).

Данный 131-й том «Философского наследия» содержит часть работ из т. 7 Полного собрания сочинений священника Павла Флоренского «Статьи и исследования по истории и фи-

лософии искусства и археологии». Его полное содержание таково:

*Статьи и доклады по охране памятников и организации музейного дела*

Фаллический памятник Котახевского монастыря (1908).

Письмо А. С. Мамонтовой (об охране музея-усадьбы «Абрамцево») (30 июля 1917) — опубл. т. 2, с. 409—410.

Храмовое действо как синтез искусств (6—7 ноября 1918) — опубл. т. 2, с. 370—382.

Доклад сотрудников Комиссии об осмотре Введенской и Пятницкой церквей, подземелья Троицкого собора и помещения под балконом Трапезы (8 ноября 1918).

Троице-Сергиева Лавра и Россия (12—15 ноября 1918) — опубл. т. 2, с. 352—369.

Проект Музея Троице-Сергиевой Лавры, составленный членами Комиссии по охране Троице-Сергиевой Лавры, профессорами П. А. Флоренским и П. Н. Каптеревым по поручению Комиссии (9 декабря 1918).

Приложения (5—23 октября 1918).

Моленные иконы преподобного Сергия (27 декабря 1918—1 января 1919) — опубл. т. 2, с. 383—408.

О найденном иконостасе Ивановского монастыря (январь 1919).

Историческая справка о сени над бассейном. Доклад сотрудника Комиссии по охране Лавры П. А. Флоренского (22 февраля 1919).

(Об издании Лаврского Синодика.) Доклад в Комиссию по охране Лавры (апрель 1919).

Письмо Н. П. Киселеву (об охране Оптиной пустыни) (9 мая 1919) — опубл. т. 2, с. 411—413.

Небесные знамения (Размышление о символике цветов) (7, 11 октября 1919) — опубл. т. 2, с. 414—418.

(Об издании каталогов Лаврского музея.) Доклад в Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры (23 ноября 1919).

(Об осмотре церкви Дома ребенка.) В Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры (3 марта 1920).

(Письмо в музейный отдел Главнауки об обеспечении сухости Троицкого собора) (25 апреля 1926).

Полутысячелетний вяз (20 сентября 1927).

*Научные описания*

Описи отдельных предметов Троице-Сергиевой Лавры (1919).



Символы горного. Анализ икон Троице-Сергиевой Лавры как опыт иконологии (иконы до XV в.), совместно с Ю. А. Олсуфьевым (1919—1922).

Опись панагий Троице-Сергиевой Лавры XII—XIX вв. (1923).

Амвросий, Троицкий резчик XV века (совместно с Ю. А. Олсуфьевым) (1927).

### *Статьи и исследования по теории искусства*

#### *Статьи*

О реализме (28 марта 1923) — опубл. т. 2, с. 527—531.

Предисловие к книге Н. Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (ГИЗ, 1925) (письмо к Н. Я. Симонович-Ефимовой) — опубл. т. 2, с. 532—536.

В достохвальный «Маковец» (письмо Н. Н. Барютину) (28 марта — 16 апреля 1925) — опубл. т. 2, с. 628—629.

#### *Исследования*

Иконостас (1919—1922) — опубл. т. 2, с. 419—526.

Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях (1924).

Закон иллюзий (1925).

Значение пространственности (1925).

Абсолютность пространственности (1925).

(Приложение.) Анализ перспективы (курс лекций, 1923/24).

В данное издание включены работы из т. 7 «Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии», не вошедшие в Сочинения Флоренского в четырех томах, за исключением раздела «Научные описания» (работы из этого раздела в настоящее время целесообразно публиковать как иллюстрированные альбомы)\*. Значительная часть работ публикуется впервые. Принципы подготовки текстов для публикации изложены в т. 1 Сочинений Флоренского в четырех томах (М., 1994. С. 703). Часть подготовительных материалов Приложения к работе «Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях» (в том числе отрывки из лекций по «Анализу перспективы» 1921 г.) пока не расшифрованы.

*Игумен Андроник*

---

\* Отметим, что сходная по тематике с данным томом работа «Обратная перспектива» (1919) входит в цикл «У водоразделов мысли» и была опубликована в т. 3, кн. 1, с. 46—103.

---

## ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ В ИКОНОЛОГИИ И ЭСТЕТИКЕ СЯЩЕННИКА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО

### ЖИЗНЬ ПОСТРОЯЕТСЯ В ХУДОЖЕСТВО

Все творчество священника Павла Флоренского — от ранних восприятий природы, сохранных 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»<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup>.

Режим благоприятствования распространялся и на художника — в качестве источника художественных ценностей. П. А. Флоренский видел в нем «чистое простое око, вззирающее 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

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. М.: Путь, 1914. С. 585—586.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Значение пространственности // Наст. том. С. 272.

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»<sup>3</sup>.

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 стоящего, достойного.

Вслед за неперменным 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»<sup>4</sup>.

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 «вещные голоса души», обнаружат себя «тайные силы природы», готовые к союзу с творческими силами личности. Отособленность, 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 *пред* 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

---

<sup>3</sup> Из вступительного слова П. А. Флоренского к лекциям по «Анализу перспективы», произнесенного перед студентами ВХУТЕМАСа 13 окт. 1921 г. // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1. С. 26.

<sup>4</sup> 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.



воображаемых действующих лиц. Между всеми участниками этой творческой психодрамы, включающей также зрителя и азрителя (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 действа опознает как основу совместного стояния *пред* созданным образом и одновременно *за* ним. Это всегда новое, разрешающееся в *пред* и завершающееся из *за* состояние собранности, задающее общность неизвестных пока, но сродных в чем-то друг другу людей.

Так вот, несщенность, отособленность, непреднамеренность, сомкнутость и сродность составляют, согласно П. А. Флоренскому, условия претворения 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 — пространствовпонимание»<sup>5</sup>.

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 пространствовпонимание 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 естественнонаучном 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 его в качестве способности. В свете сказанного слова Флоренского «миропонимание — пространствовпонимание» можно понять так: всякое понимание основано на пространствовпонимании.

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

---

<sup>5</sup> Флоренский П. А. Значение пространственности // Наст. том. С. 272.

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<sup>6</sup>.

Подобное расчленение достигается, «когда мы стараемся представить себе мысленную модель действительности

---

<sup>6</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях искусства // Наст. том. С. 81.



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*.

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 *воспостроении* ценностно-должного по целям и смыслам, а не об отражении внешне данного<sup>7</sup>.

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 есте-

<sup>7</sup> Используемый П. А. Флоренским неологизм «воспостроение» скорее всего является русскоязычным эквивалентом более распространенного термина «реконструкция».

ственно, 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, нарабатанные в математическом естествознании, свободно сочетались здесь с навыками живого созерцания, с изобразительными и содержательными традициями в самых 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 непрямо вливалась в общечеловеческую духовную культуру, давая ей если не новое содержание, то заметный приток свободной энергии — энергии образного *воспостроения* действительности.

Опознавание пространственности в качестве первичной моделирующей системы, равно умо- и чувственнопостигаемой, имеющей общекультурное распространение, сказалось, 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<sup>8</sup>. 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, смыслосодержательны, 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.

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

---

<sup>8</sup> 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. T. 1—3. B., 1923—1929; Husserl E. Méditations Cartésiennes. P., 1931; Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. P., 1945; Bachelard G. Poétique de l'espace. P., 1957; Heidegger M. Die Kunst und der Raum. Sankt Gallen: Erker, 1969; Тоноров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227—285.*



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 пространствопонимания 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 пространствопонимание и связанный с ним круг творческих концепций определили развитие средового подхода в дизайне и архитектуре и отношение к культуре как к среде духовной жизни человечества<sup>9</sup>.

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»<sup>10</sup>.

Отсюда следовало, что с каждым типом деятельности связан свой особый тип организации пространства и что, напротив, сами деятельности могут типологически разли-

---

<sup>9</sup> 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 marginum, 1999). Об антропологических трендах этого рода см.: Генисаретский 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.

<sup>10</sup> Третье толкование дано П. А. Флоренским преимущественно в § XXII «Анализа пространственности...». С. 112.

чатся, 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 основополагающим противопоставлением «чувственнопостигаемого // 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 именуются 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 дан-

ном 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 предыдущего 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 — пространствовопимание» 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»<sup>11</sup>.

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, привлекаясь или непременно 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»<sup>12</sup>.

В заключение своего культурологического истолкования смысла пространственности Флоренский еще раз оговаривается, что «и тот, и другой взгляд формально суть равноправные, равно возможные... 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 ремесленную правду.

Именно это и дает ему право недвусмысленно проявить свой ревностный выбор в пользу целостного, духов-

---

<sup>11</sup> Там же. С. 114.

<sup>12</sup> Там же.

но 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 самоволяющим личностным «я»<sup>13</sup>.

Согласно одному из самых оригинальных воспоминаний П. А. Флоренского, *смотрение* в пространстве и посредством пространства *графично*<sup>14</sup>. Причем двумерность бумажной графики для графического искусства как такового особого значения не имеет — она вторична. Для графики куда важнее дальное зрение, дальное зоркость, 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 дальное зрение лишь фиксируется в рисунке или чертеже как линейных схематизаций 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.

---

<sup>13</sup> Об иконологической трактовке взаимоотношений: *Генисаретский О. И.* Видеть, чтобы знать и любить // Упражнения в сути дела. М.: Русский мир, 1993.

<sup>14</sup> Типологический анализ сознательностей 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 *чувствилище 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 внутренне ценностны, всегда и во всем работают на наше участие или неучастие в делах представляемого в смотре 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, вдаль, 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 современ-

ной проектной культуре, а иногда и сам явно претендует на эту роль. Повод к тому — динамизм жизни и острое чувство одновременности ее событий.

*Зрительное ощущение* изваятельно, 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 возмещение, рост, управляемые 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 смысло- и 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 проектностью, 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 производением как таковым, — смысловую предметность, имеющую свое единство (оно называется *конструкцией*). В двойственности вещественного и смыслового начал и состоит символическая природа произведения<sup>15</sup>.

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 и определеннее 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 художества». Но после выхода *за* должно — силой пространствопонимания — 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 не-

---

<sup>15</sup> Диалектике конструкции и композиции посвящены параграфы XL — LVII «Анализа пространственности...».



различимы, а зрителю становится доступным состояние недвойственной цельности образа и переживания, видения и ведения.

Структура художественного произведения, согласно П. А. Флоренскому, откровенно 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 волей 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 *цельно-творческих 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 облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*<sup>16</sup>, типы соотношений чувственного и сверхчувственного (умопостигаемого); гармонии и ритмы самой действительности, ощутимо проступающие сквозь умо- и чувственнопостигаемую ткань художественных образов, — одним словом, изображает все то, что характеризует архетипические структуры, известные в традиции под именами пробразов, 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»<sup>17</sup>.

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»<sup>18</sup>, 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 жизненности, как

<sup>16</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности... // Наст. том. С. 160.

<sup>17</sup> Там же. С. 151.

<sup>18</sup> Там же. С. 161.

средство освещающее и очищающее» и называет ее в духе русской философской эстетики «теургической»<sup>19</sup> «цельнотворческой».

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 бессилен 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»<sup>20</sup>, особенно же — в ее оккультных подвалах и чердаках.

<sup>19</sup> П. А. Флоренский предполагал возможность и человеческую осуществимость такой перво- и целодеятельности, 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 воспоминаниям П. А. Флоренского, я далее передаю смысл предиката «теургический» как «цельнотворческий». См.: *Флоренский П. А. Философия культа // Богословские труды. Сб. 17. М.: Издание Московской Патриархии, 1977. С. 195—248.* Надо сказать, что на цельнотворческом уровне рассмотрения, в ориентации на проблематику культа, а уже не культуры (как то было при чтении лекций во ВХУТЕМАС'е), 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, первоначально всех координатных начал». Цит. по: *Иеромонах Андроник (Трубацев). Теодицея и антроподицея в творчестве свяшенника Павла Флоренского. Томск: Водолей, 1998. С. 88—89.*

<sup>20</sup> Анализ пространственности... // Наст. том. С. 162.

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 личностного 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, покуда речь идет о культурнозаданном 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.

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 (синэргетического 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 художест-

венного образа. Здесь настоящим становится различие функций восприятия и понимания (главным образом — у зрителя), с одной стороны, и замышления 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 замышления-выражения, отнесенные, соответственно, к конструкции и композиции.

Конструкция стала теперь, говоря словами П. А. Флоренского, «точкой приложения композиционного замысла», точкой опоры свободных композиционных *вос*построений (*ре*конструкций). 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 со-

стоянии 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 формуются 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»<sup>21</sup>.

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 *пред* произведением, — деятельность пони-

---

<sup>21</sup> Там же. С. 163.

мания, относящаяся уже целиком к пространству за произведением.

Искусство, согласно П. А. Флоренскому, насквозь антропоцентрично. И если в пространствовопимании 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 пространствовопимании.

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»<sup>22</sup>.

Ясно, что органопроекция налицо не только в понимающем восприятии, но еще более — в замысляющем 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 (диейконична. — 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 синергии.

Так, если брать за точку отсчета стояние *перед* произведением, как источником художественных переживаний, то действующими в прямой перспективе окажутся

---

<sup>22</sup> Там же. С. 166.

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-я», а также замышляет и выражает нечто для себя, соотносясь 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 состояние недвойственное, цельнотворческое.

Антропоцентрично, конечно, не только пространство преддательности, но и пространство за-деятельности изображенных в произведении вещей, существ, 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) взаимопогашены, 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 зрятя типы-прообразы. Причем в состоянии недвойственности, — на которое в пространствопонимании П. А. Флоренского нам и хотелось обратить внимание, — они зрятя 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 имелось 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 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 целостворческом 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 ориен-

тировки. Так, отгалкиваясь от реалистического понимания уравнищенности 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 самоустраняется. 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»<sup>23</sup>. В результате этого творчества из восприятия мира искореняется «все вечное и ценное», а погоня за случайными ракурсами и рефлексамися 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,

---

<sup>23</sup> Там же. С. 155.

а саму вещь с ее действием»<sup>24</sup>. 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 искусства — 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<sup>25</sup>. 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 «да-

---

<sup>24</sup> Там же. С. 155.

<sup>25</sup> Наст. том. С. 325—326.

вало 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»<sup>26</sup>.

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 «внушение есть

---

<sup>26</sup> Там же. С. 156.

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»<sup>27</sup>.

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» предстояния перед произведением. Образ при этом «оживает, смотрит, надвигается на зрителя», пытаясь 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

---

<sup>27</sup> Там же. С. 156—157.

смысла искусства (как деятельности в пространстве культуры).

«Цель художества — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого 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<sup>28</sup>.

В «Лекциях» содержится этимологический этюд, посвященный слову «целое» и совершенно очевидно имевший целью развитие эстетической терминологии. 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 четверочина 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 целостности — целомудрие, неповрежденность (внешнюю и внутреннюю) и, в конце концов, *красоту* (значение конечной причины); в древнегреческом — уравниженность, 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

---

<sup>28</sup> Там же. С. 308—314.

сущность. Им в иконологии и эстетике, им 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 ВХУТЕМАС'е 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»<sup>29</sup>.

Но названной паре причин у Аристотеля противостоят — соответственно — причина формальная (смыслосовершенительная) и целевая (функциональная). Объединяя их в дополнительную производственническую точку 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 цельно-творческого 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<sup>30</sup>. Однако эстетическая на-

---

<sup>29</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.



правленность Флоренского здесь иная: у производственников целесообразность понималась в горизонте материально-технологическом (как техническая функциональность), у автора «Анализа пространственности...» — как смысло-совершительная, 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.

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

---

<sup>30</sup> Сидорина Е. В. Еще раз об эстетике целесообразности // Конструкция, функция, художественный образ в дизайне. М., 1980. С. 81—98.

органических форм была не слишком велика: разворачивается ли организм внутренняя формообразующая пружина, вложенная в него по замыслу Бога-творца, 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. Муравьева<sup>31</sup>, 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 пространствопониманию. 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

---

<sup>31</sup> *Муравьев В. Н. Овладение временем. М.: РОССПЭН, 1998.*

для движения в заданном направлении; а с другой стороны, протекание по этим путям потребных (или непотребных) энергийных 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.

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 декартовых 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 предошущаемая в тягах и толчках возможность протиснуться к смутно осязаемой цели. *Путь-след* знает-ся 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 <sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Генисаретский О. И. Хожение к святыням: философия путеше-

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*<sup>33</sup>.

Поэтому образ не столько вид, который можно рассматривать в боковой рефлексии, сколько иконическое тело, способное двигаться в *при-от-*раженном 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.

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 затейные (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 сво-

---

ственности И. М. Гревса // Упражнения в сути дела. М.: Русский мир, 1993. С. 140 — 154.

<sup>33</sup> Генсаретский О. И. Процепция и виртуальность в возможных жизненных мирах // Виртуальные реальности в психологии и психопрактике. М.: Институт человека РАН, 1995. С. 63 — 68.

дить 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 переструктурирований 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 зрителей, 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 зрителей, а также их взаимоотношения по поводу 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 сим-

волической 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 различение 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<sup>34</sup>.

*О. Генисаретский*

---

<sup>34</sup> *Генисаретский О. И.* В преддверии Покрова // *Генисаретский О. И.* Поводы и намеки. М.: Путь, 1993. С. 55—63.

**СТАТЬИ И ДОКЛАДЫ  
ПО ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ  
И ОРГАНИЗАЦИИ  
МУЗЕЙНОГО ДЕЛА**

## ФАЛЛИЧЕСКИЙ ПАМЯТНИК КОТАХЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ

Некогда широко распространенные в Закавказье фаллические культы и доселе остаются в народной толще в виде явных следов фаллизма. Иногда эти следы выражаются известными пережитками быта; иногда же являются вещественными памятниками, явно относящимися к почитанию производительной силы. Для примера упомяну хотя бы о каменной многогранной призме, вывезенной из Ахалкалакского уезда Тифлисской губернии и хранящейся (под № VI/8) в Тифлисском Церковном Музее при Сионском Соборе. По языку грузинской надписи на этой призме ее относят к XI веку; из надписи же следует (как объяснил мне хранитель Музея), что призма эта имеет фаллическое значение. Добавлю еще, что высота ее около 2,5 м.

Настоящая заметка имеет целью указать на доселе неизвестный превосходный памятник, также имеющий фаллическое значение. Памятник этот весьма хорошей работы, вытесан из грубого белого известняка и имеет высоту около 1 м. Общий его вид — выемчатая цилиндрическая колонна на пьедестале, представляющем нечто вроде усеченной пирамиды, причем сверху эта колонна увенчивается эллипсоидальной округлостью с небольшим углублением на вершине. Несмотря на некоторую стилизацию, это изображение фалла весьма реалистично, так что не может быть сомнений в его смысле. К реалистическим чертам (а не к несовершенству ваятеля) нужно отнести и некоторую асимметрию относительно вертикали, а именно: колонна поставлена несколько наклонно, и ось полуэллипсоида в свою очередь наклонена к оси колонны (но в той же вертикальной плоскости), так что дырочка наверху не приходится на конец оси колонны.

Местонахождение описываемого памятника таково: монастырь *Котакёви*, или, другое название, *Зеленый* Тифлисской губернии (между станцией *Ксанкою* и урочищем *Манглис*, за 7 верст от села *Кавтысхеви*). Памятник просто



стоит на земле, так что нужно предполагать, что теперешнее его состояние не соответствует первоначальному, когда необделанный низ его (основание) был, вероятно, замазан в какую-то каменную кладку. Достоин внимания то обстоятельство, что помещен он против алтаря, внутри храмовой ограды.

Удивительно то, что местные жители не понимают уже смысла этого далеко не символического изваяния. Однако благоговейное почитание его, сохраняющееся и поныне, доказывает, что он был предметом культа. Местные жители говорят, что это — «могила святого»; действительно, под фаллом что-то вроде могилы. Бесплодные женщины приходят в Котакевский храм, славящийся свою древностью, некоторыми событиями своей истории и чудотворной иконой Божией Матери — иконой чудной работы! — и, помолившись в храме, садятся на памятник обнаженным телом, чтобы таким образом иметь детей.

Так как в данной местности был весьма распространен культ бога *Армази*, т. е. местного Ормузда, то можно полагать, что описываемый фалл (как сказано, едва ли первоначально находившийся на своем теперешнем месте) привезен в *Котакеви* из какого-нибудь ближайшего капища, например с высот *Кавта*.

Среди окружающего Котакеви населения (например, в селе *Кавтысхеви*) бывают иногда *фаллофории*. Во время засухи грузинские крестьяне пекут слепленную из теста куклу, изображающую человека и имеющую фалл, размерами превосходящий самую куклу (величина последней — около 0,5 м). Хлебную куклу носят по селу, имея в виду вызвать этими фаллофориями дождь — всемирно распространенное представление о дожде как о небесном семени, оплодотворяющем землю, и столь же всемирно распространенный прием первобытной магии склонить бога к подражательной деятельности. Куклу эту жители называют почему-то «*Лазарем*». К сожалению, я не знаю, происходит ли после приобщение ею фаллофоров.

### ДОКЛАД СОТРУДНИКОВ КОМИССИИ ОБ ОСМОТРЕ ВВЕДЕНСКОЙ И ПЯТНИЦКОЙ ЦЕРКВЕЙ, ПОДЗЕМЕЛЬЯ ТРОИЦКОГО СОБОРА И ПОМЕЩЕНИЯ ПОД БАЛКОНОМ ТРАПЕЗЫ

Согласно постановлению Комиссии от 3 ноября 1918 г., сотрудники Комиссии М. В. Боскин<sup>1</sup>, П. Н. Каптерев<sup>2</sup> и П. А. Флоренский осматривали 4 ноября Пят-

ницкую и Введенскую церкви в Сергиевском Посаде. Обе церкви найдены в жалком состоянии. Внутреннее убранство их, почти сплошь новое, безвкусное, не находящееся ни в каком отношении к стилю храмов, как зданий, совершенно не соответствует древней и прекрасной, кажется хорошо сохранившейся, архитектуре названных церквей. Осматривавшие не нашли в этих храмах, особенно в Введенском, интересных икон и вынесли впечатление, что храмы эти должны были бы быть украшены совершенно иначе. Обширные стенные пространства Пятницкой церкви, особенно алтарной, совершенно пусты, и это несоответствие голых стен и отличной архитектуры церкви, бывшей когда-то монастырской, и притом зависящей от богатой, как иконописцами, так и средствами, Лавры, не может не наводить на мысль о существовании древних росписей под слоем новой штукатурки. Это же должно сказать и о стенах вновь расписанной церкви Пятницкой. По убеждению осматривавших названные храмы, должна быть произведена проба отыскать древнюю стенопись. В церкви Введенской было обращено внимание на подземелья ее. По общему характеру они напоминают подземелья Чудова монастыря. Подалтарная часть их когда-то имела двери. Возможно, что эти подземелья были обитаемы, на что, кажется, намекает рыхлый слой почвы, судя по входам — сильно поднявшей уровень пола. В северном отделении найдены часть каменной колонки и обломки каменных плит, один из них с орнаментом и частью надписи. Осматривавшие предлагают сфотографировать эти подземелья и снять их план. Вероятно, нужно было бы попробовать копать почву, в надежде найти хотя бы древние надгробья. Должно обратить внимание Комиссии на опасность, угрожающую Введенскому храму. Расположенные ниже уровня прилежащей улицы, и притом на склоне горы, подземелья этого храма в паводок оказываются стоком окрестных вод; кроме того, под храмом проходит сточная труба, при засорении опять-таки наводняющая рассматриваемое подземелье. Даже в осень, время осмотра, когда почва должна была бы наиболее усохнуть за лето, она оказалась весьма влажной. Не этой ли сыростью почвы и ее рыхлостью объясняются трещины кирпичных сводов подалтарных апсид? Желательно было бы выслушать о степени и их угрожаемости мнение архитектора. — Осматривавшие не имели возможности пока проникнуть на чердаки центральных частей обоих храмов; но на чердаке притвора Пятницкого храма найдено множество, весьма плохой сохранности, икон и целый

иконостас начала 18 или конца 17 в., вероятно вынесенный из Введенской церкви при замене его современным, а по характеру напоминающий сохранившийся, хотя, кажется, и переписанный, иконостас церкви Пятницкой. Хотя и грубого письма, найденный заброшенный иконостас представляет некоторый интерес, и следовало бы поместить его в создаваемый Посадский музей.

Затем сотрудники Комиссии осматривали подземелья притвора Троицкого собора. Эти последние содержатся в отличном порядке, и многочисленные здешние надгробья большого исторического значения прикрыты, охраняющими их, деревянными щитами. Неприятное только впечатление произвел иконостас современной работы, не представляющий никакого художественного интереса, но закрывающий собой ряды красивых и превосходной сохранности древних надгробий, — сооруженный, кажется, старанием графов Гудовичей. При реставрации Троицкого собора следовало бы подумать о замене этого иконостаса иконами большей значительности, помещенными на тябла, так чтобы надгробья были открыты.

Из помещений Трапезной церкви осмотрено пока подбалконное пространство, но ничего примечательного там не найдено.

*Сергиев Посад*  
1918 г. 26/X  
8/XI

Сотрудник Комиссии —  
П. А. Флоренский

**ПРОЕКТ МУЗЕЯ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ,  
СОСТАВЛЕННЫЙ ЧЛЕНАМИ КОМИССИИ ПО ОХРАНЕ  
ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ, ПРОФЕССОРАМИ  
П. А. ФЛОРЕНСКИМ И П. Н. КАПТЕРЕВЫМ  
ПО ПОРУЧЕНИЮ КОМИССИИ<sup>1</sup>**

Комиссия рассматривает Лавру, как единый живой Музей. Целостность организма Лавры и ее исключительное значение для русской культуры заставляет дорожить не только отдельными сторонами ее исторического бытия, но и в особенности их взаимной связанностью, вне которой каждая из сторон теряет значительную долю присущей ей значительности. Поэтому руководящим принципом при обсуждении устройства Музея Лавры является сохранение каждого по возможности предмета в его конкретной связи с обстановкой его возникновения и жизни. Выделение вещей из этой их жизненной обстановки обрывает им корни и мертвит их так, что наибо-

вание «Музей Лавры», в собственном смысле слова, может быть приурочено только ко всей Лавре, в ее органическом целом, а не к одному какому-либо зданию, где были бы собраны, как в банке со спиртом, все редкости, достопримечательности и художественные сокровища Лавры.

Но понимание и изучение этого организма Лавры, труднодоступное в настоящее время не только для широких народных масс, но и для специалистов, может и должно быть облегчено созданием специальных вспомогательных учреждений, не нарушающих целостности Лаврского организма, а лишь делающих понимание его более доступным.

Основным из этих учреждений должна быть ризница. В настоящее время она составлена из собрания различных древних произведений искусства и предметов высокого исторического интереса и из склада современных богослужебных принадлежностей, интерес которых определяется лишь их употреблением.

Ввиду этого Комиссия полагает полезным разделить современную ризницу на два отдела: древлехранилище, для которого предоставить помещение ризницы, с расширением его в целях большей доступности и удобств для обозрения и изучения, в нем должны быть сосредоточены все предметы ризницы, составляющие художественный или исторический интерес, тогда как расхожие (обиходные) облачения, сосуды, иконы и т. д. нового времени обособить в особое помещение — собственно ризницу и считать эти последние предметы в отделе инвентаря Лаврских храмов.

Кроме древлехранилища и ризницы, Комиссия признает необходимым образовать особый Музей Лавры, задачей которого явится облегчение теоретического изучения Лавры, как живого Музея. В нем, как в центре, должны сходиться все нити и пути для ознакомления с Лаврой. Эта задача Музея может быть осуществлена через сосредоточение в определенном здании:

I. Всей литературы, древней и новой, касающейся Лавры.

Помимо монографий и отдельных изданий о Лавре, собрание должно заключать в себе также компактное извлечение (даже вырезки или выписки из редких или громоздких изданий) материалов, рассеянных в различных местах и неудобозримых по причине своей разбросанности среди посторонних материалов: а) собрание документов (летописи, акты, исторические узаконения

и распоряжения Правительства и духовных властей и т. п., документы экономического характера); б) путешествия, воспоминания, описания, письма, дневники и др.; в) жития и биографии деятелей Лавры и лиц в сфере (службы местным святым) ее влияния; г) монографии и исторические исследования, касающиеся Лавры и отдельных сторон ее жизни, в частности — «Осада Лавры» и «Лавра как крепость»; д) путеводители по Лавре и ее району.

II. Всей иконографии Лавры, ее насельников и деятелей по возможности в подлинниках, а где нельзя — в воспроизведениях: а) старые изображения (на иконах, гравюрах, литографиях) внешнего вида Лавры и ее зданий; б) современные изображения видов Лавры в целом и по частям — картины, гравюры, рисунки, литографии и т. д., также современные лубки; в) лицевая иконография Лавры; аа) иконы или их воспроизведение, изображения преподобного Сергия, его учеников и сподвижников, а также других деятелей Лавры или связанных с ней, бб) портреты всех родов, изображения всех, по возможности, деятелей Лавры или соприкосновенных с ней (например, профессоров Духовной Академии). Изображение различных моментов истории и жизни Лавры — историческая живопись, гравюры, рисунки, фотографии и т. п.; лубки.

III. Собрание автографов в подлинниках или воспроизведениях всех вышеназванных лиц.

IV. Собрание планов, чертежей и архитектурных деталей всех зданий Лавры в их исторических судьбах.

V. Разборные модели всей Лавры и отдельных зданий, а также рельефная карта местности (без чего непонятна была бы картина осады), по возможности демонстративные и на которых, путем удаления частей, можно было бы проследивать исторические напластования и переделки.

VI. Карты, диаграммы и схемы, наглядно показывающие распространение культурного влияния Лавры и разные стороны ее жизни (экономическая жизнь, рост населения, количество богомольцев и т. д.).

VII. Карточный биографический словарь-справочник с биобиблиографическими указаниями: а) всех деятелей и насельников собственно Лавры; б) лиц, соприкосновенных с ней.

В качестве материалов для справочника желательно собрание, кроме официальных дел, документов личного характера, как-то: писем, дневников и т. п.

VIII. Некрополь Лавры: а) карточный справочник с указанием всех погребенных в Лавре; б) подробный план Лаврского некрополя, для выяснения которого необходимы некоторые раскопки; в) собрание надгробий, могущих найтись при раскопках и иными путями.

IX. Собрание фотографий и эстампажей всех древних надписей, имеющихся в Лавре.

X. Фотографии, эстампажи и воспроизведения резных, лепных, чеканных, битых, гравированных и пр. орнаментов.

XI. Воспроизведение миниатюр и заставок из Лаврских собраний.

XII. Просветительская деятельность Лавры и учреждений, связанных с ней: коллекция изданий Лавры, Академии, Троицкой Семинарии.

XIII. Собрание музыкально-вокального творчества Лавры: а) рукописные и печатные ноты Лаврских песнопений; б) фонограммы Лаврских напевов.

XIV. Иконографическое влияние Лавры: а) коллекция вариантов и древних воспроизведений замечательнейших икон Лавры, особенно «Троицы» Рублева; б) историческая эволюция некоторых замечательных икон в связи с записями и копированием.

1918.XI.26 ст. ст.  
понедельник, вечером

П. Флоренский  
и П. Каптерев

## ⟨ПРИЛОЖЕНИЯ⟩

1918.IX.22

### Село Благовещенское<sup>2</sup>

1) Вас. Никитич Ушков<sup>3</sup>.

2) Он же, со всеми, по возможности, домочадцами. (Надо думать, что в праздник — на день преп. Сергия их и будет дома довольно много.)

3) Дерево дуплястое возле церкви. (Хорошо бы для масштаба, возле дупла поставить кого-нибудь из местных жителей.)

4) Храм Благовещенский, со стороны входа.

5) Его же, сбоку.

6) В храме деталь: окно с остриями.

7) Внутренний вид храма.

8) Царские двери (NB) (м. б., каждую створку, даже отдельно?).

9) Северные двери.

- 10) Южные двери.
- 11) Налой с надписью вязью и росписью — как древнее местное изделие деревянного промысла — как родоначальника нынешних изделий.
- 12) В алтаре вид общий, деревянный умывальник.
- 13—15) ...ризы из сундука (мож(ет) б(ыть) облачиться в них?).
- 16)\* Венцы.
- 17)\* Панорамный вид поселения.
- 18)\* Топографический план селения.

