

П.А.Флоренский

АНАЛИЗ

**пространственности
и времени
в художественно-
изобразительных
произведениях**

Библиотека журнала «Путь»

П.А.Флоренский

АНАЛИЗ
пространственности
и времени
в художественно-
изобразительных
произведениях



Москва
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ГРУППА «ПРОГРЕСС»
1993

ББК 87.3 (2)

Ф 73

«Федеральная целевая программа
книгоиздания России»

Публикация

игумена *Андроника (Трубачева)* и *М.С. Трубачевой*

Подготовка текста *М.С. Трубачевой*
и *О.И. Генисаретского*

Послесловие и комментарии *О.И. Генисаретского*

Редактор *Н.В. Россина*
Художник *В.К. Кузнецов*

- © П.А. Флоренский. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Семейный фонд Флоренских
- © Послесловие и комментарии. О.И. Генисаретский
- © Оформление. Издательская группа «Прогресс», 1993

ISBN 5-01-004038-7

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 разуметь 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 и должны быть неопределенно пластичными, чтобы предоставить возможность мысли всякий раз достаточно тонко приспособиться

к той части действительности, которая в данном случае представляет предмет особого внимания. Иначе говоря, основные вспомогательные приемы мышления — пространство, вещи и среда, — имеющие задачу представить нам подвижную и многообразную действительность в сущности построенной из неизменного 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 перекладыванием мысленных построений, удовлетворяющихся своей собственной деятельностью, внутри себя, и несколько не имеющих в виду действительности. Это и есть то, что в плохом смысле следует называть схоластикой; таковы именно различные производные кантианства. Однородность и неизменность этих образований мысли должна быть утверждаема лишь относительно, как медленная и малая изменчивость, сравнительно с временем и областью занимающей нас действительности. Выражаясь математически, те умственные ряды, помощью которых мы изображаем действительность, т. е. внутренний закон ее, всегда бывают сходящимися лишь в пределах того или другого круга сходимости и, следовательно, за пределами такового расходятся. Можно и *вне* этого круга изобразить рядами тот же закон действительности; но это изображение уже не может быть тождественным с первым, хотя к первому и примыкает, составляя его, как говорят, аналитическое продолжение.

Так и мысленные образования — пространство, вещи и среда, как бы их мы ни строили, годны в том или другом круге сходимости и не годны *вне* его, если только мы хотим быть верны действительному опыту, а не замыкаться в школьные построения. Но они, эти мысленные образования, могут быть аналитически продолжаемы или выводимы и *за* пределы этого круга, все далее и далее, посредством примыкающих к ним, но все-таки иных построений. Функции в теории комплексного переменного изображаются именно такими, сшитыми между собою лоскутами, и эта невыдержанность одного и того же изображения есть не порок, а сила метода, равняющегося не по себе самому, а по некоторой математической предметности. Точно так же и вообще мысленная модель действительности, в *живом* мышлении, всегда сшивалась и продолжает сшиваться из отдельных лоскутов, аналитически продолжающих друг друга, но между собою вовсе не тождественных. Всякое иное мышление непременно схоластично и занято собою, а не действительностью.

II

Н. И. Лобачевский сто лет тому назад высказал решительно 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 раскрыли эту мысль и выразили ее более расчлененно в отношении механических и электромагнитных процессов. Тут уж вполне ясно сделалась зависимость свойств пространства от вещей и среды, в этом пространстве содержащихся, т. е. — от силового поля; или наоборот — зависимость свойств силового поля от свойств соответственного пространства. Можно говорить, что самые вещи — не что иное, как «складки» или «морщины» пространства, места особых искривлений его; можно трактовать вещи или элементы вещей — электроны, как простые отверстия в пространстве — источники и стоки мировой среды; можно, наконец, говорить о свойствах пространства, преимущественно о кривизне его, как о производных силового поля, и тогда видеть в вещах причину искривления пространства. Эти и другие подобные рациональные разложения действительности как модели, конечно, несколько не похожи друг на друга. Но их логическая равноправность и прагматическая равноценность суть лишь следствие одного основного факта, указанного нами ранее. Этот факт — *вспомогательность* мысленных построений, взаимоотношениям которых дается модель действительности и из которых каждая, сама по себе, еще ничего не значит в отношении действительности. Свойства действительности, при рациональном познании, *куда-то* должны быть помещены в модели, т. е. в пространство, вещи или в среду. Но *куда* именно — это не определяется с необходимостью самим опытом, и зависит от *стиля* мышления, и вообще

от строения мышления, а не от строения опыта. Пространство, вещи или среда, любое из этих мысленных образований можно считать первым и от него отправляться; но что бы ни было взято за первое, непременно выступят в дальнейшем или явно, или прикровенно и другие мысленные образования: каждое в отдельности, при построении модели действительности, бесплодно.

III

Геометрия определяется силовым полем, как и силовое поле — геометрией. Все дело в том, что геометрические построения и доказательства непременно опираются на тот или другой конкретный опыт, либо в настоящем, когда, например, мы меряем жезлом, цепью или световым лучом, либо — в прошлом, когда мы, например, при теоретических рассуждениях представляем себе обобщенные образы прошлых опытов и мним иногда при этом, будто имеем дело с «чистою» 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 пересесть, 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 прямизне, мы вынуждаемся признать окружающее пространство — такого сложения, что прямые в нем имеют вышеуказанные особенности. Строить геометрию невозможно, не признав некоторой конституции; но она, хотя и установленная свободно, однако далее уже должна быть выдерживаема, по крайней мере до нового законодательного акта, сознательно ставящего геометрическое мышление на новый путь. Ни в коем случае подмена основ не должна производиться несознательно и негласно: иначе, вместо пути будет блуждание, вместо мышления — хаос.

Если прямая определяется 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.

1924.II.10.

Мерою пространственного расстояния служит работа, затрачиваемая на преодоление этого расстояния. Если бы действительность не представляла никаких препятствий к преодолению расстояний, и мы могли бы перемещаться без какого бы то ни было усилия, хотя бы внутреннего, из места в место, то в нас не возникало бы и мысли о расстоянии, и мы сознавали бы отдельные образы действительности слитными. Тогда не было бы, естественно, и меры расстояния. Затраченная на преодоление пространства работа может быть различна и потому — различно измеряема. Это может быть механическая работа, или тот или иной физический процесс, или, наконец, какой-либо вид психо-физической работы. И измерять ее мы можем в одних случаях физическими приборами, в других — непосредственным чувством затраченных усилий, 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 не оцененным, а пространство — несознанным. Это условие, может быть, осуществится экономическим усилием — оплатою билета, посылки или груза; но и тут сознание пространства не дается даром. Даже при мечте, когда фантазия блуждает, где ей вздумается, мы делаем некоторое усилие представить себе, хотя бы и очень поверхностно, какие-то пути наших перелетов, и на это тратимся: и от мечтаний устают. Но ничтожности потребовавшейся тут работы соответствует смутное и неотчетливое сознание преодоленных пространств: в мечте почти нет речи о расстояниях именно потому, что почти не затрачена работа на их преодоление, и тогда далекое, в том или другом смысле, от нашего местопребывания представляется надвигающимся на него и почти с ним сливающимся.

VI

Следовательно, если прямая определяется как кратчайшее расстояние, то это определение само по себе не имеет никакого смысла, покуда не установлено дополнительно, как именно должно измеряться расстояние. А когда это дополнительное определение сделано, мы логически вынуждены уже держаться установленного приема и не подменять его каким-либо другим, как якобы более правиль-

ным (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, психо-физиологии 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 самих 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 поверки 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 определе-

нию, может быть, побудило бы геометра, нетвердого в своей конституции, привлечь к поверке 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 поверке прямизны, если только мы решимся изменить формально установленному определению прямой как одного, непременно *одного*, из вышеперечисленных способов определения и поверки. 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 дейст-

вительности. 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* евклидовской, хотя на самом деле не такова. А попросту говоря, своя геометрия, с предполагаемым всемирным единообразием физики и психо-физиологии, как, наоборот, если отправляться от вещей, возникает везде своя физика и своя психо-физиология, но зато с предполагаемым всемирным единообразием геометрии.

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 воспоstrосния действительности, сознание движется в сторону художественного мировосприятия. Пределом этого рода воспоstrосния действительности было бы почти полное отождествление действительности с пространством, где вещи вполне пластичные подчинялись бы пространству до утраты собственной формы. Такая действительность представлялась бы нам сложенной из светоносного газа, была бы облаками света, покорными каждому дуновению

пространства. В области искусства близок, например, к этому пределу Эль Греко.

Напротив, перенося нагрузку на вещи, мы уплотняем их индивидуальность и вместе с тем обедняем пространство. Вещи, каждая порознь, стремятся к самозамкнутости. Связи между ними слабеют, а вместе с тем бледнеет пространство, утрачивая отличительную структуру, внутреннюю связность и целостность. По мере того, как силы и организация действительности приписываются вещам, каждой порознь, объединяющее их пространство пустеет и от конкретной полноты стремится к меону. Ослабляя внутреннюю связность и цельность, оно тем самым становится отделенным от внешнего пространства границей все менее надежной. Та перепонка, которую обособлено единое в себе пространство, утончается, чтобы дать место легкой диффузии с окружающим пространством. Из целого пространство имеет стремление стать вырезком другого, большего пространства, а вещи, хотя и обособленные каждая в себе, оказываются случайною кучею, собранность которой ничем не мотивирована. Такое воспостройство 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 (*στέρεσις* — лишение, от глагола *στερῶ* — лишаю, выметаю), т.е. чистым небытием, *τὸ μὴ ὄν*.

Пространство, которое было бы действительно строго всеобщим и действительно лишенным своеобразия своей организации, оно оказалось бы чистым *ничто*, и в модели действительности, как не несущее на себе никакой объяснительной функции, было бы бесполезно.

Итак, построение картины действительности требует, чтобы ни пространство, ни вещи не были доводимы до предельной нагрузки. Но мера этой нагрузки всякий раз обусловлена характером и размерами рассматриваемой действительности, стилем мышления и поставленными задачами работ. В общем, можно сказать, что выгодно возложить на пространство все то, что в пределах разбираемой действительности может считаться относительно устойчивым и всеобщим. Но и то и другое должно браться именно в отношении этой разбираемой действительности, а не вообще, применительно к лежащим вне нашего настоящего рассмотрения опытам.

IX

Пространство может быть объяснено силовым полем вещей, как и вещи — строением пространства. Строение пространства есть *кривизна* его, а

силовое поле вещей — совокупность *сил* данной области, определяющих своеобразие нашего здесь опыта. Евклидовское пространство мерою кривизны имеет нуль; это не значит, что к нему неприменимо понятие кривизны, но определяет лишь характер его кривизны. Прежде чем говорить вообще о пространствах, взглянемся 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.

1924.II.12.

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. Бертрана¹ из Женевы, гласит: пространство во всех частях своих однородно, здесь оно — то же, что там^{*}. Бертран считает такое свойство простейшим и выражает его так: «Часть пространства, которую бы заняло тело в одном месте, не отличается от той, которую бы оно заняло в другом, к чему мы еще прибавим, что пространство около одного тела то же, что пространство около этого же тела, помещенного в другом месте». Непосредственно примыкает сюда другое свойство, а именно: возможность делить пространство на две части такого рода, что «ничего нельзя сказать об одной, чего нельзя было бы сказать о другой». Следовательно, граница деления одинаково относится к обеим частям пространства. Эта граница есть плоскость, от плоскости может быть сделан переход и к прямой.

Гомогенность пространства отмечена главным образом Дельбёфом², также Росселем³ и др. Это — свойство пространства или пространственных фигур

¹ L. Bertrand. Développement nouveau la partie élémentaire des mathématiques, prise dans toute son étendue. Geneve, <t.1—2>, 1778.

Против этих строк на полях запись карандашом рукой П.А. Флоренского: «Проф. М. Мордухай-Болтовский. Теория подобия Христиана Вольфа и постулат Левека («Вестник Опытной Физики и Элементарной Математики», № 623—624. 2-й сер<ии>. VII с<е>м<естр>. 1—2, стр. 1—13)». — Прим. изд.

² Delboeuf <Joseph>. Sur les fondements de Géométrie; L'ancienne et les nouvelles Géométries. — Revue philosophique, T. 36, 37. 1893—1894.

³ Roussel. Essai sur les fondements de Géométrie.

сохранять все внутренние соотношения при изменении размеров; иначе говоря, пространство микрокосма то же, что макрокосма. Увеличение или уменьшение фигуры не нарушает ее формы, хотя бы и шло в ту или в другую сторону беспредельно. Иначе говоря, пространство характеризуется известным постулатом Валлиса: «Для каждой фигуры существует ей подобная — произвольного размера», установленным в XVII в. и равносильным, по Валлису, пятому постулату Евклида. 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, 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 психо-физических 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 однород-

ность — в отношении удалений от точки. Это значит, что все прямые, исходящие из точки, вполне равноправны между собою, не имеют никакого индивидуализирующего их своеобразия, а следовательно, и не различимы сами по себе, каждая порознь. Нет никакого признака, установленного применительно к одному направлению в евклидовском пространстве, который не был вместе с тем признаком и всякого другого направления. Любые повороты фигуры в пространстве ничего не изменяют в внутренних ее соотношениях: евклидовское пространство безразлично к вращению в нем, как оно безразлично к переносам в нем же.

Всякий действительный опыт показывает нам обратное, и непосредственное сознание вполне ясно отмечает себе качественную особенность каждого из направлений. Кристаллическая среда дает выразительный образ неизотропности, хотя и всюду однородна: кристаллическими осями указываются направления наибольшей выраженности того или другого свойства среды. Всякое действительное восприятие — мы уже видели это ранее — дает каждому из основных направлений некоторую абсолютную качественность, никак не могущую быть смешанной с другою; никто не отождествит вертикаль и горизонталь, хотя в евклидовском пространстве вполне безразлично, что́ принять за вертикаль и что́ — 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*».