### Граница Дмитровского уезда

- 16) Глинковский овраг — от фермы, с видом на Глинки — граница Дмитровского уезда.
- 17) Вифанский пруд, как образец крепостного пруда.
- 18) Платоновские березы.
- 19—22) Митрополичьи покои в Вифании.
- 23) Семинария Вифанская (со стороны пруда). План.
- 24) Вифанский храм — его внутреннее устройство.
- 25) Гробница митроп. Платона — ради местной веры в его заступничество за детей.
- 26) Образцы монашеской резьбы — собрать вместе.
- 27)\*\* Гроб преп. Сергия (м. б. вынуть из обкладки?).
- 27) Общий вид границы Дмитровск(ого) у(езда) — из села Высокого или Назарьево (вписано сверху) еще выше (спросить у П. Н. Каптерева).
- 28) Вид Лавры с Московского шоссе — подальше.
- 29) «Крест».
- 30) Скитские пруды, как образец рытых прудов.
- 31) Остатки дворца Екатерины В(еликой) (ворота).
- 32)\*\* Zubовский дворец.
- 32) Вид на польские укрепления а) на Клементьевск(ом) кон(це)  
б) у Переславки.
- 33) Вид рва возле них.
- 34) Вид с них на Посад, пруд и Лавру.
- 35—39) Богомолыцы, идущие по Московской дороге (несколько моментальных снимков); возле Параклита.
- 40) Zubовский дворец (в Александровском уезде) (но он в Посадском районе).
- 41) Торбеевское озеро.
- 42) Лесные насаждения возле скитов (чтобы видны были ряды).

---

\* Пункты дописаны впоследствии карандашом. — *Ред.*

\*\* Дописано позже карандашом. — *Ред.*

43) Пещеры скитские (NB): несколько снимков при магии — образец монашеского рытья под землей. Колодезь. Об уединенной среде (?)

44—46) Монашеские типы (старец, послушник, мальчик и т. д.).

47) Вериги и посох Филиппушки в Боголюбивой Киновии.

48) Вид на Посад из Киновии (с колокольни).

49) Пруды и Киновия.

50) Купальни на прудах, непременно с купающимися мальчиками и лошадьми.

51) Богомольцы, по тропке идущие к Киновии.

52) Продажа образцов посреди поля, как один из посадских промыслов.

53) Продажа коней по дороге в Киновию (группа покупателей, кони, продавщица, дети).

### Посад

54) Лавра с конца Кукуевского кладбища.

55) Гулянье на Кукуевском кладбище (чтобы виден был ров, вал и насаждения по краям кладбища).

56) Производство лепных игрушек — коней и т. д.

57) Образцы игрушек.

58) Выжигальщики и

59) образцы выжиганий.

60) Воздушницы работающие.

61) Воздушницы вереницею, с пальцами, возвращающиеся домой.

62) Блинные и посещающие их.

63) Нищие в Лавре и у Лавры.

64) Посадские профессиональные нищие (женщина из соседней деревни и т. п.).

65) Резчики.

66—70) Образцы художественной резьбы (Хрустачев; можно заказать сыновьям его же фотографии воспроизвести снова).

71) Базар — возле Пятницкой церкви.

72) — » — на Красной площади.

73) Посадская ярмарка (серия снимков).

Виды \* 1) ворота дворянского проезда 2) городское училище под прудом 3) дом Цветковых 4) клуб д. Бибиково и парк. Оттуда же вид на Лавру 5) в доме Призрения в церкви 6) внутренность дома Призрения.

74) Лавра из Дворянского проезда.

75) Дом бывш. проф. С. К. Смирнова (с улицы и с сада).

---

\* Дописано позже карандашом. — *Ред.*



- 76) Дом Ф. А. Голубинского.
- 77) Дом Е. Е. Голубинского — и внутри (?).
- 78) Дом Н. Ф. Каптерева.
- 79) Добыть фотографию Лермонтовского офицера.
- 80) В Кустарном музее.
- 81) Фотографии вещей Кустарного музея.
- 82) В «селе Никольском».
- 83) Село Деулино — ради исторического его значения.
- 84) Нельзя ли добыть фотографию крестного хода.
- 85) Портреты преп. Серафима (у кондуктора и в Призрении).
- 86) Лаврская странноприимница.
- 87) Дом Призрения.
- 88) Вид Лавры с аэроплана.
- 89) Вид Посада с большей высоты с аэроплана.
- 90) Еще с большей высоты — рельеф окрестностей Посада при утреннем или при вечернем освещении.
- 91) Варавинский овраг. Обнажения.
- 92) Кукуевский овраг. Образцы карбонизирующихся листьев, шишек и т. п. и пласты черной {1 нрзб.}.
- 93) Старый дом, развалившийся возле Никольской церкви.
- 94) Старый дом, барельеф, возле Никольской церкви.
- 95) Назарьевский овраг.
- 96) Ник. Оскарович. Н. Оск. Грелих.
- 97) Деталь подъезда крыльца.
- 98) Дома на Московской с мостками.
- 99) Образцы резьбы на домах (особенно) против разваленного дома).
- 100) Резьба на домах в Шильцах. Назареве.

### Приходские церкви

- 101) Типы церкви: собор, приходск. ц(ерковь), домовая церк(овь).
- 102) Старообрядческое кладбище. Общий вид.
- 103) — » — кресты с накрытиями.
- 104) Ильинская церковь — деревян(ная) церковь (есть в Лавре) и зимняя.
- 105) Пятницкая церковь — с разн(ых) сторон.
- 106) Никольская.
- 107) Рождественская.
- 108) Кладбищенская церковь Никольск(ого) кладб(ища).
- 109) — » — — » — Вознесенского.
- 109) — » — — » — Кукуевского.
- 110) Сани.
- 111) Свадебный поезд с отплясывающими.

- 112) Красюковская церковь.
- 113) Герб Сергиева Посада.
- 114) Старые гостиные ряды.
- 115) Маленькие лавочки.
- 116) Старообрядческая церковь.
- 117) Церковь дома Призрения.

### Могилы

- 181) \* Леонтьева.
- 182) Аксакова.
- 183) Делицына.
- 184) Академические могилы.
- 185) Академические кедры (посажены в 1868 г.).
- 186) Кудрявцева.
- 187) Дом Кудрявцева.
- 186) \*\* Могила о. Варнавы.
- 187) О. Варнавы домик снаружи и внутри.
- 188) Дерев(янная) церковь в Скиту.
- 189) — » — алтарь.
- 190) Церковь Воскресения внутри.
- 191) Домик о. Исидора.
- 192) Доски, в кот(орые) колотят, и била чугунные.
- 193) Схима Патр(иарха) Никона; мантия преп. Серафима.
- 194) Иконостас Гефсиманской церкви.
- 195) (2 нрзб.).
- 196) Добыть фотографии «Академического дома» (Bragard) = Брагáрд.
- 197) Добыть фотографию Салтычихи и Щепова, Губуанинова (?).
- 198) Портрет Кротковой.
- 199) Царь-Дар.
- 200) Дом Е. А. Линденгрейн.
- 201) Детские игры Сергия («Ходи в (садик?), ходи в рай» и др.).
- 202) Блины едят.

*1918.X.6—7. Ночь. Суббота — Воскресенье*

### Что сделать и купить для Посадского Музея

- 1) Рельефную карту Посада.
- 2) Разборную модель Лавры.

---

\* Ошибка П. Ф. в нумерации. — *Ред.*

\*\* Ошибка П. Ф. в нумерации. — *Ред.*

- 3) Модели соборов и Лавры в различные времена — или просто разборную модель собора, так, чтобы можно было выделять исторические наслоения.
- 4) Модель Благовещенского храма.
- 5) Модель Пятницкой церкви и других.
- 6) Последовательные стадии писания иконы.
- 7) — » — изготовления лепных игрушек.
- 8) — » — резных изделий.
- 9) Заказать: панорама Посада (разных времен).
- 10) М. В. Боскину серию картин — жанр, пейзаж и архитектурные мотивы.
- 11) Последовательные стадии вышивок.

1918.X.10. (22)

*Съемки Петра Емельяновича*

### Село Благовещенье

- 1) Старый крест, бывший на колокольне.
- 2) Двери, соединяющие древнейшую часть с прирубом.
- 3) Антиминс, освященный в 1761 г.
- 4) Умывальник деревянный.
- 5) Лавки крупным планом.
- 6) Полочки на иконостасе, между царскими и малыми вратами. №.
- 7) Царские врата.
- 8) Тайная вечеря.
- 9) Северные врата.
- 10) Южные врата.
- 11) Вид, украшавший прежде передние стенки клиросов, и сени (?), хранящиеся в церкви.
- 12) То же.
- 13) Древняя хоругвь холщовая с изображением Благовещения.
- 14) Полочки на южной стене для икон.
- 15) То же — над иконами.
- 16) Запестольная икона Божией Матери.
- 17) Стихарь синий крашенинный ( $1/2$  XVI в.).
- 18) Подризник набивной холщовый ( $1/2$  XVI в.).
- 19) Фелонь шелковая ярко-красная (кон. XVI — нач. XVII в.).
- 20) Фелонь набойчатая, с шелковым зеленым оплечьем (кон. XVII в.).
- 21) Фелонь шелковая, светло-желтого цвета, оплечье желто-зел(еное), подкл(адка) фиолетовая (кон. XVII в.).

22) Фелонь шелковая желтого цвета, оплечье шелковое розовое, подкладка синяя (кон. XVII в.).

23) Пояс ременный с обшивкою из крашенинной ленты бледно-роз(ового) цвета и медною пряжкой.

24) Подобный же пояс, но несколько уже.

25) Оловянные потир, дискос, звездица и дароносица. Две маленькие оловянные тарелки, два больших блюда и жестяная оловянная чаша.

26) Брачные венцы — три их.

27) Два восковые пасхальные монокиро и несколько деревянных покрашенных подсвечников.

28) Три подсвечника выносные и 4 маленькие для жертвенника.

29) Ящик для книг возле правого клироса.

---

30) Вас. Ник. Ушков.

31) Он же со всем «кланом».

32) Дерево дуплястое.

33) Храм со стороны входа.

34) — » — сбоку.

35) В храме: окно с костылями.

36) — » — алтарные окна.

37) Общий вид храма.

38) Царские двери. Панорамный вид села (чтобы был виден пруд).

39) Вид села с колокольни.

### Преподобный Сергей

1) Икона с житием из иконостаса Т(роицкого) соб(ора) (житие отдельно) — есть нег(атив) с нерасчищ(енной) и в ризе.

2) Одна из древних пелен.

3) Сним(ок) с псковской школы.

4) Явление Б(ожией) М(атери) с иконы Головкина.

5) Келейные иконы преп. Сергия.

6) Риза и вещи препод. Сергия.

7) Миниатюры из Елифаньевского жития.

8) Более поздние изобр(ажения) преп. Сергия из его жития.

9) Пелена сл(ужебная) Серг(ия) и Никона.

10) Икона — » — — » — — » — .

11) Общ(ий) вид Радонежа.

12) Виды Радонежа.

- 13) Варницкий монаст(ырь) под Ростовом.  
14)

Кор(обка) IV. 1) Схима пр. Сергия — хорошо с ним.  
2) Мантия —» — —» — —» —.

### **Иконы**

50 икон из Ризницы, отобранных для отчистки;  
воспроизвести ту, которая мало нуждается в отчистке.

Характ(ерные) иконы по эпохам: XVI, XVII и т. д.

#### **Иконы не в ризнице**

Серия А: Троица Рублева с деталями.

- а) Тр(оица) до первой расчистки.
- в) Икона с окладом и детали оклада, венчики, клейма.
- с) Гурьяновская расчистка (?)
- д) Новейшая расчистка: первые ее стадии.
- е) Икона в современном ее состоянии.

Серия В: Детали.

- 1) Каждая голова ангела порознь.
- 2) Каждая фигура порознь.
- 3) Руки.

#### **Иконы Троицкого собора**

Ушаковская.

Иконостас по мере расчистки.

Тихвинская.

Св. Никол(ай) Воейковск(ого).

Створка от копии Троицы у пр. Никона.

Из коллекции Авенира 2—3 иконы.

И(оанн) Предтеча у наместника и друг. (1 нрзб.).

Ник(олай) Чуд(отворец), пробитый ядром.

#### **Иконы Успенского собора**

Ик(она) Софии.

Фрески собора (со столпов и т. д.).

#### **Иконы других церквей**

Скиты (визант(ийские)).

Благовещение (царск(ие) вр(ата)) и др.

## Шитье

в ризнице (список Т. Н.).

## Ювелирное дело

Потир Вас(илия) Вас(ильевича).

Потир Б(ориса) Годунова.

Потир И(оанна) Грозного.

Панагии и кресты.

Резьба по камню, дереву и кости.

Кубки и проч., посуда.

Образцы басмы, скани и резьбы.

Чернь по золоту.

Оклады евангелий.

## Облачения

Ризы и детали шитья и дробниц на них.

Митры.

## Книжное дело

Образцы рукописей (в палеографич(еском) смысле разных эпох).

Миниатюры и заставки.

Кондакарь XIII в. и крюков(ые) ноты.

## Архитектура

Усп(енского) собора — Алтарь.

Притвор.

Разные аспекты алтаря и собора  
с хоров.

Хоры.

Троиц(ого) собора — Плат(она) сень над престолом.

Сень над ракой.

Рака (древняя).

Порталы.

Орнаментальные пояса.

Митрополичьи покои. Печь.

Платоновск(ие) покои в Вифании.

Академия (лепные потолки). Печь. Трапезная.

Духовская церковь.

Дерев(янные) церкви в Скиту и Благовещ(енье).

Древние чертежи и планы.

Надгробия и могилы.

Древние надписи.

## Портреты

Ученики преподоб. Сергия.

Дионисий Зобнин (овский).

Авр(аамий) Палицын.

Арс(ений) Суханов.

Мак(сим) Грек (фреска в алтаре Ярославской)  
Предтеч(енской) церкви).

Платон.

## 〈Запись о специальностях монахов Троице-Сергиевой Лавры〉

1) Иеромонах Геронтий делает печати для просфор, т. е. знает резное дело и гальванопластику.

2) Иеромонах Авенир знает лепную и живописную работу.

3) Иеродиакон Ксенофонт — ученый часовщик, хорошо знает часовое дело.

## Сергиев Посад

сев(ерная) шир(ота)  $\varphi = 56^{\circ} 15'$

вост(очная) долг(ота)  $\lambda = 2^{\circ} 35'$ , 4 Greenwich

$= 38^{\circ} 51'$  вост(очной) долг(оты) от  
Гринвича

## Путеводитель из Москвы в Троице-Сергиеву Лавру

Издание А. Марьенкова. Текст: соч. И. М. Снегирева. М., 1856. Гл. Лаврск. Библ., от. 10, № 2711/. Стр. 72—73.

Радонеж. Радонеж обтекается излучиной Пажей.

«Здесь был уездный городок Радонеж, который по соседству с лесным урочищем Белые боги на левом берегу Пажи, причисляется Ходаковским к местам языческих мольбищ. Кстати заметим здесь, что название Радонеж нередко повторяется в русском языке, как, напр.: в Новгородском уезде был Радонежский монастырь, на правом берегу Волхова, и народное поминовение усопших во вторник Фоминой недели называется Радонец и Радунца...»

стр. 83, в Посаде «от дола поднимемся к востоку на Красную или Пятницкую гору, которая ведет прямо в монастырь».

Далее, на стр. 83—85, о названии Красные горы  
Белые боги  
Красные горы  
слово Красный

(Выписки о церквах и селах Владимирской губернии)

- 1) Суздаль
  - а) Похвальск(ая) ц(ерковь) кон. XIX в.
  - б) Успенская ц(ерковь) <sup>1</sup>/<sub>2</sub> XIX в.
  - в) Собор.
  - г) Космодамианская ц(ерковь).
  - д) Смоленская ц(ерковь).
- 2) Суздальский уезд
  - а) Яксаевская школа — в нач. XX в.
  - б) Торчино.
  - в) Троицы-Берег.
  - г) Городищи.
- 3) Владимир
  - а) Собор кафедр(альный) кон. XVIII и нач. XIX и XX вв.
  - б) Богородицкая Семинарская ц(ерковь) кон. XIX в.
- 4) Владимирский уезд
  - а) Обращиха.
- 5) Шуя
  - а) Крестовоздвиженская ц(ерковь) нач. XIX в.
- 6) Покровский у(езд)
  - а) Ильинское.
  - б) Орехово.
  - в) Андреевское.
  - г) Дубки.
  - д) Марково.
- 7) Юрьев(ский) у(езд)
  - а) Березники.
  - б) Скоморохово.
  - в) Никольск(ое) Красненское.
  - г) Флоровское.
- 8) Переяславль
  - а) Собор.
  - б) Вознесенск(ая) ц(ерковь).
- 9) Александровский у(езд) и Александров
  - а) Собор.
  - б) Бураково.
  - в) Кучки.
- 10) Меленковский у(езд)
  - а) Шиморское.



11) Гороховецк(ий) у(езд)

а) с. Флорово.

б) (1 нрзб.).

1) г. Шуя. Крестовоздвиженская ц(ерковь), нач. XIX в.  
св. Иоанн.

2) г. Владимир. Кафедр(альный) Усп(енский) собор  
(1 нрзб.) кон. XVIII в.; нач. XIX в.

3) с. Ильинское Покр(овского) у(езда) Влд. Мих. Фл. (?)

4) с. Орехово Покр(овского) у(езда)  $1/2$  XIX в.

5) с. Березники Юрьев(ского) у(езда)  $1/4$  XIX в.

6) Яксаевск(ое) Сузд(альского) у(езда) в нач. XX в.

7) Переяславль. Собор нач. XIX в.

8) Андреевское Покр(овского) у(езда)  $1/2$  XIX в.

9) Скоморохово Юр(ьевского) окр(уга) кон. XVIII в.

10) Суздаль, Похвалинск(ого) у(езда) кон. XIX в.

11) Доронино Шуйск(ого) у(езда)  $1/2$  XIX в.

12) Дубки Покр(овского) у(езда) кон. XIX в.

13) Суздаль, Усп(енская) ц(ерковь)  $1/2$  XIX в.

14) Сузд(альский) собор.

18)\* Суздаль, Космодамианск(ая) ц(ерковь).

19) Семинарская (Влад(имирская)) Богородицкая ц(ер-  
ковь) нач. XIX в.

20) с. Бураково Алекс(андровского) у(езда)  $1/2$  XIX в.

21) с. Обращиха Влад(имирского) у(езда).

22) Никольское Красненское Юрьев(ского) у(езда).

23) с. Шиморское Мел(енковского) у(езда).

24) с. Торчино Сузд(альского) у(езда).

25) Троицы-Берег Сузд(альского) у(езда).

26) Марково Покр(овского) у(езда).

27) Суздаль, Смоленская ц(ерковь).

## О НАЙДЕННОМ ИКОНОСТАСЕ ИВАНОВСКОГО МОНАСТЫРЯ

При поисках вещей для Лаврского Музея среди других чуланов, кладовых и складов обратила (внимание) в январе месяце 1919 г. одна, помещающаяся в проходе на новую стройку и относящаяся к Лаврской живописной мастерской. В этой кладовой оказались целые залежи гравюр, картин и икон, повешенных на стенах, приставленных ко всем стенам и вещам и, наконец, просто набросанных на полу. Большинство икон оказалось начала XIX

---

\* Ошибка П. Ф. в нумерации. — *Ред.*

и XVIII-го веков, причем некоторые из них — по-своему не лишенные красоты и во всяком случае интересные типичностью своею для своего времени.

Такова, например, большая икона хорошего письма, изображающая беседу Иисуса Христа с самарянкой у колодезя; такова же — икона Явления Божией Матери преподобному Сергию, весьма нарядная и дающая какой-то отзвук на увлечение XVIII-м веком Китаем. Своеобразна Троица XVIII-го века, любопытное приобретение в коллекцию иконографии Рублевской Троицы.

С ангелами, наподобие монгольских божков, характерно акварельное изображение известного западного символа Пресв. Троицы в виде треугольника с линиями, сходящимися в центре, — наследие замысловатого рассудочного мистицизма Платоновского времени. Не лишена интереса шитая шерстями по канве икона XVIII в. Варвары мученицы и еще другая, Смоленской Божией Матери, с фольговым убранством и блестками, типичными для XVIII в. Эти иконы перенесены все в Музей Лавры. Не упоминаю о портретах, аллегорических картинах и проч., отчасти перенесенных уже в Музей.

Кроме того, в той же кладовой найдено множество других икон. Среди них некоторого внимания заслуживает иконостас церкви Лазаревского кладбища XVIII в., как значится в надписях на обороте икон, и еще один, бывший в церкви Ивановского монастыря Москвы и перенесенный в Лавру декабря 1877-го года.

## **ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О СЕНИ НАД БАСЕЙНОМ**

**Доклад сотрудника  
Комиссии по охране Лавры П. А. Флоренского**

В альбоме планов и фасадов 1745 г., хранящемся в архиве духовного собора в Лавре под № 1, на месте так называемой ныне Иорданской сени, или попросту фонтана, не показано ничего. Не было ничего между обелиском и источником также и в 1790 г., если следить по наклейкам этого года, соответствующим переделкам Митрополита Платона, в том же альбоме. Нужно думать, что не только сень над бассейном, но и самый водоем в этом месте появляется поздно, хотя последний — и ранее сени. Музею Лавры (в Митрополичьем доме) удалось добыть от бывшего духовника Лавры отца иеромонаха Ипполита чрезвычайно важную акварель с гуашью, изображающую

соборную площадь Лавры. Акварель эта подписана именем Садовникова и относится к 1864 г., под нею значится: «Вид Успенского Собора и Колодезной часовни с Бассейном. Памятник древних событий, совершившихся в разные эпохи в Свято-Троицкой Сергиевской Лавре». Это изображение Лавры показывает бассейн в современном его виде, т. е. он состоял и в 1864 г. из ампирной чаши на двойном цоколе с высящимся в середине ее позолоченным крестом, из ветвей которого струилась вода. Но, что особенно важно, сени над фонтаном не современные, но какой-либо другой, ее заменяющей, на акварели Садовникова не показано. Итак, в 1864 г. был фонтан, но еще не было сени. Местное предание, сохраненное монахами-старожилами приписывает мысль об устройении как бассейна с фонтаном, так и сени над ним Николаю Рюмину. Как рассказывают, что-то подобное поразило его на западе, и ему захотелось соорудить означенный фонтан в центре Лавры. В историческом описании Лавры, составленном Горским именно в издании 1890 г. (стр. 33, примеч. 1) есть краткое сведение об этой постройке: между кладезем и памятником в 1872 г. на иждивение Н. Г. Рюмина устроен чугунный, под таким же балдахином бассейн, в который вода идет из медно-позлащенного креста. В этом бассейне совершается освящение воды в день Богоявления и 1 августа. Такое же указание с упоминанием опять 1872 г. делается в историческом описании Свято-Троицкой Сергиевской Лавры, изданном анонимно в 1910 г. (стр. 35). Может быть, следует добавить для будущего историка Лавры, что Рюмина, если судить по упоминанию о том в письмах проф. П. С. Казанского к Архиепископу Платону (выпуск II, стр. 37), хоронили 19 января 1870 г.; эта дата смерти подтверждается и эпитафией его на большом мраморном кресте Смоленского кладбища: Николай Гаврилович Рюмин, родился ноября 1793 г., умер 15 января 1870 г. (в той же ограде погребены Николай: 2 марта 1843 г. ✠ 17 февраля 1868 г.; Елена Федоровна Рюмина 14 июня 1800 г. ✠ 9 июня 1874 г. и Лев Николаевич Рюмин 4 февраля 1842 г. ✠ 28 августа 1863 г. — двое последних под большими мраморными крестами). Если не ошибочна дата построения сени, то посмертностью этого сооружения и отсутствием хозяйского глаза Н. Г. Рюмина, эту сень замыслившего, может объясняться безвкусие сени и ее неуместный вид среди построек Лавры. Но нужно сказать, что особенно неприемлемой взору она стала в 1913 г., когда сень была

ремонтирована к приезду Двора заведующим живописной о. Нестором: тогда-то и был придан кровле ее дешевый блеск, а колонкам роспись. Тогда же был устроен, кажется по почину эконома о. Нила, бетонный помост, необдуманно придвинутый вплотную к памятнику-obelisku и тем снижающий его подножие, так что памятник, в прежнее время легко поднимавшийся среди Лавры, теперь кажется поставленным случайно и временно.

Художественная цельность Лавры настойчиво требует уничтожения как фонтанной сени, так и помоста, хотя бы частично, со стороны обелиска. Вышеназванная акварель Садовникова показывает, насколько открытое и свободнее была соборная площадь, когда вид ее не застилался фонтанной сенью. Мы видели, что уничтожению ее (нет)\* препятствий со стороны исторической давности рассматриваемого сооружения, но естественно спросить себя, не повредит ли таковое Богослужебному укладу Лаврской жизни? Если бы ответ на последнее был положительный, то было бы возможно оставить самый бассейн с фонтаном или лучше заменить его иным каменным и по возможности скромным водоемом, приспособленным для водосвятий и для богомольцев, освежающих себя этой водой, текущей из Успенского кладезя. Но нужно сказать, что исконный обычай Лавры — освящать воду отнюдь не в пределах самой Лавры, но в нижнем Пятницком кладезе у реки Кончуры. Богослужебный драматизм, конечно, только выигрывал бы от торжественного крестного хода к нижнему кладезю.

Сотрудник Комиссии *(П. Флоренский)*

## **(ОБ ИЗДАНИИ ЛАВРСКОГО СИНОДИКА)**

### **Доклад в Комиссию по охране Лавры**

Основными рукописями по истории Лавры и, в связи с нею, разных сторон культуры русской являются: Опись Лавры 1642 года, Вкладная книга 1670 года и Лаврский Синодик. Важность обеих первых рукописей уже оценена Комиссией, в силу чего состоялось постановление об издании их; подготовка к изданию названных рукописей уже идет. В настоящее время я считаю необходимым предложить Комиссии принципиально высказаться о необходимости издания третьего из капитальнейших документов по истории Лавры и о подготовке этого документа к печати. Лаврский Синодик, содержа огромное количество

---

\* Внесено из 1-й редакции.

исторических, генеалогических и географических данных, представляет богатейший источник не только Лаврской истории, но и истории общерусской, восполняет две другие вышеназванные книги. Кроме того, относясь ко временам, приблизительно совпадающим с временами двух других вышеназванных документов, он еще более связывается с ними, идейно. Основной текст Лаврского Синодика, как значится в предисловии к Синодику, написан в лето \*ЗПГ (7073), т. е. в 1565 году, при царе Иоанне Васильевиче, затем, как значится в том же предисловии, Синодик был переписан по распоряжению Богдана Хитрово, который, по обету, «построил с ветхия вновь на пергаменте» при царе Феодоре Алексеевиче. Эту-то копию XVII века и имеем мы в своих руках, но постепенно восполнявшуюся новыми данными включительно до середины XIX века, ибо записи Синодика кончаются 1842 годом. Следовательно, вся история Лавры проходит пред нами в скромных записях Синодика, сопровождаемых хронологическими, генеалогическими и географическими датами.

Размеры печатного материала в названной рукописи можно расчесть лишь предельно, ибо вторая половина его, т. е. часть, написанная после снятия копии в XVII веке, не имеет строк, заполненных до конца, и потому, при напечатании рукописи более экономно, значительно сократится. Но если исходить из расчетов максимальных, в предположении, что все листы рукописи имеют объем такой же, как и в первой половине ее, то цифры таковы:

В рукописи 675 листов, что составляет 1350 страниц.

На странице 22 строки, в строке (имею в виду первую половину рукописи) — 28 букв. Это составляет 831 600 букв. Считая в листе 40 000 букв, мы можем установить максимальный размер печатного материала в 20,8 листа.

Следовательно, можно утверждать, что в печатной книге должно быть не более 20 листов. Полагаю, что если судить на глаз, то всего листов окажется около 15—17.

1919. IV  
Сергиев Посад

П. Флоренский

## 〈ОБ ИЗДАНИИ КАТАЛОГОВ ЛАВРСКОГО МУЗЕЯ〉

Доклад в Комиссию по охране памятников искусства  
и старины Троице-Сергиевой Лавры

Ю. А. Олсуфьев<sup>1</sup>, в своем только что заслушанном докладе, сжато формулировал давнишние уже планы и на-

мерения Комиссии о переустройстве Лавры как живого музея древнерусской жизни, в которой так своеобразно и целостно на местном фоне сплетались нити мировой, как восточновизантийской и восточной в собственном смысле слова, так и западноевропейской культуры. До сих пор представлялось преждевременным и беспочвенным делать попытки конкретно развить эти общие планы. Я позволю себе напомнить, что в богатейшую сокровищницу русского и всемирного искусства мы, члены Комиссии, вступили как в темный лес, ибо она была не только не изучена, но даже и не расставлена удобообозримо, мы хорошо помним, как приходилось лазить по приставным лестницам, чтобы рассмотреть ту или другую икону, рыться в тряпье, чтобы извлечь иногда первоклассное шитье, отыскивать в старом ломе любопытные памятники, из пыльных чердаков, заплесневелых чуланов и темных закоулков Лавры вытаскивать портреты, иконы, шитье, посуду и т. п.

Вещи первоклассные, делающие честь любому музею, были перемешаны с второстепенными или даже с вещами, стоящими ниже критики, и тем затеривались среди них.

Отыскание некоторых вещей, приблизительно доступных теперь обозрению, напоминало извлечение предметов из земли при раскопках, но вместе с тем доставляло и соответственные радости нового открытия. Мы имели дело с некоторым неопределенным кругом музейных объектов, невыясненного состава, неизвестных дат, вообще неизученных, и если бы тогда от нас потребовался ответ на вопрос о числе и виде нужных для музея комнат, то мы вынуждены были бы ограничиться неопределенным указанием, что комнат нужно много, а сколько именно — неизвестно. В самом деле, мы решили теперь лучшие расчищенные иконы выделить в особую залу, и состав их приблизительно, только приблизительно определился, но как же можно было заранее говорить, сколько нужно места для лучших икон, когда до расчистки оставались под вопросом и степень их сохранности, и качество их письма. Этого мало: для выставки предметов недостаточно иметь самые предметы, уже отделенные от всего лишнего, и рассчитать нужное для них место, чтобы быть рациональной, чтобы учить, чтобы не оскорблять, а радовать глаз, выставка должна быть обдуманной и прочувствованной, а для этого необходимо, чтобы как каждый отдельный предмет, так и вместе они были внимательно обследованы и датированы, тогда только намечаются естественные группы предметов, их распорядок,

а следовательно — и число, и вид нужных для них вместилищ и помещений. Теперь эти подготовительные работы почти завершены, и потому предложение Ю. А. Олсуфьева является вполне своевременным, деловым проектом, а не фантастическим прожектерством, для такого не было бы надобности не только в ходе изучения Комиссией имеющегося в Лавре, но даже и в приезде сюда из дальнего кабинета. Повторяю, мы имеем теперь конкретную почву для деловых обсуждений, хотя, разумеется, технические детали могут оказаться подлежащими изменению в ходе работы. Но было бы ошибочно думать, что расстановкой предметов, хотя бы и наиболее обдуманной и удобообозримой, Комиссия дала бы тот отчет о своей деятельности, который от нее не неосновательно требует местное общество. Оно хочет общественной пользы от охраняемых предметов искусства, т. е. развития вкуса и распространения знаний по истории искусства применительно к имеющимся в Лавре сокровищам. Оно вправе, конечно, искать наглядного доказательства произведенных работ и не удовлетворяться одним только доверием.

Но при низком уровне эстетического развития наших широких масс нетрудно предвидеть, что выставка, хотя бы и идеально совершенная и, по существу говоря, показывающая большое количество работы, на нее затраченной, останется мало понятой и едва ли существенно отключаемой от того беспорядка, который царил в ризнице до деятельности Комиссии. Мысль и эстетическое чувство, руководящие при расстановке предметов, должны свидетельствоваться, если мы хотим не ограничиваться небольшим числом специалистов, — эти мысли и чувства необходимо высказать широким массам не только делом, но и словом, скажу точнее, печатным словом, каталогами. Выставка без каталогов нема для широких масс, нема на <sup>99</sup>/<sub>100</sub> своего содержания, и местное общество требует от нас не выставки как таковой, но выставки с каталогами. Эти каталоги не могут быть простыми перечнями предметов, хотя бы и с указанием дат. Что кубок есть кубок, а икона Богоматери — икона Богоматери, всякий видит и без каталога; век же сам по себе очень мало говорит неспециалисту, хотя и есть сумма и итог всех наблюдений над предметом. Широким массам необходимо каждый раз сжатое руководство, выясняющее, на что, собственно, нужно смотреть и как смотреть, в чем особенности данного предмета и в каких отношениях сходства и различия он стоит к другим предметам того же рода; посетителю-неспециалисту требуется объяснить на конкретных образцах высокого искусства или по крайней мере

дать почувствовать задачи и методы искусства, развитие техники и фактур разных отраслей искусства, приучить его к сознательному и внимательному всматриванию в строение художественного предмета, развить в нем чувство и знание стилей, вообще эстетически воспитывать.

Это возможно только при помощи каталогов аналитического характера, сжатых, но достаточно отчетливых, чтобы каждый из них ориентировал посетителя среди ответственной отрасли искусства. Таких каталогов, как вы помните, предназначено было семь. Это именно: 1. Опись древних, до конца XVII века, и наиболее характерных икон XVIII и XIX столетий. К этой сравнительно суммарной описи, имеющей задачей скорее широту, чем глубину, охвата, должна быть присоединена особая книжка, а именно: 2. Опыт иконописно-аналитического описания лучших икон Лавры с методологическим введением, где объяснились бы основные термины иконописи и мотивировка той схемы описания икон, которая положена в основу этого описания. В этом «Опыте» должны быть описаны именно лучшие иконы, в сравнительно небольшом количестве, чтобы быть отправными пунктами для ознакомления с иконописью лиц, мало к ней причастных.

К изучению икон примыкает изучение книжных миниатюр, заставиц и заглавных букв, по техническим приемам своего исполнения и по лицам, их исполнявшим, в значительной мере близким и иконам. Так, намечается: 3. Опись лицевых и орнаментированных книг до XVIII века. Своеобразная отрасль изобразительных искусств, как на высотах того, что можно назвать «чистым искусством шитья», вроде плащаниц, так и в прикладной своей части, где шитье объединяется с искусством ткацким и искусством ювелирным, конечно, заслуживает особой книжки. Это будет: 4. Опись шитья. Искусство ювелирное — чеканка, резьба по металлу, дереву и кости, резьба по камню, искусство литья и т. п. — требует особой: 5. Описи утвари. Сюда должно войти описание потиров, дарохранительниц, крестов, ковчегов, панагий, кадилниц, окладов евангелий, кубков, блюд, паникадил и т. п., включительно до колоколов. Заметим кстати, что лаврские колокола, из которых древнейший относится к началу XV века, весьма замечательны по своему тембру и по величине, ибо Царь есть наибольший в мире колокол; кроме того, при изучении их тональности обнаружилось, что они образуют гаммы, так что вполне пригодны для создания грандиозных колокольных симфоний, этой поистине всенародной музыки будущего.



Записи тональности и практикуемых звонов, уже произведенные специалистом, должны быть приложены к этой описи утвари как материал для дальнейшей разработки этой отрасли музыкального искусства. 6. Опись вещей Митрополичьего дома, а также других исторических и художественных вещей, не входящих в предыдущие каталоги, опять-таки образует особую книжку. Сюда входят портреты, из которых древнейший XVII века, фаянс и фарфор, мебель, одежды, военные орудия и оружие и т. п.

К этому уяснению истории и быта Лавры примыкает своеобразная история просвещения, фиксированная в ряде наглядных примеров — лаврских рукописей, собранных в Лавре не случайностью покупки, а внутренней жизнью ее, как целого, а в значительной мере — в ней же и написанных. Это 7. Опись рукописей не упраздняется существующею печатною описью, по-своему весьма полезно, но недостаточно органическою.

К этому циклу каталогов должно быть присоединено издание с примечаниями пояснительного и дополнительного характера трех основных текстов по истории Лавры, я разумею: 8. Опись Лавры 1642 года, 9. Вкладную книгу Лавры 1673 года и 10. Синодик Лавры XVI века. В своей совокупности эти три драгоценных документа весьма полно характеризуют жизнь Лавры со всех сторон и для историков всех направлений и специальностей, занимающихся Лаврой, решительно необходимы. Наконец, к этой серии текстов должно быть присоединено издание более детальных исследований об отдельных сторонах и частностях Лавры, а также об окрестностях Сергиева Посада.

Если Коллегия считает необходимым скорейшее осуществление Лавры-Музея, то мы не видим возможности сделать это, не ведя параллельно возможно ускоренным темпом печатания хотя бы первых семи номеров вышеприведенного перечня, и, повторяю, только таким способом могут быть удовлетворены запросы и рассеяны нарекания на бездеятельность Комиссии. Между тем к печатанию перечисленных работ Комиссия почти готова: № 1, 2, 3, 4, 6, 8 и исследования по Лавре и окрестностям Посада можно немедленно сдать в печать, № 5 требует лишь некоторых дополнений и отделки, а № 9 и 10 могли бы напечататься параллельно работе, ибо уже далеко подвинуты вперед. Вот план издательских работ, которые мне представляются совершенно необходимыми в процессе созидания Лавры-Музея.

## (ОБ ОСМОТРЕ ЦЕРКВИ ДОМА РЕБЕНКА)<sup>1</sup>

В Комиссию по охране памятников искусства и старины  
Троице-Сергиевой Лавры

При самом начале деятельности Комиссии мне было поручено произвести осмотр церкви Дома Ребенка с целью выяснить, нет ли в ней предметов художественно-исторического значения.

Оказалось, как мною в свое время было донесено Комиссии, что в означенной церкви имеется портрет (прижизненный) преп. Серафима, изображение праведн. Елизаветы итальянской работы тонкого письма, ряд ценных икон, вышивок начала XIX века и что самая церковь представляет характерный и в Посаде едва ли не единственный образчик стиля empire, будучи вся своеобразным уголком, устроенная главным образом на средства гр. Строганова.

В силу высказанных соображений означенный храм был взят Комиссией на учет, о чем были поставлены в известность заведовавшие тогда Отделом Социального Обеспечения тов. Гедемин и Качмар.

В настоящее время тов. Качмар, как состоящий эпизодическим сотрудником Комиссии, сообщает мне, как лицу, которому поручено ближайшее ведение означенного храма, что он, вследствие поселения в Доме Ребенка красноармейцев, не считает принятый на учет храм достаточно гарантированным и просит принять меры к охране более интенсивной. Посему я осмотрел вновь храм и уже при поверхностном обзоре нашел, что изображение прав. Елизаветы из храма исчезло.

Во избежание дальнейших исчезновений вношу в Комиссию ходатайство пред Отделом Народного Образования, куда теперь перешел Дом Ребенка: 1) о разрешении и содействии вывезти из храма некоторые иконы и необходимую для расстановки их в Музее Лавры церковную мебель (аналой и т. п.), а также другие наиболее ценные вещи. 2) О принятии каких-либо усиленных мер к охранению помещения и оставшегося имущества церкви. 3) Если же выяснится, что стильное устройство церкви в целом безусловно не может быть сохранено и церковь грозит опасностью разгрома (что, повторяю, было бы крайне нежелательно), — о своевременном извещении о таком обстоятельстве Комиссии и о содействии к вывезению в Музей Лавры иконостаса церкви и пр. в целом, чтобы расположить его в одном из залов Музея.

## 〈ПИСЬМО В МУЗЕЙНЫЙ ОТДЕЛ ГЛАВНАУКИ ОБ ОБЕСПЕЧЕНИИ СУХОСТИ ТРОИЦКОГО СОБОРА〉

25 апреля с. г. Троицкий собор уже начал просыхать, по словам А. Н. Свирина<sup>1</sup>, стены собора и частью пол все еще были покрыты влагой; в алтаре же на стенах имелся слой льда, примерно до 1 см толщиной.

Мысль о происхождении влаги из воздуха внутри постройки исключается избытком этой влаги. Источник же влаги может быть предполагаем двоякий:

либо наружная атмосфера,  
либо грунт.

Водяные пары наружной атмосферы могли попадать в собор через алтарные окна, одно из которых имеет широкие щели, а другое — и совсем не закрыто. Кроме того, в сводах собора имеются продухи, в которых были ранее вентиляторы; продухи эти теперь заделаны, но неизвестно, достаточно ли непроницаемо для воздуха. Необходимо, наконец, выяснить, нет ли еще каких-либо ходов в наружную атмосферу.

Возможно еще предположение о всасывании грунтовой воды каменным фундаментом и стенами собора, если только там не проложена водонепроницаемая изоляция.

Большое истребление воды в Сергиевском Посаде за последние лет 20 и, в частности, в Лавре (общественные бани и т. п.) при отсутствии канализации повысило уровень грунтовых вод. Уже неоднократно указывалось, что почва на территории Лавры именно в связи с этим повышением потеряла свою устойчивость и грозит в дальнейшем целостности построек (наклон Лаврской колокольни, трещина Успенского собора); о дренировании этих вод необходимо позаботиться. Вполне возможно, что в связи с повышением уровня вод усилилось всасывание их стенами из пористого камня. К тому же закрытие стен холстом и масляной краской должно было повести к усиленному выделению влаги из стен внутрь собора, так сказать — к перекачиванию вод из грунта в собор, тогда как ранее они выходили наружу через поры, ставшие теперь непроницаемыми. В частности, на предположение о всасывании влаги стенами, быть может, указывают мокрые пятна на каменной стенной преграде, обнаружившиеся при снятии икон нижнего яруса, под ними.

Мокрота собора явно ведет к разрушению драгоценных памятников старины, и потому, безусловно, необходимо принять самые решительные меры к обеспечению сухости собора, таковыми мерами могут быть:

1. тщательное обследование всех каналов, сообщающих атмосферу внутреннюю с атмосферой наружною; одни из этих каналов должны быть герметически заделаны, а другие приведены в такое состояние, чтобы их можно было закрыть герметически в любой момент, и притом без особого труда.

2. обследование уровня грунтовых вод возле собора и тщательный дренаж таковых.

3. изоляция фундаментов от грунтовых вод водонепроницаемым слоем.

4. установка достаточно мощных электрических вентиляторов в верхних продухах собора, с тем чтобы усиленно просушивать его внутренность в сухое время года.

5. установка печей в соборе, отчасти в видах повышения температуры в зимнее время, отчасти же и главным образом — ради усиленной вентиляции собора во время летнее. Печи эти следовало бы топить и летом, чтобы добиться существенной просушки стен собора.

6. установка, хотя бы временная или в переходное время года, ящиков с негашеною известью в соборе.

1926.IV.25

П. Флоренский

## ПОЛУТЫСЯЧЕЛЕТНИЙ ВЯЗ

В 3 км от города Сергиева Моск. губ. находится захудалое село Благовещенское, основанное одним из радонежских удельных князей и в начале XV в. подаренное радонежским князем Андреем Владимировичем Троицкому монастырю. Село это тогда называлось Княже, а Благовещенским стало называться со второй половины XV в.

В этом селе, при храме, росло старое дерево — *вяз раскидистый* (*Ulmus effusa* Willd), по определению проф. Л. М. Кречетовича<sup>1</sup>. В осень 1926 г. вяз был повален бурей. До последнего года своей жизни он покрывался пышною листвою и мог бы просуществовать еще неопределенно долгое время, если бы не несчастная случайность.

По местным преданиям, этот вяз считался ровесником храма и в этом смысле, как датируемый, может представлять некоторый интерес. В настоящем своем виде храм относится к XVI в., когда он был перестроен после Смутного времени. Но местное предание, подтверждаемое археологически и также исторически, относит первоначальное устройство храма к более раннему времени; считается



установленным, что храм существовал уже в начале XV в. Таким образом, за обсуждаемым вязом правильно признать возраст примерно пятисотлетний, если не больше. Это согласуется с местным преданием, по которому дерево современно основанию Троицкого монастыря.

Прилагаемый фотографический снимок сделан осенью 1917 г., уже после облома двух больших суков вяза. Древесина ствола тогда была уже вся истлевшей, так что дерево держалось на одной коре, образовавшей огромное дупло. Приблизительные размеры дерева, в обломанном виде, таковы: полная высота 17,5 м; поперечник кроны 23,3 м; поперечник ствола на высоте охвата 2 м; поперечник ствола внизу, непосредственно над делением корней, 3 м.

**ИССЛЕДОВАНИЯ  
ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА**

---

## 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 разумеать 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 могут 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 задачей представить нам подвижную и многообразную действительность в сущности построенной из неизмененного и однородного материала; (однако) эта 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 переключиванием мысленных

построений, удовлетворяющихся своей собственной деятельностью, внутри себя, и нисколько 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 анти-кантовскую и тогда остававшуюся лишь смелым афоризмом мысль, а именно, что разные явления физического мира протекают в разных пространствах и подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств. Клиффорд, Пуанкаре, Эйнштейн,



Вейль, Эддингтон<sup>1</sup> раскрыли эту мысль и выразили ее более расчлененно в отношении механических и электромагнитных процессов. Тут уж вполне ясною 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 выступают 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 пересестъ, чтобы аналитически, т. е. связно, 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 неосознанно и негласно: иначе, вместо пути будет блуждание, вместо мышления — хаос.

Если прямая определяется жезлом, 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 доказуем 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 создавали 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. д. Но какая-то затрата есть необходимое условие, без которого расстояние оказывается неоцененным, а пространство — не-сознанным. Это условие, может быть, осуществится экономическим усилием — оплатой 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 загодя ждать, чтобы пути по этим обоим определениям всегда совпадали, особенно если бы течение и вихри нашей среды не были установившимися. Такое несовпадение 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 прямою.

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, евклидовской 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* евклидовой, хотя на самом деле не такова. А попросту говоря, своя геометрия, с предполагаемым всемирным единообразием физики и психофизиологии, как, наоборот, если отпираться от вещей, возникает везде своя физика и своя психофизиология, но зато с предполагаемым всемирным единообразием геометрии<sup>2</sup>.

## VIII

Свойства действительности распределяются между пространством и вещами. Они могут быть перекладываемы в большей или меньшей степени с пространства на вещи или, наоборот — с вещей на пространство. Но как бы мы их ни перекладывали, *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 слабнут, 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, которою 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 восстроение 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 στερέω — лишаю, выметаю), т. е. чистым небытием, τὸ μὴ ὂν.

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, связно, 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.

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 там<sup>3</sup>. 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.

---

\* На полях дата: 1924.II.12.

\*\* L. Bertrand. *Développement nouveau de la partie élémentaire des Mathématiques prise dans toute son étendue*. Genève, {t. 1—2}, 1778.

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 беспрельдно. 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 Евклида<sup>4</sup>. 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 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,

---

\* *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.

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.

## Х

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 не изотропности, 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. Истолковать 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»<sup>5</sup>.

#### XIV<sup>6</sup>

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  $K$ , 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 большой — 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 кривизне<sup>7</sup> 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 теоремою Гаусса о так называемом сферическом избытке. Пусть имеется у нас на евклидовой плоскости треугольник  $ABC$ , со сторонами  $a, b, c$ . Сумма углов его равна  $\pi$ , 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 геодези-

ческой 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  $\pi$ , 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  $\alpha$ , т. е. величина отступления суммы углов деформированного на кривой поверхности треугольника от того же треугольника на евклидовой 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 квадратами и сосчитали число их, а затем то же самое проделали с треугольником на кривой поверхности, то число квадратов, 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

$$\int\limits_{(S)} K_2 d\sigma_2 = 2q - \pi,$$

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:

$$\bar{K}_2 = \frac{2q_3 - \pi}{\int_{(S)} d\sigma_2}.$$

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.

$$K_2 = \lim_{s \rightarrow 0} \bar{K}_2 = \lim_{s \rightarrow 0} \frac{2q_3 - \pi}{\int_{(S)} d\sigma_2} = \frac{d\alpha_2}{d\sigma_2}$$

Итак, когда мы обсуждаем кривую поверхность из трехмерного евклидовского 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 ис-



кривления, 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 двумерное пространство может быть искривленным, так же — и трехмерное. Чаще всего обсуждения неевклидовских пространств и ограничиваются областями двумерными. 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 неевклидовских 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 несжимаемой 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  $4\pi$ , т. е. четырем прямым телесным углам. Представим себе теперь, что наш 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  $2\pi$ , 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  $4\pi$ . 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:

$$\int K_3 d\sigma_3 = 2p_3 - 4\pi.$$

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  $4\pi$ , который может быть назван гиперсферическим избытком, накапливается в тетраэдре каждым элементом 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:

$$\bar{K}_3 \int d\sigma_3 = 2p_3 - 4\pi,$$

где  $\bar{K}_3$  есть средняя кривизна пространства внутри тетраэдра.

Очевидно:

$$\bar{K}_3 = \frac{2p_3 - 4\pi}{\int d\sigma_3},$$

---

\* На полях дата: 1924.II.16.

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 нетронutom 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 сферическому треугольнику. Измеряя телесные углы этого гиперсферического тетраэдра, мы нашли бы сумму их большею, нежели  $4\pi$ . Разность той и другой величины зависит очевидно от степени искривленности тетраэдра, т. е. от кривизны гиперсферы, или от величины  $\frac{1}{R_3}$ ; 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 — гипер-объемов и прочих  $n$ -мерных содержаний соответственных  $n$ -мерных пространств. Удельная емкость могла бы быть принята за характеристику кривизны.

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 рассматривается 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 различ-

ные 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, откуда 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 счастливым случаем, 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, приписать 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 явлений<sup>8</sup>.

## XVIII<sup>9</sup>

«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 Риман<sup>10</sup>.

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 поэтому и геометрия стала наукою о пространстве механических движений. Между тем, постоянное наше пользование понятия пространства и пространственных отношений во все 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 Кребиг<sup>11</sup> показал, что если условия восприятия в организме вызвать искусственно, то организм сознает магнитное поле, даже и не напряженное, и ориентируется в нем, приспособляя 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, свою функцию 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 застревая 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 получили 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, послышатся 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.

Пространство евклидовской геометрии имеет своей физической основой 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 не точно 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 отдельностей *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, не связное, 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 Кантора<sup>12</sup>, 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 принадлежащей 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 строением<sup>13</sup>. Это ясно само собою: пространство есть начало, объединяющее силовые центры, т. е. дающее возможность вернуться 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 тех-

ническое 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 именуются 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 полем, 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 подхождения 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 слышать <sup>14</sup>.

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 слабо емким, т. е. организуется; или потому, что оно уже организовано, обладает особливими емкостями, стало быть, искривлено и пото-



му 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 емкость 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 музыке 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 художеством 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 пространства 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 запечатлевать 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, давая зрителю без труда и без самостоятельности. Эта пассивность зрителя возможна здесь вследствие жесткости материала, его чувственной насыщенности, держащей с наибольшею 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, *а* 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 вторюю читатель останавливается, поскольку он отождествляет себя, например, с королем. Но в театральной постановке зритель видит сцену на сцене в значительной мере самостоятельно, не *через* 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, чувственная 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 не-

интересности, а — по бессилию сцены пространственно организоваться, как того требует поэт. Читая «Фауста»<sup>15</sup>, 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 *решиительно 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, пустеющее, безразличное, — в постепенном разьедании 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 масштабов; а следовательно, и получится евклидовско-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 разумеются 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, живописец и графика не только требуют от зрителя, но и дают ему, дают же не уже известный ему чувственный образ, хотя бы искаженный, но не преображенный 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.

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. Производство 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 *производственной*<sup>16</sup>.

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 считается лишь с тем, что воспринимает и сознает, 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, общечеловеческого и 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, Руссо<sup>17</sup>), — пространственность скульптурную и т. д. Короче говоря, классификация предметов искусства по их пространственности может повести к перегруппировкам и неожиданным подразделениям и сопоставлениям, 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



слыгут 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 существуют, в порядке производственном, всевозможные промежуточные звенья, сливающие под неопределенным именем «рисунков». Так, возможна живопись только одной краской, например, сепией, как у Овербека<sup>18</sup>; возможна живопись углем, как у Чекрыгина<sup>19</sup>, даже карандашом. Как бы мы ни судили о достоинствах этих и подобных звений, 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 офортиста, 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 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 собою 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 существовало 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, тогда как в живописное произведение она входит существенно. Приблизительно безразлично, рисовать ли на бумаге белой, серой или черной и карандашом черным, цветным или белым; но немыслима в картине замена данных красок какими-либо произвольными другими.

Итак, в графике существенны 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*<sup>20</sup>. 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 вещественно 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, например, 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 от мира и от химика, чтобы передать зрителю. Это пятно есть прежде всего часть той вещи, которая предстоит 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 осознание, как деятельность столь малая, сколь это допустимо условиями чувственного восприятия; еще меньше — и мы вовсе не соотносимся 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, осознание есть активная пассивность в отношении к миру. Оно не хочет подымать голоса, что-

бы 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 заповедь<sup>21</sup> 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 — *живопись*.

### 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 *скульптурой* или *пластикой*. 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, *plāstō*, 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 гра-

---

\* На полях дата: 1924.III.18.

ненная 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, отвечающее<sup>22</sup> на впечатление предмета ритмическим внутренним взыванием. 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 *слепок* 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 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.



Глубокий по своему внутреннему смыслу ров между скульптурой и пластикой или, точнее, между произведениями двигательными и произведениями осязательными обычно сознается 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 естественным образом гранятся в подражание ударам, а дерево или мрамор заглаживаются, как будто вымешенные 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 плоскость<sup>23</sup>, 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, сравнительно 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 движения<sup>24</sup>. *Осязание*: как отмечено уже Аристотелем, зрение есть распространенное и утонченное осязание<sup>25</sup>. Предмет ощупывается глазом посредством светового луча. Физиология органов чувств еще до недавнего времени представляла себе предмет простершимся 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 средневековые, 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. Несколько огрубляя 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

---

\* На полях дата: 1924.III.25.

не молекулярною, а более грубою (Вольфганг Оствальд<sup>26</sup>). 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* Лейбница<sup>27</sup>, 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 браться 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 вещие зеницы...<sup>28</sup>

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 бездвигательное осязание продлится дольше, то сознание действительности ослабевает, 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 угащает 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 называется наша активность, а ощущениями же — пассивность. Итак, движения без осязания пусты, а осязания без движений — слепы<sup>29</sup>. 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 другую, либо *обеими* вместе, либо, наконец, делать основною любую из них, а другую 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, гранящая действительность молниеносным взглядом. Если глаз кладет нежнейшее пятно, то это он же прорезает наиболее дерзновенно линию. Тогда, на этих двух путях, возникают *живопись* 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, каковою 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 творения<sup>30</sup>, ибо художник из *ничто* плоскости хочет создать всю полноту ее образов, обходясь вовсе без чувственного.

Доведенные до окончательной чистоты, искусства зрительного осязания и зрительной двигательности сами уничтожаются; первое — как непонятное, 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 ис-

кусств 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.

#### XXXIV<sup>31</sup>

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

---

\* На полях дата: 1924.III.29.

в виде наглядных образов, а логическими определениями, причем 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 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 логики, 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-логистической 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 засекут 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: возьмем точки пересечения) противоположные вершины: они пересекутся в одной точке (вместо соединения точек одною прямою). 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 Брианшона<sup>32</sup>, 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 плоско-

сти, 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 бы 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 «многосторонник» 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 точками<sup>33</sup>. Но сказанного выше достаточно, чтобы дать понятие о формально-логическом значении двойственного подхода к пространству.

### XXXVIII<sup>34</sup>

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 осязае-

мо, 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 связность 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 притязает 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 действенны, по крайней мере — одного порядка действенности, 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 утерав 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, притязающее 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 растягиваются 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 Пуассона<sup>35</sup> — 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 импрес-

сионизму, 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, лишённую 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 Декарта<sup>36</sup>, сплошь заполненное бесчисленными частями материи, с которой 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 наружное 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 осязательное 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 несколько не познает, — совершенно так же, как живописец осязанием вещи несколько не познает окружающего ее пространства.

И потому, если живописец экстраполирует свой опыт, распространяя в воображении познанное им вещество и во внешнее пространство, то график *свой* 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 Лапласа<sup>37</sup> за счет переменной плотности в пространстве, переменной кривизны или переменного коэффициента среды. Но физически и наглядно эти приемы между собою глубоко разнятся<sup>38</sup>.

## 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 зрителю. 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 худож-



ник 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 предназначает 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 произведение не может быть внесено ничего инородного и, если бы такая попытка была сделана, эта разнородность расслоилась 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 диалектике<sup>39</sup>, что он похож на хорошего повара, который делит, а не рубит звенья рыбы. Так и зритель, имея пред собою композицию, расчленяет, а не разрывает произведение.

## ХЛ

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.

## ХЛІ

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*<sup>40</sup>, 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 определенно. 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 следова-

тельно — и двойной схемы его, соответственную 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 фото-автоматом, для которого сюжет и вообще предметность произведения, 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 перво-конструкция, еще очень далекая от сюжетности, или некоторый перво-сюжет, 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 землистой 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, землистой, окраски.

При виде таких пятен мы будем представлять себе некоторую тяжесть, давящую на подпору. Однако это еще отнюдь не будет представление 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 цветовых 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 перво-сюжетов. И это господствующее целое в художественном произведении может и быть, и отсутствовать, не нарушая своим отсутствием художественно-творческого характера данного произведения, перво-сюжет же, т. е. некоторый изначальный выход за область изобразительных средств, есть непременное условие самого искусства. Линии, точки, пятна и прочее, которые никуда не ведут *за* свою, чувственную данность, во всяком случае, не есть искусство. Но выведение *за* пределы себя самих есть условие искусства, 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 единство и ущемляя композицию ради несоответственно сильной конструкции.

### XLIII<sup>41</sup>

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 действи-

тельность 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 композицией характеризуется 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 сама 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 ут́ок, сплетающие ткань. Однако, как и в ткани, возможно преобладание одного из двух начал, либо основы — конструкции, либо ут́ка — 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, изнемогиши, сходит на нет. Но вместе с тем утрачивается и единство произведения, как изображающего нечто: пространство его перестает ограничиваться от окружающего пространства, и делается лишь уголком 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 до<sup>42</sup> 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 субъектности. Это половинчатое и дряблое направление, едва ли даже заслуживающее имя искусства, хотя бы и плохого. Свое достоинство оно полагает в прав-

---

\* На полях дата: 1924.IV.20.



дивости, 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. Искорення 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, рефлексy 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 плакат 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 предста-

вить 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 такого 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 конструктивного единства, все-таки несколько не есть произведение искусства: 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 под деревом и холмом П. Поттера под названием «Молодой бык»<sup>43</sup> 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 прямой зависимости 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 искажит 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»<sup>44</sup> — распространяется и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и искусства.

## 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 изображе-

нием, 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 облакаются 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 насилующим, 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 второстепенное<sup>45</sup>. Это можно считать установленным. Но отсюда был бы слишком поспешен вывод о беспредмет-

ности 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 искусства. «Поэзия, — сказал некогда Аристотель, — философичнее истории»<sup>46</sup>. Это — по большей обобщенности образов поэзии, сравнительно с образами истории, частными, дробными и потому малоценными.

И вообще, искусство 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, свойственной 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 утешения 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 притом 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. омиршенном, 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 сил<sup>47</sup>, как источник крепости и жизненности, 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 создается условным, частью же совсем выходит из употребления. В древности же

---

\* На полях дата: 1924.V.12.

таких свяшенно 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 отмечает многочисленные случаи, где орнамент продолжает значить более, нежели простое украшение. Полусознательно этот, больший 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 недочищенных 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 деятельностями, 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 каковом 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 папки.

Итак, современный орнамент, даже в прикладном своем применении, действительно сознается 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 композиционно-го 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 одному, 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, переменял 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 единственную правду, еще ценимую им, признает он правду об от-

сутствии правды, а единственную познавательную 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 познавательны ценными 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 вещей<sup>48</sup>.

## XLVIII

Основные способы отношения к миру, или основные повороты, закреплены языком в грамматических лицах: то, что обращено к миру и проявляет соответственным способом восприятия мира или воздействия на него, есть *лицо*.

Лицо же может быть *тройное*: *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 обнимая, 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 деятельности и способностей это есть разум.

Как из всего сказанного понятно, истинно достойным предметом, собственным предметом фасового изображения может быть только Лицо абсолютное, только Тот, Кто воистину может о себе сказать: Я<sup>49</sup>. Это Я, которое, все в себе содержа, определяется чрез Себя и чрез Себя же постигается. Фасовое изображение приличествует только одному Богу. Но Бог явленный, т. е. изобразимый, — Христос. Верховный прототип фасовых изображений — это Нерукотворенный Образ, а также Спас Вседержитель, Спас Всемиловитый и Младенец на иконах Богоматерных. Все остальные лица могут изображаться в прямом 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 разряду 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

---

\* На полях дата: 1924.V.18.

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, следовательно, в своих действиях и движениях влекущиеся к цели, а не толкаемые причиною. 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 во вне, 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 самозамкнутое 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 воль, 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 истекая из органов проявления воли, движется само, как сегнерово колесо<sup>50</sup>; 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.

Таковую 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-пассивная, в отличие от пассивной пассивности или чистой пассивности аспекта Он). Я и Он бывают каждое только *одного* вида, Ты же — *двойко*, и при уравнивании 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 уравниваться 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.

---

\* На полях дата: 1924.V.24.

Тут, в этих поворотах, все натяжения и давления зрительного силового поля направлены друг на друга и себя взаимно уравнивают, так что рисунок в высшей мере воспринимается как *целое, сам по себе*, не нуждаясь в дополнении. Освобождающаяся же энергия идет здесь свободно, не отклоняемая никаким центром тяготения, и собою наполняет всё 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 дырою, 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 беззавистность, древние признавали высшим онтологическим свойством, признаком бытийственного 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 со-



вершенства, 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 бесцельность 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 уничтожать, 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 схождение 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 такого не находится в пространстве самого изображения, *на* его плоскости, то, раз есть неугашенное вожделение 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.

## II<sup>51</sup>

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 последней 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. доведено 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 разуместь 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 пространства, 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.

---

\* На полях дата: 1924.VI.1.

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 принижено — 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 камбалою, которая в профиль оказывается только кривым фасом.

Невыносимый, когда он выходит нечаянно, этот кривой фас прекрасно использован в иконописи XIV—XV вв. 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 намёка, 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 змия<sup>52</sup>.

Есть\*, однако, одна область искусства, в которой требование уравниваемости 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 профильность, 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 ис-

---

\* На полях дата: 1924.VI.18.

торический 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 ширмою 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 своему они — проявление и представители власти; и когда этой последней за ними мы не сознаем, или не хотим сознавать, 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 сохранят свою ценность, хотя бы изображение на них и стерлось: важен прежде всего факт национализации или факт государственной милости.

Таким образом, во всех означенных вещах мы имеем дело не с предметами художественного созерцания как таковыми, а с вещественными доказательствами, или, точнее — оказательствами, 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, дорожающий 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 камеи или интаглии, содержит в себе облечение данного лица властью, даже



хотя бы над носящим данную камею. «Властительница моего сердца!» В самом деле, едва ли кому придет в голову носить на себе камею, хотя бы наилучшей работы, если она изображает неведомый данному лицу профиль или кого-либо чужого или враждебного: это показывает, что в камее 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 движения всему предмету, и это, ввиду функции самого предмета, должно быть признано не только не порочащим 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.

### ЛIII

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.

Современные монеты, как известно, чеканятся из плоского *листа* и тем самым предполагают основную плоскость своего изображения, причем обе стороны ее разобщены 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 силы плоскости монеты современной.

Весь \* характер монеты античной явно указывает на *осязательность* ее пространства — двигательную осязательность, и монета художественно понятною 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 пальцев. Организмом осзания 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

---

\* На полях дата: 1924. VI. 19.

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 отдельных плоскостях монеты, но есть сознание одной сплошной поверхности, расчлененной таким образом, что она имеет стремление непрестанно обращаться, последовательно вся проходя своими участками под каждой чувствительною точкою пальца. Монета немыслима неподвижно лежащей в руке или просто зажатой 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 вызывает гадливость. Едва ли тут дело только в возможности грязи (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 облекла 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 наслоится не патина, а просто грязь.

Между волею и интеллектуальным созерцанием лежит область *чувства*. Эмоции выводят личность из самозамкнутой 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 текущий 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 обра-

зом 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»<sup>53</sup>. Искание истины новый человек предпочитает истине и методологию — достигнутому знанию.

---

\* На полях дата: 1924.VI.20.

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 истина 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 отчетливости 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 непрофильность 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 пово-

рота 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, отвлекаясь 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 необходимость 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 память трехсотлетия Дома Романовых в виде рубля. 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

---

\* На полях дата: 1924.VI.21.



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, притязающий 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 уравнищенности 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 конструкцию

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 деятельности 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 особенности 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 сплю-

живается, теряет свою определенность, и, смотря только прямо, невозможно дать себе точный отчет о форме этого органа. Точно так же остается вполне невыясненной и как бы стертой форма подбородка, выступание челюстей и губ, степень развития надбровных дуг, лицевой угол и вся посадка головы. Но все эти черты лица устанавливаются с наибольшей уверенностью, когда лицо рассматривается в профиль, тогда как черты, выгодно наблюдаемые при прямом повороте, профилем скрываются и делаются невнятные. — 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 широтой 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* содержание 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 века, 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 этою линиею.

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 непотрясаемости 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 наибольшей 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 вынятными 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 полу-

ченные 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 оказаться 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 господственной 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); Средневековые усиливают эту стилистическую особенность христианского искусства и дают 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 господственной — 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. Взятое 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

---

\* На полях дата: 1924.VI.24.

сти, 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 устранным. 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 религиозному 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 усилиями 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 требованиями, которые предъявляются нами опыту, и всегда может оказаться неудовлетворительной. Так, при известном темпе жизни, удовлетворяет и то медленное сообщение между странами, которое достигается редкими посольствами: 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 приемке, 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  $\langle \dots \rangle$  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 медлительность 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  $\langle \dots \rangle$  минут, и потому передача телеграмм происходит с нетерпимою медленностью.