XIV*

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

* §§ XI — XIII в рукописи отсутствуют. — *Прим. изд.*

бы с данной кривой в данной точке, что выражается общностью у них трех бесконечно близких точек. Более наглядно мы должны представлять себе это измерение кривизны как физическое измерение: мы имеем набор твердых кругов, причем номер в этой шкале тем более высок, чем круче изогнута дуга окружности. Если теперь мы будем приставлять по касательной к промеряемой линии эти круги, то одни из них пойдут по одну сторону линии, а другие — по другую, т.е. одни изогнуты положе этого места нашей линии, а другие — круче. Какой-то промежуточный номер соответствует окружности изогнутой не круче и не положе, нежели измеряемая линия, и такая окружность некоторое, весьма малое расстояние идет вместе с нашей линией, не отступая от нее ни в ту, ни в другую сторону. Эта окружность, или степень ее искривленности, и измеряет кривизну данного места нашей линии.

Кривизна же окружности характеризуется ее радиусом R , или, лучше, величиною K_1 , обратной этому радиусу.

$$K_1 = \frac{1}{R}$$

Кривизна K_1 линии от точки к точке меняется и может становиться в некоторых местах нулевой, отрицательной — когда линия изгибается в обратную сторону, и бесконечно большою — когда линия заостряется.

Аналогичное понятие можно установить и в отношении геометрических образов двухмерных,

т.е. поверхностей. Но эту аналогичность нельзя упростить, заменяя измеряющую окружность таковой же сферой и принимая за меру кривизны величину, обратную радиусу этой сферы.

В самом деле, будучи многообразием двумерным, поверхность в одном направлении искривляется вне какой-либо зависимости от своего искривления в направлении перпендикулярном; пример листа бумаги, которая может быть изгибается 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 поверхности в данной точке K_2 , причем

$$K_2 = \frac{1}{R_1 \cdot R_2}.$$

Мера кривизны K_2 , вообще говоря, меняется от точки к точке и может принимать всевозможные значения между $-\infty$ и $+\infty$. Геометрический смысл величины K_2 , как *одной* характеристики, устанавливается теоремой Гаусса о так называемом сферическом избытке. Пусть имеется у нас на евклидовой плоскости треугольник ABC, со сторонами a, b, c. Сумма углов его равна π , так что

$$\alpha = 2q - \pi = 0,$$

где $2q = \angle A + \angle B + \angle C$.

Перенесем теперь наш треугольник, предполагая стороны его гибкими,* но не растяжимыми, на рассматриваемую кривую поверхность и возможно натянем его стороны, так чтобы при этом они не отставали от поверхности. Тогда каждая из них пойдет в направлении кратчайшего расстояния по поверхности, или, как говорят, по геодезической линии поверхности. Такую линию, согласно определению прямой как кратчайшего расстояния, жители этой поверхности должны признавать за прямую, или прямейшую, — прямую на этой поверхности и, следовательно, весь треугольник — за прямолинейный. Но, понятное дело, форма этого треугольника теперь изменилась и изменились его углы; теперь они уже не A , B и C , а A' , B' , C' и сумма их $2q'$ уже не π , а некоторая другая величина. Поэтому $\alpha = 2q' - \pi$, где $2q' = \angle A' + \angle B' + \angle C'$, уже не равно нулю. Эта величина α , т.е. величина отступления суммы углов деформированного на кривой поверхности треугольника от того же треугольника на евклидовской плоскости, носит название сферического избытка. Ясное дело, этот избыток имеет искривленность поверхности и, следовательно, сам эту искривленность характеризует. Но далее, деформация треугольника должна сказаться на величине его площади. Если представить себе, что мы выложили треугольник на плоскости весьма малыми квадратами и сосчитали число их, а затем то же самое

проделали с треугольником на кривой поверхности, то число квадратиков, там и тут выстилающих его площадь, окажется различным, и эта разница опять-таки характеризует искривленность поверхности. Следовательно, должна возникнуть мысль связать эти три величины — площадь, сферический избыток и кривизну. Это и делает теорема Гаусса, согласно которой

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

где интеграл распространяется на всю поверхность треугольника $A'B'C'$ 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:

$$\overline{K}_2 \int_{(S)} \delta\sigma_2 = 2q_3 - \pi,$$

где \overline{K}_2 есть некоторое значение кривизны нашей поверхности внутри треугольника. Следовательно:

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

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.

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

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 искривления, как такового, заметить не способен. Оценка же происходящего внутренняя, в пределах доступного ему 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.

Трехмерное пространство тоже характеризуется в каждой точке мерою кривизны, причем делается быстрый переход, отнюдь геометрически не обоснованный, что как двухмерное пространство может быть искривленным, так же — и трехмерное. Чаще всего обсуждения неевклидовых пространств и ограничиваются областями двухмерными. Когда же подвергается обсуждению и пространство трехмерное, то кривизна его вводится лишь формально-аналитически, как некоторое выражение дифференциальных параметров и не имеет ни геометрической наглядности, ни физической уловимости. Остается неясным, что именно должен сделать физик, хотя бы в мыслимом опыте, чтобы иметь случай так или иначе высказаться о кривизне изучаемого им пространства. Отвлеченно геометрически кривизна пространства должна выражаться искривлением прямейших, т. е. кратчайших, или геодезических, линий. Но, как разъяснено выше, физик, оставаясь со всеми своими инструментами, и даже со всеми своими наглядными представлениями в пределах этого самого трехмерного мира и подвергаясь, быть может, той же деформации, что и исследуемая геодезическая [линия], по-видимому, не имеет способа непосредственно убедиться в искривленности прямейшей. Понятие, которого не хватает при обсуждении неевклидовых пространств, однако, легко может быть построено, если обратиться к предыдущему. Это

понятие есть относительное изменение емкости пространства.

Все дело в том, что одно и то же геометрическое тело, при разной кривизне пространства, будет иметь и разную емкость. Изменение этой емкости, отнесенное к единице объема, будет измерять кривизну трехмерного пространства. Более точно к пониманию меры кривизны можно подойти так:

1924.II.16.

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 4π , 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 2π , а потому изменится и объем тетраэдра. Следовательно, содержащейся в нем жидкости станет теперь либо слишком мало, либо слишком много; этот избыток, понимая его в алгебраическом смысле, зависит от степени деформации тетраэдра, следовательно — от избытка суммы телесных углов деформированного тетраэдра над 4π . Но, с другой стороны, деформация тетраэдра и все вытекающие отсюда последствия

зависят от степени искривленности данного пространства, и следовательно, относительное изменение емкости тетраэдра характеризует кривизну пространства.

Можно высказать, таким образом, теорему, аналогичную теореме Гаусса:

$$\int_V K_3 d\sigma_3 = 2p_3 - 4\pi;$$

Тут $d\sigma_3$ есть элемент объема, K_3 — кривизна трехмерного пространства, $2p_3$ — сумма телесных углов тетраэдра, интеграл же распространяется на весь объем тетраэдра. Это значит: избыток суммы телесных углов над 4π , который может быть назван гиперсферическим избытком, накапливается в тетраэдре 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:

$$\overline{K}_3 \int_V d\sigma_3 = 2p_3 - 4\pi,$$

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

Очевидно:

$$\overline{K}_3 = \frac{2p_3 - 4\pi}{\int_V d\sigma_3}.$$

т. е. средняя кривизна равняется отношению гиперсферического избытка, рассчитанного на единицу объема. Делая тетраэдр все меньше и затягивая его около точки, мы заставим сферический избыток, рассчитанный на единицу объема, стремиться к некоторому пределу, и предел этот есть истинная кривизна в точке, около которой сжимается тетраэдр.

Можно пояснить весь этот прием на частном примере. Перенесем тетраэдр на гиперсферу, так чтобы всеми своими вершинами он расположился в трехмерном многообразии, содержащем четырехмерное содержимое многообразие гиперсферы. — Ясное дело, в нетронутым виде он не совпадет с содержащим гиперсферу многообразием, и для совпадения должен быть искривлен. Тогда ребра тетраэдра пойдут по большим кругам — геодезическим содержащего многообразия гиперсферы; грани совпадут с большими сферами того же содержащего многообразия, а объем деформированного тетраэдра составит часть объема вышеуказанного содержащего многообразия. Получится гиперсферический тетраэдр, аналогичный в двухмерном пространстве сферическому треугольнику. Измеряя телесные углы этого гиперсферического тетраэдра, мы нашли бы сумму их большею, нежели 4π . Разность той и другой величины зависит очевидно от степени искривленности тетраэдра, т. е. от кривизны гиперсферы, или от величины $\frac{1}{R_3}$; 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 неподвергшимся 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.

XVI

До сих пор кривизна определялась как удельная емкость в отношении несжимаемой жидкости, подобно тому как длина оценивалась в отношении гибкой нерастяжимой нити. Но как нерастяжимая нить не есть единственная возможная наглядная основа для определения и оценки длины, так же и несжимаемая жидкость — не единственный эталон объема, но допускает рядом с собою и многие другие. Тогда, следовательно, и кривизна пространства, сохраняя формальное единство своего определения, как коэффициент емкости, будет получать

различные оттенки в зависимости от косвенного дополнения при слове «емкость». Чего именно коэффициент емкости есть кривизна, это в разных случаях будет определяться различно, смотря по данному применению геометрии. Негибкость определения кривизны сделала бы геометрию неприменимой 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 различные определения прямизны, длины и проч. всюду и всегда не расходились бы между собою; если бы это произошло, то все убеждало бы нас, что лишь по недоразумению эти определения считаются различными, на самом же деле — просто тождественны. В этом смысле правильно сказано, что кривизна, длина, угол и проч., определенные в отношении разных физических наглядностей, суть вообще разное и лишь приблизительно покрывают друг друга.

Конечно, не иначе обстоит и с определением емкости, а следовательно — и кривизны. Емкость пространства данной точки не есть определенная величина, куда не указано косвенным дополнением о емкости чего именно, какого именно физического деятеля идет речь. Вообще говоря, лишь внутри небольшой области кривизна пространства может быть одною и тою же в отношении нескольких различных деятелей, и было бы счастливой случайностью, если бы такое совпадение обнаружилось далеко за пределами исходной области исследования. Если нам кажется порою, будто такое согласие в отношении нескольких деятелей имеется всюду, то это — самообман: мы перекла-

дываем 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 гипостазируем в виде особых сред, и притом разных — для разных деятелей; этим-то средам и вмещается расхождение пространственных емкостей. Разумеется, нельзя помешать такому гипостазированию; но необходимо ясно понимать, что на самом деле преодоления много-пространственности тут вовсе не делается. Так, в прежние времена, чтобы спасти во что бы то ни стало евклидовское пространство, придумывали много разных *imponderabilia* — невесомых жидкостей, для каждого деятеля особая, и все они отличались особыми свойствами. Затем пестроту этих жидкостей старались уничтожить, сливая их все в единый эфир. Но тогда многообразие поведения должно было вернуться к пространству, и оказалось необходимым, чтобы спасти единство евклидовского пространства, приписание эфиру в отношении разных деятелей разные, друг другу противоречащие, свойства. 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 про-

странства, 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*.

XVIII**

«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.

Эта мысль, столь блистательно раскрытая Эйнштейном, Вейлем и др., имеет однако смысл

* Параграф не закончен. — *Прим. изд.*

** В рукописном варианте §§ XVIII — XXIX отсутствуют. Текст печатается по машинописи. — *Прим. изд.*

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 вовсе не только в одной механике и возможность пользоваться геометрией в областях иных, нежели группа движений хотя бы в той же физике, заставляет признать глубоко ошибочным, когда лишь механика признается единственной конкретной основой геометрии. Как уже было сказано, *нет* геометрии без конкретного опыта; но опыт этот может быть весьма многообразным и ни в коем случае не ограничивается одними механическими движениями.

Риман говорит о *силах*, связывающих и определяющих пространство, но весь вопрос, что именно разуметь под *силою*.

В механике сила определяется как причина ускорения. Ускорение же есть изменение движения, рассчитанное на единицу времени. Между тем, феноменологически, среди явлений природы, механическое движение вовсе не есть единственное существующее явление. Механическим движением действительность характеризуется, но очень односторонне и бедно. Наряду с этой характеристикой

имеется бесчисленное множество других, а следовательно, приходится иметь в виду и изменение их, т. е. движение в широком, не механическом смысле, как употреблялось это слово в античности, например у Аристотеля. Далее же приходится тогда иметь в виду и причину такого изменения различных характеристик — пространств действительности. Общепринятый язык всегда называл и продолжает называть эту причину силою; сила тяжести, сила толчка, сила магнита, сила света, сила внимания, сила страсти, сила красоты и т. д. и т. д. За этим словоупотреблением [слова] *сила* стоит и общечеловеческое [понимание] всех этих и тому подобных деятелей, как причин некоторого изменения. Если угодно, можно обобщить тут закон инерции и закон пропорциональности силы и ускорения. В самом деле, мы мыслим всякую характеристику пребывающей так, как она есть, покуда на нее не воздействует какой-либо деятель, который изменит ее, подобно тому, как изменяется механическая скорость от действия механической силы. Пребывание характеристики во времени, а течение вместе с временем можно понимать как скорость и называть, расширяя смысл этого термина, скоростью. Не было бы также и обоснованным назвать такое изменение характеристики ее ускорением, а причину изменения силою. При этом силы эти должны быть разных родов, как разнородны и самые характеристики. Есть силы более широкого применения, а есть и менее широкого, т. е. подчиняющаяся данной силе характеристика может быть свойственна более или менее обширным

классам явлений. Однако нет ни одной силы всеобщей, и в отношении всякой найдутся явления, неспособные ускоряться ею.

XIX

Последнее обстоятельство чрезвычайно важно иметь в виду, когда пытаются разделить явления и силы на внешние, якобы безусловно всеобщие, и внутренние, характера субъективного, не имеющего выхода в мир, учитываемый научными приемами. Деление это лишено достаточных оснований.

Поясним сказанное примером: камень, выпущенный из руки, получает ускорение по направлению к земле, причину этого ускорения мы называем силою тяжести. Пролетая мимо тяготеющей массы, камень отклонился бы от прямолинейного полета, и это искривление пути мы объясняем силою тяготения.

То же самое будет происходить и с куском железа: в отношении тяжести железо и камень не показывают разницы. Не показал бы ее и каждый из нас, будучи выброшен из окна, или пролетая в пространстве мимо притягивающей массы. Мы говорим во всех этих случаях об одной силе — всемирного тяготения. Однако, если мы заменим во всех этих случаях притягивающую массу сильным магнитом, то и камень, и каждый из нас останутся безразличны к нему, и от прямолинейного пути не отклонятся, т. е. не получат 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 усвоения, 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 *Крейбиг* 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 Крейбига был очень прост: для ориентировки в силовом поле тяжести и в отношении центробежных сил ракообразные имеют в ушах мелкие тяжелые частицы, или ушные камни, атолиты, своею функциею напоминающие полуокружные каналы человека. Во время линьки ракообразные утрачивают свои атолиты и потому клешнями кладут себе в уши несколько песчинок, служащих новыми атолитами.