Однако и тут желающий мыслить длительность процессов познания чем-то несущественным и устранимым не сдается 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 междוזвездных сообщениях и видеть в подобных замыслах не только фантазии от безделия, то скорость света постигнет та же

участь, что и скорость звука. Уж сообщение с Солнцем, т. е. получение оттуда 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,

---

\* На полях дата: 1924.VI.25.

некоторое образование четырехмерной геометрии, т. е. не тело, а сверх-тело, или, по терминологии Н. А. Гулака<sup>54</sup>, 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 неустраняемая, как истинность получаемого таким приемом образа.

Эти трехмерные разрезы, как и двухмерные микроскопические препараты, в отношении своей формы, повторяем, не имеют ничего похожего на 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 *рокс*, венецианские бусы<sup>55</sup>, 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 инородному 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

сечений<sup>56</sup>, 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 построен 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 существенно-го 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 ἄκμῃ<sup>57</sup>, расцвет, применявшийся первоначально к человеческой жизни. Ἀκμῇ 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 рас-

---

\* На полях дата: 1924.VI.26.

тения. Еще ярче это замешающее символичность определенной стадии развития 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, 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 о каждой из координат, но и животное, и растение. Всякая вещь имеет свое цветение, время наиболее пышного 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 создается *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  $\alpha\kappa\tau\eta$  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-вредною 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, сменю листьев, появлением бутонов распускающихся, а затем — осыпающихся и созревaniem 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. формою 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 *ἀκμή*; 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 дан-

ного 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, положим, *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 нисколько 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 проницательности он разработал бы и понятие об едином организме корней, пытаясь объяснить себе биологическую и физическую подкладку его взаимодействиями 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 отвлечен 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. Морозов<sup>58</sup>. 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 проницательность 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 многогосвязность 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*<sup>59</sup>, 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 появ-

---

\* На полях дата: 1924.VI.30.

ляются с течением времени, расходятся от основного ствола и друг от друга последовательно, не только по мере удаления 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 своею 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 пространство 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, покуда 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 стоит<sup>60</sup> 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 узловы́е 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 изменений поколений, как вечного *eadem sed aliter*<sup>61</sup>, 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 легкий переход, по крайней мере в мысли, к племени, народу, государству, расе, наконец, к целому человечеству, конкретное единство которого было понято и почувствовано в опыте почти мистическом, вопреки рассудочному складу всего мышления, Огюстом Контом. 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,

---

\* На полях дата: 1924.VII.1.



в его культе Клотильды де Во<sup>62</sup> 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, неуывадаемая 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 отправляться. 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 измерениях<sup>63</sup>.

## 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 осязать 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

---

\* На полях дата: 1924.VII.12.

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, ни<sup>64</sup>, 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 приходит *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 их 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 в одну точку, в *одно* восприятие, в *один* акт апперцепции. Так именно творится то, что действительно творится, а не komponуется 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 собственно-го 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, распаляется 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, проходит, как прекрасное видение глубокого сна: с таким слушанием всего зараз не может сравниться никакое другое слушание*»<sup>65</sup>.

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 врастают 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, единое-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 пенопении, —<sup>66</sup>

но не только горит золотом, но и увесист, как золото. Ведь в нем собраны воедино 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-изобразительно сроки весьма большие, объединяемое время оказывается рыхлым и даже разваливается, 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, расстраивается: распадаясь, 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 выходящие 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 другом<sup>67</sup> 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, невращении 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 строении 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, несется 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 производением 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 произведении 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 противоплагается 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* непроходимой границы между искусствами изобразительными, вполне ошибочно слывшими за искусства чистого пространства, и музыкою в ее разных видах, слывущею 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 обзореваются, 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 элемента<sup>68</sup>.

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 произведе-

---

\* На полях дата: (1924). VIII. 24.

ния 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 не достаточно 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 родственностью отдельных элементов или известных групп их. Способ установки этой родственности может 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 невдумчивый 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 ретины, 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 *книгой*. 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 не художественных 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 остро 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 разворачивающемуся, 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 украшений 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, даже, может быть, по четвертой — преимущественно. Это единое целое развертывается 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 обедняет<sup>69</sup> солнце и лишает его жизни. Напротив, царственно и божественно объединяет собою солнце все и объединяет собою все небо, когда уловлена его дуга по небосводу. Общепризнано преимущество поэзии пред искусством изобразительным именно в этой способности развертывать слушателю события. Но нужно помнить: это развертывание 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.

---

\* На полях дата: 1924.IX.6.

В иных случаях впечатление от поэзии настолько определено 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 Параны<sup>70</sup>. 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 Занд<sup>71</sup>. И тут опять развертывающийся 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 Сергия<sup>72</sup>, на каждой странице имеющее иллюстративную миниатюру. Строгое единообразие композиции, приемов, общего характера красок и даже частностей расцветки всех этих миниатюр низут 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.

## 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 большею 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 стеной 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 большею 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 разворачивается 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.

Этот композиционный прием более или менее общ всем стенным росписям, будет ли то жизнь св. Франциска у Джотто<sup>73</sup> или росписи византийские. Напротив, непониманием этого начала характеризуются росписи недавнего прошлого: таков нелепый Владимирский Собор в Киеве<sup>74</sup>, где нет ни единства темы, ни общего композиционного начала, ни господственного события, разворачивающегося во времени, ни последовательности красок, ни единства художественной школы или направления, ни даже приблизительного приноровления 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 Котарбинский<sup>75</sup>, а единое произведение.

## 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 бороздят его пространство.

Ясное дело, некоторый признак или некоторые признаки должны устанавливать в нашем сознании нумерическое тождество<sup>76</sup> предмета или предметов, изображаемых в их разных временных координатах разными груп-

пами: 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.

Путешествия, драматические события, вообще все то, что из всех координат пространства наиболее нуждается именно в *четвертой*, обычно передается на средневековых миниатюрах именно таким приемом<sup>77</sup>.

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 полною 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. Нестерова<sup>78</sup>. 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 определенно, чтобы быть названо бытовым. Точно так же — и состав группы, не способный с полной 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 в.

Впереди \* всего хода бежит мальчик с берестяным ведром. 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 оплотнения 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, Соловьеве 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 обозреваем 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 обозреваем и все течение русской истории

---

\* На полях дата: 1924.IX.20.

по внутреннему его смыслу, и тогда каждый из образов становится несравненно значительнее 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» Ватто<sup>79</sup>. Тут изображен праздник среди природы, гуляющие пары — одни беседуют в роще, другие поднимаются, 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 и образов и людей, ими представленных. Понимаемая как изображение празднества, 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 *одною*, изображенною в ряде последовательно разворачивающейся любви (парою). Это она, единственная пара, беседует в роще и затем постепенно уходит, чтобы скрыться в светоносном тумане на остров Киферы.

Еще один пример, где сплоченность последовательных состояний и возрастов чувства дана без каких-либо швов. Это малоизвестное произведение Микель-Анжело (...) <sup>80</sup>.

## 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 бо́льшую 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 процесс, 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 внятно 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 доходящими; 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 отдельными 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. Моментальная 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 *современным* 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 единовременности 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

---

\* На полях дата: 1924.IX.21.

тут требуется вскрыть несколько точнее 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 сходится. 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 привыкшему 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 отправляющийся от пассивного мировосприятия, имеет склонность брать образы единовременными 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 Альберти<sup>81</sup>, 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 перспективою и натуралистическими стремлениями. Мы не знаем, кого именно имеет в виду Альберти; но поскольку сам он возмещает 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. 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 распастанность, и анатомическая противоречивость ракурсов: изображение оживло. 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 невыносимою фальшью. Горбы и «анатомические противоречия» фигуры Прохора предельно точно осуществляют конструкцию данной иконы как художест-

венно 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.

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 отожде-

ствляются. 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 струящуюся в нем духовною жизнью, эфирным током, все собою пронизывающим, но не подымающим никакой пыли. Это невозмутимый мир, кото-

рый 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 ба-рабанную 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 внутренней сущью 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 восприятие 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 перед 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 которых 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 выходящей 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 соответствует 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»\*.

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

---

\* Б. Христиансен. Философия искусства. СПб., 1911, стр. 167<sup>92</sup>.

своего собственного изменения, берется здесь статически. Но тем не менее самая динамика личности подлежит 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 искрится 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 энтелехия<sup>83</sup>. 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 удлинненным 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»)<sup>84</sup>. 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»<sup>85</sup>. 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 подходяще-

го к тому, будущему с остоянию. 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»<sup>86</sup>.

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 художеству 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 зренья; 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 прорвущееся наружу. Святой в значительной мере делает себя помощью «искусства из искусств»<sup>87</sup>, аскетики, 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 со-

---

\* На полях дата: 1924.XI.23.

бою темную непроработанную толщу, сырую оболочку, непроницаемую лучам славы внутреннего облика. И потому портрет с такого лица (разумею натуралистический портрет) не способен быть иконою, 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 последовательностью 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 во вне, 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).

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 второ-

степенность, 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 непрестанного скольжения вдоль них мы восходим к единству середника и созерцательно-му 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 непрестанно 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 построений 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 такою условною предпосылкою, хотя она и не охватывает действительности всесторонне. Но теперь, проделав анализ суженный, мы можем и должны снять сделанное ограничение и учесть координату времени не только в строении изображаемого, но и во внутренней форме самого изображающего.

В самом деле, художественное произведение есть закреплённый 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 разнородных 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 древ-



ности признаваемая всеми народами и закреплённая 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 к реальности. 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 непринимаемый в расчет теми, кому требуется во что бы то ни стало отстоять линейную перспективу. У Кунрата<sup>88</sup> 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»<sup>89</sup>.

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.

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 пренебрегаемо 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 непремен-

---

\* На полях дата: 1924.XII.20.

но 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 *простора* 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 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 держаться. Рембрандт, Поль Веронезе («Христос на пире у мытаря» и «Брак в Кане Галилейской»), Рафаэль («Афинская Школа», сравни также «Видение Иезекииля» и др.) достигали 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 полотна 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 cm. cm.

Изобразительная поверхность может быть насыщена также и по горизонтали, и это уплотнение выражает движение наблюдателя в горизонтальной плоскости. При-

знак 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 своею совокупностью 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. Рекомендуются 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 каковом 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 *intérieur*'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.

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 перед 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 — разворачивается.

С изумительной, почти до боли остротой воспринимается (лес) зимой, когда идешь по дорожке 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 лишённые 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 ниспроверяются 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 *разворачивается* 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 те-

лесным. Нет никакого сомнения, мы имеем тут *единый* и *целостный* образ дерева. Но образ этот существенно исключает 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 поезд.

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 простирается 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 *его* 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 закреплён и воплощён искусством.

Раз \* только это путешествие было воспринято как некоторая целостность, может быть и образ ее, с внутрен-

---

\* На полях дата: 1925.I.9.

ним 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 географических областях как художественные образы с внутренним движением. Это же самое надлежало бы повторить и вообще о путешествии.

Но есть путь еще большего охвата, нежели путешествие: 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 подлавливает 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 лишить 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 фабулу, а именно его самого, то в этом росте произведения, его разворачивании 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 самостоятельную форму, 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 формою. 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 по-

рознь. 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 неперменным условием отказа от выражения: «кажутся не такими, 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 некоторое 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 подразумевающееся 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 выше разъясненном 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, которою 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, формальною предпосылкою 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, характеризуемых одним и тем же признаком, или по своей силе, или по пространству, на которое оно простирается, или, наконец, по длительности, с которою оно тянется. В некоторых случаях общим явлением может быть имеющее, по тому или другому мотиву,

---

\* На полях дата: III.29.

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 относительно 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, некоторое, 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:

---

\* П. В. Преображенский. Некоторые законы иллюзии /Труды Отделения Физических Наук Общества Любителей Естествознания. Т. VII, вып. 2-й, 1905, стр. 46—48.

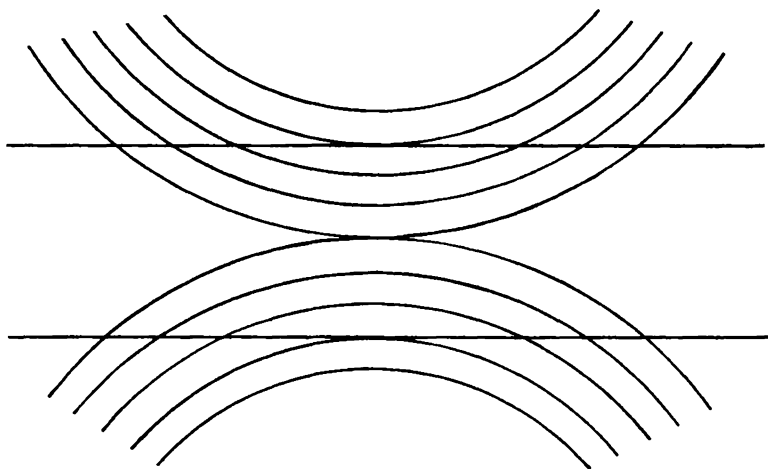
1. Для увеличения иллюзии усиливать действие общего влияния мы должны так, чтобы *не* ослаблялось отдельное впечатление от частного (нельзя, например, чрезмерно увеличивать густоту линий).

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 част-



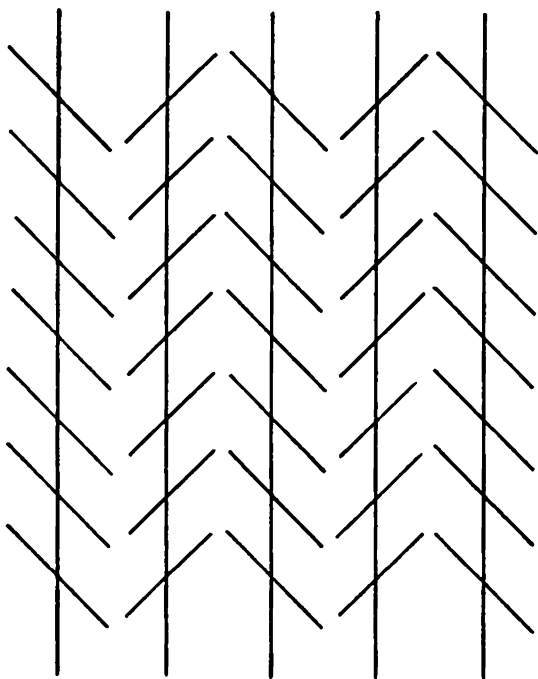
Р и с. 1

ное, 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, активно 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.

1. Две системы concentрических дуг пересечены двумя параллелями,

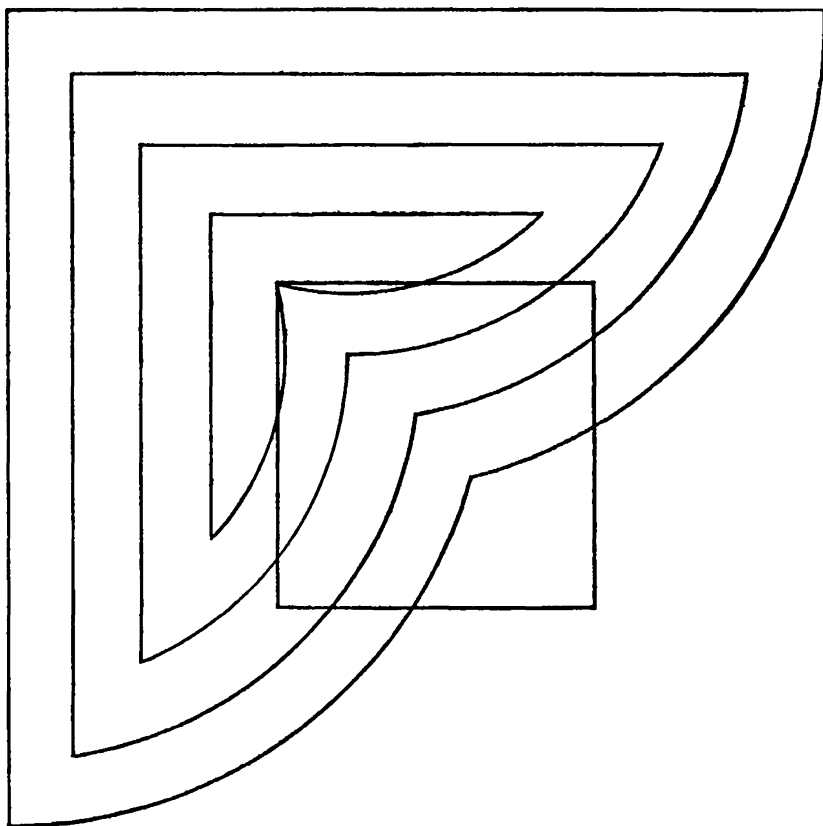
— чтобы подчиниться общему явлению — системе многочисленных дуг, частное явление параллелей, только двух, должно было бы обратиться в линии, направленные друг к другу выпуклостями. Следовательно, иллюзия пойдет в сторону искривления их обратного, так что линии друг к другу будут обращены вогнутостями.

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.



Р и с. 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.



Р и с. 3

4. Круг, пересеченный системою 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 собою, 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.



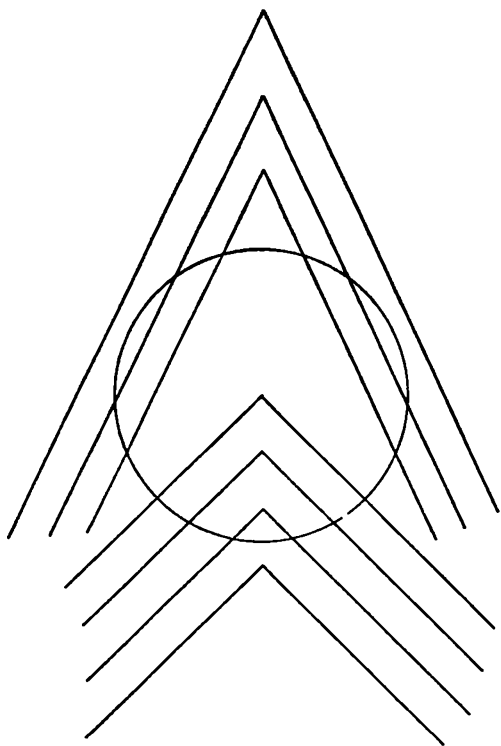


Рис. 4

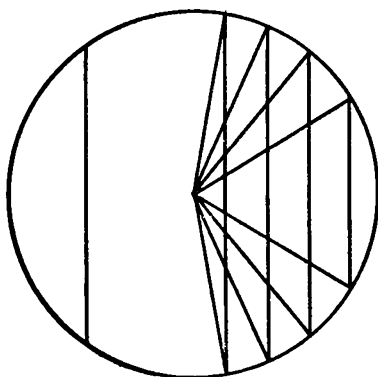


Рис. 5

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 сходиться, если картон отодвигается к вершине пучка. Иллюзия эта понятна. Общее явление есть тут ребро картона, *ав*, 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 *а"в"* занимает положение *а'''в'''*. Чтобы подчинить себе явление частное, т. е. отдельные точки.

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, — взмывает 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

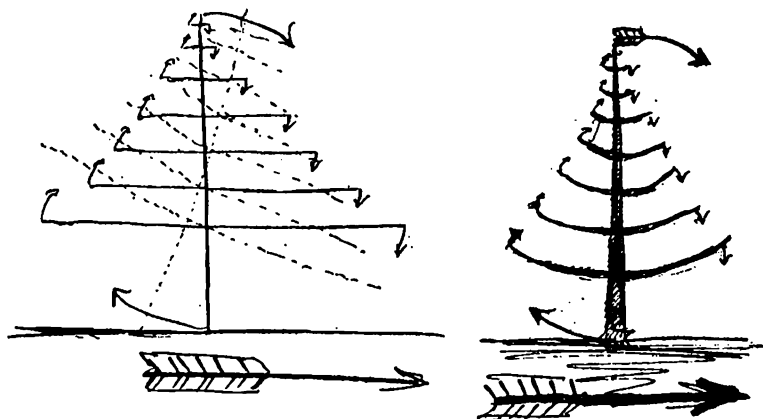
---

\* На полях дата: 1925.IV.8.

\*\* Н. Любимов. Новый обман зрения / Научное Обозрение. № 3. 1896.

\*\*\* На полях дата: 1925.IV.8.

\*\*\*\* Так в рукописи. — Ред.



Р и с. 6

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.

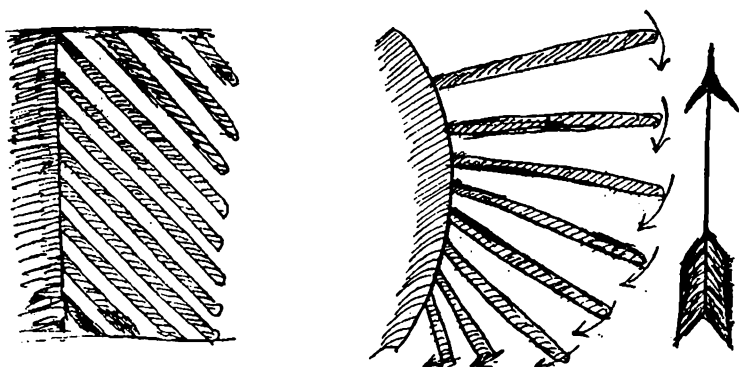
Коротко: если мы удаляемся от колеса, но продолжаем смотреть на него, то колесо сопротивляется *общему* явлению, удалению от глаза всех предметов, и, следовательно, как *частное* явление, старается противодействовать общему. Оно следует за глазом, потенциально катясь вместе с поездом: колесо не допускает 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 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

ближайшие 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 ближайшие, 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.



Р и с. 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 отстаивает 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 *одною* схемой, объединивши же — держимся за нее, как за опору и руководящую нить, для нас более ценную, чем отдельные явления.

И потому, когда новый опыт, не достаточно 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 удастся, 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 удастся 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 представляющим не-обходимым, 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 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 ставится в качестве ее ядра своеобразное истолкование пространства. Повторяем: миропонимание — пространствовпонимание.

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 пересказываемы 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. Чаше 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 целесообразности 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 мешает 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 действительности<sup>1</sup>. 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 — гово-



речь 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, строемым 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 лоскутною сшивкою 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 евклидово-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 миро-восприятия, и именно сюда, т. е. к этому окончательному обособлению, направлены ее напряженные усилия. Ее задача быть хотя и человеком построенной, но насквозь и начисто без-человечной, 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 непрощеное посредничество критиков, которые, не зная и не понимая задач геометрии, берут на себя представительство за нее в искусстве, им тоже чуждом, и селятся 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 самыми 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 простран-

ства наглядно воспринимаемого и даже в полном их не-  
сходстве.

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 евклидо-кантовской схеме; но остановимся пока лишь на перечисленных и бегло просмотрим их ряд, с тем чтобы сопоставить далее эти признаки с таковыми же пространства или, точнее, 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 наизусть: 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 иначе: 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.

---

\* На полях дата: 1925.V.3.

2. Пространство бесконечно. От утверждения бесконечности пространства должно быть отличаемо утверждение его бесконечности. Под бесконечностью 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, бесконечность пространства не предполагает непременно бесконечности его, как и, наоборот, бесконечность не включает в себя непременно бесконечности. Всякое смыкание в себя геометрических образов, если они принимаются за основные, устанавливает и возможность бесконечного 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 никакое 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 двумерным пространством бесконечным; 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. Противоположную этой однородности была бы неоднородность пространства, которую можно мыслить двояко:

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 пространства<sup>2</sup>, в силу которой свойства больших образов могут быть всюду одинаковыми, но свойства достаточно малых различны в зависимо-

сти 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 предreshает 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.

---

\* На полях дата: 1925.V.10.

Таким образом, изотропность и однородность пространства — признаки друг от друга независимые, и совмещение их есть очень специальный случай, который подлежит особому доказательству.

5. Но, кроме изотропности, должно быть особо утверждено 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 безразличны<sup>3</sup>. 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 выбранного 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 предносящегося общечеловеческому сознанию понимания непрерывности и связности. — Не-

сравненно более строгая формулировка этого понимания принадлежит Георгу Кантору<sup>4</sup>. 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 контroversы 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 одно недостаточны, 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 суженная, 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 относится, 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 односторонним и двусторонним поверхностям обыкновенного пространства, но бесконечно более богатые свойствами, подобно тому, как поверхность богаче плоских линий. Наконец, пространство обладает всюду нулевой кривизной. 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 доказате-



льство 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 построенное физикою, имеет признаки, существенно отличные от перечисленных выше. Уже основные аксиомы ньютоновской механики, в частности принцип инерции, несовместимы с бесконечностью и некоторыми другими свойствами евклидова 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 теории относительности о квази-сферичности мирового пространства с радиусом, равным  $\sqrt{1,08 \cdot 10^{22} \rho^{-1}}$ , где  $\rho$  есть средняя плот-

ность материи, или подобный же вывод де-Зитмера<sup>5</sup> о конечности времени, или хотя бы результат астрономических исследований Шварцшильда<sup>6</sup> и Гарцера<sup>7</sup> 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 вниманию 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 такое 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 психофи-

зиологического, самое далекое от него понятие о пространстве геометрическом, а строяемое физикою лежит посредине 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 подготовляющий почву к пониманию художественному<sup>8</sup>.

Так, нам предстоит рассмотреть, шаг за шагом, насколько признаки евклидовского 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 построения<sup>9</sup>. 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 евклидовского

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 Паскале<sup>10</sup>.

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 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

---

\* На полях дата: 1925.V.31.

зрительными, а таковые возможны, лишь когда взор *упирается* в некоторый зримый предмет; этот предмет бывает пределом всех проведенных к нему из глаза прямолинейных лучей зрения<sup>11</sup>. 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 про-

---

\* На полях дата: 1925.7.VII.

тив 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 неизменной, — звук, запах, тепловое ощущение, восприятие ее геометрических размеров и соотношений, получаемое определенным или мысленным движением и осознанием, ослабевают по мере удаления данной вещи. Иначе говоря, и в этих всех случаях соответственное пространство оказывается различно-емким 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 лишенную 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 не зрительных 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 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 *petitio principii*, заранее подставляя на место пространства психофизиологического пространство геометрическое и доказывая затем тождество пространства непосредственного опыта с отвлеченным пространством евклидовской 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 разобраный. 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 кожа<sup>12</sup>. 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 взаимоотношением 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 вместилищем 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 вмешиваться 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 строении 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 пояснить 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 органов 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, проходить 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 большим единицы и, вообще говоря, не целым.

---

\* На полях дата: 1926.II.28.

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: узнание 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 петлею 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, естественно, 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 движе-

---

\* На полях дата: 1926.III.14.

ние идет левым плечом вперед, ощущается как противостественный 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 насильи могут быть отвлечены. Другие же восприятия настолько определенно 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 эмпирических восприятий, пространство ни для чего не нужно. Между тем анализ самих восприятий показывает, что в евклидовском пространстве им нет места и быть не может, и кантовская форма восприятий оказывается пустою, а самые восприятия — распологающимися 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.

**〈ПРИЛОЖЕНИЕ 1〉**  
**ЛЕКЦИИ П. ФЛОРЕНСКОГО.**  
**АНАЛИЗ ПЕРСПЕКТИВЫ**  
**〈запись Веревиной-Строгановой 1923/24 г.〉**

**〈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, вопрос〈ами〉 художественн〈ости〉 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 построения<sup>1</sup>. 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 растягиваться 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, неясных и не бесспорных. Наша задача — разобраться в этих предпосылках, не особенно углубляясь в перспективу как чисто математический метод.

Проблемы, связанные с перспективой, распадаются 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 <sup>1</sup>/<sub>3</sub> строки⟩*. Нам нужно взглянуть, 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  $\langle$ бы $\rangle$  в предварительном обсуждении,  $\langle$ пропуск  $1/3$  строки $\rangle$  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:

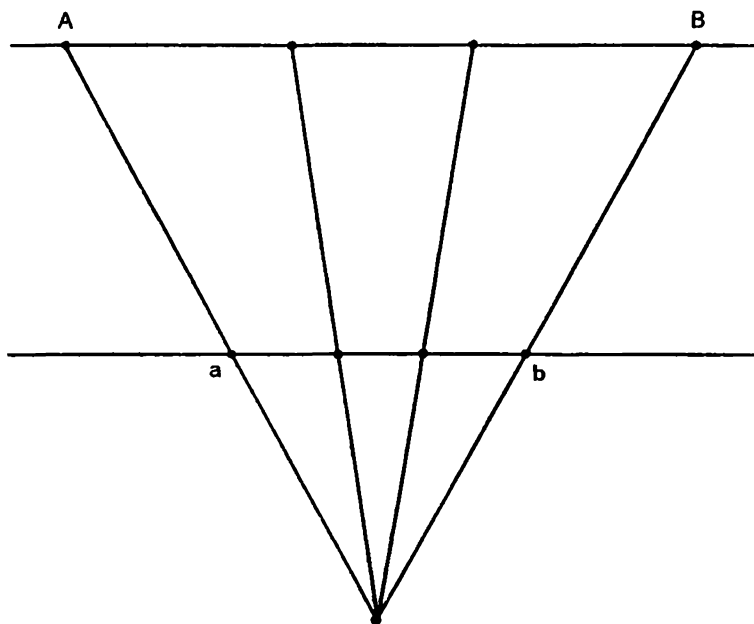


Рис. 8

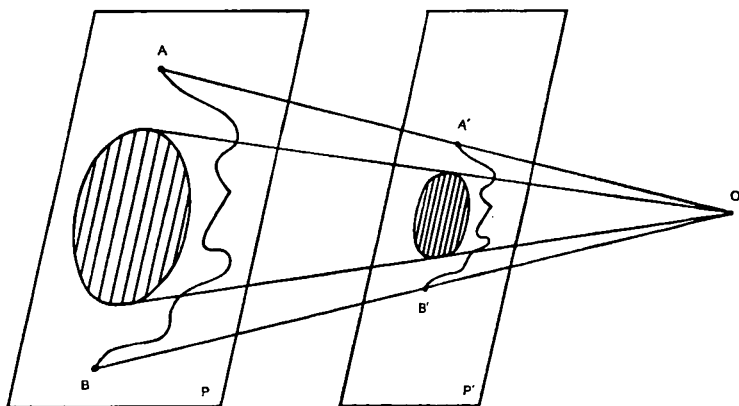


У нас есть прямая линия, на которой имеются несколько точек, и имеется другая прямая линия, которая соответствует плоскости изображения. Геометрической перспективой этого изображения будет совокупность таких точек, которые засекутся на этой прямой пучком прямых, восходящих из одной точки. Возьмем некоторую 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 (4) 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 сказали относительно 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

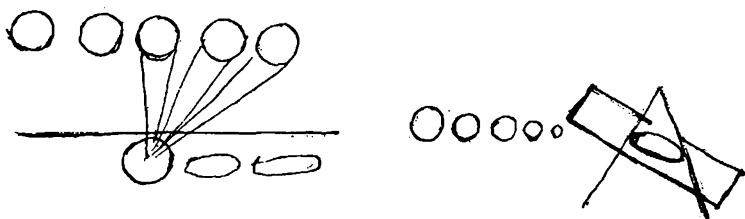


Р и с. 9

чрезвычайно запутанными и представляются огромные трудности. Возьмем простой случай, но который долгое время служил предметом математических исследований. Имеется 3 эллипсоида<sup>2</sup>. *⟨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.

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 1/4 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 отступать. Если же мы отступили, то то, что дает перспектива, будет непонятным.

Если у нас имеется колоннада, тогда высота колонн



Р и с. 10

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

---

\* 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.

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 взглянемся, что, собственно, служит известной цели? Если мы берем этот нож, то той технической жизненной 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, частично<sup>3</sup>.)

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 со-

держанием. 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 приспособляться 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 сырью.

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 мало ценного.

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 беспрестанно далеко, отщепляются тоже, как известные стороны материала, из которого состоит произведение. Так что то, что мы собственно ценим, 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 произведение, 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 символов<sup>4</sup> 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 учитывать, 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 накопляться точек, они будут обсыпаться линию, как пыль, и накопляться 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  $\frac{1}{4}$  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)* анализа<sup>5</sup>.

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 сила<sup>6</sup>.

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 словопотребление 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 цельности<sup>7</sup> 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 целыми.

Эта целостность организма дана двояко. Во-первых, некоторыми внутренними функциями, о которых мы, вообще говоря, не знаем, а если узнаем, то очень поздно и весьма сложными методами. Например, единство организма осуществляется биологически секреторным путем (*пропуск <sup>1</sup>/<sub>2</sub> 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 — не-

что 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 стоящий 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 возникать 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 языка<sup>8</sup>. 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 «цѣльъ». 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) Здоровый, 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 здоровья. Но слово «ὄλος» 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: «toyetos» 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 «καλός», 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 «כלל». 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 «כלל», 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:

Здоровье, сила	
ῥλος	
Действующая причина	
Совершенство	Полнота
לם	totus
Формальная причина	Материальная причина
Красота	
ץלז	
Результат, конечная причина	

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 слова<sup>9</sup>. *⟨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 восприятие 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 сказалось 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 си-



ловая 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 сопротивляющейся 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, конкретным<sup>10</sup>.

Спрашивается, что же мы должны думать об эстетическом целом, которое нас интересует. Тут сплоченность, зависимость всего от всего выступает с особою силой: *⟨пропуск 1/3 строки⟩* целости 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,  $\langle \text{то в} \rangle$  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)<sup>11</sup>, который создал статику и динамику представле-

ний, 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 силою. 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 остриями 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 искусственно 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, чтодвигающийся 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 перескочу 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 <sup>2</sup>/<sub>3</sub> строки>.

Если мы будем рассуждать чисто геометрически и с точки зрения обычной геометрии, то, как известно, угол, под которым мы видим какое-нибудь тело, изменя-

ется 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 волокно 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  $=1^\circ$ . 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:

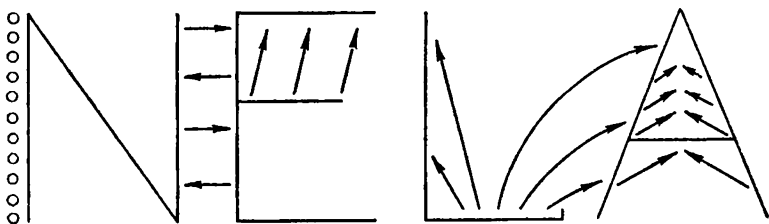


Рис. 11

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 заплывание 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.

Рассматривая понятие цельности, которое необходимо присуще до известной степени всякому объекту, познаваемому нами, в большей степени тем объектам, которые мы рассматриваем как живую сущность и, наконец, в наиболее совершенной степени предмет 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. 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  $1/5$  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 обособления<sup>12</sup>), 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, я беру в порядке познавательном, 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 собою<sup>13</sup>.

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 сторона.



Все наши ощущения происходят от некоторого общего корня, от того, что называется общим чувством<sup>14</sup>. 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 вещьность 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 вещьности 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 вещьности над пространственностью. Можно выяснить 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 экзотических пространство 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 при-

мер — Тинторетто. Мы начинаем чувствовать то, что (пространственность) между отдельным зрительным образом важнее и существеннее, ударнее, 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 сгустками 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 «res». По первоначальному значению «res» 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 «res» 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 общенародное.

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 во-

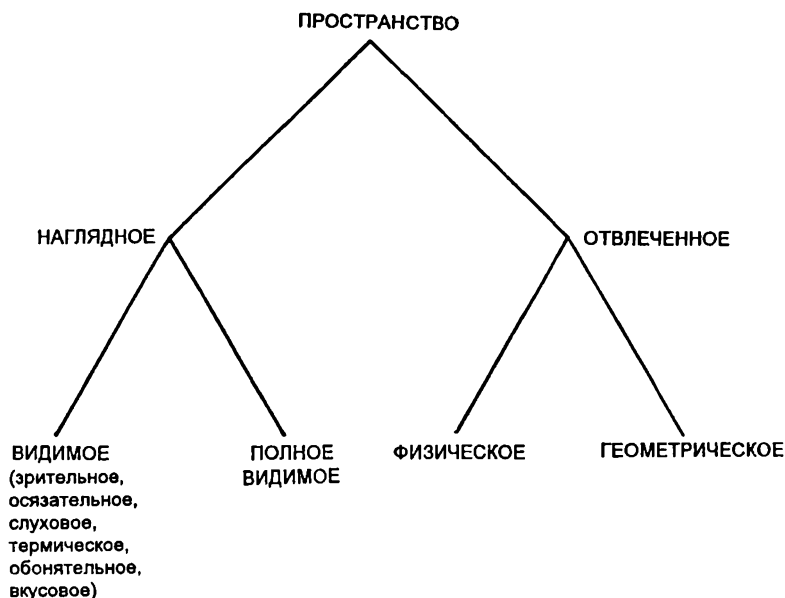
обще. Но этот вопрос поставить необходимо, потому что пространство художественного произведения может быть построено по типу пространства того или иного ощущения. Внутреннее строение этого пространства является особым.

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 Уайтхед<sup>15</sup>. Он говорит, что мы употребляем это слово в четырех значениях. 1) 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 Мах<sup>16</sup> 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.



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, каковым, 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 1/4 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 чувственного 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 беспрестанно далеко, а верх будет теряться, т. е. на некоторой высоте она делается туманной, трудноразличимой и иссякает. 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 возвращения. События повторяются 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 б роспись имела периоды на одну треть, четверть и т. д. этой колонны.

Представим себе, что мы отправляемся отсюда и воз-

вращаемся 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

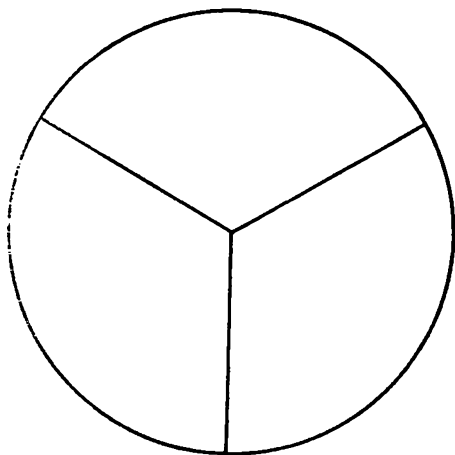


Рис. 12



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.

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 различные, 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, вы 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 по-светлеть, 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

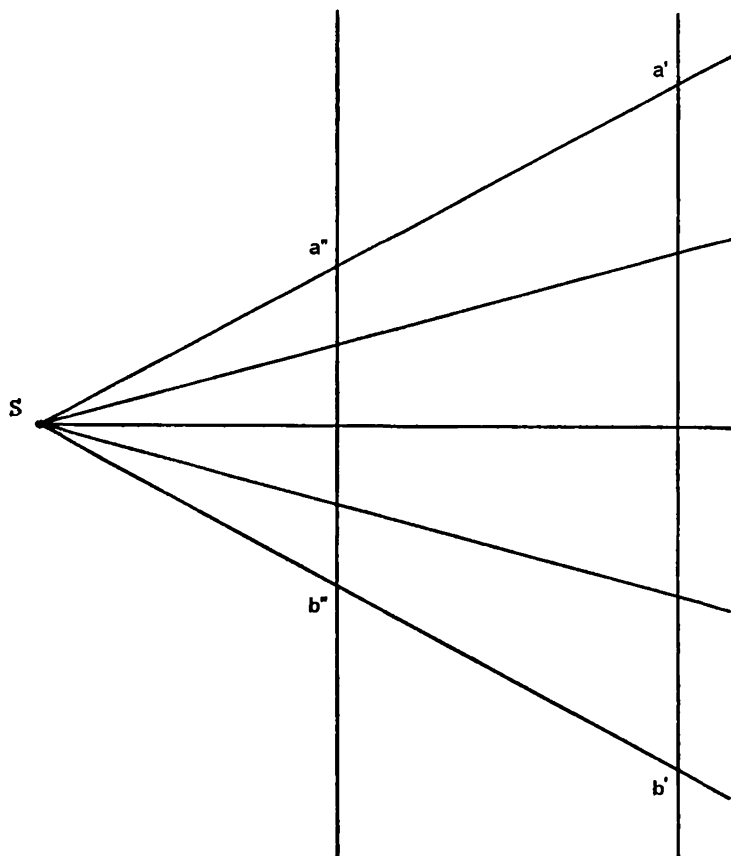
она будет казаться очень холодной, а, наоборот, левой — очень теплой, потому что для правой руки общим явлением была горячая вода, а для левой — холодная. Чтобы подчинить комнатную воду общему явлению, нужно было нагреть воду для правой руки и т. д.

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 Преображенского<sup>18</sup>, 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 теплого 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.



Р и с. 13

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 1/4 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 пойти 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. Причем 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 Кантора<sup>19</sup>, 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 на-

зывается 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 восприятия 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 художество, если и проникали, то полужаконно, 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 евклидовской 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 простран-

ство, 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 2/3 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 проницаемым.

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 до-



статочной степени бедной. С другой стороны, бедным будет искусство, построенное на такого рода восприятии. На Западе сейчас делаются попытки создать гамму осязаемых 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 (отчет) углов, на которые может простирается 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 движем 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 прочее<sup>20</sup>.

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 Соловьева<sup>21</sup>, 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 целости, 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 никуда 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 отрешаясь от евклидовой геометрии. Пространство небольшое, пространство гравюры должно быть совершенно иначе построено, чем евклидовское пространство, пространство физики. (Хотя физика отрицает это<sup>22</sup>, 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 зараз 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 понимает 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 возвращении<sup>23</sup>, 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 мыслил, 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 натываемся 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 материальная 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 комнате<sup>24</sup>.

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 соотносительно — 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 сто-

роны, 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 ЛЕКЦИЯ<sup>25</sup>⟩

*⟨Дата в рукописи не указана⟩*

Строение пространства характеризуется его кривизною. Мне очень совестно, 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 ссылаться 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. Мерило 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 кривизны<sup>26</sup>.

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 многомерного пространства определяется геометрически, но можно построить иначе понятие кривизны, которое будет иметь определенный смысл. Для этого мы вернемся к кривизне поверхности, т. е. кривизне двумерного 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, сосчитали, 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 накладывается на сферу. Тогда стороны его искривляются. Получается сферический треугольник. Так как мы сказали, что стороны состоят из нерастяжимых нитей, 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 маленькие 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 изменение 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 деформируется 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 просто разность этой и той площади, а взять эту разность, отнесенную к единице площади. Это характеризовало бы степень искривленности сферы.

В сущности это будет теорема, данная Гауссом:

$$\{K(d\tau) = \angle A + \angle B + \angle C - \pi,$$

где  $d\tau$  — весьма маленький кусочек поверхности треугольника,  $K$  — степень искривленности. Получается разность, равная сумме углов на сфере минус  $\pi$ , сферический избыток треугольника. Что это значит? Это значит, что сферический избыток, т. е. изменение суммы углов против суммы углов на плоскости — степень деформированности треугольника, накапливается на каждом элементе его поверхности. Если бы мы наливали воду, то оттого что  $K$  в какой-то точке будет больше соответственного участка треугольника участвующего 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 двумерного пространства характеризуется его емкостью. Если мы говорим о сфере, тогда кривизна всюду постоянна. Кривизна равна сферическому 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 искажались. Объем его должен измениться. Сумма углов тетраэдра будет  $4\pi$ , т. е. четыре прямых угла. Отступление это  $A$  от четырех  $\pi$  — 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 осязания 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 подхождение, 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 евклидова 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 эстетиче-

ски 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 х. 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 соотнести 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 предрешает 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.

Попытаемся подойти к основным проблемам композиции более определенно. Поскольку вы хотите организовать пространство, постольку вы не можете внести туда ничего не пространственного. 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 кривой<sup>27</sup>.

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 двойственности<sup>28</sup>. 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.

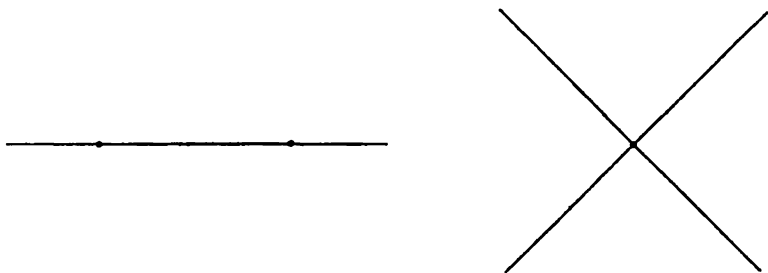
Такой словарик приблизительно из полутора десятков слов дает возможность перенести любую теорему высшей геометрии в другую теорему, которая не похожа по внешнему виду на первую. Она открывалась самостоятельно, и доказательство давалось каждый раз особо.

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 об-

---

Р и с. 14

разом построены теоремы. Это в области двухмерного пространства.



Р и с. 15

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. Постольку 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 осязание<sup>29</sup>. 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. Или 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 искусства<sup>30</sup>.

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 понимать 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 осязание<sup>31</sup>. 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 дает 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 сопротивления 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 первокомпозициями 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 такое — реальность, которая больше себя самой, т. е. такая, которая говорит нам и дает больше, чем она есть чувственно и непосредственно<sup>32</sup>. 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 произведение 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 известный вес 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 кон-



структивный. 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 расползающийся 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 означены, им указываются, поскольку произведение выводит за пределы себя самого. Эти 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 разуместь 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 действительную 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. создание 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 наводят 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, что оно 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 зара-

нее 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 предопределяют то, что из них строится, так же и в соотношениях вещей, те или другие имеют определенную эмоциональную окраску, и потому то, что на них строится, уже тем самым гармония предопределена 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 выражает 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 большое значение имеет эмоциональная сторона. С другой стороны, если требуется в портрете передать начало волевое, 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 достижимость и самодовлеительность. 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 виде<sup>33</sup>, — 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⟩*<sup>34</sup>.

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 откалываются 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 целесобразно 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 накладывания 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 себе<sup>35</sup>. 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-то 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 двумерно, 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 каковых 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 находится 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 переключается 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, протекающие между двумя одинаковыми событиями, равны между собою. Никто нам не может доказать, что сутки вчерашние и нынешние являются одинаковою деятельностью 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: сослаться 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 опий 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 несовпадение в связях, оно житейским сознанием преувеличивается. Разное направление 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 другие 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 состояние 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 всею 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 расшириться. 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 перекладываться с одной линии. Если это металлические проводки, то в таком случае эти заряды будут ёрзать 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 подлежит 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 изменение<sup>36</sup>. 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 переменой места в соответственные моменты времени некоторых масс. Если мы возьмем временную координату, то заметим, что последовательным значениям 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 весною 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 во-

ды 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  $\langle$ их $\rangle$  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 владимся 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:



Р и с. 16

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 Уэллса<sup>37</sup> 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 метафизического можно строить разные метафизики. В порядке эстетического 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 устаем, 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 меняется. 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 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 проекция<sup>38</sup> 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 зрения<sup>39</sup>.

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 воспроизводитель музыки, исполнитель — оно сольется с этими волнами и из этого соединения получается 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 строением 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 произведения<sup>40</sup>.

## 〈ПРИЛОЖЕНИЕ 2〉

### АНАЛИЗ ПЕРСПЕКТИВЫ

(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)  
(пишу задним числом 1921.X.5. Москва)

#### ЛЕКЦИИ I и II

*(читаны 1921.IX.30 ст. ст., среда)*

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 (ἁπλοῦς οὐρανόθεν 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 м<ожет> 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.

### **<ПРИЛОЖЕНИЕ 3>**

#### **КРАТКАЯ ПРОГРАММА ЧТЕНИЙ «О ПЕРСПЕКТИВЕ» В ВЫСШИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ НА 1922—23 гг.**

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.

## 〈ПРИЛОЖЕНИЕ 4〉

Великий Четверток. Ночь. 1922.  
III. 31. Сергиев Посад

### ПРОГРАММА ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. Качество изобразительной плоскости. (Вопрос об ее ограниченности, о виде ее границ. Есть ли принципиальная вертикальность и горизонтальность? Плоскость ли она, или пытается стать сферою, 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 сгустки?

3. Каково отношение эстетического центра к центрам геометрическому, психофизиологическому, сюжетному?

4. Активность вещей изображенных:

а) вещи могут быть сами по себе пассивны и двигать-ся активностью пространства (напр〈имер〉, у Веласкеса);

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 произведений, — 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 цельности.

9. Разбивается ли пространство, в случае своей самостоятельности и независимости от эмпирического пространства, на несколько не переходящих 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 подчеркнуто 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, то есть не поддающаяся конкретному созерцанию? Тогда каждая вещь — сама по себе (рисунки детей). Есть ли общее пространство вещей?

14. Есть ли необратимость того или другого направления, т. е. абсолютность *смысла* у направлений? И у каких именно?

15. Строение 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 — горизонту?

19. Нет ли увеличения предметов с удалением?

20. Какова 4-я координата — время — в произведении? Замкнуто ли оно или безгранично? Быстро или медленно? Равномерно или неоднородно? Нет ли у него циклических возвращений?

**ПРИМЕЧАНИЯ**

**УКАЗАТЕЛИ**

## ПРИМЕЧАНИЯ

### СТАТЬИ И ДОКЛАДЫ ПО ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ И ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Все тексты данного раздела подготовлены к печати игуменом Андроником (Трубачевым). Примечания игумена Андроника и М. С. Трубачевой.

#### ФАЛЛИЧЕСКИЙ ПАМЯТНИК КОТАХЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ

Единственное издание под тем же названием в «Живой старине». СПб., 1908. Вып. I. С. 56—58. Публикуется по отдельному оттиску (без обложки, СПб.: тип. Мин-ва путей сообщения, 1908. С. 1—2), вплетенному Флоренским в авторский сб.: «Флоренский Павел. Опыты. I. 1903—1910» (Архив священника Павла Флоренского). Авторский оригинал неизвестен.

*Игумен Андроник*

#### ДОКЛАД СОТРУДНИКОВ КОМИССИИ ОБ ОСМОТРЕ ВВЕДЕНСКОЙ И ПЯТНИЦКОЙ ЦЕРКВЕЙ, ПОДЗЕМЕЛЬЯ ТРОИЦКОГО СОБОРА И ПОМЕЩЕНИЯ ПОД БАЛКОНОМ ТРАПЕЗЫ

Публикуется впервые по машинописному экземпляру, исправленному Флоренским (Архив священника Павла Флоренского). Датируется по старому и новому стилю — 26 октября (8 ноября) 1918 г.

*Игумен Андроник*

Примечания игумена Андроника (Трубачева).

<sup>1</sup> Михаил Васильевич Боскин (1875—1930) — художник, первоначально писал под влиянием живописи передвижников, затем проявил интерес к импрессионизму. В 1910-е годы поселился в Сергиевом Посаде, был дружен с А. А. Александровым, П. Н. Каптеревым, В. В. Меем, В. И. Соколовым, П. А. Флоренским и др. В 1918—1920 гг. член Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Картины М. В. Боскина 1920-х годов, изображающие Сергиев Посад, стали художественными документами эпохи. — 50.

<sup>2</sup> Павел Николаевич Каптерев (1889—1955) — сын профессора Мос-

ковской Духовной Академии Н. П. Каптерева, известного историка Русской Церкви. В юности дружил с П. А. Флоренским. В 1918—1920 гг. — член Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Преподаватель естествознания, научный работник. В 1933 г. арестован вместе с П. А. Флоренским, сослан в лагерь на Дальний Восток, где работал с П. А. Флоренским на Сковородинской опытной мерзлотной станции. Соавтор книги: *Быков Н. И., Каптерев П. Н., (Флоренский П. А.). Вечная мерзлота и строительство на ней.* М., 1940. — 50.

**ПРОЕКТ МУЗЕЯ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ,  
СОСТАВЛЕННЫЙ ЧЛЕНАМИ КОМИССИИ ПО ОХРАНЕ  
ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ, ПРОФЕССОРАМИ  
П. А. ФЛОРЕНСКИМ И П. Н. КАПТЕРЕВЫМ  
ПО ПОРУЧЕНИЮ КОМИССИИ. (ПРИЛОЖЕНИЯ)**

Публикуется по машинописному экземпляру, датированному и подписанному Флоренским за себя и за П. Н. Каптерева (Архив священника Павла Флоренского). Черновик был, вероятно, продиктован Флоренским и записан карандашом П. Н. Каптеревым (?). Оригинал датирован 26 ноября 1918 г. ст. ст., но, как свидетельствуют материалы Приложений, Флоренский начал работать над проектом музея еще 22 сентября, 6—7, 10 октября ст. ст. 1918 г. Все материалы Приложения (Архив священника Павла Флоренского) — рукопись Флоренского, кроме записки «Преподобный Сергей», написанной карандашом П. Н. Каптеревым (?). Ранее «Проект музея...» опубликован: Музей-5. Художественные собрания СССР. М., 1984. С. 161—162.

*Игумен Андроник*  
Примечания *М. С. Трубачевой.*

<sup>1</sup> См.: *Трубачева М. С.* Из истории охраны памятников в первые годы Советской власти. Комиссия по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой Лавры 1918—1925 годов // Музей-5. М., 1984. С. 152—159; *Игумен Андроник (Трубачев).* Научно-музейная деятельность священника Павла Флоренского в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры (1918—1920) // Сборник работ по материалам первых чтений Флоренского: К 80-летию юбилею Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Сергиево-посадская гимназия, 1999. С. 87—120; *Трубачев А. С.* Обзор документов по истории и деятельности Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой Лавры при Отделе по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса. Дипломная работа. МГПАП. М., 1975. На правах ркл. — 52.

<sup>2</sup> Село Благовещенское, расположенное в 3 км на северо-запад от Сергиева Посада, известное своей древностью, было хорошо знакомо Флоренскому. При рукоположении 24.IV (ст. ст.) 1911 г. во иерея он

был приписан к храму во имя Благовещения Пресвятой Богородицы названного села и служил там в течение года вторым священником (первым был о. Михаил Смирнов), оставаясь при этом преподавателем Московской Духовной Академии. В деревянном храме XVII в. хранилась древняя утварь — льняное облачение, кованные венцы, деревянные сосуды и подсвечники. «Обратите внимание, Ваше сиятельство, на ризницу... хранящуюся в сундуках. Там имеются с поразительным вкусом сшитые облачения...» — говорилось в докладе на имя графини П.: С. Уваровой в 1914 г. (Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников Московского археологического общества. Т. VI. М., 1915. С. 232). В иконостасе находились иконы XV в. Одна из них — «Надвратная сень» круга Преподобного Андрея Рублева была исследована Ю.А. Олсуфьевым в 1919 г. (ОР ГТГ, ф. 67/392), а при закрытии церкви в 30-х годах увезена в Москву и ныне находится в собрании Государственной Третьяковской галереи. Благовещенский храм, разобранный во время реставрационных работ в 80-е годы, так и не был восстановлен. — 55.

<sup>3</sup> В год служения Флоренского в с. Благовещенском старостой храма был деревенский житель *Василий Никитич Ушков* (1829—1922), личность которого несомненно привлекала Флоренского. Дворовый человек помещика Мельгунова, он, отработав у него два года после отмены крепостного права, ушел из с. Путилово (недалеко от с. Богородское, а ныне г. Красноармейск) и поселился в с. Благовещенском. Зная грамоту, обучал ей деревенских ребятишек. При нем была отремонтирована древняя церковь и возобновлено богослужение, при нем же при содействии духовника Лавры игумена Ипполита в 1906 г. была построена сельская школа. У Василия Никитича было два брата и две сестры, несколько сыновей, внуки. В деревне все называли его просто дедушкой. Нередко он бывал в доме о. Павла. Умер В. Н. Ушков 29 января 1922 г. и был похоронен перед алтарем Благовещенской церкви. О. Павел присутствовал на его погребении и говорил слово. — 55.

## О НАЙДЕННОМ ИКОНОСТАСЕ ИВАНОВСКОГО МОНАСТЫРЯ

Публикуется впервые по авторской черновой рукописи Флоренского (Архив священника Павла Флоренского). Рукопись датируется приблизительно январем 1919 г. ст. ст. — временем обследования Лаврской живописной мастерской.

*Игумен Андроник*

## ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О СЕНИ НАД БАСЕЙНОМ

Доклад сотрудника Комиссии по охране  
Лавры П. А. Флоренского

Публикуется впервые по машинописному экземпляру, на котором имеется запись Флоренского: «2-я редакция, дополненная 1919. II. 9. Серг(иев) Пос(ад). Послано Патриарху Тихону» (Архив священника Павла Флоренского). Датирована по старому стилю. Исправление опечаток сделано по первой редакции (там же).

*Игумен Андроник*

## 〈ОБ ИЗДАНИИ ЛАВРСКОГО СИНОДИКА〉

Доклад в Комиссию по охране Лавры

Публикуется впервые по машинописному экземпляру, датированному — 1919.IV — ст. ст. и исправленному Флоренским (Архив священника Павла Флоренского). Авторская рукопись (там же) по тексту не отличается от машинописного экземпляра.

*Игумен Андроник*

## 〈ОБ ИЗДАНИИ КАТАЛОГОВ ЛАВРСКОГО МУЗЕЯ〉

Доклад в Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры

Публикуется по машинописному экземпляру, датированному — 1919.XI.10 — ст. ст. и исправленному Флоренским (Архив священника Павла Флоренского). Другие машинописные экземпляры имеются в отделе хранения Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника. Ранее «Об издании каталогов...» опубл.: Музей-5. Художественные собрания СССР. М., 1984. С. 162—163.

*Игумен Андроник*

Примечание М. С. Трубачевой.

<sup>1</sup> Юрий Александрович Олсуфьев (1869—1938), граф, до 1917 г. жил в усадьбе Буйцы Тульской губернии. После февральской революции по благословению старца Преподобного Анатолия Оптинского переселился в Сергиев Посад. С 1918 г. начал работать в Комиссии по охране Лавры, затем в Сергиевском историко-художественном музее. В 1929 г. был вынужден перейти в Центральные реставрационные мастерские, куда его пригласил И. Грабарь, в 1934 г. — в отдел древнерусской живописи Третьяковской галереи. Арестован 24 января 1938 г., расстрелян 14 марта 1938 г. Ю. А. Олсуфьев в Комиссии занимался преимущественно описанием икон и утварью.

Библиографию его трудов и о нем см.: Вздорнов Г. И. Забытое имя//Памятники Отечества. 1987. № 2; Смирнова Т. В. Дом на Вальной и его обитатели. 1920-е годы в Сергиевом Посаде//Московский журнал. 1997. № 12. С. 33—40. — 70.

## 〈ОБ ОСМОТРЕ ЦЕРКВИ ДОМА РЕБЕНКА〉

В Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры

Публикуется впервые по авторской рукописи Флоренского, датированной, вероятно, по старому стилю —



1920.11.12 (Архив священника Павла Флоренского).

*Игумен Андроник*  
Примечание М. С. Трубачевой.

<sup>1</sup> Вероятно, имеется в виду церковь св. Пантелеимона при бывшем Доме Призрения Е. С. Кротковой. В период власти Временного правительства это помещение было передано созданному Дому младенца на 30 детей от грудного до трехлетнего возраста. В настоящее время здание занято трикотажной фабрикой и Лаврским странноприимным домом с восстановленной в нем церковью (сведения о Доме младенца сообщены местным врачом и краеведом Т. В. Будниковой). — 75.

### 〈ПИСЬМО В МУЗЕЙНЫЙ ОТДЕЛ ГЛАВНАУКИ ОБ ОБЕСПЕЧЕНИИ СУХОСТИ ТРОИЦКОГО СОБОРА〉

Публикуется впервые по авторской копии Флоренского, датированной по новому стилю — 25 апреля 1926 г. (Архив священника Павла Флоренского).

*Игумен Андроник*  
Примечание игумена Андроника.

<sup>1</sup> *Алексей Николаевич Свирин* (1887—1976). В юности был участником кружка любителей этнографии, организованного в 1913 г. В. К. Арсеньевым. В 1916 г. переехал из Хабаровска в Москву. В 1920 г. вошел в Комиссию по охране Лавры, с 1925 г. — директор Сергиевского музея. В 1929 г. А. Н. Свирин был вынужден покинуть Сергиевский музей из-за начавшейся травли. А. Н. Свирин перешел работать в Государственную Третьяковскую галерею и стал ведущим специалистом в области древнерусского искусства. Среди его работ: Корбуха. Сергиев, 1925. Государственный историко-художественный и бытовой музей в г. Сергиеве (б. Троицкая Лавра). Сергиев, 1927. Древнерусская миниатюра. М., 1950. Древнерусское шитье. М., 1963. Искусство книги древней Руси XI—XVII вв. М., 1964. Скончался в Москве 2 февраля 1976 г. в доме для престарелых. — 76.

### ПОЛУТЫСЯЧЕЛЕТНИЙ ВЯЗ

Публикуется впервые по машинописному экземпляру, исправленному и датированному (1927.IX.7 ст. ст.) Флоренским (Архив священника Павла Флоренского). В рукописном черновике (карандаш) статья называлась «Древний вяз» (там же). Статья, вероятно, предполагалась для публикации в журнале «Природа», где Флоренский помещал подобные заметки (ср. «Град с куриное яйцо» — «Природа», 1927, № 7/8, стлб. 636—637). Так, на одном из машинописных экземпляров сохранились пометы редакции: «1800 зн. (1 нрзб.) 9/XI 28» (последняя цифра

неясна, м. б. «7») и тщательно выписанная подпись автора «П. Флоренский». Однако о публикации данной заметки ничего не известно.

*Игумен Андроник*  
Примечание М. С. Трубачевой.

<sup>1</sup> Лев Мелхиседекович Кречетович (11.IX.1878—16.XII.1956) — ботаник, профессор МГУ, член-корреспондент АПН (1944); занимался изучением эволюции растительного мира. Родился в г. Слупцы (Зап. Литва), в 1900 г. с дипломом первой степени закончил естественное и физико-математическое отделения Московского Императорского университета, в 1911 г. работал в Германии в лаборатории Клебса, изучая генетику растений. В различные периоды преподавал ботанику на Высших женских курсах, в Ветеринарной академии, в Московском педагогическом институте, в МГУ. Приведенные сведения любезно предоставлены О. Н. Чистяковой. — 78.

## ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА

### 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 «Анализа пространственности...» сохранилось на одной из папок, подписанных

---

\* 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).

Флоренским: «П. Флоренский. Анализ пространственности в художественно-изобразительных 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 изобразительно-художественных произведениях» (§ XIV—XV) // Математическое образование. 1928. № 8. С. 331—336; «Анализ пространственности в художественно-изобразительных 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.* Иконостас: 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-изобразительных 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.

«Значение пространственности» на русском языке публ. впервые.

«Абсолютность пространственности» на русском языке публ. впервые.

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 (Трубачевым),  
О. И. Генисаретским, М. С. Трубачевой.

*Игумен Андроник*

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).

## АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ (И ВРЕМЕНИ) В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

На первый взгляд эти лекции посвящены довольно специальному вопросу об изображении пространства в живописи и вообще в изобразительных искусствах. На

самом деле это весьма обманчивое впечатление и лекции Флоренского имеют гораздо более широкое значение не только для искусствознания, 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: пространство-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 штыки. «Замной, 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

<sup>1</sup> 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. Уилер (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; Он 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., 1965.

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; *Он же. Пространство. Время. Материя*. М., 1996; *Визгин В. П. Единые теории поля в первой трети XX века*. М., 1985).

*Артур Эддингтон* (1882—1944) — английский астроном, автор популярной «Теории относительности» (русский пер. — М., Л., 1934). Также предложил единую теорию поля (см.: *Визгин В. П. Цит. соч.* С. 130—140). — 83.

<sup>2</sup> Интересно сравнить эти рассуждения Флоренского с замечаниями Пуанкаре об условном характере геометрии пространства (*Пуанкаре А. О науке*. М., 1983. С. 49—51). — 90.

<sup>3</sup> 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(и). 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). — 92.

<sup>4</sup> *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. — 93.

<sup>5</sup> Да свершится правосудие, то есть геометрия Евклида, и да погибнет мир, — да погибнет опыт (*лат.*). — 95.

<sup>6</sup> Параграфы XI—XIII в рукописи отсутствуют. — 95.

<sup>7</sup> См.: *Гаусс К. Ф. Общие исследования о кривых поверхностях* // *Об основаниях геометрии*. М., 1956. — 96.

<sup>8</sup> Параграф не закончен. — 104.

<sup>9</sup> В рукописном варианте параграфы XVIII—XXIX отсутствуют. Текст печатается по машинописи. — 104.

<sup>10</sup> *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, предвосхищавшие 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). — 104.

<sup>11</sup> Ссылка на проф. Венского университета *Иосифа Клеменса Кребига* (*Кребиха*) не сохранилась, но в подготовительных материалах указана книга: *Кребиг. Органы чувств человека*. СПб., 1906. — 107.

<sup>12</sup> *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; *Simbolarium* (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. — 110.

<sup>13</sup> То, что с каждой сенсорной модальностью связано свое пространство, является теперь общепризнанным в психологии (см. примеч. 20 к с. 126). 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.: *Вюрцелло 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. — 111.

<sup>14</sup> Не вполне точная цитата из стихотворения А. К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь...» (1857). — 114.

<sup>15</sup> *Гёте И. В. Фауст*, часть II, акт I: «Богини высются в обособление от мира, и пространства, и времен... Их мир — незнаем, нехожен, девственен, недосыгаем, желаным недоступен» (пер. Б. Пастернака). — 119.

<sup>16</sup> 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, Карловский, Архипов, Королев и т. д.), «прикладники» (Филиппов, Фаворский, Павлинов, Новинский, Шевердяев, 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 *талмудят 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». — 121.

<sup>17</sup> 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 преподносят

ся образы четырех-мерного 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).

Анализу композиций *Анри Руссо* (1844—1910) в подготовительных материалах посвящена, в частности, следующая заметка.