Крейбиг пускал линяющих ракообразных в бассейн, пол которого был усыпан железными опилками, и частицы железа попадали вместо обычных песчинок в уши животных. С такими железными атолитами они оказывались весьма чувствительными к магнитному полю. Ясное дело, если бы в полуокружные каналы человека была налита жидкость большой магнитной проницаемости, то и человек уже вовсе не оставался бы безразличным к магнитному полю.

XX

Рассмотрим теперь третий пример. Я стою на улице и наблюдаю прохожих. Они идут по тротуару прямолинейно, но в известном месте путь их искривляется, хотя и в различной степени. Непосредственное впечатление — что прохожие отталкиваются от определенных ворот, словно получают отрицательное ускорение. Вглядываюсь — и замечаю над воротами вывеску: «Берегись автомобиля». Другой пример. Проходящие притягиваются к определенному месту, задерживаясь тут, а некоторые и застревают надолго: какой-то продавец показывает разные мелкие изобретения. По мере образования плотного кольца около него, притягательное действие усиливается, и пути прохожих все заметнее уклоняются от прямолинейности.

Там и тут, в обоих примерах, характеристика движения изменилась и притом действием некоторой внешней причины; там и тут прохожие 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 отказаться 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 нисколько 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 евклидовой 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 средств и условий знания. К группе движения отчасти присоединяется еще плохо обдуманное и неточно взятое пространство зрительных восприятий. Обычно мало задумываются над гораздо более широким применением пространства, хотя слуховые и осязательные ощущения явно требуют себе пространства. Но и далее: обоняние, вкус, затем различные мистические переживания, мысли и даже чувства имеют пространственные характеристики и взаимную координацию, что заставляет утверждать размещение их тоже в пространстве. *Внеположность*, т.е. нахождение тех или других отдельностей *вне* друг друга, таков основной признак пространственности. Раз имеется множество, то элементы его отделены 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*, когда он доказывает существование актуально бесконечной линии, опираясь на факт существования линии бесконечной потенциально. Отрезок может возрастет 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 опреде-

ляется, 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 иного рода восприимчивости. Если же мы обратимся к другой восприимчивости, хотя бы и принадлежавшей тому же самому объекту восприятия, то, по оценке действий на эту иную восприимчивость иных сил, кривизна пространства окажется в данной точке другой, и все пространство — обладающим иным строением. Это ясно само собою: пространство есть начало, объединяющее силовые центры, т.е. дающее возможность развернуться силовому полю. Это значит, что оно должно вмещать в себе силы, или обладать *емкостью*. Нет никаких оснований ждать одинаковую емкость, когда меняются силы, соотносительные с данным пространством.

До сих пор мы говорили о силовых центрах, считая кривизну пространства чем-то вторичным, ими полагаемым; но, как уже выяснено ранее, мы можем отправным и исходным считать строение пространства и видеть в силовых центрах нечто вторичное, фокусы кривизны, делающейся здесь весьма большою, или бесконечно большою, в положительном или отрицательном смысле. С одинаковым правом можно прибегнуть к одному из двух способов описания и говорить либо:

«силовое поле искривляет и тем организует пространство», либо: «пространство своею организацией т.е. искривленностью, определяет некоторую совокупность силовых центров». Так, живя на поверхности, мы обходили бы некоторый центр отталкивания, стоящий на нашем пути, и искривляли бы свой путь: это и была бы прямейшая, если руководствоваться чувством усталости, и мы могли бы говорить тогда об искривленности в этой области нашей плоскости, с некоторым фокусом кривизны. Но можно себе представить и искривленность плоскости, в обычном смысле слова, т.е. некоторую особую точку на нашей поверхности; встречая ее на пути, мы тоже стали бы обходить это заострение и тоже сочли бы свой кривой путь за прямейшую. Тогда мы были бы вправе отрицать местное искривление поверхности, но должны были бы говорить о силовом центре отталкивания. От нас зависит выбор того или другого способа описания, но какой-то из двух должен быть избран, чтобы не была искажена сама действительность. Есть, правда, еще один способ описания, помощью изменчивых характеристик среды, например, в данном случае помощью растекающейся из точки несжимаемой жидкости. Но этот третий способ весьма близок к введению силовых центров и, скорее, служит моделью этих последних.

Вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства. В одном случае, это — пространство наших жизненных отношений, и тогда соответственная деятельность называется техникой. В других случаях, это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности, а действительность его организации называется наукою и философией. Наконец, третий разряд случаев лежит *между* первыми двумя. Пространство или пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства — как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством.

Конечно, не удастся безусловно разграничить эти три рода деятельности, равно как и организуемые ими пространства; в каждой из деятельностей содержатся и подчиненные ей начатки других деятельностей, а каждое из пространств до известной степени не чуждо и пространствам другого рода. Так, в технике непременно присутствует и некоторая художественность, не необходимая в порядке достижения поставленной техникой цели, как содержится и некоторая философская и научная мысль, обогащающая теоретическое отношение к миру. В философии и науке всегда можно открыть некоторую художественность и жизненную применимость, т.е. сторону техническую. Точно так же и художественное произведение содержит в себе в той или другой степени и жизненную полезность,

нечто техническое, и то или другое техническое отношение к действительности. В каждой деятельности — все, и каждое пространство имеет сродство с прочими. Да иначе и быть не могло бы, раз культура едина и служит одному субъекту, а пространства, как бы они ни были разнообразны, все-таки 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 подхода к этим наибольшим или наименьшим значениям кривизны. Тогда, далее, те наглядные образы, которые полагает художество, или те приспособления, которые строит техник, или, наконец, те мысленные модели, которые ставит словом ученый или философ, — все они только *знаки* этих складок и вообще искривлений, вместе

с областями подхода к этим местам. Деятель культуры ставит межевые столбы, проводит рубежи и, наконец, вычерчивает кратчайшие пути в этом пространстве, вместе с системами линий равного усилия, изопотенциалами. Это дело необходимо, чтобы организация пространства дошла до нашего сознания. Но этой деятельностью открывается существующее, а не полагается человеческим произволом:

Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель,
Вечно носились они над землею, незримые оку...
Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать.

Таково объективное, реалистическое понимание искусства и, подобное ему, понимание философии, науки и техники. Другой взгляд, согласно которому художник и вообще деятель культуры сам организует что́ хочет и каќ 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 потому допускает неравномерность нагрузки потребным содержанием, — то и другое формально есть *один* факт. Можно образно пояснить: художник насыщает некоторым содержанием известную область, силою нагнетает туда содержание, заставляя пространство поддаться и вместить 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, по-

следнему 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 искусством по преимуществу. Тогда как поэзия с музыкой несколько сближаются, по самой природе своей, с деятельностью науки и философии, а архитектура, скульптура и театр — с техникой.

В самом деле, в организации пространства музыка и поэзия обладают чрезвычайной свободой действия, музыка же — безграничную свободой. 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 плотны, чтобы не подчиниться *всякой* мысли поэта; но именно потому он не способен оказать достаточно давления на фантазию читателя, чтобы принудить ее воспроизвести то, что мыслит поэт. Читатель сохраняет слишком много свободы, единство пространства в произведении легко может звучать ему отвлеченной формулой, подобной формуле науки.

Музыка пользуется материалом еще менее связанным внешнею необходимостью, еще более податливым всякому мановению творческой воли.

Звуки беспредельно податливы и способны запечатлеть собою пространство любого строения. Но именно потому музыкальное произведение оставляет слушателю наибольшую степень свободы и, как алгебра, дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными. Задача, предстоящая слушателю музыки, допускает множество решений и, следовательно, ставит соответственные трудности выбрать, наилучшее, слушателю. Композитор волен в своих замыслах, потому что материал его не имеет в себе никакой твердости; но по тому самому не во власти композитора заставить своего слушателя провести образы и соответствующую им организацию пространства в определенном смысле: значительная доля сотворчества лежит на исполнителе музыкального произведения и затем на слушателе. Как и наука с философией, музыка требует значительной доли активности слушателя, хотя и меньшей, нежели они.

XXIV

Театр, напротив, наименее предполагает активность зрителя и наименее допускает многообразность в восприятии своих постановок. Это — искусство низшее, не уважающее тех, кому оно служит, и не ищущее в них художественного сознания. И себя оно не уважает, даваясь зрителю без труда и без самостоятельности. Эта пассивность зрителя возможна здесь вследствие жесткости

материала, его чувственной насыщенности, держащей с наибольшей определенностью и чувственной внушительностью форму, которую удалось наложить на него совокупности деятелей сцены, начиная от поэта и музыканта и кончая ломовщиком. Но наложить-то на этот упорный материал — живых людей, человеческие голоса, чувственное пространство сцены — формы, задуманные драматургом или музыкантом, вовсе не всегда удается, в большинстве же случаев — просто совсем не удается. Будучи живыми телами, актеры слишком крепко связаны с пространством повседневной жизни, чтобы можно было перенести их, хотя бы временно, в иное пространство; во всяком случае, далеко не во всякое иное пространство они могут быть перенесены, особенно если принять во внимание, что им нужно было бы для этого пережить то, чему на самом деле они чужды. Когда Шекспир в «Гамлете» показывает читателю театральное представление, то он пространство этого театра дает нам с точки зрения зрителей того театра, — Король, Королева, Гамлет и пр. И нам, слушателям, не составляет непосильного труда представить себе пространство основного действия «Гамлета» и в нем — выделенное и замкнутое, 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 второю 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 неинтересности, а — по бессилию сцены пространственно организовать, как того требует поэт. Читая

«Фауста», я могу представить себе пространство, сначала сравнительно близкое к обычному, а потом, чрез область Матерей, переходящее в нечто совсем иное. Но если на сцене был бы опущен этот переход чрез царство матерей, то от «Фауста», как художественного *целого*, не осталось бы *решительно ничего*. Между тем, показать и этот переход можно было бы не иначе, как теургу или магу, отнюдь не режиссеру. Или вот «Искушение св. Антония». Если бы вздумали поставить эту вещь Флобера на сцене, то не вышло бы ничего, кроме забавного балета. Ведь вся суть «Искушения» — постепенное преобразование пространства, из замкнутого, весьма емкого, насыщенного и цельного — в ширящееся, 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 евклидово-канто-астрономическое пространство, т. е. постановка пьесы не удастся.

Об этой чувственной жесткости и неподвижности сцены можно говорить очень много, но и сказанного достаточно, чтобы понять противоположность теат-

ра, музыки и поэзии. Известное сродство с театром имеют архитектура и скульптура, хотя, конечно, неподатливость их материала несравненно меньше таковой же театра.

XXV

В середине между теми и другими деятельностями стоит живопись с графикой, избегая трудностей и того и другого полюса художественной культуры и вместе с тем участвуя, по крайней мере, в отношении организации пространства, в преимуществах того и другого полюса. Не потому ли именно живописец с графиком по преимуществу называются художниками, для житейского своего употребления кажутся подразделяющимися, что эпитеты «художник» и «художественный» относятся к рисунку и изображению красками, как будто музыкант, поэт, скульптор, архитектор не могут разумеаться под общим понятием художника. Это, правда, излишнее, сужение понятий «художник» и «художественное произведение» свидетельствует, что по всеобщему признанию живопись и графика наиболее ярко и полно представляют за все художество.

Действительно, материал этих родственных искусств сам по себе не предметен и лишен собственной уловимой невооруженному глазу формы. Это почти безразличная возможность стать *всем*, что будет потребовано от него, не упираясь своею собственною формою против организации,

накладываемой на материал художником. Как слово или звук отдельно взятые, сами по себе краска и чернила еще почти ничего не выражают, — почти как звук или слово. Собственное действие этих материалов почти равно нулю; притом у чернил или карандаша еще меньше, чем у красок. Таким образом, будучи чрезвычайно отвлеченными, эти материалы, ничто или почти ничто сами по себе, могут стать *всем* или почти *всем*. В этом отношении живопись и графика близки к поэзии и музыке. Но, с другой стороны, живопись и графика в той или другой степени дают образы, в которых мы узнаем предметы внешнего мира, известные нам не только как зрительные образы, но и по своим функциям, а потому своим образом связывающие наше воображение и не допускающие его блуждание в неопределенности. Этою чувственною наглядностью живопись и графика отличаются от алгебраической многозначности в музыке и отчасти в поэзии и сближаются с принудительной властью над зрителем театра.

Таким образом, 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 преобразенный как в театре, а действительно новый, обогащающий и представляющий неведомые ему организации пространств.

Потому-то даваемое театром всегда имеет привкус обмана, иллюзии, несмотря на чувственную сырость и насыщенность житейскими элементами, которая просачивается сюда даже помимо намерений деятеля сцены. Даваемое музыкой и поэзией воспри-

нимается как подлинная реальность, но далекая, слишком далекая от возможности непосредственного к ней прикосновения. Даваемое же графикой и живописью оценивается, в пределе, как откровение подлинно иной реальности, которую, раз узнав от художника, мы далее знаем уже сами по себе, ибо видим ее теперь уже своими глазами.

XXVI

Обычная классификация искусств имеет в виду *материал* данного искусства и *орудия* пользования им, но не считается с самим произведением из этого материала и *посредством* этого орудия созданным. Так, дело живописи есть при такой классификации произведение кисти, и характеризуется тем, что оно *из* красок; особенность гравюры — в сработанности ее резцом, штихелем или иглою и притом по дереву, металлу и т. п. Произведение музыки — из звуков, вызываемых посредством голосового аппарата, или некоторого инструмента. Точно так же произведения архитектуры — [из] камня, дерева и т. д.; произведения поэзии — из слов. Дальнейшие подразделения искусств основываются на более частном различении упомянутых материалов и обрабатывающих орудий. Короче говоря, укоренившаяся классификация искусств считается с чувственно материальными условиями художественного творчества и может быть названа *производственной*.

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 произведение 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 искусства — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного, общечел-

ного 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 безразличие 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 скульптурою? Или, в живописи, особенно фресковой, ритмика всегда вводит пространственность музыкального характера, симметрия — архитектурного; очень большая выпуклость объе-

мов, окрашенных, но не играющих внешним на них светом (Пикассо, Руссо), — 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 сливаются 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, сливающиеся под неопределенным именем «рисунков». Так, возможна живопись только одной краской, например, сепией, как у Овербека; возможна живопись углем, как у Чекрыгина, 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, противоречивость 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 ребрушками 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 психо-физическое явление иррадиации белого на черном. Было бы полною нелепостью хромо-фотографически 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*. 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.

В середине прошлого века в Англии были очень распространены гравюры по меди, сплошь проработанные точечно; 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, возмож-

но бережнее, чтобы достигнуть их границы, но не перескочить нечаянно за нее, т.е. не дать ей нового вида. Действительность такого познания определяется суждением бесконечным, по виду «только не»; это — наименьшая возможная деятельность, почти что отсутствие ее. Совсем без деятельности познание мира невозможно; открытая деятельность есть уже вмешательство в мир. Между тем и другим стоит осязание, как деятельность столь малая, сколь это допустимо условиями чувственного восприятия; еще меньше — и мы вовсе не соотнесем с предметом нашего познания. Когда в темноте мы протягиваем руку, чтобы найти стену, дверь или штепсель электрического освещения, деятельность нашего искания сдерживается особым усилием около порога, потому что иначе мы рискуем ушибиться или сломать что-нибудь в комнате. Мы делаем большое усилие, может быть, гораздо большее, чем при резких движениях, но это усилие направлено не на внешний мир, а на нас самих, на сдержку, на задержку стремительности. Жест и движение, более размашистые и более быстрые, чем требуется данными условиями, свидетельствуют не избыток силы, какой бы то ни было, а внутреннее бессилие, когда волевого усилия еще хватает на размах, но уже не хватает на задержку его и ограничение. Сдержанный жест и осторожное прикосновение непременно содержат в себе возможность размашистого и стремительного усилия, и, сверх того, еще усилие, ограничивающее эту возможность: когда же воля ослабевает — при наркотиках, нервных расстройствах, психических

болезнях, в аффектах, — тогда сдержка оказывается уже не властной и движения ведут к непредвиденным последствиям.

Таким образом, осязание есть активная пассивность в отношении к миру. Оно не хочет подымать голоса, чтобы вникнуть во все интонации самой действительности. Осязание по самому назначению своему, как способность воспринимающая, направлена 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* 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.

* Далее текст следует по рукописи. — Прим. изд.

Первоначальное искусство создает предметы выпуклые, и это преимущественно изображение тел, человеческих и животных. Если грубо учитывать лишь эту выпуклость древних рельефов, статуй и т.п., то их легко смешать в *один* род и назвать это *скульптурою* или *пластикою*. Но это «или» есть вопиющее недоразумение, ибо скульптура и пластика не имеют между собою ничего общего: скульптура есть графика, а пластика — живопись.

1924.III.18.

Уже в самой этимологии того и другого слова содержится указание на глубокую разницу: скульптура — от *sculpto* — собственно значит рубленое, резаное, высеченное, тогда как пластика, *πλάσσω*, относится к выдавленному из мягкого материала. Скульптурное произведение — это запись широких движений режущего или отбивающего орудия, а произведение пластики представляется записью прикосновений. Само собой понятно, рубка и лепка по-разному строят системы своих записей в веществе, в большом и малом приводят к несходному. Рубка дает систему пересекающихся плоскостей, и произведение скульптуры, в ее чистом виде, возникает как граненая и потому обобщающая своими гранями [запись]. Тут не может быть и речи о воспроизведении фактурой поверхности изображаемого. Кроме того, тут неминуемо выступают преобладающие направления ударов, опреде-

ляемые 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* на впечатление предмета ритмическим внутренним взыганием. 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

* В оригинале — «ответным» — вероятно, описка. — *Прим. изд.*

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.

XXXI

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 смещение скульптуры и пластики, когда глина или воск противоестественно 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*, 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

* Далее в рукописи зачеркнуто: «что требует слишком значительных усилий». — *Прим. изд.*

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. *Осязание*: как отмечено уже Аристотелем, зрение есть распространенное и утонченное осязание. 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 средневековье, Роджер Бэкон и, бессознательно, все те, что геометрически строят оптические изображения в глазу. А именно, древние представляли не предмет достигающим глаза, а глаз, посредством испускаемых им лучей, подходящим вплотную к предмету и его осязанию. Здесь нет ни места, ни нужды выбирать то или другое из этих объяснений: в основном, т.е. в признании, что глазом предмет *осязается*, оба они между собою согласны, и расхождение между ними имеется только по несущественному для нас вопросу, где именно, немножко ближе или немножко дальше, самое соприкосновение внутренних и внешних энергий, как место встречи глаза и предмета.

Мысль о зрении как осязании высказывалась неоднократно и, в частности, поддерживается сравнительно анатомически и эмбриологически: глаз вместе с другими органами восприятия происходит из того же зародышевого листка, что и кожа, орган осязания; в этом отношении и глаз и кожа представляются попавшими на поверхность тела органами нервной системы. 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.

1924.III.25.

Тончайшая фактура есть *цветность*, если разуметь это слово как обозначение собственного свойства самого предмета, которое характеризует не его отношение к окружающему пространству, а внутреннее свойство вещества. Как известно, окраска тел природы обусловлена тончайшим строением этих тел, их дисперсностью, но не молекулярною, а более грубою (Вольфганг Оствальд). 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, 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...

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 ослабеет, и мы погру-

зимся в дремоту, даже в сон. Но и зрение, поскольку оно может быть освобождено от двигательности, дает зрительной образ неотчетливый, нерасчлененный, смутный. Это — как туман, не имеющий еще определенного места, не то близкий, не то далекий от нас, порою словно непосредственно подступающий к глазу, неустойчивый и в пределе безобразный. Мы не способны длительно воспринимать его, не погружаясь в сонность, если только не допустим в себе движения. Полная неподвижность ведет за собою, как хорошо известно, оцепенелость не только тела, но и сознания, и угашает в нас мысль. То, что дается осязанием, качественно несравнимо с получаемым нами посредством движения; но тем не менее оно, само по себе, не может стать нашим достоянием, не усваивается нами. А с другой стороны, и движение, взятое обособленно от осязания, оказывается не воплощенным и потому утекающим: запись его в веществе требует осязания этого вещества, как *сопротивляющегося* вносимому в него изменению. Тут невольно припоминается кантовское: «понятия без ощущения пусты, а ощущения без понятий — слепы». И это не внешнее сопоставление, ибо по Канту понятиями сказывается наша активность, а ощущениями же — пассивность. Итак, движения без осязания пусты, а осязания без движений — слепы. Зрением возглавляются наши способности познавать мир; и в зрении поэтому осязательность и двигательность, доведенные каждая до предельной выраженности и возможной независимости, в высшей мере содействуют друг другу. Совершенство

глаза — в свободе пользоваться по произволу либо одной из этих первоспособностей, либо другою, либо *обеими* вместе, либо, наконец, делать основною любую из них, а другою сопровождать избранную и притом — в желаемой мере. Зрение есть способность наиболее гибкая, наиболее готовая в любой момент служить как чистое осязание, как чистое движение или как сплетение в любой пропорции того и другого. Глазу доступна нежнейшая лепка, уже не краско-лепка, а просто светолепка, но ему же доступна и наиболее смелая рубка, рассекающая пространство чистою активностью, гранищая действительность молниеносным взглядом. Если глаз кладет нежнейшее пятно, то это он же прорезает наиболее дерзновенно линию. Тогда, на этих двух путях, возникают *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 эманатив-

ной 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 нео-импрессионизма, 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, 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 искусств пользуется в действительности не одной, а *двумя* перво-способностями. Качественное различие искусств — в том, какую из способностей художник действует в качестве основной и какую — в качестве вспомогательной, т.е. движение ли служит осязанию или осязание — движению. Если в живописи при главенстве пятна-точки имеется и линия, то в графике господствующее начало, линия, не безусловно исключает пятно и предел его, точку. Но в живописи пятно и, соответственно, точка есть логически первое, а линия — второе, тогда как в графике — наоборот.

XXXIV

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 психо-физиологическая 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.

1924.III.29.

Изложим же вкратце принцип двойственности в его последовательных расширениях. Геометриче-

ские образования даются в современной геометрии, как известно, не 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 несколько 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 словарик 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 — соответствующее тем и другим понятия точечной геометрии, а третий — соответственные понятия геометрии линейной. Тогда любое высказывание на одном из трех языков может быть без труда переведено на оба других языка: формально-логическое соотношение знаков протолковано на языке наглядных точечных или наглядных линейных образований, а высказывание той или другой наглядной области превращено в соответственное высказывание другой области или же возведено к своей формально-логической схеме.

Этот словарик, если оставить сейчас нас мало занимающий столбец языка логического, 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, были открыты независимо друг от друга и приблизительно на расстоянии двухсот лет; между тем, простым словесным переводом каждая из них превращается в другую. Теорема Паскаля относится к шестиугольнику: если имеется шесть точек на плоскости, то, соединяя прямою каждую из смежных пар (а какие пары считать смежными — это зависит от нашего произвола), мы получим шесть сторон

шестиугольника, — хотя он может ничуть не походить на то, что в элементарной геометрии называется этим именем. Рассмотрим теперь точки пересечения пар противоположных сторон, т. е. в условленном порядке вершин — разделенных одною вершиною. Таким образом найдутся три точки пересечения. Теорема Паскаля состоит в том, что они лежат на одной прямой. Станем теперь переводить все сказанное на язык геометрии линейной. Итак, берем шесть прямых (вместо шести точек) и условливаемся о порядке их последовательности. Затем пересекаем их в порядке их последовательности (вместо соединения) и находим шесть вершин (вместо шести сторон). Противоположные вершины (т.е. разделенные одною стороною) соединяем теперь (вместо: пересекаем стороны) прямыми; найдутся тогда три прямые (вместо трех точек). Теорема Брианшона состоит в том, что все три прямые проходят чрез одну точку (вместо: лежат на одной прямой). Подобных примеров, как указано выше, можно дать в буквальном смысле сколько угодно, ибо любая теорема точечной геометрии может подвергнуться такому переводу на язык геометрии линейной. Но и на данных двух примерах достаточно ясно, что речь идет здесь отнюдь не о какой-то тавтологии и даже не о том превращении, которое дается обратными теоремами; принцип двойственности ведет к геометрической истине существенно новой, и устанавливаемое им свойство геометрических образов, как наглядно представляемых, не имеет ничего общего с тем исходным, из которого было

первоначально получено. Не зная принципа двойственности, об этом новом свойстве никоим образом нельзя было 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 «многогранник» надо поставить в словаре «многогранник» и т.п. Что же касается до прямой линии, то она тут есть образование всегда вторичное и определяемое либо соединением двух точек, либо пересечением двух плоскостей.

Поэтому при переводе с языка точечной геометрии на язык плоскостной и наоборот слово «прямая линия» и его производные остаются без перевода; не меняя своей фонемы, они терпят изменения семемы в силу произведенного перевода прочих слов. Таким образом, в пространственной двойственности прямая сама себе соответствует.

Как было уже указано, принцип двойственности

может быть обобщен и на такое понимание пространства, в котором нет прямых, а есть лишь пути соединения некоторых областей, называемых здесь точками. Но сказанного выше достаточно, чтобы дать понятие о формально-логическом значении двойственного подхода к пространству.

XXXVIII*

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

* § XXXVII в рукописи отсутствует. На полях запись автора: «XXXVII. Графика и живопись как проекции двойственного понимания трехмерного пространства». — *Прим. изд.*

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 осязаемо, 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 отдельность; 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 потеряв 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 — последнего члена, содержащего плотность распределения масс в каждой точке. Художник играет здесь на этом последнем члене, а силовое поле и соответствующее строение пространств устанавливаются тогда сами собою как нечто вторичное и отраженное.

В искусстве этого рода приходится действовать точкою-мазком. Как осязательная до последней степени, такая точка должна сниматься с вещи чистым пассивным зрением: это как бы облупившаяся чешуйка зримой поверхности вещей, и даже не самих вещей, а их проекций. Художник берет здесь пассивно то, что *ему* представляется в данный момент, и сознательно бежит познания вещи, безотносительного к случайной обстановке наличного восприятия. Если в линии характерна ее индивидуальная форма, то точка лишена формы,

а потому — индивидуальности. Отсюда необходимость индивидуализировать в живописи точку величиной ее поверхности, тоном, цветом, т. е. придать ей чувственные характеристики помимо характеристики геометрической — известного места на плоскости. Отсюда далее понятно тяготение живописи еще более и еще грубее чувственно индивидуализировать ее точки: это ведет живопись к исканию фактур, а еще дальше — побуждает заимствовать эти фактуры уже в качестве готовых, из различных произведений техники. Так возникают наклейки, набивки, инкрустации и т. п.

Если бы нужно было привести примеры этого направления искусства, в его более чистом виде, то, конечно, сюда относится прежде всего все направленное к импрессионизму, будет ли этот импрессионизм называться своим именем или нет. Тинторетто, Эль Греко, отчасти Рембрандт, Делакруа и его школа, неоимпрессионизм в лице Поля Синьяка и др., пуантилизм и т. п. — все это стремится дать цветовую среду, пассивную, несвязную, лишенную конструкции и потому, по вялости своей, легко подчиняемую композиции. Если эту среду называть пространством, то во всяком случае оно не есть простор движениям, ибо густо, переполнено. Это — пространство Декарта, сплошь заполненное бесчисленными частями материи, с которою оно, ошибочно логически, но естественно психологически всецело отождествляется.

Живопись распространяет вещественность на пространство и потому пространство склонно 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 нисколько не познает, — совершенно так же, как живописец осязанием вещи нисколько не познает окружающего ее пространства. И потому, если живописец экстраполирует свой опыт, распространяя в воображении познанное им вещество и во внешнее пространство, то график *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 за счет переменной плотности в пространстве, переменной кривизны или переменного коэффициента среды. Но физически и наглядно эти приемы между собою глубоко разнятся*.

* Ниже карандашом приписка рукой Флоренского: [Далее — математическое разъяснение относит<ельно> урав<нения> Пуассона <нрзб.>]. — *Прим. изд.*

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 художник должен закрепить тем или иным способом преднамеченную 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 построющими 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 разобра-

лись 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 произведения, 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, 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.

XLI

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.