1924.X. 10 ст. ст.  
Москва

### ПОСТРОЕНИЕ У АНРИ РУССО

По-видимому, у Руссо имеется два 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 перед самым предметом, — там господствует одна вертикаль, проходящая как раз посредине картины и служащая осью самого предмета. Таковы портреты (ребенок, (нрзб.) 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 тел этой главенствующей части картины 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 рост и далее — раскрытие ее же слева полным или даже кратным образом.

Дерево — деревья, большие деревья; домик — большое здание и т. д. — 122.



<sup>18</sup> Фридрих Иоганн Овербек (1789—1869) — немецкий живописец, ботаник в Риме. Член Академии св. Луки и глава группы художников, т. наз. «Назареев». По подразумеваются, возможно, его картины «Семь Таинств» (1861). — 123.

<sup>19</sup> Василий Николаевич Чекрыгин (1897—1922) — русский художник-график. См. каталог его произведений: М., 1969. — 123.

<sup>20</sup> 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; Вюрцилло Э. Восприятие пространства // Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. Вып. VI. М., 1978. С. 136—236. — 126.

<sup>21</sup> Далее текст следует по рукописи. — 129.

<sup>22</sup> В оригинале — «ответным» — вероятно, описка. — 130.

<sup>23</sup> Далее в рукописи зачеркнуто: «что требует слишком значительных усилий». — 131.

<sup>24</sup> Представление о глазе как двигательном органе — общепризнанный факт современной психологии (см.: Гиппенрейтер Ю. Б. Глаз как двигательный орган. Восприятие и деятельность. М., 1976. С. 28—54). Психологические эксперименты подтвердили представление о линии взора, с помощью которой глаз может осязывать 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 разные 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 осязании 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. — 132.

<sup>25</sup> Аристотель. О душе. II.7.418b—419b. — 132.

<sup>26</sup> 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. — 134.

<sup>27</sup> Лейбниц Г. В. (1646—1716) — знаменитый немецкий философ и ученый. Учение Лейбница о малых восприятиях — одна из первых в истории европейской науки концепций бессознательного. 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 отвлекало их множество, рассеивающее наше внимание, или если бы они не оттеснялись или, вернее, не затмевались 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). — 134.

<sup>28</sup> Из стихотворения «Пророк» (1826) А. С. Пушкина. — 134.

<sup>29</sup> 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 Иммануил. 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 несовместны 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. — 135.

<sup>30</sup> 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 разрывания, воплощения единого — в уме, ума — в душе, души — в космосе, в материи. А. Ф. Лосев дает следующую заключительную характеристику платоновской эманации: она есть «излияние одной области бытия в другую, одной категории в другую категорию, когда рассматриваемая нами область или категория предстали 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» (1, 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-осознания, «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. — 136.

<sup>31</sup> Параграф XXXIV в рукописи отсутствует. — 137.

<sup>32</sup> 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. и Кон-Фоссен С. Наглядная геометрия. М.; Л., 1936. С. 109; Математика XIX века. Геометрия. Теория аналитических функций. М., 1981. С. 33—36. — 140.

<sup>33</sup> 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. — 142.

<sup>34</sup> 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  $f \mapsto \hat{f}$  функций на пространстве  $E$ . С каждым подпространством  $F \subset E$  естественно связывается его характеристическая функция  $\delta_F$  (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 чувственного, 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 до-

полнительности 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 дополнтельности, причем дополнтельности 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 дополнтельности 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.* Дополнительность и симметрия (в печати). — 142.

<sup>35</sup> *Симеон Дени Пуассон* (1781—1840) — французский математик и физик. — 144.

<sup>36</sup> «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. — 145.

<sup>37</sup> *Пьер Симон Лаплас* (1749—1827) — французский астроном, математик и физик. — 146.

<sup>38</sup> Ниже карандашом приписка рукой Флоренского: «Далее — математическое разъяснение относит(ельно) урав(нения) Пуассона (нрзб.)». — 146.

<sup>39</sup> См.: Федр, 265е // *Платон.* Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1970. С. 205. — 147.

<sup>40</sup> 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 отрицания основанного на них искусства, и утверждалась значимость иных ценностей — целесообразности, функциональности, конструктивности, организованности, произведенности, сделанности и т. д. (*Сидорина Елена.* 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. — 148.

<sup>41</sup> На полях рукописи карандашная запись рукой П. А. Флоренского: «Орнамент. Гипертрофия комп(озиции) и констр(укции). Машина». — 152.

<sup>42</sup> В рукописи — «по». — 154.

<sup>43</sup> На картине знаменитого голландского живописца *Пауля Поттера* (1625—1654) «Бык» (1647, Маурицхейс, Гаага) изображены корова и бык в натуральную величину. — 157.

<sup>44</sup> 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. — 158.

<sup>45</sup> Против этой строки на полях запись рукой Флоренского: «Магическое значение орнамента — представить изобразительный образ схемо-чувства». — 159.

<sup>46</sup> 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, 1451 b.). — 160.

<sup>47</sup> «Приражение» — термин православной аскетики, «умного делания», относящейся к традиционной психологической культуре исихазма. (*Хорунжий 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 именованья 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 прира-

жения злых сил», перенося далее функции орнамента в традиционных культурах на образность как таковую. — 161.

<sup>48</sup> 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, перекличками далеких в иных отношениях философско-антропологических концепций «Антропологии» И. Канта и антропологии П. А. Флоренского (Разум и диалектика. Вступительное слово пред защитой 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). — 166.

<sup>49</sup> 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). — 166.

<sup>50</sup> Сегнеровое колесо — прибор, наглядно иллюстрирующий давление жидкости на стенки сосуда, изобретенный немецким математиком и естествоиспытателем Сегнером (1704—1777). — 168.

<sup>51</sup> Параграфы XLIX—L в рукописи отсутствуют. — 173.

<sup>52</sup> После этой фразы в рукописи еще раз повторен номер параграфа — LII, а на полях, под датой, — карандашная запись рукой Флоренского: «Монеты, медали». — 176.

<sup>53</sup> См. примеч. 64. — 183.

<sup>54</sup> Видимо, описка, так как имеется в виду Николай Иванович Гулак, член Тифлисского кружка, автор книги «Опыт геометрии в четырех измерениях. Геометрия синтетическая» (Тифлис, 1877). — 198.

<sup>55</sup> Подробно о глубокоом впечатлении, произведенном ими на маленького Флоренского, см. в кн.: *Флоренский П. А.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 1992. С. 59—61. — 199.

<sup>56</sup> Трехмерные сечения четырехмерного пространства были использованы в анализе иконописи Б. В. Раушенбахом. — 200.

<sup>57</sup> Более подробно об акме в жизни человека см. в кн.: *Священник Павел Флоренский*. Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 474—481). — 200.

<sup>58</sup> *Георгий Федорович Морозов* (1867—1920) — русский ботаник и географ, основатель отечественного лесоведения, один из авторов теории биогеоценоза. — 206.

<sup>59</sup> 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). — 207.

<sup>60</sup> В рукописи далее зачеркнуто: «некоторая жизненная цель». — 209.

<sup>61</sup> точно так же, но иначе (лат.). — 210.

<sup>62</sup> Образ Великого Существа появляется в первой главе четырехтомного труда Огюста Конта (1798—1857) «Система позитивной политики» (1851—1854) — «Общая теория религии». Поворот к религиозной проблематике в сочинениях знаменитого позитивиста биографы связывают с трагической историей его любви к жене лишнегого 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. Соловьеву (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. — 211.

<sup>63</sup> В конце параграфа LXVII в рукописи оставлена чистая страница. — 211.

<sup>64</sup> 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). — 213.

<sup>65</sup> Цитата из книги К. Дю-Преля «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». — 214.

<sup>66</sup> Неточная цитата из стихотворения А. А. Фета «Поэтам» (5 июня 1890 г.). — 215.

<sup>67</sup> В рукописи — «друг с другом» — видимо, описка. — 217.

<sup>68</sup> 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 частях 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 непосредственному 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 седьми отроков» (из неустановленного рукописного «Требника»): «Воскресивый во единому мгновении времени, в славу Твоея 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). — 220.

<sup>69</sup> В рукописи — «объединяет» — видимо, описка. — 225.

<sup>70</sup> Труднообъяснимая описка или ошибка: Парана — река в Бразилии и Аргентине; в романе «Квентин Дорвард» (1823) описано путешествие героев по берегу Луары и Мааса. — 226.

<sup>71</sup> Имеются в виду главы LXVI—LXXXI романа Жорж Санд «Консуэло» (1842—1843). — 226.

<sup>72</sup> 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. — 226.

<sup>73</sup> Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337). Клейма с изображением жития св. Франциска Ассизского — 1296—1300 гг. — 228.

<sup>74</sup> Владимирский собор в Киеве построен в 1862—1896 гг. Архитекторы А. Беретти и А. Спарро. — 228.

<sup>75</sup> Вильгельм Александрович Котарбинский (1851—?), художник-академист, окончивший Академию св. Луки в Риме, был приглашен для выполнения росписей Владимирского собора (совместно с П. Сведомским). — 228.

<sup>76</sup> Тожество 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 различению 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). — 228.

<sup>77</sup> Далее в рукописи пропущено около семи строк. — 229.

<sup>78</sup> Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) был дружен с Флоренским, написал его портрет («Философы», 1917). «Христиане (На Руси. Душа народа)», 1914—1916 (Москва, ГТГ). — 230.

<sup>79</sup> Антуан 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. — 232.

<sup>80</sup> Далее в рукописи пропуск, оставшийся незаполненным. — 232.

<sup>81</sup> Об этом произведении (1435—1436) итальянского ученого, архитектора, теоретика Л. Б. Альберти (1404—1472) говорится в «Обратной перспективе». Перевод нижеследующего отрывка, видимо, принадлежит Флоренскому. — 237.

<sup>82</sup> Более подробно эта цитата приведена в работе «Смысл идеализма» (Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). М., 1999. С. 94—96). — 244.

<sup>83</sup> *Энтелехия* — одно из центральных, буквально непереводаемых 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 «осуществленность» (*entelechia*) (1050a). Истолковывая 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. — 246.

<sup>84</sup> Цитата из Лютера — не установлена. — 246.

<sup>85</sup> 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 познан» (1 Кор. 13, 12). — 246.

<sup>86</sup> Указаний на источник цитаты не сохранилось. В 1917 г. при участии П. А. Флоренского были изданы «Божественные гимны преп. Симеона Нового Богослова» (Сергиев Посад). В этой публикации, по данным игумена Андроника (Трубачева), Флоренскому кроме переводов принадлежит комментированный предметный указатель к двухтомнику «Слов преп. Симеона Нового Богослова» (Т. I. М., 1882; Т. II. М., 1890) и к самим «Гимнам». 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 умертвие прежде смерти тела и прежде воскресения тел бывает воскресение душ, — действительное, опытно создаваемое, 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, удостовераясь, 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 состояний сознания/воли, память о которых сохраняется затем в обычной жизни и создает основу уверенности в смертном будущем. Применительно к искусству это означает, что художник, достигший в своем созерцательном опыте состояния, сравнимого с состоянием совершенного бесстрастия подвижника, способен обрести 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. — 247.

<sup>87</sup> «Искусство из искусств» или «художество из художеств» — одно из традиционных именований 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 аскетику» (с. 8). П. А. Флоренский понимал аскетику 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 (Трубачев)*). 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. — 247.

<sup>88</sup> Имеется в виду издание: *Amphitheatrum 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 MDCVIII.* — 252.

<sup>89</sup> Далее в рукописи три строки оставлены чистыми. — 252.

## 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 интroversия // Поводы и намеки. М.: Путь, 1993).

О. И. Генисаретский

## АБСОЛЮТНОСТЬ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ

Примечания О. И. Генисаретского

<sup>1</sup> 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 точкой 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). — 274.

<sup>2</sup> *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.—278.

<sup>3</sup> 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.—280.

<sup>4</sup> См. примеч. 12 к «Анализу пространственности...». —281.

<sup>5</sup> Вероятно, имеется в виду Вильгельм де Зиттер (1872—1934). —283.

<sup>6</sup> 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.—283.

<sup>7</sup> Пауль Герман Гарцер (1857—1932). Гарцер П. Г. Звезды и пространство // Новые идеи в математике. Вып. 2. СПб., 1913.—283.

<sup>8</sup> Разрыхление какого-то пласта сознания с целью очищения последнего от предрассудков — один из часто используемых П. А. Флоренским пропедевтических приемов.—285.

<sup>9</sup> 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).—285.

<sup>10</sup> Об этом мотиве философии Б. Паскаля: Шестов Л. Гефсиманская ночь (Философия Паскаля) // Шестов Л. На весах Иова: Странствия по душам. Париж, 1975. С. 265—312.—286.

<sup>11</sup> 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.—288.

<sup>12</sup> 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.—291.

## (ПРИЛОЖЕНИЕ 1.) ЛЕКЦИИ П. ФЛОРЕНСКОГО. АНАЛИЗ ПЕРСПЕКТИВЫ

(запись Веревиной-Строгановой) 1923/24 г.

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 дальнейших разработок. 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 (?).

Таким образом, данный курс лекций, обозначенный в тексте как «Анализ перспективы» (а в других тетрадах как «Анализ пространственных форм»), был записан, вероятно, студенткой Веревиной-Строгановой. Этот курс лекций был переписан С. И. Огневой 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  
изуменом Андроником (Трубачевым),  
О. И. Генисаретским, М. С. Трубачевой.

Игумен Андроник

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).

<sup>1</sup> См., например: *Рынин Н. А. Начертательная геометрия. Перспектива*. Петроград, 1918. — 296.

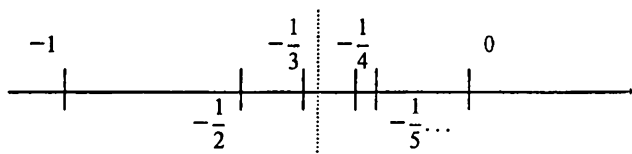
<sup>2</sup> Какой случай имеется в виду, установить не удалось. — 300.

<sup>3</sup> 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). — 303.

<sup>4</sup> 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. Раскрываем 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). — 306.

<sup>5</sup> 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. Слева 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 удастся 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. — 308.

<sup>6</sup> 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» напрямую затронуты лишь в «Лекциях» и почти не обсуждаются в написанной на их основе книге. — 308.

<sup>7</sup> 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». — 309.

<sup>8</sup> 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. — 310.

<sup>9</sup> 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 энтелехии (*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. — 313.

<sup>10</sup> 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 Ф(лоренского) сформировалось главным образом на почве математики и пронизано ее началами, хоть и не пользуется ее языком. Поэтому для Ф(лоренского) наиболее существенным в познании мира представляется всеобщая закономерность, как функциональная связь, но понимаемая, однако, в смысле теории функций и аритмологии. В мире господствует прерывность в отношении связей и дискретность в отношении самой реальности. Неприемлемое позитивизмом и кангианством

как нарушающее непрерывность, тем не менее закономерно и соответствует функциям прерывным, многозначным, расплывающимся, не имеющим производной и проч. С другой стороны, дискретность реальности ведет к утверждению формы или идеи (в платоно-аристотелевском смысле), как единого целого, которое «прежде своих частей» и их собою определяет, а не из них складывается. 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. — 315.

<sup>11</sup> *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. — 316.

<sup>12</sup> 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. 110). — 321.

<sup>13</sup> Ср. употребление терминов «пространство», «вещь» и «среда» в «Анализе пространственности...» (см. наст. изд., с. 81—83). — 322.

<sup>14</sup> 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. — 323.

<sup>15</sup> *Альфред Норт Уайтхед* (1861—1947) — английский математик, логик и философ. — 327.

<sup>16</sup> *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; Популярны очерки. М., 1909. — 327.

<sup>17</sup> *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: *Делез Ж. Ницше*. СПб.: Аксиома, 1997. — 330.

<sup>18</sup> 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. 263). — 333.

<sup>19</sup> См. примеч. 12 к «Анализу пространственности...». — 336.

<sup>20</sup> См. статью Флоренского «Обратная перспектива» (Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (1). С. 88). — 340.

<sup>21</sup> *Владимир Сергеевич Соловьев* (1853—1900) — знаменитый русский философ, поэт, предшественник русского символизма. Обладал незаурядным чувством юмора, тонкой иронией. — 340.

<sup>22</sup> Так записано слушательницей. — 341.

<sup>23</sup> О Ницше см. в примеч. 17. — 342.

<sup>24</sup> Здесь Флоренский развивает *аритмولوجическую* тему применительно к художественному произведению. Об аритмологии см. в примеч. 10. — 344.

<sup>25</sup> 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. 95—101). 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. — 345.

<sup>26</sup> 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., например: *Рашевский П. К.* Курс дифференциальной геометрии. 4-е изд. М., 1956. — 345.

<sup>27</sup> О понятиях «композиция» и «конструкция» см. примеч. 40 к «Анализу пространственности...». — 354.

<sup>28</sup> 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 Брианшона (во всяком шестиугольнике, описанном вокруг кривой 2-го порядка, прямые, соединяющие пары противоположных вершин, проходят через одну точку). См. «Анализ пространственности...» (наст. изд., с. 137—142). — 354.

<sup>29</sup> См.: *Аристотель*. О душе, II, 11 // Соч.: В 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 418—421. — 356.



<sup>30</sup> По поводу классификации произведений искусства по признаку используемого при их создании материала см. примеч. 16 к «Анализу пространственности...». — 358.

<sup>31</sup> См. примеч. 29. — 360.

<sup>32</sup> См. примеч. 4. — 361.

<sup>33</sup> В конспекте лекции из цикла 1923—24 г., 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 время-сознания: «1. Поминутное (переживание времени). 2. Сшивка времени, причинная связь, механическая; аналитический XVIII—XIX вв. 3. Целое во времени. Трагедия — форма во времени. Восприятие эмпирическое сходится в единое; активность; память». Тема третья — о взаимосвязи времени и композиции: «Время в произведении как полнота. 1. Протекание времени друг за другом не связанное; композиция центральная, точечная, орнаментальная. 2. Явление времени в линейном ряду причинное. Ватто «Путешествие на остров любви». 3. Все элементы как целостность. Икона, житие... средник» (т. е. изображение святого, прославляемого в данной житийной иконе, окруженное клеймами, изображающими важнейшие события его жития). Тема четвертая, относящаяся к кругу генеалогических идей П. А. Флоренского: «Биография организма есть форма проявления целого. Биография целообразна. Портрет-биография — форма человека во времени. Биография — формула данного человека; узловой пункт, золотое сечение (биографии)... Портрет пророческий». Тема пятая — о взаимоотношении времени и идеи: «Нет любви как идеи (в картине) Ватто «Отплытие...» (?). Лицо — значительное время и молодость и старость (...). (Распятие, крест) единый акт времени стоит над временем. Объединяющее начало — интеллект Аристотеля, идея Платона. Ейдос, форма прекрасного, форма человека». — 370.

<sup>34</sup> Можно предположить, что «разговор о том, сколько времени от Рождества до Пасхи» сводился к следующему. В пространстве между любыми двумя точками *A* и *B* расстояние от *A* до *B* всегда равно расстоянию от *B* до *A*. 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. — 370.

<sup>35</sup> Правильнее сказать, что в теории относительности время можно представить замкнутым в себе, например, в виде окружности. — 372.

<sup>36</sup> 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. — 379.

<sup>37</sup> Имеется в виду роман Герберта Уэллса «Человек-невидимка». — 382.

<sup>38</sup> Об «ортогональной проекции» см.: Рынин Н. А. Начертательная геометрия. Ортогональные проекции. Пг., 1918. — 384.

<sup>39</sup> См. примеч. 20. — 384.

<sup>40</sup> Последняя лекция не записана. — 386.

## ⟨ПРИЛОЖЕНИЯ 2, 3, 4⟩

⟨Приложение 2.⟩ Анализ перспективы. Лекции 1921 г.: оригинал — рукопись Флоренского. ⟨Приложение 3.⟩ Краткая программа чтений «О перспективе» в Высших Государственных мастерских на 1922—23 гг.: оригинал — машинопись, подписанная Флоренским. ⟨Приложение 4.⟩ Программа исследования пространственности изобразительных произведений: оригинал-рукопись Флоренского. Все тексты из Архива священника Павла Флоренского. Приложения 3 и 4 публикуются впервые, приложение 2 ранее опубл. в кн.: *Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М., 1993. С. 300—301.

⟨Приложение 2.⟩ Анализ перспективы. Лекции I и II представляют собой начало авторской записи курса лекций Флоренского во ВХУТЕМАСе в 1921 г. Дальнейший текст, который не приводится, содержит лекции III и IV (1921.X.5 ст. ст.), записи от 8.X, 16.XI, 4.XII, 22.XII.1921. 28.IV.1920 н. ст., 27.IV.1922, 26.II, 14.X.1924, а также недатированные выписки. Среди подготовительных материалов Флоренского по анализу пространственности отметим: «Заметки по живописи» (9.XII.1918), «Заметки по технике искусств» (27.VI.1919), «Атомы Времени» (5.VII.1919), «Обратная перспектива. Материалы и сопоставления» (1921), «Неевклидова геометрия и реальность. Материалы к лекциям по анализу перспективы» (6.V.1922) и др. Все эти материалы пока не расшифрованы, а в дальнейшем должны пополнить Приложения к данному тому.

*Игумен Андроник*

Тексты Приложений 2, 3, 4  
подготовлены к печати игуменом  
*Андроником (Трубачевым) и О. И. Генисаретским*

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН \*

- Авенир, иером. 62, 64  
Авраамий (Палицын) 64  
Аксаков 59  
Альберти Леон Баттиста 237  
Андрей Владимирович, кн. 77  
Андрей Рублев, преп. 55, 62  
Антоний Печерский, св. 231  
Аристотель 105, 132, 138, 160, 356, 360  
Арсений (Суханов) 64  
Архимед 277
- Бертран Л. 92  
Бетховен Людвиг ван 212, 213  
Богдан (Хитрово) 70  
Борис Годунов, царь 63  
Боскин Михаил Васильевич 50, 60  
Боттичелли Сандро 149  
Брианшон Шарль Жульен 140, 141  
Брюсов Валерий Яковлевич 259  
Бэкон Роджер 133
- Валлис Джон 93  
Варнава, о. 59  
Василий Васильевич, царь 63  
Васнецов Виктор Михайлович 228  
Ватто Антуан 232  
Вейль Герман 83, 104  
Веронезе Поль (Паоло) 254  
Во Клотильда де 211
- Гайдн Иосиф 226  
Гаусс Карл Фридрих 96, 98, 100, 346, 347  
Гедемин 75  
Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд 289  
Геронтий, иером. 64  
Годунов см. Борис Годунов  
Головкин 61  
Голубинский Евгений Евстигневич 58  
Голубинский Ф. А. 58  
Гомер 116  
Гофман Эрнст Теодор Амадей 151  
Грек см. Максим Грек
- Греко см. Эль Греко  
Грелих Николай Оскарович 58  
Гудовичи, графы 52  
Гулак Н. А. (Николай Иванович) 198
- Декарт Рене 145  
Делакруа Эжен 145  
Делицын 59  
Дельбёф Джозеф 93  
Джотто ди Бондоне 228  
Дионисий (Зобниновский) 64  
Дорэ Густав 123  
Достоевский Федор Михайлович 231  
Дюрер Альбрехт 124
- Евклид 89, 93, 94, 275, 294, 295  
Елизавета, св. 75
- Иоанн Васильевич (Грозный), царь 63, 70  
Ипполит, иером. 67  
Исидор, о. 59
- Казанский П. С. 68  
Кант Иммануил 135, 275, 294, 295  
Кантор Георг 110, 281, 336  
Каптерев Николай Федорович 56  
Каптерев Павел Николаевич 50, 52, 55, 56  
Качмар 75  
Керн Анна Петровна 157  
Клиффорд Уильям Кингдон 82  
Конт Огюст 210  
Котарбинский Вильгельм Александрович 228  
Кребиг Иосиф Клеменс 107  
Кречетович Лев Мелхиседекович 77  
Кроткова 59  
Ксенофонт, иерод. 64  
Кудрявцев 59  
Кунрат Л. 252
- Лаплас Пьер Симон 146  
Лейбниц Готфрид Вильгельм 134

\* Указатель имен и предметный указатель составлены О. А. Булак.

Леонтьев Константин Николаевич 59  
Линденгрейн Е. А. 59  
Лобачевский Николай Иванович 82  
Любимов Н. А. 268  
Лютер Мартин 246

Максим Грек 64  
Мах Эрнст 327  
Микель-Анжело (Микеланджело) 232  
Михаил Архангел 248, 376  
Михаил Федорович (Романов), царь 187  
Морозов Георгий Федорович 206, 207  
Моцарт Вольфганг Амадей 213, 214

Нестеров Михаил Васильевич 230  
Нестор, о. 69  
Николай, св. 62  
Николай II, царь 187  
Никон, патриарх 59, 61  
Нил, о. 69  
Ницше Фридрих 342

Овербек Фридрих Иоганн 123, 357  
Олсуфьев Юрий Александрович 70, 72  
Оствальд Вольфганг 134

Паскаль Блез 140, 141, 286  
Пикассо Пабло 122  
Платон 147  
Платон, архиеп. 68  
Платон, митр. 56, 64, 67  
Поттер Пауль 157  
Преображенский П. В. 263—266, 333  
Прохор 237—239  
Пуанкаре Жюль Анри 82  
Пуассон Симеон Дени 144, 146  
Пушкин Александр Сергеевич 178

Рафаэль Санти 254  
Рембрандт Харменс Рейн ван 145, 254, 361  
Риман Бернгард (Бернхард) 104, 110, 111

Россель (Рассел) Бертран 93  
Рубенс Питер Пауэл 149  
Руссо Анри 122  
Рюмин Лев Николаевич 68  
Рюмин Николай Гаврилович 68  
Рюмина Елена Федоровна 68

Садовников 68, 69  
Санд (Занд) Жорж 226  
Свирин Алексей Николаевич 76  
Серафим, преп. 58, 59, 75  
Сергий Радонежский, преп. 54, 56, 59, 61, 62, 64, 67, 226  
Синьяк Поль 145  
Скотт Вальтер 127, 226  
Смирнов С. К. 57  
Соловьев Владимир Сергеевич 231, 340  
Софокл 215  
Строганов 75

Тинторетто Якопо 145, 149, 325  
Толстой Лев Николаевич 231

Уайтхед Альфред Норт 327, 329  
Ушков Василий Никитич 55, 61  
Уэллс Герберт Джордж 382

Федор Алексеевич, царь 70  
Фехнер Теодор 316  
Филарет Московский, митр. 231  
Флобер Гюстав 119  
Франциск Ассизский 228

Христиансен Б. 244  
Хрустачев 57

Цветковы 57

Чекрыгин Василий Николаевич 123

Шекспир Уильям 116, 118  
Шеллинг Фридрих Вильгельм 151, 325

Эддингтон Артур Стенли 83  
Эйнштейн Альберт 82, 104  
Эль Греко 90, 145

## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абсолютность божественная 166  
Абстракция 153, 379  
Автор 258, 273  
Авторство 153  
Акмэ (ἄκμή) 200, 201, 203, 204 (см. также Расцвет)  
Акт (акты)  
— зрительный 268  
— творческий 213  
  (см. Апперцепция, Творчество)  
Актер 118  
Активность 135—137, 216, 262, 363  
— познавательная 165  
  (см. Дух, Разум, Сознание; см. также Пассивность)  
Алгебра 117  
Алтарь 50  
Анализ (анализы) 221, 250, 306, 308  
— геометрический 329  
— душевный 183  
— кинематографический 222, 223  
— логический 281  
— физический 329  
— химический 321  
— художественный 276  
— эстетический 285  
  (см. Пространство)  
Ангел-хранитель 210  
Антропология 182, 295  
Антропоцентричность 276  
Апперцепция 257, 258  
— акт 213  
Археолог 158  
Архетип 215  
Архитектоника 306  
Архитектор 120  
Архитектура 63, 116, 119, 121, 122, 180, 191, 227, 259, 350, 352, 360, 371  
Асимметрия 377  
Аскетика 247  
Ассоциация (ассоциации) 337  
Астроном (астрономы) 196, 286  
Астрономия (см. также Опыты астрономические)  
Атом (атомы) (см. Время)  
Аффект (аффекты) 128  
Бесконечность 202, 287, 338, 342, 343  
— идея 343  
— понятие 342  
— актуальная 336, 337  
— дурная 191  
— потенциальная 336  
— евклидовская 342  
  (см. Пространство)  
Беспредельность 202, 217, 342, 343  
  (см. Пространство)  
Беспредметность (беспредметное) 159—161  
Бессознательность 217  
Бесстрастие 182, 184  
Биография 199, 204, 215, 217, 245, 258  
Биология 202, 294, 295, 315, 378  
Биполярность (см. Пространство)  
Благодать 163  
Блаженство 165  
Бог 166, 239, 246  
— явленный 166  
  (см. также Христос)  
Бог (боги) 50, 173  
Богоматерь 211, 227, 228  
Божественное 170  
Болезнь (болезни) 183  
— психические (души) 128, 183  
Борьба 168, 186, 262, 271, 363  
Брак 250  
Буддизм 167  
Будущее 209, 247  
Быт 49  
Бытие 119, 157, 171, 239  
— ритмы 160  
— схемы 161  
— формулы мировые 160  
— тварное 211  
Век (века) 230  
— исторические 191  
— каменный (см. Искусство)  
— Средние (см. также Средневековые)  
Вертикаль 149, 191, 239, 240, 254, 293, 354, 358, 377  
Вечность 229, 247

- Вещество (вещества) 129, 131, 132, 135, 143—146, 202  
 — свойства 132, 133  
 Вещность (вещественность) 143—145, 151, 323, 324, 335  
 Вещь (вещи) 52, 71, 81—83, 85, 89—91, 126—128, 142—145, 154—156, 161—166, 168, 201—203, 211, 289—291, 306, 308, 317, 322, 324—326, 331, 350, 351, 362—367  
 — внутренность 146  
 — деятельности 163  
 — единство 154, 163, 164  
 — жизнь 257  
 — измерение 193  
 — изображение 155  
 — индивидуальность 90  
 — образы 160  
 — объем 145  
 — отношение 291  
 — понятие 326  
 — содержание 144, 145  
 — сущность 163  
 — трехмерность 193  
 — форма 90, 317, 335  
 — функция 155  
 — элементы 317  
 — изображаемая 165  
 — отдельные 160  
 — физическая 304  
 — элементарные 150  
 — в себе 295  
 — в целом (целая) 177, 178, 203  
 — и пространство 322  
 — образы 335  
   (см. Произведение художественное)  
 Взаимодействие (взаимодействия) 260, 270, 271, 309, 331, 363, 377, 378, 383  
 — активно-пассивное 108  
 — силовое 211  
 — физические 309  
 — энергетическое 211  
   (см. Образ, Произведение, Система, Элемент)  
 Взаимоотношения 251, 252  
 Взгляд как действие 190  
 Видение (видения) 344  
 Видимость чувственная 122  
 Визионерность 325  
 Вкус (вкусы) 110, 323  
 Власть 175, 177, 185, 186, 369  
 Внеположность 110, 111  
 Внимание 128, 213, 220, 233, 235, 306  
 Внушение 351  
 Вождение 173, 184  
 Возвращение вечное 342  
 Воздействие 106, 107  
 — объект 106  
 Воззрения научные 271  
 Возможное 277  
 Возможность (возможности) 217, 287  
 — геометрическая 277  
 — отвлеченная 215  
 Возрождение 171 (см. также Искусство возрожденское, Миропонимание возрожденское)  
 Волеизъявление 182, 190  
 Воля 126, 128, 130, 163—165, 168, 169, 173, 182—184, 190, 193, 217, 244, 259  
 — творческая 117  
 — чужая 168, 169  
 Воображение 120, 146, 196  
 Воскресение 247 (см. Портрет)  
 Восприимчивость 108, 111, 114, 193  
 Восприятие (восприятия) 110, 113, 115, 117, 136, 144, 145, 164, 180, 193, 196, 197, 211—213, 216, 217, 220, 222, 225, 227, 256, 261, 264, 268, 275, 285, 287, 289, 291—295, 305, 310, 317, 323, 324, 331, 333, 335, 336, 338, 339, 341, 343, 351, 360, 361, 373, 377, 383  
 — деятельность 216  
 — объект 111  
 — орган (органы) 133, 290, 292  
 — пространство 335, 337, 341, 344  
 — процесс 133, 383  
 — способность (воспринимающие способности) 132, 179, 288, 289, 305, 335, 337  
 — условия 106, 107  
 — форма кантовская 295  
 — двигательные 134, 143  
 — действительное 94  
 — жизненное 286  
 — зрительное 110, 134, 294, 317, 323, 331, 365  
 — мышечные 294  
 — наличное 328  
 — непосредственное 308, 345, 384  
 — обонятельные 338  
 — осязательное 134, 323, 329, 331, 365  
 — пассивное 126, 127  
 — пространственные 318  
 — реальное 297, 340  
 — термические 336  
 — физическое 171