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*, 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 про-

изведению, а следовательно — 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 перво-схемы, 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 пред-

ставить 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 цветowych пятен, будет ее предметом, или перво-предметом. 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 неперемное 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 двуединство и ущербя композицию ради несоответственно сильной конструкции.

[XLIII]*

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

* На полях рукописи карандашная запись рукой П. А. Флоренского: «Орнамент. Гипертрофия комп<озиции> и констр<укции> . Машина». — *Прим. изд.*

некоторым словом о себе. Таким образом, в произведении два слова, слово действительности и слово художника, соединяются в нечто целое. Но и соединившись, они не утрачивают, каждое, своей собственной природы. То, что говорит о себе чрез произведение самая действительность, есть конструкция в произведении; а то, что говорит об этой действительности художник, есть композиция произведения. Тут было сказано «конструкция в произведении» и «композиция произведения», потому что конструкции подчинено не произведение, а действительность, произведением изображаемая, композиции же подчинено самое произведение. И напротив, произведение, как таковое, вполне независимо от конструкции действительности, как равным образом и действительности, самой по себе, нет никакого дела до композиции произведения. Иначе говоря, конструкция есть способ соотношения элементов самой действительности, все равно, телесной или отвлеченной, строение действительности самой о себе; а композиция есть способ соотношения элементов, которыми действительность изображается, т. е. строение произведения. Ясное дело, никакой *прямой* связи между строением действительности и строением изображения ее *нет* и быть не может, так, по крайней мере, при первом подходе к этому вопросу. И тут должно быть утверждено со всею силою, что между конструкцией и композицией нет ничего общего. Ведь конструкция характеризует действительность саму по себе, в ее внутренних связях и соотношениях, в борьбе и содействии ее сил и энергий. А композицию

характеризуется внутренним миром самого художника, строение его внутренней жизни. Вот почему, каков бы ни был сюжет и — шире — предмет художника, он склонен, если только сам силен и внутренне устойчив, всякий предмет и всякий сюжет выражать одною и тою же композицией. Самые разные конструкции действительности выражаются произведениями композиций почти тождественных; как известно, авторство устанавливается композицией не менее, чем прямою подписью имени художника.

Напротив, один и тот же предмет и сюжет, сам в себе имея свою определенную конструкцию, изображается разными художниками в композициях вполне разных. Однако, несмотря на все разнообразие композиций, во всех этих произведениях мы узнаем их предмет, их сюжет и не сомневаемся в его самотождестве. Это значит, мы улавливаем единую конструкцию разнообразно изображенного предмета, т. е. отнюдь не смешиваем конструкции в произведении с его композицией.

XLIV

Конструкция есть то, чего хочет от произведения самая действительность; а композиция — то, чего художник хочет от своего произведения.

Эти два требования, исходящие одно из внешнего мира, другое же — из внутреннего, высказываются независимо друг от друга, по крайней мере при первом подходе к этому вопросу; и само собою

понятно, не может случиться, чтобы художнику захотелось устранить себя из творчества и ничего от себя не высказать, ибо тогда достаточно было бы и наличия самой действительности. А с другой стороны, нет основания предполагать, что действительность почему-то выстроится или перестроится в угоду художнику.

Таким образом, два требования не приходится предполагать согласованными между собою. Но они сходятся в произведении и своим взаимопроникновением произведения образуют, как основа и 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.

1924.IV.20.

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, ослабеваает все более и наконец, изнемогши, сходит на нет. Но вместе с тем утрачивается и единство произведения, как изображающего нечто: пространство его перестает

отграничиваться 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 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 дряблкое направление, едва ли даже заслуживающее имя искусства, хотя бы и плохого.

* В рукописи — «по». — *Прим. изд.*

Свое достоинство оно полагает в правдивости, хотя именно оно не считается ни с разумом действительности, ни с разумом человека. Оно столь же мало постигает вещи, как и фотография; но, с другой стороны, и бездушно оно, как стеклянная линза фотографического аппарата. Правдивость его есть верность случаю, в его случайности. Искореняя из восприятия мира все вечное и ценное, это направление хочет удержать и закрепить лишь зависящее от всего того, что ни с данною вещью, ни с данным разумом внутренне не связано. Погоня за случайными бликами и скрупулезное уловление цветных рефлексов кажется важным этому направлению, хотя блики, рефлексы и все тому подобное характеризует не вещь как таковую, а лишь обстановку ее, изменчивую и случайную, к тому же не изображенную в произведении. Таким образом, то, что в произведении как будто разъясняется, там не изображено, а то, что изображено — остается без разъяснения. Иначе говоря, вместо вещи здесь дается пустое место, на котором сходятся функции, принадлежащие вещам вне поля изображения. К этим нигилистическим присмам 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 всць 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 представить себе их как адские машины в области не физической; но тем не менее это будут лишь машины, а не художественные произведения, а деятельность, их создающая, — магической техникой, а не искусством.

XLV

1924.V.10. ст. ст. *, пятница

Итак, конструкция есть форма изображаемого произведения, или, иначе говоря, способ взаимоотношения и взаимодействия сил реальности, переливаемой помощью произведения, воспринимаемой чрез него. Напротив, композиция есть форма самого изображения, как такового, т.е. способ взаимоотношения и взаимодействия изобразительных средств, примененных в данном произведении. Можно еще сказать: конструкцией, поскольку она

* «Ст. ст.» — сокращение словосочетания «старого стиля». — *Прим. изд.*

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 замкнутость некоторой реальности еще не значит такового же единства самого произведения, т.е. изображения этой реальности. Так, фотографический снимок с прекрасного представителя какого-нибудь животного вида, при всей типичности изображенного животного, т.е., следовательно, при яркой выраженности его органически конструктивного единства, все-таки нисколько 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 холстом П. Поттера под названием «Молодой бык» 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, никакую прямою зависимость не вытекает. Мало того, загодя нужно думать о взаимном исключении их друг другом, ибо отнюдь не понятно, как может быть в произведении единство конструктивное, если это произведение подчиняется своему собственному, и притом не вытекающему из первого, единству композиционному.

А с другой стороны, если уж пошло на передачу конструктивного единства самой действительности, то непостижимо внесение еще другого единства, композиционного. Казалось бы, новое единство по необходимости исказит и разрушит то, которое было принято за исходное. Но наличие обоих этих единств в произведении не только есть, — вопреки отвлеченной мысли о невозможности, — но и определяет собою самую возможность произведения: оба единства суть антиномически сопряженные полюсы произведения, друг от друга неотделимые, как и несводимые друг на друга. Формула Совершенного Символа — «неслиянно и нераздельно» — распространяется и на всякий относительный символ, — на всякое художественное произведение: вне этой формулы нет и художества.

Но тут-то подымается возражение, ближайшим поводом к которому служит ветвь искусства, по-видимому, третьестепенная, но которая способна разрастись притоком новых сопоставлений и вызвать сомнение если не в правильности, то во всяком случае во всеобщности всего предыдущего. Эта ветвь изобразительного искусства — орнамент. Когда хотят осудить какое-либо произведение за беспредметность, его приравнивают орнаменту. Этим должна быть отмечена его неизобразительность; как говорится в таких случаях: «Красиво, но ничего не значит, — ковер». Таким образом, орнамент оказывается типическим примером беспредметной живописи или графики и, следовательно, лишь по недоразумению относится к числу искусств изобразительных.

Может быть, археолог попытается оправдать такое издавна ведущееся причисление орнаментики к изобразительному искусству ссылкой на историческое прошлое орнамента. Не будучи в собственном смысле изображением, орнамент однако был первоначально изображением, и лишь все углублявшаяся стилизация вытравила 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, многоразличны. 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*. Это можно считать установленным. Но отсюда был бы слишком поспешен вывод о беспредметности орнамента, ибо предмет, в смысле трансцендентного изображения — 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». Это — по большей обобщенности образов поэзии, сравнительно с образами истории, частными, дробными и потому малоценными.

И вообще, искусство философичнее изображе-

* Против этой строки на полях запись рукой Флоренского: «Магическое значение орнамента — представить изобразительный образ схемой чувства». — *Прим. изд.*

ния фактического. Но то же надлежит повторить и применительно и 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 утехи окружающей полянки. Точно так же и орнамент, созданный в иные времена, монументального мышления и монументального мирочувствия, недоступен в своем мировом смысле мелкому сознанию современности, и оно пользуется

этими таинственными и насыщенными величавою мыслью схемами бытия как внешним украшением или ремплиссажем пустот, где не хватает творчества и на чувственные образы. Не так ли по поговорке — «иконами прикрывают горшки», — очевидно не усматривая в них ничего, кроме доски? Однако эта доска есть запечатленное явление духовного мира, а орнамент — глубочайшее проникновение в ритм и строй жизни. Но ни духовный мир, ни Пифагорова музыка сфер не доступны 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.

1924.V.12.

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. омирщенном, декоративном смысле. А в *цельных* культурах орнамент всегда был искусством прикладным, если под таковым разуместь всякое искусство, направляющееся непосредственно не на отвлеченную и самостоятельно взятую красоту, а на *целое* культуры, где красота служит лишь

критерием воплощенной истины. Если углубиться далее в еще более органическую историческую основу культуры, то тут орнамент определенно применяется как священное ограждение вещей и вообще всей жизни от приражения злых сил, 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 сознается условным, частью же совсем выходит из употребления. В древности же таких священно орнаментальных построений находим множество — двойные топоры, свастики, меандры и т.д., и даже всякая орнаментальная комбинация линий и точек и различных красок начертывалась ради сообщения вещи или существу, как, напр(имер), при татуировке, *особых* сил.

Конечно, более внимательное обозрение жизни отметит многочисленные случаи, где орнамент продолжает значить более, нежели простое украшение. Полусознательно этот, большой декоративности, момент в таких орнаментах сознается, и притом не только как некоторое значение их, но и в качестве иной, более непосредственно дейст-

вующей 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 каком скоплении ни одному из мотивов не предоставлено развернуться и организовать собою пространство. Это все равно, как если бы кто, потеряв ощущение силы и спасительности Креста, задумал устроить нечто вроде машины для благодати, нагромоздив множество крестов разного типа. Таковы именно пантакли.

Итак, современный орнамент, даже в прикладном своем применении, действительно 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 композиционного замысла. Свободная сама в себе, как выражение воли художника, композиция по этому самому, т. е. по причине своей свободы, держится себя самое; однако этого не было бы, если бы менялась избранная ею точка опоры. И потому, для цельности композиции должна быть избираема всякий раз конструкция, не имеющая внутреннего движения, способного сбивать композицию с соб-

ственного 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 отказать 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 по-

ложения, 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, переменил бы свое место и поискал 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 правдою, еще ценимую им, признает он правду об отсутствии правды, а единственную познавательную активность — 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 познавательно 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, предрешается 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.

XLVIII [—L]

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

Лицо же может быть *тройкое*: *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 деятельностей и способностей это есть разум.

Как из всего сказанного понятно, истинно достойным предметом, собственным предметом фасо-

вого изображения может быть только Лицо абсолютное, только Тот, Кто воистину может о себе сказать: Я. 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...

1924.V.18.

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 Божьей 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 обожженное, 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 лица не требуется, даже требуется, чтобы его не было: в противном случае в его пассивность было бы художественно внесено начало возможного противодействия. Фасовое изображение стоит, непременно стоит, и было бы художественно невыносимо видеть его вышедшим из созерцания и продвигающимся вперед, как бы выходящим из рамы: тогда композиция противоречила бы конструкции. Напротив, тыловое изображение не может стоять, ибо у него *нет*

собственной точки опоры и собственного места в мире, и оно уходит вглубь под давлением действующих на него сил, — движимое внешней в отношении его волею. Остановить его — значило бы заставить конструкцию бороться с композицией. Так, т.е. со спины, должны быть изображаемы слуги, рабы, вообще все те, в ком художник отрицает личность и самостоятельность, — кого он хочет представить вещью [или как] безличное орудие чужой воли. Для духовного миропонимания, во всяком утверждающего его свободу и даже вещи постигающего под углом свободы и одухотворения, спинной поворот исключается. Тут и раб, и слуга, и вестник рассматриваются как свободно определяющие себя к подчинению и потому, следовательно, в своих действиях и движениях влекущиеся к цели, а не толкаемые причиной. Но возрожденскому искусству, при общем уклоне всего возрожденского миропонимания к обездушению мира, механизации и детерминизму, спинной поворот не был чуждым.

Между Я и Он помещается Ты. Это такой онтологический поворот, при котором личность есть центр, взаимодействующий с тем, что *вне* его, и потому выходит из себя, направляясь на другое. Так возникает действие 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 волей, или, в частности, двух лиц, между ними возникает силовое поле и струится движение; но движется энергия в произведении, само же оно недвижимо и потому спокойно. Стоит, однако, ослабить один из полюсов действия или, тем более, вовсе уничтожить его, как равновесие уничтожается и силовой поток начинает двигать самое произведение. Тут лицо, исходя из себя волею, как бы истекая из органов проявления воли, движется само, как сегнерово колесо; но не имея движения относительно изображенной вокруг него среды, т.е. будучи неподвижно относительно всего изображения, движет собою и его. Если это произведение написано на чем-то физически подвижном и притом движущемся в том смысле, к какому ведет его изображение, то такой образ может быть уместным.

Таковою могла бы быть, например, роспись локомотивов, пароходов, аэропланов, автомобилей,

маховиков и проч. подвижных частей, всевозможных экипажей, орудий, имеющих определенный смысл своего движения; тогда такая роспись содействовала бы самой функции предмета, подобно путеуказующей 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 уравниваемости произведения оба его аспекта должны быть даны сопряженно.

Проявляя свою волю или воспринимая чужую волю, мы поворачиваемся лицом к предмету, на который направлена воля или откуда она исходит. Иначе говоря, волевой поворот выражается *профилем*. Графически понятно это приурочение воли именно к профилю, поскольку тут требуется неуравновешенность самого контура. Из всех возможных поворотов, профильный дает наибольшую

возможную осевую асимметрию и потому наиболее неуравновешен. Это ведет к необходимости уравновешиваться ему чем-то *вне* его самого, т.е. чем-то, что было бы зеркалом отражения его самого, то есть другой профиль.

1924.V.24.

Лицевой и спинной повороты уже по рисунку своему, как симметричные относительно оси, самодовлеющи и не предполагают действующего контура *вне* себя самих. Тут, в этих поворотах, все натяжения и давления зрительного силового поля направлены друг на друга и себя взаимно уравновешивают, так что рисунок в высшей мере воспринимается как *целое, сам по себе*, не нуждаясь в дополнении. Освобождающаяся же энергия идет здесь свободно, не отклоняемая никаким центром тяготения, и собою наполняет все остающееся пространство, как проявление лица, или его *слава*; в иконописи это называется «*светом*». Область, наполненная этой энергией, этот «*свет*», находится физически, т.е. как участок холста или бумаги, *вне* рисунка, за пределами контура данного лица, и, следовательно, физически лицо есть часть *света*. Но лучающаяся энергия воспринимается и сознается *славою* именно лица и лишь одним из моментов его бытия; и графически зрительная энергия контура видится *после* контура, как следствие рисунка. И потому область, ею наполняемая, в *целом* произведения понимается как часть пространства самого контура, т.е. эта последняя

оценивается в качестве пространства, целого пространства, а «свет» — как область того же пространства. Иначе говоря, вся область, физически находящаяся *вне* контура, в организованном пространстве произведения заворачивается и относится к внутренности контура, тогда как контур воспринимается в качестве предела всего пространства произведения.

Сказанное равно относится и к повороту лицевому, и к повороту спинному. Но смысл распространения славы там и тут противоположен: при лицевом повороте энергия направлена *от* контура, а при спинном — *к* нему. В первом случае лицо дает, а во втором — поглощает. В первом — оно *выводит за себя*, а во втором — *в себя вводит*. Если лицевой поворот сравнить с солнцем, то спинной напрашивается на сопоставление с зияющей дырой, в которой угасает текущая туда энергия; это — черное солнце и очаг уничтожения.

Но и в том и в другом случае нет нужды во внешнем, а потому — и направленности к нему. Это отсутствие нужды, а потому бескорыстность и 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 отноло-

гического совершенства, спинному повороту, естественно, *нет* применения, не может и не должно быть. А поскольку искусство вообще нормативно, — едва ли спинному повороту найдется много места в искусстве вообще. В чистом же виде такой поворот, т. е. со всеобщим уходом бытия в пустоту, спинной поворот вовсе не мог бы дать материал для построения искусства. Однако возрожденское искусство любило вводить спинной поворот, хотя, конечно, не могло, оставаясь искусством, остановиться *только* на нем. Эта склонность к такому повороту есть частное проявление перспективности, уводящей из каждого данного места в другое более далекое и не дающей спокойствия и ясной удовлетворенности ни на одном. Порыв вдаль, вечный порыв, хотя самая даль сознается 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 возмущается 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 несуществующею 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 объект, невзирая на лица и механически равнодуш-

ный 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 в 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 вожеление или иная страсть и соответствующий им жест, зритель неизбежно предполагает страсти по *сю* сторону изобразительной плоскости, в пространстве физическом. Тем самым изображаемый образ связывается с физическим пространством, т. е. утрачивает эстетическую изоляцию от внешнего мира и потому не может быть художественным.

II

Тем не менее, действительность вовсе не сплошь свята, и волевой нежелательный аспект ее существует, может изображаться художественно и изображается так, но — лишь при соблюдении *одного* основного требования. А именно: экспрессивный смысл образов, функции их должны находить себе исход в композиции произведения, но не быть самостоятельными, композиционно не выраженными и тем более — ее нарушающими. Иначе говоря, конструкция произведения, хотя и инородна композиции, однако последнею должна художественно облекаться и высказываться так, чтобы ничто из содержания произведения не давалось сознанию помимо изобразительных средств самого художника, т.е. независимо от композиции. Никто не может запретить художнику изобразить волевой аспект человека, в частности — любую из страстей и любой

из аспектов; но всякий вправе требовать, чтобы замышленное в этом смысле изображение было доизображено, т.е. довоплощено 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 эспрессивность должна выразиться графически и найти себе противовес, обоснованный не только смыслом изображения, но и композиционно, в частности — графически.

1924.VI.1.

Ввиду этого, профильное изображение, там где оно уместно и отвечает внутреннему складу изображаемого лица, не есть в собственном смысле портрет, если под последним разуметь изображение человека или вообще лица самого по себе. Напротив, профилем передается действие данного лица на внешний мир, и, следовательно, тут требует 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.

ЛП

Из сказанного явствует, какого рода лицам подобает в изображении профильность. Всякому понятно, профиль мягкий, мало выраженный выдающимися чертами лица или сильными движениями воли, в изобразительном искусстве не интересен. Напротив, невыгоден прямой поворот изображений лиц с сильным, анатомическим или душевным устремлением; несвойственные повороты обесценивают лица, лишая их того, что в них имеется, и показывая видимость неимеющегося в них, т.е. делая их притязательными. В отношении профиля понятно, что он становится уместным

всюду, где требуется выразить победу воли над средою. А это есть *власть*. Царь, Император, полководец, вождь, когда они изображаются не сами по себе, в своей внутренней сути, а в качестве властелинов, должны браться именно в профиль. Таковы же герои в современном смысле слова, ораторы и общественные деятели. Таковы же могут быть и властелины дум, писатели, моралисты, отчасти художники, когда их справедливо рассматривать *не* как провозвестников истины, а 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) зрите-

лей 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 непонятым, как иконописец, только что начертанный линии совершенные, мог сделать эти словно из мяса вылепленные профили, а если предположить соучастие тут неопытных подмастерьев, то непонятно, зачем же их пускали туда. Но более внимательное отношение заставляет признать осевую симметрию этих профилей. Хотя и профильные в смысле намека, они, однако, по контуру своему имеют поворот прямой. Таким образом, основная композиционная задача иконы не нарушается этими частными вторжениями лиц, по характеру своему неспособных нести высокую ответственность прямого поворота. Если же этот самый профиль начертать более выразительно и более упруго, то возникнет местное натяжение, и пространство иконы — свет — выйдет за пределы фасового контура и разрушит пространственную цельность иконы. Все сказанное может быть проверено,

например, на иконах Георгия Победоносца, поражающего змия*.

1924.VI.18.

Есть, однако, одна область искусства, в которой требование уравнищенности 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 уравнишен 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 неуравнишенная 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 истори-

* После этой фразы в рукописи еще раз повторен номер параграфа — LII, а на полях, под датой, — карандашная запись рукой Флоренского: «Монеты, медали». — *Прим. изд.*

ческий момент государства или вообще власти. В тех случаях, когда на медали увековечивается юбилейная память какого-либо великого человека, он берется как герой данного народа, и притом не по произволу художника-медалиста, а коллективным решением народа, государства и т.д.; иначе говоря, власть объявляет его в каком-то смысле *своим*, и национализированный великий человек делается если не носителем власти, то ширмой для таковых. Точно так же, табакерка с изображенным на ней профилем есть дар облеченного властью и представляет за него: изображение на ней не просто украшает ее и даже не просто интересно само в себе, а ценится прежде всего именно потому, что имеющий власть сам дал эту табакерку и тем вручил какой-то луч своей силы. Несомненно, монета далекой от нас страны, медаль в память человека, чьего величия и права на национализацию мы никак не признаем, равно как и табакерка с царским профилем, но купленная у антиквара или просто выполненная по особому заказу, лишены в нашем сознании чего-то самого существенного и представляются мертвыми шкурками былой жизни, — внутренне не завершенными, хотя бы работал их и первостепенный мастер. По смыслу 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 государевой 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 порочающим его, как произведение искусства, а напротив, проявляющим чуткость тех, кто вырабо-

тал 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.

ЛШ

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 понятную 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 осязания служат здесь не рука в целом, а лишь концы пальцев, — где, как известно, наиболее сосредоточены окончания нервных волокон. Итак, соответственный способ восприятия монеты или медали есть тот самый жест, которым характеризуют страстных скупцов, ростовщиков и в особенности обитателей гетто, когда они с упоением как бы растирают между кончиками пальцев золотой. Действительно, монета ощущается тут как раздавленный между пальцами шарик, словно тает под теплыми пальцами, и вещество ее своими энергиями всасывается органом осязания. Тут действительно не возникает мысли о *двух* отдельных плоскостях монеты, но есть сознание одной сплошной поверхности, расчлененной таким образом, что она имеет стремление непрерывно обращаться, последовательно вся проходя своими участками под каждой чувствительною точкою пальца. Монета немислима неподвижно лежащей в руке или просто зажатою между пальцев: она непременно поворачивается, и притом многократно, движется под пальцами, нам

хочется поворачивать ее, а ей хочется быть поворачиваемой; и профильность изображения на ней есть художественный прием сообщить этому движению известную принудительность и показать его преднамеренность и смысл. О современной монете и медали повторить все сказанное можно было бы лишь отчасти. Современная монета берется в руку не любовно и художественно, а лишь утилитарно и по внешней необходимости. В противоположность радости прикосновения к монете древней, новая оставляет нас холодными и безразличными, чаще же всего 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 покроятся и всегда будет противною: на ней наслоятся не патина, а просто грязь.

LIV

Между волею и интеллектуальным созерцанием лежит область *чувства*. Эмоции выводят личность из 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 текучий душевный процесс, нечто скользкое, неустойчивое и изменяющееся. Здоровая личность не допускает в себе длительных эмоций, потому что или отказывается от соответственных действий, или же их производит. Напротив, дряблость характера выражается в накоплении эмоций; такая личность не имеет ни силы самососредоточения в чистом умном созерцании, ни силы вторжения во внешний мир: она не имеет ни бесстрастного ока, ни сильной руки, и потому застревает на полдороге, на полупроявленности. Древний человек, душевно более современного здоровый, мало знал эмоцию помимо действия,

из нее развивающегося. А древний эллин, опираясь на строение собственной личности, и антропологию разрабатывал лишь двойственную. Здесь имеется в виду общее всей древней психологии расчленение душевной жизни на начало разумное и начало пожелательное, т.е. на ум и волю. Чувство, в качестве самостоятельной координаты душевной жизни, проявляется в психологии значительно позже, и это обстоятельство следует объяснять, конечно, не грубостью психологического анализа, а быстротечностью эмоциональной стадии в развитии волепроявления: древний человек долго и бесстрастно созерцал предмет, а затем, если склонялся к действию, то производил его без колебаний и задержек, без оглядки и раздумий, уже запоздалых. Поэтому действие древнего человека, хорошо оно или плохо, всегда отчетливо и цельно. Напротив, человек новейшей истории не имеет убеждения в истинности своей мысли и не доверяет ей; и потому, не интересуясь созерцанием, он спешит выйти к действию, но неуверенно и, непрестанно оглядываясь вспять, парализует в себе волю. Это — человек с двоящимися мыслями, а потому и с задержанной волей. Его лишенная бесстрастия мысль и лишенная силы воля ограничивают таким образом пышно разрастающиеся эмоции. Эта соединительная ткань душевного строения здесь разрастается и главенствует. Она становится, таким образом, главным предметом душевного анализа, особенно привлекает к себе литературу и, будучи на самом деле болезнью души, культивируется и искусственно растится.

Может быть, иногда она красива; но жемчужина есть все-таки *болезнь* моллюска.

Вполне понятно, что и деятели изобразительного искусства оказались увлеченными общим потоком всей культуры нового времени и с своей стороны сосредоточили свое внимание на эмоциональном аспекте личности. Так именно возникает столь свойственный новому изобразительному искусству и особенно новому портрету поворот в три четверти.

LV

Подобно тому, как эмоция есть переход от созерцания к действию, так же поворот в три четверти есть именно *поворот* от фаса к профилю. Это есть уже вышедшее из себя внутреннее равновесие, но еще не уравновесившееся внешним предметом, — лицо, которое имеет стремление стать профильным, но бессильно осуществить это свое стремление до конца. В этом смысле поворот в три четверти дает некоторое беспокойство, некоторую неопределенность и потому волнует, заставляя нас бессознательно доискиваться, как пойдет это движение дальше. Таким образом, поворот в три четверти делает нас соучастниками некоторого душевного процесса, вызывает сочувственную эмоцию и, тем самым, изображенное лицо приближается к нам, и мы к нему, в качестве собеседника, единомышленника и одиночувственника. 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.

1924.V1.20.

Совершенство, святость, мудрость, вообще завершенное состояние личности не приемлется людьми нового времени потому, что оно требует себе либо «да, да», либо «нет, нет». Искание истины новый человек предпочитает истине и методологию — достигнутому знанию. Поэтому прямой поворот кажется слишком строгим, не допускающим игры с собою, и новое искусство уклоняется от прямого поворота не только в портрете, но даже и в иконописи, внося и в религию субъективность и уклончивость. Новому человеку, повторяем, важно не совершенное, как некоторую норму, иметь пред собою, а любоваться самим собою, своими тонкими душевными движениями, которым 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 сошлются 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 специальными в настоящей работе.

Изображение в три четверти, как сказано, выражает близость изображаемого к зрителю и, можно сказать, соизмеримость их между собою, а пространство такого изображения наиболее сродно пространству чувственных восприятий. Отсюда понятно и применение такого поворота во всех тех случаях, когда от художника требуется дать интимный портрет, выразить чувство, особенно чувство нежное, — вообще стать на полюс, прямо противоположный монументальности. Если прямое изображение подобает святым, а профильное — властелинам, то поворот в три четверти по праву принадлежит прежде всего красавицам, и притом — в понимании нового времени, т.е. при богатстве душевных движений. Этот поворот — по преимуществу женственный и, точнее, женский, ибо в женской душе в особенности развивается эмоциональность. Конечно, не только женщина может быть изображена в три четверти, точно так же как не только святой или мудрец может быть изображен прямо и не только император — в профиль. Но изображая в известном повороте кого бы то ни было, художник *самым поворотом* подводит изображаемое лицо, кем бы оно ни было, под некоторый онтологический аспект, и вследствие того, если хочет остаться верен себе и соблюсти художественную цельность, то вынуждается выдвинуть в данном лице элементы соответственного психологического типа, подчеркнуть их и, наоборот, отвлечься по силе возможности от всех прочих, не

соответствующих избранному онтологическому аспекту. Если так, если уж избран поворот прямой, то художнику необходимо сколь возможно показать внутреннюю цельность, созерцательность и самодовлеемую бесстрастность данной личности; в противном случае, вместо портрета получится карикатура, которая вообще ведь и действует некоторым нарочитым внутренним противоречием. Но, может случиться, художник не сумеет уловить в лице его вечности, или эта сторона действительности выражена тут слишком невнятно. Тогда прямое изображение заранее обречено на неудачу, ибо требовался иной поворот. Иначе говоря, хотя и не только святой может быть изображаем в прямом повороте, но изображается так он как святой, идеализованный в направлении святости, и дело художника — показать правомерность такой идеализации.