- художественное 238, 241, 343
- чувственное 127, 128, 184, 221, 329, 336, 339, 349, 350
- эмпирические 295
- эстетическое 220, 285, 314, 352 (см. Время, Действительность, Мир, Произведение, Сила, Суждение; см. также Восприимчивость, Восприятия органы, Ощущение)
- Впечатление (впечатления) 108, 212, 257, 259, 262, 264, 271, 288, 289, 293, 327, 330, 332, 352, 372
- зрительные 270, 288
- непосредственные 310
- осязательные 134
- световое 289
- художественное 239
- чувственные 351
- Временность 371
- Время 105, 113, 190, 192—194, 196, 198, 200, 202—204, 207, 208, 211—230, 232, 233, 236, 244, 245, 250—252, 258, 329, 343, 352, 370—381
- как четвертая координата 191, 370, 372, 373
- атом 200
- восприятие 376
- закон 202
- измерения 375
- конечность 283
- координата (координаты, временные координаты) 191, 232, 246, 250—252, 377, 379, 380
- линия (линии) 197, 198, 200—202, 207, 258
- организация 218, 221
- ритм 227
- сознание 218
- астрономическое 215
- внешнее 211
- геологическое 215
- историческое 230
- Новое 119, 185, 275 (см. также Искусство времени нового)
- реальное 385
- синтезируемое 216
- физическое 371, 372
- чувственное 214
- опыты личного 216
- отношение ко
  - активное 212
  - пассивное 212
- процесс во 203
- развитие во 206
- форма во 203, 244, 251
- членение во 216 (см. Сечение, Синтез, Существование; см. также Процесс временной)
- Вселенная 193
- Выразительность 190, 224, 242, 243
- Выставка 71, 72
- Гармония 200, 311, 364, 366, 367
  - предустановленная 102
- Геоид 278
- Геометр (геометры) 89, 115, 276, 290, 291
- Геометрия 83, 85, 88, 90, 102, 103, 137—139, 272, 274, 276, 283, 296—298, 326, 328, 338—340, 349—351, 354—358, 371
- построенные формально-логическое 139
- линейная 139, 140
- неевклидовская 89
- плоскостная 142
- проективная 137, 279, 288
- современная 137, 336, 342
- точечная 139, 140, 142
- Евклида (евклидовская) 88, 89, 110, 281, 284, 290, 328, 337, 341 (см. также Пространство евклидовское)
- четырехмерная 198, 199
- элементарная 318
- принцип двойственности в 137, 138, 141, 142 (см. также Образы геометрические)
- Герой (герои) 175, 177
- Гипостазирование 103
- Глаз (глаза) 132, 133, 135, 155, 180, 220, 223, 231, 241, 244, 252, 268, 269, 292, 293, 330, 340, 360, 384
- есть орган пассивного осязания и активного движения 132
- как орган осязания 134
- созерцающий 254 (см. также Зрение)
- Глубина 191, 218, 256
- Год
  - астрономический 342
  - Мировой 342
- Горизонт 252, 255
- Горизонталь 149, 191, 254, 255, 268, 293, 354, 358
- Государство 177, 210
  - историй 216
  - русское 187
- Готика 191
- Гравёр 224

- Гравюра 121, 125, 132, 149, 220, 259, 296, 306, 341, 352, 357, 361
- Граница (границы) 189, 353, 359
- График (графики) 119, 124, 125, 136
- Графика 116, 119—127, 129, 131, 132, 135—137, 143, 145, 155, 148, 357, 359, 360
- Данность чувственная 125, 127, 129, 151, 222
- Данные опытные 84
- Дарвинизм 202
- Двигательность 132, 134—136, 143
- Движение (движения) 105, 108, 109, 125—132, 134—137, 142, 143, 145, 146, 168, 169, 174, 179, 180, 183, 217—220, 222, 226, 229, 234—237, 240—245, 250, 251, 254—257, 263, 268, 269, 278, 293, 316, 338, 339, 356, 360, 375, 379—381, 383—386
- движение 233
  - закон 240
  - причина 249
  - цель 249
  - внешнее 241
  - внутреннее 241, 242, 244, 257, 258
  - волевое 368
  - духовное 240
  - душевные 184, 185
  - изображаемое 242
  - механические 104, 105, 110, 241, 251, 343
  - мысленные 145, 289
  - отвлеченное 383
  - реальное 383
  - физическое 240
  - чувственное 339 (см. Глаз, Ощущение)
- Двойственность 149
- принцип 354, 355 (см. Геометрия, Произведения художественные, Пространство)
- Двуединство 152
- Действие (действия) 89, 109, 127, 154, 168, 169, 182, 184, 230, 250, 368, 371
- Действительность 81, 82, 86, 89, 90, 105, 113, 122, 129, 134, 135, 143, 146, 152, 153, 155, 157, 158, 164, 165, 173, 191—194, 196, 197, 202, 211, 212, 223, 236, 241, 243, 274, 329, 341, 351—354, 357, 362, 365, 374, 377
- есть особая организация пространства 122
  - восприятие 93, 191, 192, 212, 236, 377
  - глубина 373
  - законы 82, 160
  - знание 192
  - изменение 113
  - измерение четвертое 191
  - изображение 191, 211, 251, 385
  - модель 91
  - мысленная 81—83, 112
  - образ (образы) 196, 199, 211, 234, 373
  - организация 90, 212
  - оценка 191, 192
  - понимание 197, 352
  - порядок 128
  - проекция 236
  - расчленение 81
  - реальность 164
  - ритмы 160
  - свойства 83, 90, 91
  - сечение 197
  - силы 90, 153, 154
  - смысл 164, 373
  - сознание 212
  - стороны 196
  - строение 128, 152
  - упрощение 81
  - характеристики 108, 109
  - элементы 152, 261
  - соотношение 153
  - энергия 153
  - иная 171
  - статическая 383
  - телесная 151
  - физическая 172
  - четырехмерная 196
  - воздействие на магическое 156
  - мысль о 192
  - отношение к 349
  - активное 356, 357
  - понятие о 89
  - представление о 197
- Дело
- книжное 63
  - ювелирное 63
- Дерево генеалогическое 207
- Детерминизм 168
- Деформация 97—101, 264, 335 (см. Элемент)
- Деятельность (деятельности)
- 112—114, 126, 128, 129, 132, 148, 157, 162, 168, 188
  - типы 113
  - душевные 166



- синтетическая 261
- художественная 114
- человеческая 287  
(см. Вещь, Восприятие, Зрение, Искусство, Сознание, Художник)
- Диалектика 147
- Динамика 170 (см. Образ)
- Длительность 192—198, 201, 202, 207, 218, 220, 251, 262, 263
- Догматика 239
- Драма 118, 214, 371
- Драматизм богослужебный 69
- Драматургия 152
- Древние 170 (см. также Век каменный, Искусство древнее)
- Дух
  - активность 221
  - состояние 241
  - томление 155
- Духи 162
- Душа 201
  - женская 185  
(см. Болезнь)
- Египет 191
- Египтяне 331 (см. также Искусство египетское, Скульптура египетская)
- Единицы 216
- Единство (единства) 81, 148, 154, 206, 213, 223, 229, 236, 246, 250, 312, 321, 322
  - биографические 216
  - внутренние 227
  - организованное 149
  - органическое 206
  - стилистическое 227
  - художественное 217
  - изображения (см. также Изображения единство)
  - изображаемого 150  
(см. Изображение, Организм, Произведение, Пространство, Тело)
- Емкость 111, 114, 115
  - определение 103  
(см. Пространство)
- Естествознание 202, 203
  - математическое 274
- Желание (желания) 184
- Жест(жесты) 113, 126, 128, 173, 174, 180, 188, 220
  - энергия 173
- Живописец (живописцы) 119, 124, 131, 145, 146, 303
- Живопись 116, 119—124, 127, 129, 131, 132, 135, 136, 137, 143—145, 158, 350, 357—360
- Животное (животные) 107, 201
- Жизнепонимание 272
- Жизнь (жизни) 161, 184, 188, 200, 204, 215, 217, 241, 243, 247, 252, 272
  - развитие 250
  - ритм 161, 203
  - явления 202
  - внутренняя 188, 189; 241—243
  - древнерусская 71
  - духовная 240
  - душевная 182, 242, 255, 333
  - интеллектуальная 189
  - коллективная 206
  - мировая
    - законы 160
  - повседневная 118, 284
  - практическая 155
  - человеческая 207, 249  
(см. Вещь, Личность, Реальность)
- Житие (см. Икона)
- Забвение 218
- Закон (законы) 203, 204, 362 (см. Время, Движение, Действительность, Жизнь, Иллюзия, Инерция, Развитие, Рост, Тожество, Фронтальность)
- Замысел 130, 167, 223, 224
  - композиционный 164, 166
  - художественный 125, 212, 305  
(см. Произведения художественные)
- Запах (запахи) 207, 289, 323, 336
- Звук (звуки) 117, 120, 162, 195, 213, 222, 227, 231, 259, 289, 304—306, 323, 336, 337, 350, 367
- Земля 171
- Знак (знаки) 114, 126, 129, 138, 139  
(см. Крест)
- Знание (знания) 184, 220
  - условия 110
  - божественное 192
  - отвлеченное 308
  - пассивное 144
  - физическое современное 195
- Зоология 321
- Зрение 88, 132, 134, 135, 247, 253, 288, 291, 310, 317, 323—325, 330, 331, 339, 340, 343, 345, 349, 350, 356, 357, 360

- бинокулярность (бинокулярное) 252, 349
- деятельность 292
- объект 290
- поле 339, 340
- субъект 290
- активное 268
- монокулярное 349, 384
- пассивное 268 (см. Точка)
- Зритель (зрители) 117, 120, 125, 127, 146, 147, 172, 173, 184, 219, 221, 222, 225, 226, 239, 258, 358, 362, 363, 385
- Идеализация 167, 185, 188
- Идея (идеи) (см. Личность, Род)
- Изменение 106, 200, 202, 250, 252, 373, 374, 385 (см. Действительность, Форма)
- Измерение 208, 333, 348, 375
  - третье 196, 198
  - четвертое 198 (см. также Время, Координата четвертая) (см. Вещь, Время, Действительность)
- Изображаемое 159, 167, 187, 250, 252 (см. Единство)
- Изображающее 250, 252
- Изображение (изображения) 82, 120, 129, 150, 154, 156, 159, 169, 172, 174, 178, 180, 186, 188, 218, 227—229, 235, 236, 238, 242, 243, 245, 253, 254, 256, 275, 298, 299, 301, 319, 335, 364, 367, 383
  - единство 150, 233, 243
  - поле 155
  - пространство 184, 185
  - смысл 151, 174
  - строение 153
  - антихудожественное 172
  - дореальное 172
  - культовые 167
  - магические 156
  - натуралистическое 247
  - оптическое 133
  - перспективное 237, 300, 301, 341, 384
  - профильное (см. также Поворот профильный)
  - тыловое (см. также Поворот тыловой)
  - фактическое 160
  - фасовое (см. также Поворот прямой)
  - фронтальное (см. также Поворот прямой)
- художественное 242, 384
- в три четверти (см. также Поворот в три четверти) (см. Вещь, Действительность, Мир, Реальность)
- Изобразительность 154—156, 159, 224, 226
- Изоляция 352, 353
- Икона (иконы) 55, 62, 71, 73, 149, 161, 167, 175—177, 184, 238, 247—250, 369, 370
  - портретная 247, 248
  - -житие 248, 249
- Иконография 54
- Иконописец 176
- Иконопись 73, 152, 170, 184, 211, 237
- Иконостас 227, 239
- Иллюзия (иллюзии) 120, 259, 261—264, 268, 331, 352
  - закон 262
  - зрительные 317 (см. также Визионерность)
- Иллюзорность 262
- Иллюстрация 225, 226
- Импрессионизм 145 (см. также Неоимпрессионизм)
- Инвариант 202
- Индивидуальность 144 (см. Вещь)
- Индивидуум 328
- Инерция 193, 209, 270, 333, 374, 383
  - закон (принцип) 105, 283
- Инструмент 193
- Интеллект 244, 369
- Интуиция (интуиции) 84, 206, 281
- Иррадиация 125
- Искусство (искусства) 73, 81, 91, 93, 112, 116, 117, 120—122, 129, 137, 143, 144, 146, 148, 154, 156—158, 160—162, 166, 171, 211, 212, 215, 216, 223, 241, 247, 257, 261, 272, 273, 276, 284—305, 321, 325, 336—353, 358—361, 364, 365, 371, 377, 383
  - деятельность 261, 359
  - задача 72, 122, 377, 379
  - извращение 172
  - история 72
  - классификация (деление) 121, 122, 358, 377
  - материал 121
  - методы 72
  - образы 326
  - понимание 114
  - предмет (предметы) 72, 122, 148, 160, 320, 321

- произведения 53, 121, 151, 179, 272, 273, 324, 326, 339, 353, 358, 371, 378 (см. также Произведение художественное)
- смысл священный 172
- теория 212, 371
- философия 236
- формула 272
- беспредметное 362
- возрожденское 168, 171, 191, 237
- греческое 191, 324, 366
- древнее 229
- европейское 324
- египетское 191
- иератическое 172
- изобразительное (изобразительные) 116, 122, 137, 142, 143, 149, 159, 160, 163, 175, 183, 213, 217, 219—221, 225, 238, 241, 242, 249, 254, 295, 306, 310, 317, 323, 324, 329, 337, 356, 357
- камейное 176
- катакомбное 229
- медальное 176, 179 (см. также Медаль)
- монетное 176 (см. также Монета)
- новое 183, 184
- первоначальное 129
- прикладное 161, 302—305, 320—322
- чистое 177, 302—304, 320, 321
- объект 321
- эллинское 152
- ювелирное 78 (см. также Дело ювелирное)
- века каменного 191
- времени нового 229, 366
- взгляд на 114
- направления в 335
- подход к 115 (см. также Произведение, Эстетика)
- Исследование (исследования) 206
- предмет 198
- техника 198
- искусствоведческое 284
- физические 284
- Истина (истины) 183, 192, 239
- воплощенная 161
- геометрическая 141
- духовная 192
- История 160, 202, 208, 330 (см. Государство, Лавра Троицкая, Род)
- общерусская 70
- русская 186, 230, 231
- церковная 228
- Кантианство 82
- Карикатура 185
- Картина (картины) 127, 132, 149, 155, 220, 225, 232, 259, 302—306, 310, 319, 321, 322, 340, 341, 344, 352, 357, 358, 361, 372
- Керамика 180, 302
- Классификация 201, 358, 370
- производственная 122
- растений 200, 203 (см. Искусство)
- Книга 223—227, 249
- как целое 223, 249
- организованная художественно 225
- Кожа 133, 360
- Количество 277
- Композитор 219
- Композиционность 163
- Композиция 145, 147—154, 160, 163, 165, 167, 168, 173, 174, 180, 223, 226—229, 238, 243, 248—250, 306, 352, 354, 356—358, 361—367, 369, 386
- есть схема пространственного единства произведения 147
- есть форма самого изображения 157
- пространство 365
- линейная 357, 358
- точечная 357, 358 (см. также Первокомпозиция, Схемы композиционные)
- Конституция 85, 89
- Конструктивность 163
- Конструкция (конструкции) 148, 150—153, 160, 163, 165, 167, 173, 174, 188, 216, 223, 238—240, 243, 361—367
- есть форма изображаемого произведения 157
- пространство 365
- графическая 188
- Континуум 296
- Координата (координаты) 233, 281, 282
- мировые 342
- третья 218
- четвертая 225, 227—229, 232, 235, 250 (см. также Времени координата)
- Координация 111
- Космография 292
- Краска (краски) 120, 121, 125, 127, 156, 227, 238, 259, 305, 306, 322, 352, 357, 361, 365

Красота 161, 219, 259, 312, 313, 350  
 (см. Сила)  
 Крест 162, 163  
 — знак 161  
 Кривая 255, 345  
 Кривизна 97—99, 145, 146, 229, 277, 345  
 — понятие 92, 95, 102, 103, 346, 348  
 — Гауссова 98  
 (см. Пространство)  
 Культ (культы) 50, 167  
 — фаллические 49  
 Культура 112—114, 161, 162  
 — деятель 114  
 — целое 161  
 — возрожденская (см. Человек)  
 — восточная 71  
 — восточновизантийская 71  
 — западноевропейская 71  
 — мировая 71  
 — русская 52  
 — художественная 119  
 — цельная 161  
 — времени нового 183

Лавра Троицкая 53—55, 68, 69, 72, 73, 226, 227, 248  
 — как единый живой музей 52, 53, 70  
 — как целое 53  
 — быт 74  
 — влияние иконографическое 55  
 — деятели 54  
 — деятельность просветительская 55  
 — жизнь внутренняя 74  
 — история 69, 70, 74  
 — музей (Лаврский Музей, Лавра-Музей) 53, 66, 67, 74, 75  
 — организм 52, 53  
 — цельность художественная 69

Ламаизм 167

Лепка 130, 360 (см. также Свето-лепка)

Лик (лики) 167, 248, 249

Линия (линии) 126, 129, 136, 137, 142, 144, 149, 151, 156, 159, 188, 204, 220, 238, 259, 280, 282, 298, 307, 315, 332, 338, 339, 345, 356, 357, 359, 360, 362, 365, 369, 378, 379  
 — актуально-бесконечная 110  
 — геометрические 159  
 — потенциально бесконечные 110  
 — прямая (прямые) 138, 142, 290, 299, 336—339, 356, 359, 361  
 направление 280

смысл 280

(см. также Прямая)

— силовые 314, 315, 320

— — связи 143

(см. Время)

Литература 53, 183

— психологическая 213

(см. также Произведение словесное)

Лицо (лица) 166—168, 170, 174, 175, 183, 185—189, 200, 204, 228, 242—247, 302, 368, 369

— сущность духовная 248

— черты 188, 189

— грамматические 166

— святое 247

— человеческое 188, 248

— в его целом 204

Лицо Абсолютное 166

Личность (личности) 182, 184, 185, 188, 189, 200, 242—245

— есть центр 168

— аспект эмоциональный 183

— динамика 244, 245

— единство 246

— жизнь 245

— идея 246

— конструкция 244

— образ целостный 204

— полнота четырехмерная 204

— пространство внутреннее 242, 243

— рост 245

— самосознание 242

— святая 247

(см. Художник)

Логика (см. также Определение логическое, Символы логические, Соотношение логическое, Формулы логические, Функции логические)

Логистика 139

Ложность 192

Ложь 184

Маг 119, 156

Магия 156, 161

— первобытная 50

— подражательная 156

Мадонна 210

Манера 212, 227, 229, 258, 273, 274, 324, 351

Маска 189

Масса 84, 85, 102, 144

— инертная 128

— психологическая 271

— психофизиологическая 270

- Математика 272, 297, 345
- философия 297
- Материал 123, 129, 131, 304—306, 312, 313, 320, 358, 360, 361 (см. Искусство, Произведение художественное)
- Материя 136, 145, 283, 303—305, 333 (см. Произведение художественное)
- Машина 156, 157, 364, 367
- Медаль 177—180, 186, 369
- античная 180
- современная 180, 181
- Меон 91
- Мера 119 (см. Пространство)
- Место 328
- Метафизика 383
- Метод (методы) 82
- магические 156, 157
- Методология 183
- Механизация 168
- Механизм (механизмы) 314, 315
- Механика 104, 105, 202, 283, 378
- Мечта (мечты) 87
- Мечтательность 184, 186
- Мимика 188
- Миниатюра 226, 229, 237
- Мир (миры) 91, 105, 126—129, 135, 137, 165, 167, 172, 182, 193, 201, 202, 239, 243, 246, 248, 250, 273, 287, 291, 305, 307, 338, 343, 360, 363, 377, 379
- вещество 305
- восприятие 155, 166, 291, 296, 298, 373, 375
- художественное 297
- изображение 296—298, 384
- картина 229
- обездушение 168
- познание 128, 194, 378
- понимание 311
- представление непосредственное 287
- проекция перспективная 236
- противодействие 128
- силы 304, 305
- строение пространственное 296
- энергии 304, 305
- божественный 170
- внешний 120, 127, 128, 159, 173, 174, 182, 193, 241, 263, 335, 338, 372
- внутренний 368
- двухмерный 342
- действительный 297, 377
- духовный 161
- одномерный 342
- органический 205
- реальный 298
- трехмерный 99
- физический 172, 283, 365, 372
- явления 82
- четырехмерный 377
- воздействие на 127, 166
- волевое 182
- воззрение на 310
- вторжение в 360
- отношение к 128, 166, 184, 369, 370
- активное 126, 356, 357, 360
- волевое 190
- пассивное 129, 356, 357
- теоретическое 112
- физическое 305
- представление о 378
- (см. Осязание; см. также Действительность, Реальность)
- Мировоззрение (мировоззрения) 170
- Мировосприятие 182, 261
- активное 360
- конкретное 276
- наглядное 276
- пассивное 236
- физическое 306
- художественное 90
- Мироздание чувственное 129
- Миропонимание 272
- возрожденское 168
- древнее 287
- духовное 168
- механическое 104
- научное 273
- философское 273
- Мирочувствие монументальное 160
- Мистицизм 66
- Миф натурфилософский 151
- Младенец 166
- Множественность 312, 321, 322
- Множество (множества) 110, 216, 307, 321
- Модель (модели) 115
- мысленная 114
- Момент (моменты) 221, 233, 234, 245, 248
- Монада 213
- Монашество 231
- Монета 177—181, 369
- античная (древняя) 180, 181
- современная 180, 181
- Мудрец (мудрецы) 166, 183
- Музей 71, 132, 228 (см. Лавра; см. также Выставка, Объект музейный)

- Музыка 115—117, 119—122, 134, 212—214, 219, 221, 227, 241, 259, 338, 350, 352, 359, 371, 385
- Музыкант 117, 120
- Мысль (мысли) 110, 117, 135, 156, 174, 182, 206, 217
- предмет 215
  - процесс 194
  - системы 272
  - геометрическая 138, 276
  - образная 273
  - отвлеченная 273, 276
  - и язык 310
- Мышление 81, 84, 271, 310, 333
- стиль 83, 91
  - аналитическое 221
  - геометрическое 85
  - живое 82
  - монументальное 160
  - синтетическое 221
  - чистое 84
- Наблюдатель 254—257, 263, 284
- Наблюдение 99, 255, 257
- Наглядность 102, 103, 160, 233, 275, 276
- чувственная 120
- Направление 126 (см. Линия)
- Народ (народы) 177, 210, 215
- русский 230, 231 (см. также История русская)
- Настоящее 247
- Натурализм 91, 130, 155, 156, 223, 236, 237
- крайний 154
- Натуралисты 154
- Наука (науки) 91, 106, 112, 114, 117, 201, 213, 272, 273
- формулы 117
- Начало (начала)
- субъективное 183
  - эстетическое 321
- Небо 171
- Небытие 170, 171, 261
- чистое 91
- Необходимость 251
- внешняя 206
  - внутренняя 222
  - житейская 121
- Неоимпрессионизм 136, 145
- Неполнота 170
- Неправда художественная 258, 384
- Непрерывность 220, 222, 280—282
- лже- 222
- Несвятость 173
- Нечто 155
- Нигилизм 164
- художественный 155
- Ничто 91, 136, 155
- Норма 184
- божественная 167
- Ноумен 249
- Ноль 92, 95
- Обобщение 257
- Обоняние 110, 287, 323, 326
- Обособление (см. Образ)
- Образ (образы) 115, 117, 124, 136, 143, 154, 159, 172—174, 198, 201, 211, 222, 225, 232—234, 242, 246, 247, 252, 253, 257, 259, 272, 275—279, 323—325
- взаимодействие 331, 335
  - динамика 233, 331
  - жизнь 234
  - реальность 325
  - ритм 219, 221
  - смысл экспрессивный 173
  - воспринимаемый 251, 256
  - геометрические 84, 86, 93, 96, 277, 278, 282, 296
  - как наглядное представление 141
  - двигательные 142
  - движущийся 233
  - двухмерный 197
  - духовный 222
  - действительный 197, 198
  - единый 205, 208, 257
  - зрительные 116, 120, 134, 135, 155, 253, 290, 308, 322, 323, 325, 327, 331, 335, 352
  - взаимодействие 331
  - изобразительные 226
  - конкретные 116, 205, 207
  - наглядные 114, 138, 139, 276
  - обобщенные 83
  - осязательные 116, 142
  - перспективный 253
  - пространственный 196, 200, 205, 208, 339, 361
  - скульптурный 324
  - трехмерный 196, 198, 200, 203, 204, 208, 224
  - художественный 251, 258
  - целостный (цельный) 203, 205, 208, 257
  - четырехмерный 198, 199, 201, 208, 211
  - чувственный 120, 160, 161
  - обособления 114
  - (см. Вещь, Действительность, Искусство, Личность, Объект, Поэзия, Прямая, Род)
- Образование (образования)

- Образования мысленные 82, 83  
 Объект (объекты) 169, 197, 198, 291, 383, 384  
 — образ 196  
 — форма 383  
 — безвременные 196  
 — музейный 71  
   (см. Воздействие, Восприятие, Зрение, Природа)  
 Объективное 109  
 Объектность 167, 168  
 Объем (объемы) 142, 255—257, 342  
 Огонь 144  
 Оккультизм 162  
 Окружность 95, 96  
 Он 166—169  
 Онтология 164, 165  
 Описания способ 111  
 Определение  
 — логическое 138  
   (см. Кривизна, Прямая)  
 Опыт (опыты) 83—85, 89, 91—94, 109, 146, 194, 202, 207, 216, 271, 274, 275, 277, 287, 288, 295, 335  
 — условия 88  
 — астрономический 283  
 — двигательный 145, 146, 340  
 — действительный 83, 94, 253  
 — живой 276  
 — жизненный 365  
 — житейский 376  
 — конкретный 83, 104, 287  
 — механические 316  
 — мысленный 254, 274  
 — наличный 84  
 — непосредственный 284, 290, 345  
 — подлинный 196  
 — прежний 327  
 — прошлые 83, 84  
 — реальный 384  
 — физические 316  
 — частный 84  
 — человеческий 276  
 — чувственный 113, 328, 340  
   (см. Время; см. также Данные опытные)  
 Орган (органы) 133, 134, 165, 188, 189, 200, 204, 234, 243, 244, 309, 314, 321, 372  
 — воспринимающие 108  
   (см. Восприятие, Род, Тело)  
 Организация 216  
 — психофизическая 323  
 — художественная 147  
   (см. Время, Произведение, Пространство)  
 Организм (организмы) 133, 155, 157, 165, 188, 203, 205, 206, 286, 294, 309, 310, 312—314, 321, 360, 371, 372, 377, 378  
 — единство биологическое 309  
 — целостность 309  
 — психофизический 192  
   (см. Род)  
 Органичность 157  
 Орнамент 158—163, 219  
 — священный 162  
 — теургический 161  
 Орнаментика 158  
 Орудие (орудия) 121, 161, 358, 361  
 Освящение 239  
 Осознание 127—135, 137, 142, 143, 145, 180, 181, 289, 310, 317, 323—325, 329—331, 338, 339, 349, 356, 360  
 — есть активное отношение к миру 128  
 — орган 181  
 — способность 134  
 — зрительное 136  
 — чистое 143  
   (см. Глаз, Зрение; см. также Восприятие осязательное, Ощущения осязательные, Пространство осязательное)  
 Осязательность 132, 135, 180, 325  
 Отвлеченность 194, 207, 234  
 Относительность 251  
 — принцип 372  
 — теория общая 283  
 Отношение (отношения)  
 — жизненные 112  
 — пространственные 104  
 — эстетические 315  
   (см. также взаимоотношения)  
 Отрицание 136  
 Ощущение (ощущения) 135, 142, 207, 286, 289, 308, 316, 323, 326, 333, 337, 350, 356, 360  
 — двигательные 126, 130  
 — зрительные 119, 150, 151, 286, 339, 356  
 — музыкальные 336, 339  
 — мышечные 336, 356, 357  
 — непосредственное 371  
 — обонятельные 338  
 — осязательные 331, 338, 339, 356  
 — слуховые 110, 337  
 — тепловые 289  
 — движения 333  
 — цвета 151  
   (см. также Вкус, Зрение, Обоняние, Осознание, Слух, Чувство)

- Памятник 69
- вещественные 49
- старины 76
- Пантакль 162, 163
- Пантеизм 239
- Пассивность 135, 137, 165, 169, 222, 261, 363
- активная 106, 129, 134  
(см. Осознание, Сознание)
- Первокомпозиция 148, 361
- Первоконструкция 190
- Первопредмет 151
- Первосхемы 148, 149
- Перевод 139, 140
- Переживание (переживания) 348, 371
- мистические 110
- Переменное 82
- Периодичность 331 (см. также Цикличность)
- Перспектива 171, 172, 236, 237, 253, 254, 256, 296, 297, 319, 320, 329, 384
- анализ 296, 297
- отрицание 256
- понятие 298
- теория 275, 288—290, 340
- центр 255
- геометрическая 299, 302
- линейная 91, 236, 252
- обратная 172
- прямая 155
- Перспективность 171, 180, 236
- Пластика 129—132
- Плоскость 92, 93, 136, 138, 141—143, 149, 187, 236, 298, 304, 340, 352—354, 359
- вертикальная 344
- горизонтальная 344
- изобразительная (изображение) 173, 218, 255, 298
- Поверхность 142, 180, 204, 252—254, 259, 282, 288, 362
- Поворот 185—188, 240
- функции 187
- профильный (изображение профильное, профиль) 169, 174—179, 181, 183—187, 189, 190, 368—379
- прямой (изображение прямое, изображение фасовое, изображение фронтальное, фас) 166, 167, 170—173, 175, 176, 183—185, 187—189, 237, 368—370  
(см. также портрет фасовый)
- тыловой (изображение тыловое, поворот спинной) 167, 170, 171, 187, 237, 368, 369
- в три четверти 183—186, 189, 190, 368, 369  
(см. также Ракурс)
- Подвиг 231
- Подсознательное 274
- Позитивизм 91
- Познание 128, 165, 193—195, 208, 247, 322
- предмет 128
- процесс (процессы) 192, 195, 329, 335, 372, 374
- теория 298
- характер метафизический 193
- рациональное 81, 83
- эстетическое 250  
(см. Мир, Предмет)
- Покой 220, 221, 249
- Поколение (поколения) 202, 207—210
- Поле
- гидродинамическое 89
- зрительное 320, 349
- магнитное 106, 107, 115, 318
- силовое 83, 90, 110, 111, 113, 144—146, 168, 170, 187, 190, 320, 335, 350, 379, 383
- электромагнитное 314
- тяготения (напряжения) земного 294, 318  
(см. Вещь, Зрение, Пространство)
- Полезность 112, 223
- Полнота 166, 218
- Понимание
- житейское 261
- научное 261  
(см. Действительность)
- Понятие (понятия) 81, 135, 310, 311, 355
- отвлеченное 205, 276  
(см. Прямая)
- Портрет (портреты) 172, 174, 177, 178, 183, 184, 187, 242—245, 247, 248, 302, 351, 367
- биографический 246
- домашний 187
- духовный 249
- иконный 247, 248
- интимный 185
- натуралистический 248
- семейный 369
- фасовый 167
- художественный 242
- по воскресении 246
- Порядок 213, 219, 243, 244, 385



- временной 218, 372  
(см. Действительность)
- Построение мысленное 83
- Почитание 167
- Поэзия 116, 117, 119—122, 160, 213, 225, 226, 259, 350, 352, 371
- образов обобщенность 160
- Поэт (поэты) 116, 117, 119, 120, 224, 273
- Правда 164, 165, 192
- художественная 172
- Правдивость 155
- Праведники 166
- Предмет (предметы) 120, 133, 134, 160, 164, 166, 169, 177, 194, 228, 243, 253, 268, 269, 288—290, 301, 321
- познание 164
- сечение 197
- созерцание 164
- функции 169
- целое 197
- внешний 130, 168, 173, 183
- движущийся 241
- изображаемый 257, 258
- художественный (художественного значения) 73, 75  
(см. Искусство, Исследование, Мысль, Познание)
- Предметность 152, 159
- Представление (представления) 151, 196, 258, 316, 317, 340
- единичное 216
- зрительные 348, 349
- наглядные 99
- пространственные 340  
(см. Действительность)
- Предчувствие 246
- Прерывность 221, 222
- Прием (приемы) 236, 349, 361
- художественный 181, 212, 227, 229, 237, 239, 255, 274  
(см. Проекция)
- Принудительность эстетическая 219
- Природа 81, 133, 156, 160, 364, 367
- объекты 155, 375
- предметы 159
- явления 105
- неорганическая 201  
(см. Процесс)
- Причина (причины) 168
- внешняя 107
- действующая 106  
(см. Искусство)
- Проекция (проекция) 144, 163, 172, 236, 241, 301, 360, 384
- приемы 236
- перспективная 252, 253, 257
- Прозрение 246, 247
- Произведение (произведения) 117, 121, 125, 130, 143, 148, 150, 168, 169, 216, 221—223, 225, 258, 259, 261, 304, 314, 325, 352, 354, 359, 361, 365
- материя 220
- двигательные 131
- живописное 125, 305
- изобразительные 146, 218—220, 228, 258, 357
- иллюзорное 262
- музыкальное (музыки) 117, 121, 212, 213, 304, 321
- осязательные 131
- прикладное 305, 321
- словесные (произведения художественного слова) 147, 258, 306, 321
- творческое 214
- художественное (художественные) 92, 112, 114, 115, 121, 124, 146—158, 161, 165, 171, 177, 190, 223, 230, 234, 250, 251, 259, 261, 262, 273, 274, 284, 285, 303—310, 320—322, 341, 361—367, 372, 385
- как вещь 218, 385
- как реальность, которая больше себя самой 361
- как целое 220, 221, 259, 304, 307, 318
- анализ 262
- восприятие 224, 317, 331, 343, 351
- двойственность 148, 306, 307, 362
- замысел 386
- единство 224, 225, 359, 362
- временное 216
- композиционное 154, 158, 165, 249
- конструктивное 154, 158, 242
- пространственное 147, 229
- материал 304, 305, 351, 358, 359
- материя 303
- организация 222, 359, 386
- предмет 149
- пространственность 275, 276
- пространство 165, 170, 273, 326, 327, 341, 343—345, 372
- рост 258, 259
- смысл 150, 151
- содержание 173