Точно так же, профильным может быть изображение не императора только, или другого властелина, но и многих других. Однако, кто бы ни был изображен так, раз уж он повернут в профиль, требуется дать этому профилю силу, выразительность и четкость, дать ему энергию и власть, без которых профильность была бы лишь смешной претензией. Тут черты лица тоже должны быть идеализованы, но по совсем иной линии, нежели в случае фаса. Одно и то же лицо, когда оно изображено прямо и в профиль, прорабатывается художником в прямо противоположном смысле, как бы расщепляется на два полярно противоположных

лица. А если художник не понимает 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 логикой 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.

1924.VI.21

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 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 будет 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 — самой формой изображаемого, т.е. на плоскости направлением и кривизною линий. Фас и тыл, как указано, сами по себе, т.е. своими очертками, дают впечатление уравновешенности и потому — само-

замкнутости, тогда как профиль тоже сам по себе, т.е. асимметрией своего очерка и остротой 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 деятельностей организма. Геометрическая поверхность тела есть окончательная равнодействующая и итог всего, что делается внутри человека и аналитически, и физиологически, и психически, и даже духовно. Таким образом, та или иная выразительность известных линий рисунка, хотя она говорит и сама за себя в рисунке, однако это не мешает ей вместе с тем повторять некое самосвидетельство о себе организма. Если известный орган или жест выражают нечто своею графическою конструкцией, то это не уничтожает внутреннего слова самого органа или жеста, как проявления жизни. Художественно же эти оба совпадающие в своем значении языка, язык линий и геометрических форм и язык органических процессов, друг друга поддерживают и взаимно усиливаются.

Иначе говоря, графическая значимость разных

поворотов вместе с тем выражается и языком физиогномики. Каждый из органов, особенно лица, связан, как всякому известно, преимущественно с *одной* стороной 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 сплющивается, 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 наибольшею уверенностью, когда лицо рассматривается в профиль, тогда как черты, выгодно наблюдаемые при прямом повороте, профилем скрываются и делаются невняты. — Поворот в три четверти не дает наибольшей обозреваемости ни видимому в фас, ни ясно оцениваемому в профиль; но, уступая каждый отдельный орган порознь обоим предыдущим поворотам, этот поворот имеет над ними преимущество широтою своего охвата: тут, хотя и не в наибольшей выразительности, говорит о себе наибольшее число отдельных черт и органов. Поворот в три четверти не есть наиболее типичный разрез человеческой личности, но он наиболее передает среднее и потому житейски наиболее привычное впечатление от нее. Сюда присоединяется еще некоторое *собственное* 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 боковою; она идет по виску, задевая внешний конец брови, проходит

недалеко от угла век, затем чрез вершину щечной кости и по щеке направляется к нижнечелюстным костям. Можно яснее охарактеризовать ее как границу, по которой должно было бы быть вырезано само лицо, если бы захотеть его вынуть как маску. При повороте в три четверти форма лица дается именно 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 непоколебимости разума теми порывами, которые выражаются ртом. Видеть их необходимо, чтобы увериться в их покорности, и глаза без рта, сами по себе, еще ничего не дают твердого и надежного.

Напротив, органы воли и страсти — нос и челюсти, орган волевого самоопределения — подбородок, низшие интеллектуальные функции, выражаемые надбровными дугами, все это фасовым поворотом стерто, запрятано, затенено до невидности. Точно так же спрятана посадка головы, выражающая крепость самоутверждения. Профилем, как указано, все эти органы подчеркиваются. В лбе скрывается

его ширина, но зато показываются надбровные дуги. В глазе — делается невидным его созерцательность, но зато более выразительно показан *взгляд*, как некоторое действие. Рот опять представлен в его движении, а нос и подбородок обнаруживают волю. Наконец, вся посадка головы характеризует волевое отношение к внешнему миру. Если сюда присоединяется еще движение руки, то наступательный момент его только в профиль может быть дан с наибольшею выразительностью.

При повороте в три четверти органы созерцания и органы волеизъявления видны в разной мере, и в этом смысле данный поворот может быть назван уравновешенным. Но, будучи органами противоположных душевных деятельностей, они этой равновыраженностью своею оказываются ослабленными. Вот почему мало уловимые сами по себе и не четкие душевные движения, не заглушаемые более сильными и определенными, становятся теперь внятными и получают орган своего выражения в вышеописанной височно-щечной линии, как границы между фасом и профилем. В качестве таковой, эта линия выражает тонкие душевные свойства и, легко изменяясь вместе с наличным состоянием человека, способна передавать приливы и отливы его эмоциональной жизни.

Время и пространство

LVIII

1924.VI.22.

До сих пор силовые поля художественных произведений мы обсуждали как независимые от времени. Это позволило упрощенно подойти к вопросу о полях, и полученные выводы могут быть теперь расширены и углублены *новым* данным, пока намеренно опускавшимся.

Речь идет о времени, как о четвертой координате, или четвертом измерении действительности; ясное дело, эта четвертая координата не должна 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 господствующей координаты. Так, в египетском искусстве и особенно в искусстве каменного века явно господствующей была длина, горизонталь, причем Египет стал

вводить, но весьма подчиненно, высоту. Греческое искусство характеризуется полным равновесием длины и высоты, т.е. горизонтали и вертикали, причем намечается, но подчиненно, глубина. Искусство христианское выдвинуло вертикаль и дало ей значительное преобладание над прочими координатами (о координате времени мы вообще пока ничего не говорим); Средневековье усиливает эту стилистическую особенность христианского искусства и дает вертикали полное преобладание, причем этот процесс наблюдается в западной средневековой архитектуре и в восточной средневековой фреске. Возрожденское искусство, сделав попытку вернуться к эллинской уравновешенности вертикали и горизонтали, не удерживается тут и делает постепенно 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 психо-физического 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 сплюскает 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.

1924.VI.24.

Ложность эта — в перетолковании процессов нашего познания как знания божественного: хотя никто не станет формально приписывать себе божеского вездесущия и, вытекающего отсюда, всеведения, как непосредственного держания в своем уме всей мировой действительности, однако полусознательно принимает предпосылку о метафизическом характере своего познания, физические же процессы, участвующие в познании, оценивает, хотя и не отдавая себе полного отчета, как нечто попущенное слабостью, как костыль познания, принципиально говоря, могущий быть 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 непониманию, 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 (...) 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 мгновении сигналов телеграфных: на сообщение чрез океан каждого отдельного сигнала требуется (...) минут, и потому передача телеграмм происходит с нетерпимою медленностью.

Однако и тут желающий мыслить длительность процессов познания чем-то несущественным и устранимым, не 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

* В рукописи пропуск. — *Прим. изд.*

сравнительно большой длины. Действительно, это так. Но эту скоростью 300 000 километров в секунду достигнут предел быстроты сигнализации, и мы не только не знаем никаких процессов более быстрых и не можем предполагать возможности таковых, но и, наоборот, в качестве самого существенного устоя современного физического знания, должны отрицать хотя бы самую отдаленную возможность открыть физические процессы более быстрые, нежели распространение электромагнитных пертурбаций.

Конечно, скорость их представляется житейски вполне достаточною; однако и она — такова лишь при известном масштабе желаний. Если же учитывать деловым образом разговоры о междупланетных и междузвездных сообщениях и видеть в подобных замыслах не только фантазии от безделья, то скорость света постигнет та же участь, что и скорость звука. Уж сообщение с Солнцем, т.е. получение 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, психо-физиологическую 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 двумерный: 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 двумерным 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.

1924.VI.25.

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 распространена в направлении времени ничуть не менее, чем она распространена по каждому из трех направлений пространства. Всякий образец действительности, раз только он действительно воспринимается или действительно принимается, имеет свою *линию времени*, и каждая точка его отвлеченно статистического разреза на самом деле есть точка-событие. Иначе говоря, каждый действительный образ имеет *четыре* измерения и есть, если говорить о нем как о целом, некоторое образование четырехмерной геометрии, т.е. не тело, а сверх-тело или, по терминологии Н. А. Гулака, тело-тела. Это тело-тела имеет свою геометрическую форму, столь же существенно далекую и даже несравнимую с тем, что обычно мы называем формой тела, как,

например, куб или октаэдр не похожи на параллелограмм, получаемый при их сечении, или эллипс — на конус. Необходимо в полной силе проникнуться мыслью о решительном несходстве образа действительного, т.е. четырехмерного, и трехмерного сечения его, обычно принимаемого за форму предмета. Микроскопист, разрезывая свой препарат ломтиками, старается о возможной тонине их, т.е. о возможном ослаблении третьего измерения. А аналитическое научное и житейское сознание интеллигента, при уяснении себе образа действительности, всячески старается отвлечься от длительности или возможно ограничить ее, чтобы возможно исключить из образа его текучесть; предмет исследования пригвождается, чтобы хотя приблизительно задержать его процессы. Микроскописту необходимы его усилия в указанном смысле по условиям современной микроскопической техники; но он не обольщает себя надеждою, будто истинное строение объекта таким приемом будет представлено наиболее точно. Наоборот, когда стараются об устранении четвертого измерения, то имеется в виду не только и не столько техника исследования, к сожалению, в настоящее время неустранимая, как истинность получаемого таким приемом образа.

Эти трехмерные разрезы, как и двухмерные микроскопические препараты, в отношении своей формы, повторяем, не имеют ничего похожего на образ цельного объекта, и *нет* никакого прямого наглядного перехода от первого ко второму. Но разрезы, несомненно, дают материал для отвлечен-

ных 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, 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 —

* В рукописи пропуск. — Прим. изд.

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, 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.

1924.VI.26.

Обычно мы не думаем об этой трудности, потому что чаще всего выделяем из целостного, в четырехмерном смысле, образа только ту его часть, где он сравнительно мало изменяется со временем; а участками существенного изменения и областями бурного процесса мы пренебрегаем, мысленно отделяваясь 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 *ἀκμή*, расцвет, применявшийся первоначально к человеческой жизни. *Ἀκμή* человека приходит, по воззрениям древних, приблизительно в сорокалетнем возрасте и выражает наибольшую полноту сил, телесных и душевных, достижимую этим человеком, наибольшую гармонию личности, наиболее пышное и цельное раскрытие ее возможностей. Подобно тому как в трехмерном сечении человека *лицо* его наиболее выражает его, т.е. наиболее полно сравнительно с другими органами и частями тела может представлять за всего человека, так же в четырехмерном целостном образе человек некоторый определенный отдел времени, около сорока лет, по древним, представляет за всю его жизнь в целом. В растении цветок воспринимается нами вершиною организации его, символическим заместителем всего растения, и классификация растений учитывает из всех органов и частей растения преимущественно цветок. Но то, что в трехмерном пространственном образе есть цветок в отношении всего растения, — в целостном четырехмерном образе того же растения как имеющего длительность во времени следует признать за временем цветения: и оно символически замещает все развитие растения. Еще ярче это замещающее символическое определенное развитие скажется 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 причуд-

ливыми 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 *ἀκμή* 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 *ἀκμή*, и притом о каждой из координат, но и животное, и растение. Всякая вещь имеет свое цветение, время наиболее пышного своего раскрытия, свое *ἀκμή*, когда она особенно полно и особенно цельно представляет за себя, в ее четырехмерной цельности. У всего есть во времени своя вершина, как есть наибольший размер и по каждому из прочих трех измерений. Ничто не обладает бесконечными размерами ни в длину, ни в ширину, ни в высоту, и решительно все, как бы оно ни было велико, где-нибудь кончается, как где-нибудь оно имеет и начало. Это утверждение приемлемо всяким, потому что всякий

знает о протяженности всего видимого — в пространстве. Но время нередко не сознается *необходимым* условием всего, что есть в мире, и потому представляется естественной возможностью беспредельного существования, которое, если и обрывается, то всякий раз лишь несчастною случайностью: в самом деле, раз координата времени не входит необходимо в характеристику данного образа, то он не имеет и длительности в собственном смысле слова, и поэтому в нем нет изнутри определяемого процесса, со своими временными членениями, со своими подъемами и спусками, со своим началом и концом. Сравнительно еще недавно в науках о неорганической природе постоянно встречалось выражение «сохраняется неопределенно долго», истинный смысл которого указывал на беспредельность и возможную бесконечность, если только не случится чего-либо внешнего, разрушающего минерал, горную породу, химический препарат или некую вещь. Это представление о неопределенной длительности проводилось также в биологии, когда доказывалась беспредельная долговечность многих деревьев, и во всяком случае эта долговечность подразумевалась при обсуждении жизни *рода*, растительного и животного, причем поколения представлялись повторяющимися до беспредельности один и тот же цикл, раз только нет внешних деятелей изменения. Подобно тому как вся механика игнорировала длительность, так же не считалось с нею и естествознание. В качестве наиболее яркого учения о безвременности мира, т.е. отрицания процесса как такового, следует

назвать дарвинизм: тут жизнь рода, самого по себе, представляется абсолютно независимой от времени и род — не имеющим никакой истории, ибо всякое изменение происходит силою внешнего толчка, не связанного с жизнью рода и потом: 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 действи-

тельности 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 *акция* 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, сменой листьев, появлением бутонов распускающихся, а затем — осыпающихся и созреванием новых семян. Всякий понимает, как односторонне и скудно было бы

представление о растительном организме, если бы мы ничего не знали об росте его и усыхании и если бы растение было оперным, неизменно цветущим кустом. Ритм его жизни, его зазеленение и зимняя спячка, появление и исчезновение цветов, весь этот процесс, как музыка образа, бесконечно полнее и прекраснее, чем обособленно взятый цветок.

Сказанное о целостном образе розового куста должно быть повторено о всяком процессе, о всяком развитии. Отдельно выхваченный момент не показывает нам цельного образа вещи, не покажут его нам и много таких моментов, раз только каждый из них берется в отдельности и форма явления по четвертой координате не уловлена. Подобно тому, как трехмерный образ сделается для нас пространственной формой 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 физиогномусту 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 намскаст 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 *акции*; 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 даного 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 несколько 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 частей, взаимозависимостью их и взаимонепосредственностью, 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. 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 внешней 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 непрерывно расходятся и многосвязность пространства нарастает. В отношении координаты времени тут происходит нечто весьма похожее на расхождение в пространстве ветвей у дерева, по направлению высоты. Когда говорится о *генеалогическом дереве*, 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.