- созерцание 218
- строение 153, 385
- схема 219, 386
- условие 124
- форма 259, 303
- функциональность 177
- функция эстетическая 222
- целостность (цельность) 170, 172, 174, 185, 216, 228, 259, 307, 308, 341
- элемент (элементы) 259, 260, 308, 309, 315, 321, 363, 385, 386
- деформация 260
- связь 259, 363
- форма 260
- энергия 273
- (*см. также* Искусства произведение)
- целое 315, 322
- человеческие 214
- экзотические 331
- Произвол 114
- психологический 219
- Просвещение 74
- Пространственность 122, 124, 272—296, 308, 323—325, 335, 371
- абсолютность 274, 296
- Пространство (пространства) 81—87, 90—92, 102—104, 107, 110—115, 117—119, 121, 133, 135, 137, 138, 143—146, 154, 163, 164, 166, 174, 180, 190, 197, 201, 204, 207, 208, 215, 219, 222, 227—229, 232, 240, 248, 250, 254, 255, 264, 272—296, 307, 310, 322, 324—331, 335—379, 381, 382, 385
- как реальность 275
- анализ 285
- гомогенность 92, 93
- границы 339
- двойственность (двойственность пространственная, природа пространно-двойственная) 142, 356, 357, 359, 360
- единство 328
- емкость 99—102, 289, 348—351
- изображение 329, 384
- изогенность 92, 93
- кривизна (искривление) 83, 91, 102—104, 111, 113—115, 282, 283, 345—348, 350—352
- мера 92, 95, 96, 99
- множество 328
- направление 292
- организация (организация пространственная) 91, 113—117, 119, 120, 218, 295, 350—352, 359, 377, 379
- поле 339
- понимание 91, 142, 275, 348, 359
- понятие 104, 283, 284
- построение 126
- различие 329
- свойства 83, 86, 93, 95, 329, 335, 341, 342, 344
- отдельные свойства:
  - беспредельность 288
  - конечность 283
  - неизотропность (анизотропность) 283, 285, 291, 292, 294
  - неоднородность 283, 285, 288, 289
- непрерывности отсутствие 283, 295
- несвязность 283
- полеполярность 294
- униполярность 292—294
- связи 340
- слово 326
- созерцание 295
- строение 86, 91, 118, 144, 243, 289, 327, 331, 345
- структура 335
- теория 89
- форма 121
- абстрактное 327—328
- астрономическое 215
- бесконечное 286, 287
- беспредельное 171
- видимое 327—329
- вкусовое 285, 287
- внешнее 91, 146, 291
- воспринимаемое 294, 329, 330, 339
- геологическое 215
- геометрическое 286, 290, 328 (*см. также* Пространство евклидовское)
- двигательные 126
- двухмерное (пространство двух измерений) 99, 278, 346, 347, 353, 355
- евклидовское (Евклида, евклидовско-канто-астрономическое) 91—95, 103, 113, 119, 146, 275—286, 290, 294, 295, 337, 339—345, 352, 371
- бесконечность 278, 283, 341—343
- беспредельность 278, 342
- биполярность 280

- изотропность 94, 279, 280, 285, 344
- кривизна нулевая 282
- непрерывность 280, 281, 343
- однородность 92—94, 278—280, 285, 289, 341
- связность 280, 281
- теория 275, 276
- трехмерность 281
- евклидоидные 92
- живое 276
- земное 175
- зрительное 285—289, 331, 337, 339, 340, 356
- конечные 287, 288
- метафизическое 91
- мировое 283, 291
- многомерное 346, 348
- мыслимое 112, 294, 327
- мышечное 285, 356
- наглядно воспринимаемое 276, 277
- неевклидовское 99, 100, 295
- обонятельное 285, 337, 338
- одномерные 345
- осязательное 337, 338
- отвлеченное 276, 290
- пассивное 127
- психофизиологическое 284—296
- слуховое 285, 337
- телесное 287
- термическое 285, 337
- трехмерное (пространство трех измерений) 98—101, 141, 199, 282, 342, 346, 348, 360
- физическое 172, 173, 283—285, 327, 329, 340, 366
- художественное 285, 341, 345
- эстетическое 284, 326
- ощущений 348
- понятие о 274, 275, 337
- (см. Вещь, Восприятие, Изображение, Композиция, Конструкция, Личность, Производство, Синтез)
- Противодействия сила 270
- Противоречивость 236
- Противоречие (противоречия) 234—236, 259
- внутреннее 185 (см. Изображение)
- Профиль (см. также Поворот профильный)
- Процесс (процессы) 84, 193, 198, 200, 202, 203, 233, 240, 241, 244, 252, 329, 354, 371, 374, 375
- биологические 295
- внутренние 241
- временной 208, 233
- душевный 182, 183, 333
- звуковой 195
- механические 83
- психические 284
- психологические 218
- психофизиологические 284
- физические 93, 103, 115, 193—195, 348, 375
- электромагнитные 83
- природы 193
- (см. Восприятие, Время, Знание, Рост)
- Прошлое 208
- Прямая (прямые) 84, 86, 89, 92, 94, 97, 139—141, 278, 279, 288, 298, 354, 355
- как кратчайшее расстояние 86—88
- образ 85
- определение 89, 93
- понятие 84, 85
- евклидовская 89, 93
- (см. также Линия прямая)
- Прямизна 89, 95
- определение 102, 103
- Психика 373
- Психология 182, 285, 298, 378
- Психофизиология 87, 90, 285, 319
- Пуантилизм 145
- Пустота 119, 155, 171
- Путь 84, 255, 256, 258, 280, 293, 338, 339, 350
- геометрический 293 (см. Художник)
- Пятно (пятна) 127, 136, 137, 150, 151, 238, 259, 357, 360
- цветные 149, 151
- Работа 86, 88
- механическая 86
- психофизическая 86
- творческая 116
- Равновесие 249, 364, 366
- внутреннее 168, 172, 183, 369
- (см. также Гармония)
- духовное 190
- идеальное 324
- Развитие 201, 203, 229
- закон 202
- эстетическое 72
- (см. Время, Жизнь)
- Разум 154, 155, 166, 190, 222
- активность 221
- синтетичность 221

- Ракурс 164; 165, 367 (см. также Поворот)  
 Раса (расы) 210  
 Расстояние 86  
 Рассудочность французская 210  
 Растения 201, 203, 208 (см. Классификация)  
 Расцвет 208 (см. Личность; см. также Акмэ)  
 Расчленение 221 (см. также Сечение, Членение)  
 Рационализм 162  
 Реакция психическая 192  
 Реальность (реальности) 81, 157, 163, 250, 252, 257, 306, 307, 325, 363—367, 379, 381  
 — жизнь 250  
 — изображение 157  
 — силы 157  
 — иная 120  
 — воспринимаемая 308  
 — подлинная 120, 165  
 — познаваемая 250  
 (см. Действительность, Производство, Пространство, Символ)  
 Режиссер 119  
 Религия (религии) 167, 177, 184  
 — дохристианская 229  
 Рельеф 180  
 Ренессанс 366  
 Рефракция 89  
 Речь дипломатическая 139  
 Рисунок 120, 132, 170, 188, 264, 344, 372  
 Ритм 160, 219, 220, 224—226, 239, 241, 244, 255, 258, 309 (см. Бытие, Действительность, Жизнь, Личность, Образ)  
 Род (роды) 138, 186, 207—210  
 — есть единый организм 208  
 — как целостный четырехмерный образ 210  
 — жизнь 202, 209, 210  
 — идея 209, 210  
 — история 209  
 — органы 209  
 — развитие 209  
 — форма 210  
 — энтелехия 209  
 — энергия жизненная 209  
 — биологический 202  
 Россия 187 (см. также История русская, Народ русский)  
 Рост 204, 250, 252  
 — закон 209, 210  
 — процесс 379  
 — духовный 258
- (см. Личность, Произведение)  
 Рот 244  
 Рукопись 226, 227  
 Ряды 138
- Самодеятельность 168  
 Самопознание родовое 210  
 Самосознание 165, 192 (см. Личность)  
 Самочувствие 165  
 Сверхчувственное 160  
 Свет 144, 170, 176, 215, 349, 361  
 — скорость 195  
 Светолепка 361  
 Свобода 116, 117, 121, 135, 168, 209, 223  
 Свойство (свойства) (см. Вещество, Действительность, Пространство)  
 Связность 280, 281 (см. Пространство)  
 Связь (связи) 363—365, 378 (см. Линия, Произведение, Пространство)  
 Святое 170  
 Святой (святые) 166, 185, 247, 369  
 Святость 175, 183, 185, 370  
 Семя небесное 50  
 Сечение (деление) 198—200  
 — временные 201  
 — двухмерные 205  
 — трехмерные 207, 208  
 — во времени 197  
 (см. Предмет)  
 Сила (силы) 92, 104—108, 111, 133, 150, 151, 174, 184, 185, 260, 278, 308, 316—318, 335  
 — восприятие 318  
 — понятие 377  
 — слово 108  
 — внешние 105  
 — внутренние 105  
 — действующая 350  
 — злые 161  
 — магическая 162  
 — магнитная 106—108  
 — механические 85, 104, 109  
 — мистическая 162  
 — производительная 49  
 — физическая 109  
 — красоты 108  
 — магнита 109  
 — тяготения всемирного 106  
 — тяжести 108  
 (см. Действительность, Мир, Противодействие, Реальность, Целое)

- Символ (символы) 127, 160, 216, 241, 242
- как реальность, которая несет в себе энергию другой реальности 306
  - понятие 306
  - буквенные 139
  - изобразительный 125
  - логические 138, 272
- Символа Совершенного формула 158
- Симметрия 149
- Синтез 215, 216, 221, 229, 245, 246, 248, 261
- способность 216, 257
  - биографический 245
  - временной 212
  - зрительный 238
  - психофизический 261
  - времени 215, 218
  - пространства 215 (см. Восприятие)
- Система (системы) 265, 266
- взаимодействие 264
  - нервная 133, 372, 376 (см. Мысль)
- Скачок 220
- Скульптор 120
- Скульптура 116, 119, 122, 129—132, 180, 259, 360, 371
- греческая 324
  - египетская 324, 365, 366
  - народов первобытных 324
- Слава 170
- Слово (слова) 114, 117, 120, 121, 152, 310
- Словоупотребление 326, 327
- Случай 155
- Случайное 122
- Случайность 155, 165, 201, 251
- Слушатель 117
- Смерть 119, 150, 286
- Смысл (смыслы) 152, 156, 370
- здоровый 300 (см. Изображение, Искусство, Линия, Образ, Произведение)
- Событие (события) 113, 204, 216, 225, 232, 248, 330, 375
- исторические 342
  - точка- 197
- Совершенство 170, 171, 183, 215, 306, 312, 313, 369
- Современность 160
- Содержание 114, 115, 129, 147, 160 (см. Вещь, Произведение)
- Созерцание (созерцания) 155, 166, 167, 174, 178, 190, 211, 215, 219, 241, 257, 304, 305, 352
- процесс 220
  - внутреннее 225, 306
  - интеллектуальное 182
  - мистическое 207
  - наглядное 277
  - трехмерное 205
  - умное 182
  - чистое 182
  - эстетическое 235, 351, 353 (см. Предмет, произведение художественное)
- Созерцательность 190
- Сознание 90, 110, 114, 126, 134, 135, 147, 150, 151, 160, 173, 189, 193, 194, 196, 208, 212, 213, 217, 221, 225, 228, 233, 234, 243, 256, 257, 259, 260, 263, 271, 274, 275, 281, 290, 292, 327, 338, 352, 353, 370—373, 383, 385
- активность 217
  - деятельность 215
  - пассивность 217
  - древнее 106
  - житейское 198, 217, 373—377
  - народное 161
  - научное 198
- Сон 372
- Соотношение (соотношения) 138
- геометрическое 290
  - логическое 139
  - формальные 139
- Состояние 328
- душевное 333
- София 211
- Способность (способности) 166, 188 (см. Восприятие, Осознание, Синтез)
- Среда 81—83, 85, 89, 102, 103, 112, 143—146, 149, 150, 169, 174, 175, 205, 252, 290, 294, 348, 356, 379
- мировая 83
  - окружающая 317
  - световая 145
  - цветовая 145
- Средневековые 133, 191 (см. тысячелетие Века средние, Искусство средневековое)
- Средство (средства) 167, 305
- изобразительные 125, 150, 151, 157, 174, 220 (см. Художник)
- Стенопись 227
- Стилизация 159
- Стиль (стили) 229, 273, 274, 297, 324, 351

- художественный (художественные) 191, 212
- Стихия (стихий) 150, 162
- Страдание 173
- Страсть 173, 174, 184, 190
- Структура 91
- Субстанция 166, 381
- Субъект 169, 291 (см. Зрение)
- Субъективизм 165
- Субъективное 109, 261
- Субъективность 167, 184
- Субъектность 167, 168
- Судьба 209
- Суждение (суждения) 128, 340
  - восприятия 275
  - должностования 275
- Супрематист 156
- Существо (существа) 202, 251
  - богоподобные 173
  - живое 250, 350
  - сознательное 350
- Существование 201, 251
- Сущность (сущности) 210, 249
  - четырехмерная 200, 207 (см. Вещь)
- Сфера (сферы) 96, 342
- Схема (схемы) 150, 151, 159, 271, 272, 284, 354, 365
  - композиционные 148, 227
  - метафизические 162
  - отвлеченные 261, 276
  - формально-логические 140 (см. Бытие; см. также Перво-схемы)
- Схоластика 92
- Сцена 117—120
- Сюжет 150—153, 229, 230, 238, 239, 273, 274, 303
- Тварь 211
- Твердость 128, 143
- Творения философия 136
- Творец 214
- Творчество 152, 153, 161, 163
  - акт 159
  - условия 122
  - художественное 121, 150, 272, 273, 276
- Театр 116—120, 371
- Телесность 151, 152, 193, 257
- Тело (тела) 126, 129, 133—135, 180, 188, 198, 205, 240, 262, 287, 291—294, 309, 350, 354, 378, 379
  - единство 205
  - органы 126
  - форма 198
  - части 200
- воскресшие 246
- геометрические 290
- живое 164
- твердое 86, 110, 348
- трехмерное 204
- физическое 382, 383
- человеческое 149, 166, 197
- животных 166
- Теория (теории) 261 (см. Перспектива, познание, пространство)
- Теплота 102
- Теург 119
- Теургия 161
- Техник 114
- Техника 81, 112, 114, 116, 121, 144, 155, 364
  - магическая 157
  - современная 361
- Тип 90
  - психологический 185
- Тожество
  - закон 234
  - анатомическое 245
  - нумерическое 228
- Точка (точки) 94, 137—144, 149, 151, 205, 213, 215, 218, 279—282, 290, 291, 296, 299, 301, 307, 308, 338, 339, 345, 350, 354—362
  - геометрическая 190
  - двойная 253, 254
  - материальная 343
  - зрения 164, 165, 236, 252, 256, 258, 384
  - — мазок 144 (см. Событие)
- Трагедия античная 214, 215
- Традиции средневековые 237
- Ты 166, 168, 169
- Ужас 286
- Ум 182, 190, 216, 250
- Униполярность 280, 293 (см. Пространство)
- Условие (условия) 372 (см. Восприятие, Знание, Опыт, Проникновение художественное, Творчество)
- Утилитарность 223
- Ученые 114
- Фаллизм 49
- Фалл (фаллос) 49, 50
- Фаллофория 50
- Фантазия 87, 116, 117
- Фас (фасовое изображение) (см. также Поворот прямой)
- Феномен 249

- Физик (физики) 89, 99, 286, 349  
 Физика 87, 90, 104, 144, 236, 283—  
 285, 293, 298, 315, 327, 341, 375  
 — современная 283, 284, 372  
 (см. также Знание физиче-  
 ское)  
 Физиология 309, 310 (см. Чувство)  
 Фикция 379  
 Философы 114  
 Философия 112, 114, 116, 117, 213,  
 272, 273, 330  
 — древняя 379  
 — кантовская 274  
 — эманативная 136  
 (см. Искусство, Математика,  
 Творение)  
 Форма (формы) 120, 125, 127, 129,  
 143, 144, 171, 198, 210, 218, 260,  
 261, 304, 306, 308, 314, 322, 335,  
 357, 365  
 — изменение 335  
 — внешняя 186  
 — внутренняя 250  
 — геометрическая (геометриче-  
 ские) 149, 151, 198  
 — духовная 222  
 — музыкальная 212  
 — органические 92, 205  
 — пространственная 188, 203  
 — художественная 304, 305  
 — целостная 206  
 — четырехмерная 207  
 (см. Вещь, Время, Компози-  
 ция, Конструкция, Личность,  
 Объект, Произведение, Прост-  
 ранство, Род, Тело, Явление)  
 Формула (формулы) 271—273, 333  
 — логические 138  
 — математические 216  
 — отвлеченная 117  
 — символические 272  
 (см. Бытие, Вещь, Искусство,  
 Наука)  
 Фотография 155, 193, 234  
 Фреска 191, 227, 249, 320  
 Фронтальности закон 172  
 Функция (функции) 168, 174,  
 308—310, 315, 320, 322, 326,  
 362, 364  
 — логическая 139  
 (см. Вещь, Образ, Поворот,  
 Предмет, Произведение)  
 Хаос 119  
 Характер 189  
 Храм (храмы) 227, 228  
 — как здание 51  
 — древние 227, 241  
 Хлыстовство 239  
 Христос 166, 230, 239  
 Христианство 229, 231  
 Художественность 112, 224, 242,  
 297  
 Художество 114, 116, 120, 121, 123,  
 137, 148, 151, 156, 158, 160, 219,  
 223, 242, 247, 251, 273, 276, 337  
 Художник (художники) 114—116,  
 119—124, 126, 127, 130—132,  
 136, 137, 144, 146, 147, 152—  
 156, 163—166, 168, 173, 174,  
 185—188, 222, 230, 233, 235—  
 237, 239, 241, 243, 244, 246,  
 247, 250, 251, 254, 273, 275, 276,  
 284, 303, 327, 341, 344, 349, 353,  
 354, 358, 362, 363, 365, 366, 369,  
 372, 383, 384  
 — деятельность 262  
 — синтезирующая 215  
 — жизнь 259  
 — личность 250  
 — мир внутренний 153  
 — путь 256—258  
 — средства изобразительные 149  
 — возрожденские 164, 165  
 — познающий 252  
 — святой 247  
 Цвет 125, 144, 149, 259, 263, 303,  
 306, 323, 335—337, 340, 357,  
 361, 365, 383  
 (см. Ощущение)  
 цветность 125, 133, 136, 335  
 Целесообразность 222  
 Целое 91, 127, 151, 157, 168, 170,  
 197, 204, 205, 209, 210, 212—  
 214, 217, 224, 227, 228, 245,  
 250, 259—261, 308—315, 317,  
 320—322, 341, 367, 371, 378  
 — сила организующая 260  
 — логическое 219  
 — организованное 262  
 — художественное 219  
 — эстетическое 310, 315  
 — и элементы 260—264  
 (см. Книга, Культура, Лавра,  
 Лицо, Произведение, Человек)  
 Целомудрие 311  
 Целостность 308, 309, 311 (см. Ор-  
 ганизм, Произведение худо-  
 жественное)  
 Целость 311, 315, 341  
 Цель 124, 167, 168, 200, 302—306,  
 372  
 — формообразующая 121, 122

— художественная 308  
(см. Движение, Искусство, Произведение художественное)

Цельность 152, 157, 308, 309, 311—314, 320, 322

Ценность (ценности)

— материальная 305  
— познавательная 261, 288  
— эстетическая 315  
(см. Чувство)

Центр (центры) 248, 249

— силовые 85, 111, 112  
(см. Личность, Перспектива)

Цикл 293

Цикличность 288

Часть (части) 143, 243, 309, 314, 321

Человек (люди) 107, 155, 166, 167, 188, 199, 201, 204, 208, 209, 246, 252, 287, 290, 323, 366—368

— как целое 207  
— аспект волевой 174  
— облик духовный 247  
— древний 182  
— естественный 247  
— натуралистический 247  
— современный 183, 184  
— истории новейшей 182  
— культуры возрожденской 244

Человечество 210

Человечность 183, 276

Число 277

Читатель 116, 118, 146, 224, 226, 258

Членение (см. также Сечение)

Чувство (чувства) 110, 174, 182—185, 340, 368

— органы 298, 360  
— физиология 132  
— ценность 305  
— мускульное (мышечное) 180, 287, 357  
— общее 323  
— термическое 287  
— эстетическое 72

Чувственное 136, 160, 222

Чувствительность 349

Школа (школы) 234

Шитье 63, 73

Экономии принцип 333

Экспрессия 173

Элемент (элементы) 110, 128, 221, 261, 321, 322, 326, 365

— взаимодействие 318

— деформация 260, 262

— единичный 220

— психические 305

(см. Вещь, Действительность, Произведение художественное, Целое)

Эллин 182

Эманация 136

Эмоциональность 185

Эмоция (эмоции) 182, 183, 186, 302

Энергия (энергии) 133, 168, 170, 172, 174, 185, 242, 250, 261, 271

— волновая 102

— внешние 133

— внутренние 133

— душевная 271

— психическая 271

— световая 132

— физическая 333

(см. Действительность, Жест, Мир, Род, Символ)

Энтелехия 200, 201, 246 (см. Род)

Эпоха 297

— характер духовный 191

Эсотеризм 162

Эстетика 316, 318, 345, 378 (см. также Познание эстетическое, Развитие эстетическое, Чувство эстетическое)

Эстетическое 322

Эталон 86, 88, 102, 115

Этимология 326

Эфир 103

Явление (явления) 105, 210, 262—266, 268—270, 272, 295, 348, 378, 382

— форма 203

— мировые 379

— общее 332, 333

— психофизическое 125

— физическое 85, 104

— частное 271, 332, 333

(см. Жизнь, Мир, Природа)

Язык 139, 166, 312, 313, 326

— геометрический 349

— человеческий 31<sup>1</sup>

— линий 188

— науки 272

— процессов органических 188

— физиогномики 188

— философии 272

(см. Геометрия, Мысль)



## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя .....	5
<i>О. И. Генисаретский. Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского</i> .....	9
<b>СТАТЬИ И ДОКЛАДЫ ПО ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ И ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА</b> .....	47
<b>ФАЛЛИЧЕСКИЙ ПАМЯТНИК КОТАХЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ</b> .....	49
<b>ДОКЛАД СОТРУДНИКОВ КОМИССИИ ОБ ОСМОТРЕ ВВЕДЕНСКОЙ И ПЯТНИЦКОЙ ЦЕРКВЕЙ, ПОДЗЕМЕЛЬЯ ТРОИЦКОГО СОБОРА И ПОМЕЩЕНИЯ ПОД БАЛКОНОМ ТРАПЕЗЫ</b> .....	50
<b>ПРОЕКТ МУЗЕЯ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ, СОСТАВЛЕННЫЙ ЧЛЕНАМИ КОМИССИИ ПО ОХРАНЕ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ, ПРОФЕССОРАМИ П. А. ФЛОРЕНСКИМ И П. Н. КАПТЕРЕВЫМ ПО ПОРУЧЕНИЮ КОМИССИИ</b> .....	52
(ПРИЛОЖЕНИЯ) .....	55
<b>О НАЙДЕННОМ ИКОНОСТАСЕ ИВАНОВСКОГО МОНАСТЫРЯ</b> .....	66
<b>ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА О СЕНИ НАД БАССЕЙНОМ. Доклад сотрудника Комиссии по охране Лавры П. А. Флоренского</b> .....	67
<b>〈ОБ ИЗДАНИИ ЛАВРСКОГО СИНОДИКА.〉 Доклад в Комиссию по охране Лавры</b> .....	69
<b>〈ОБ ИЗДАНИИ КАТАЛОГОВ ЛАВРСКОГО МУЗЕЯ.〉 Доклад в Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры</b> .....	70
<b>〈ОБ ОСМОТРЕ ЦЕРКВИ ДОМА РЕБЕНКА.〉 В Комиссию по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры</b> .....	75
<b>〈ПИСЬМО В МУЗЕЙНЫЙ ОТДЕЛ ГЛАВНАУКИ ОБ ОБЕСПЕЧЕНИИ СУХОСТИ ТРОИЦКОГО СОБОРА〉</b> .....	76
<b>ПОЛУТЫСЯЧЕЛЕТНИЙ ВЯЗ</b> .....	77

<b>ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ТЕОРИИ ИСКУССТВА</b> .....	79
<b>АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ (И ВРЕМЕНИ) В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ</b> .....	81
<b>〈Глава 1. ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ〉</b> .....	81
I — II. 〈О понятиях пространство, среда и вещь как вспомогательных приемах мысли〉 .....	81
III — VII. 〈О понятии прямой, на примере которого иллюстрируются «приемы мысленного моделирования», описанные в параграфах I — II〉 .....	83
VIII. 〈О распределении качеств между пространством, средами и вещами в процессе моделирования действительности (продолжение в параграфах I — II)〉 .....	90
IX — X. 〈Характеристика евклидовского пространства〉 .....	91
XIV — XX. 〈О кривизне пространства. О понятии сила и о средах как полях сил〉 .....	95
XXI. 〈О пространственности как внеположенности вещей и образов друг другу. Теоретико-множественная точка зрения〉 .....	110
<b>〈Глава 2. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ〉</b> .....	112
XXII. 〈Пространства культуры и ее составляющих: науки и философии, техники и искусства〉 .....	112
XXIII — XXIV. 〈Пространственность художественной деятельности вообще и пространственность музыки, поэзии, театра, в частности〉 .....	114
XXV — XXXII. 〈Пространственность живописи и графики〉 .....	119
XXXIV — XXXVI. 〈Принцип двойственности в геометрии и двойственность элементов художественно-изобразительных произведений〉 .....	137
XXXVIII — XXXIX. 〈Об организации пространства в произведениях живописи и графики〉 .....	142
<b>〈Глава 3. КОМПОЗИЦИЯ И КОНСТРУКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ〉</b> ..	146
XL — XLIII. 〈Символические отношения между композицией и конструкцией произведения〉 .....	146
XLIV. 〈Натурализм, конструктивизм и супрематизм, как вырождения нормальной структуры художественного произведения〉 .....	153
XLV. 〈Органичность нормальной структуры произведения〉 .....	157
XLVI. 〈Композиция и конструкция орнамента. Орнамент в цельных культурах: «священное ограждение вещей»〉 .....	158
XLVII. 〈«Конструкция есть точка приложения композиционного замысла». Поворот, ракурс и жест〉 .....	163

<b>XLVIII — LVII. &lt;Поворот и жест в искусстве портрета. Диалогизм художественно-изобразительных произведений&gt;</b> .....	166
<b>&lt;Глава 4.&gt; ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО</b> .....	190
<b>LVIII — LXIII. &lt;Время как четвертое измерение. Основы времяпонимания (гносеологические аспекты)&gt;</b> .....	190
<b>LXIV — LXVIII. &lt;Расцвет процесса (акмэ) как образ процесса в целом: род и индивид во времени (онтологические аспекты времяпонимания)&gt;</b> .....	203
<b>LXIX — LXX. &lt;Условие синтеза времени — деятельность сознания&gt;</b> .....	215
<b>LXXI — LXXII. &lt;Об организации времени в изобразительных произведениях. Прерывность и непрерывность. Конструкция и композиция во времени. Ритм&gt;</b> .....	218
<b>LXXIII. &lt;Организация времени в искусстве книги&gt;</b> .....	222
<b>LXXIV — LXXV. &lt;Время в миниатюре, стенописи и иконописи&gt;</b> .....	226
<b>LXXVI. &lt;Время в моментальном образе: фотография&gt;</b> .....	232
<b>LXXVII — LXXVIII. &lt;Передача движения. Вертикаль и горизонталь&gt;</b> .....	235
<b>LXXIX — LXXXIII. &lt;Портрет и икона&gt;</b> .....	241
<b>LXXXIV — LXXXVIII. &lt;Время в художественной деятельности. «В произведении записан внутренний путь художника»&gt;</b> .....	250
<b>ЗАКОН ИЛЛЮЗИЙ</b> .....	259
<b>I</b> .....	259
<b>II</b> .....	260
<b>III</b> .....	262
<b>IV</b> .....	264
<b>V</b> .....	270
<b>ЗНАЧЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ</b> .....	272
<b>АБСОЛЮТНОСТЬ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ</b> .....	274
<b>I. Пространство Евклида</b> .....	274
<b>II</b> .....	275
<b>III</b> .....	276
<b>IV. Пространство физическое</b> .....	283
<b>V. Пространство психофизиологическое</b> .....	285
<b>&lt;ПРИЛОЖЕНИЕ 1.&gt; ЛЕКЦИИ П. ФЛОРЕНСКОГО. АНАЛИЗ ПЕРСПЕКТИВЫ &lt;запись Веревиной-Строгановой 1923/24&gt;</b> .....	296
<b>&lt;1-я лекция&gt;</b> .....	296
<b>&lt;2-я лекция&gt;</b> .....	302
<b>&lt;3-я лекция&gt;</b> .....	307
<b>&lt;4-я лекция&gt;</b> .....	320
<b>&lt;5-я лекция&gt;</b> .....	329
<b>&lt;6-я лекция&gt;</b> .....	335
<b>&lt;8-я лекция&gt;</b> .....	345

⟨9-я лекция⟩ .....	358
⟨10-я лекция⟩ .....	370
⟨11-я лекция⟩ .....	377
⟨ПРИЛОЖЕНИЕ 2.⟩ Анализ перспективы. Лекции 1921 г. ....	386
⟨ПРИЛОЖЕНИЕ 3.⟩ Краткая программа чтений «О перспек- тиве» в Высших Государственных мастерских на 1922—23 гг. ...	387
⟨ПРИЛОЖЕНИЕ 4.⟩ Программа исследования простран- ственности изобразительных произведений .....	388
<b>ПРИМЕЧАНИЯ. УКАЗАТЕЛИ</b> .....	391
Примечания .....	392
Указатель имен .....	422
Предметный указатель .....	424

- Флоренский П. А., священник**  
**Ф 73** Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева); ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). — М.: Мысль, 2000. — 446, [1] с., 1 л. портр., 1 л. ил. — (Филос. наследие).

ISBN 5-244-00955-9

В настоящий том «Философского наследия» включены статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии, не вошедшие в Сочинения Флоренского в четырех томах. Значительная часть работ публикуется впервые.

УДК 111(38)  
 ББК 87.3(2)



Научно-исследовательское издание

*Священник Павел Флоренский*

## **СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ**

**СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ  
ПО ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА  
И АРХЕОЛОГИИ**

Редакторы *И. А. Невзорова, С. И. Ларичева*

Оформление серии художника *В. В. Максина*

Художественный редактор *Е. М. Омеляновская*

Технические редакторы *С. П. Лебедева,*

*В. Н. Корнилова*

Корректоры *Т. И. Орехова, З. Н. Смирнова*

ЛР № 010150 от 30.12.96

Сдано в набор 25.05.2000. Подписано в печать 17.07.2000.

Формат 84 × 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офсетная, № 1. Гарнитура «Ньютон».

Печать высокая. Усл. печ. листов 23,62. Усл. кр.-отг. 23,62.

Учетно-издат. листов 26,42. Тираж 5000 экз. Заказ № 3768.

Издательство «Мысль». 117071. Москва, В-71, Ленинский проспект, 15

Отпечатано с готовых диапозитивов в Государственном  
ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного  
Знамени Московском предприятии «Первая Образцовая  
типография» Министерства Российской Федерации по делам  
печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.  
113054, Москва, Валуевская, 28.



М. В. Нестеров. «Христиане (На Руси. Душа народа)»



М. В. Нестеров. «Философы»