1924.VI.30.

Дерево ветвится в высоту или, если взять растение ползучее — в плоскости почвы. Но ведь самые ветви появляются с течением времени, расходятся от основного ствола и друг от друга последовательно, не только по мере удаления 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 распространение его по одному из измерений пространства, именно расселение рода и занятие им все большей области (пока он растет; и все меньшей — когда он пойдет на убыль). Но в этом

расселении по плоскости, подобном разрастанию священной смоковницы, нельзя видеть безусловно необходимое свойство рода: если бы родовое гнездо было высокою башней, то и ветвление рода пошло бы вверх.

Наряду с этим расхождением родичей в пространстве в горизонтальной ли плоскости или по вертикали, ветвление рода идет во времени. При этом, последний процесс особенно привлекает к себе внимание, потому что, в противоположность дереву, прежнее поколение быстро отмирает и в каждом трехмерном сечении рода редко бывает налицо более трех поколений зараз. Таким образом, если дуб закрепляет за собою все прежние поколения ветвей и они продолжают жить, образуя до известной степени образ всей истории дерева, то в роде прошлое не оставляет своих следов, и пространственная картина рода несоразмерно 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* 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.

* В рукописи далее зачеркнуто: «некоторая жизненная цель». — *Прим. изд.*

Нет никакого сомнения, жизнь рода определяется своим законом роста и проходит определенные возрасты. Но нет сомнения также и в *свободе*, принадлежащей роду, — свободе, столь же превосходящей мощью своего творчества свободу отдельного представителя рода в среднем, как и полнота жизни рода в целом превосходит таковую же отдельных родичей в среднем. Кроме того, в какие-то сроки и в лице каких-то отдельных представителей рода это самоопределение его получает чрезвычайные возможности. Род стоит тогда у дверей собственной судьбы. Если вообще, в другие времена и в лице других его членов, ему предоставлена некоторая беспечность и от него не требуется четких решений и прозрения в жизнь и задачу целого, то, наоборот, в такие времена и в лице таких своих членов он приобретает возможности подтянуться, духовно напрячься и на этих поворотах сделать выбор, сказать либо *да*, либо *нет* высшему о нем решению. Так бывает и в жизни отдельного человека; но неизмеримо ответственнее эти узловые точки в жизни целого рода. И тут род волен сказать *нет* собственной своей идее и вырвать из себя источник жизни. Тогда, после этого рокового *нет* себе самому, роду уже незачем существовать и он гибнет тем или иным образом.

Жизненная задача всякого — познать строение и форму своего рода, его задачу, закон его роста, критические точки, соотношение отдельных ветвей и их частные задачи, а на фоне всего этого — познать собственное свое место в роде и собствен-

ную свою задачу, не индивидуальную свою, поставленную себе, а свою — как члена рода, как органа высшего целого. Только при этом родовом самопознании возможно сознательное отношение к жизни своего народа и к истории человечества, но обычно не понимают этого и родовым самопознанием пренебрегают, почитая его в худшем случае — за предмет пустого тщеславия, а в лучшем — за законный исторически заработанный повод к гордости. Однако ни то и ни другое не улавливает главного: качественного превосходства и качественной полноты рода над родичами. Но ходячее, количественное понимание, как простой суммы изменчивых поколений, как вечного *eadem sed aliter*, 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.

1924.VII.1.

От рода, как целостного четырехмерного образа, уже сравнительно легко переход, по крайней мере в мысли, к племени, народу, государству, расе, наконец, к целому человечеству, конкретное единство которого было понято и почувствовано в опыте почти мистическом, вопреки рассудочному складу всего мышления, Огюстом Конттом. Все эти сущности, простираясь четырехмерно, имеют каждая свою форму, свой целостный облик, и в явлении

он воспринимается как гений или как ангел-хранитель племени, народа, государства, расы и всего человечества. Огюст Конт называл совокупное человечество как единый организм Великим Существом — *Grand Être* и символизировал его образом Мадонны. Но, по-видимому, он не понял собственных догадок в их прямом смысле и отодвигал конкретность образа человечества в неопределенные дали, не учитывая возможности *видения*. Лишь в позднейшем, когда он подвергся душевному расстройству и тем расковал кандалы французской рассудочности, в его культе Клотильды де Во мелькает бóльшая конкретность тех же представлений.

Живая Идея совокупной твари, она же — Церковь Предвечная, или София — Божия Премудрость в твари, этот божественный Первообраз и Форма всего тварного бытия завершает рассматриваемый ряд восходящих образов, по мере восхождения все более общих и вместе с тем — все более полных, конкретных и содержательных. В иконописи это Великое Существо, эта вечная, неувядаемая чистота, цельность и непорочность Первообраза Божьего Мира, полно выражающегося в Сердце Мира — Богоматери, оно представляется в виде окрыленной огнезрачной царственной женской фигуры.

LXVII

Итак, всякая действительность простирается четырехмерно и выделена в образ о четырех измерениях. И время, четвертая координата этого

образа, организовано в нем, как собственное его, этого образа, время, имеющее в нем свое начало и свой конец. *Это* время не есть время внешнее, под каковым разумеется лишенное яркой индивидуальности время безжизненных вещей. И потому о времени данного образа нельзя судить из времени других, ему посторонних, и подходить к нему с мерою этого последнего: необходимо *или* войти в собственное время данного образа и рассматривать его как замкнутое в себя единство, *или же* подняться созерцанием до образа, конкретно объединяющего собою *тот* образ и другие, от которых мы хотели бы отпавляться. Тогда этот новый образ в отношении тех, частных, будет их общим пространством, с особым своим временем, т.е. четырехмерным пространством, а они, эти частные образы, в отношении образа общего, будут вещами в нем, связанными между собою силовым и энергетическим взаимодействием. Тут в отношении времени пришлось бы повторять все сказанное о трех первых измерениях*.

LXVIII

До сих пор речь шла об изображаемой действительности, независимо от восприятия ее изображения. Для понимающих искусство реалистически такое рассмотрение временной организованности

* В конце § LXVII в рукописи оставлена чистая страница. — *Прим. изд.*

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 противополо-

ложность 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

1924.VII.12.

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 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, и никаких полу-да он не допускает. На первый раз Моцарт, как ни восхищается 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 многооб-

разия 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 компонуется и склеивается, — и в музыке, и в поэзии, и в философии, и в науке, не говоря уж об изобразительных искусствах. Можно было бы нанизать длинный ряд самосвидетельств об этом предмете, данных творцами. Но подобный материал легко отыскать в соответственной психологической литературе, и потому ограничимся *одним*, особенно выразительным по его детской чистоте. Это — описание Моцартом его собственного творчества.

«Когда я нахожусь наедине с собою, — и бываю в расположении духа, когда я, например, путешествую в вагоне, или гуляю, или не сплю ночью, тогда рождаются у меня музыкальные мысли в изобилии и наилучшего качества. Откуда и как они приходят ко мне, этого я не знаю, да я тут и ни при чем. Какие мне приходят на ум, те я и удерживаю в голове и напеваю их про себя, как мне по крайней мере говорили это другие. Если такое состояние продолжается долее, то одна мысль приходит ко мне за другою, так что стоило бы мне употребить крохотное усилие, чтобы приготовить паштет из звуков, по правилам контрапункта, инструментовки и прочего. И вот, если мне не мешает ничто, распаляется душа моя. Тогда *то́*, 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».

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, едино-неделимое, не имеющее частей вне друг друга и после друг друга.

LXIX

1924.VIII.16.

Условием синтеза времени, равно как и синтеза пространства, 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 песнопеньи, —

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 производстве, 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 выводящиеся из единого целостного времени всей биографии, как разворачивающей 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 и служит раскрытию и выражению замкнутой в себе формы данной личности.

Расслабленное городской сутолокою сознание привыкает к еще большей пассивности и охватывает лишь небольшие кусочки времени от толчка до другого. Эти обрезки времени обычно не простираются даже на один день. А далее, при сильной усталости, при издерганности, неврастении и т.п. эти отрезки еще сокращаются, пока, наконец, не сводятся ко времени единичного впечатления. Тогда сознание не имеет уже опоры для сравнения его с другим, т.е. не имеет почвы для мысли. Такое состояние, как известно, близко к бессознательности: это овладение мысли одним впечатлением, в котором не усматривается многообразие, приводит к гипноидному состоянию, к роду полусна, где бездействует воля и застывает движение. При крайних степенях такой пассивности оценка времени прекращается, как преодолевается она, хотя и по обратной причине, высшею активностью духовного парения. Долго ли или коротко длится эта задержка сознания на одном впечатлении — этого человек не знает по непосредственному опыту и лишь впоследствии, руководясь косвенными приметам, 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

* В рукописи — «друг с другом» — видимо, описка. — *Прим. изд.*

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 ровень с прочими рекою времени. Но он ничего не знает о том, потому что вообще не имеет сознания того, что происходит с ним. Время разложилось, и каждый момент его в сознании всецело исключает все прочие. Время стало для сознания лишь точкою, но не точкою полноты, вобравшею в себя *все* время, а точкою опустошения, из которой извлечено и от которой отогнано всякое многообразие, движение, форма.

LXXI

1924.VIII.23.

Вопрос о передаче *времени* изобразительным произведением и, следовательно, об организации времени не более труден, но и не более легок, нежели вопросы о передаче и организации других координат пространства. Пожалуй, даже передача времени понятнее, чем передача глубины, ибо созерцание художественного произведения непременно требует некоторых психологических процессов, протекающих во времени, тогда как третья координата, глубина, никак не связана явно с изобразительной плоскостью произведения.

Если говорить о произведении как о вещи, то, конечно, оно имеет свою длительность; но эта длительность относится равно ко всем частям произведения и ими нисколько не организуется. Время, в котором находится произведение как вещь, не имеет ничего общего с временем, которое — в 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 непроизвольным 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 останется непонятым. Тут *нет* непроходимой границы между искусствами изобразительными, вполне ошибочно слывущими за искусства чистого пространства, и музыкою в ее разных видах, слывущую 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.

[1924]. VIII.24.

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.

LXII

Непрерывно текущее однородное время не способно дать ритм. Последний предполагает пульсацию, сгущение и разрежение, замедление и ускорение, шаги и остановки. Следовательно, изо-

бразительные средства, дающие ритм, должны иметь в себе некоторую расчлененность, одними своими элементами задерживающую внимание и глаз, другими же, промежуточными, продвигающую то и другое от элемента к другому. Иначе говоря, линиям, образующим основную схему изобразительного произведения, надлежит пронизывать собою или снизывать чередующиеся элементы покоя и скачка.

Элементы покоя — созерцательны и обозреваются, каждый сам по себе, разом и взором покоящимся. Это — раздробленная *материя* произведения. Она безвременна, в смысле безразличности этих элементов к длительности: глаз может покоиться на них более долго и менее долго, но, конечно, не менее атома времени, потребного восприятию единичного элемента.

Элементы скачка не созерцаются сами по себе, и в эстетическом восприятии как внимание, так и взор не способен рассматривать их. Их назначение — *разделить* два смежных элемента покоя и лишить произведение непрерывности. Глаз проскакивает мимо них, они им не замечаются и именно потому несут свою службу. Они тоже безвременны, но не так, как элементы покоя, ибо на их рассматривание приходится время нулевой длительности. Однако, в сочетании с элементами покоя, они делают ритм и тем оформляют время. Это — элементы не чувственные и находящиеся на службе формы произведения как целого; их можно назвать формальными. Они и дают движение.

Таким образом, время вводится в произведение

приемом кинематографическим, т.е. расчленением его на отдельные моменты покоя. Это общий прием изобразительных искусств, и без него не обойтись ни одному из них.

Но 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

незамеченными, 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, затираание их с большою 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 психо-физиологически тождественно с

движением передаваемым, т.е. есть не духовный образ его, а иллюзорный подмен, и, следовательно, насквозь натуралистично.

В искусстве натурализм последовательный был бы простым уничтожением самого искусства, ибо оно прежде всего предполагает свободу. Но кинематографический прием, как таковой, вовсе не ведет непременно к натуралистической навязчивости иллюзорного подражания действительности и при известных условиях может, напротив, требовать наибольшего духовного усилия, а единство, им передаваемое, будет созерцаться взором умным, но отнюдь не чувственным.

Простейший пример использования такого приема дается *книгою*. Большинство обращающихся с книгами не довело до своего сознания, что наряду с литературным единством напечатанного произведения существует и необходимо должно существовать единство книги как таковой, причем *первое* единство, т.е. произведение, входит в это, т.е. единство книги, как одна из сторон, или, скорее, как исходное зерно. Раз произведение читается глазами, те зрительные посредства, которыми это чтение делается возможным, никак не могут расцениваться в качестве внешнего придатка к произведению, случайного и безразличного; несомненно, они служат к воплощению его и потому участвуют в его единстве. Книга, как целое, сама должна быть произведением художественным и, следовательно, иметь *свою* композицию и *свою* конструкцию. Существование книг 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 обостренно вопрос о композиции книги возникает, когда существование ее не оправдывается одною только ее полезностью. Чем далее отстоит замысел произведения от прямой утилитарности, тем настоятельнее художественная проработка соответственной книги. Случайный вид учебника бухгалтерии еще кое-как терпим; но книга стихов, не удовлетворяющая некоторым начальным требованиям художественности, не только вызывает известную безгливость, но и явно мешает воспринимать ее поэтическое содержание. Последовательно проходящие пред читателем страницы ее должны самым видом своим, видом своего построения способствовать последовательно развертывающемуся, но внутренне связному единству произведения.

Поля, белые места, нумерация страниц и т.д. —

все это дает ритмику, и она должна передавать внутренний ритм самого замысла и зрительно держать впечатление его единства. Если же она будет разрушать его или если ее ритм будет не соответствовать ритму внутреннему, то это нас будет беспокоить и мешать чтению. Случай простейший: стихи, зрительно расчлененные на группы, соответствующие метру и ритму. Стоит представить себе книгу стихов, напечатанную сплошь или, еще хуже, разделенную на строчки, не совпадающие со стихом, чтобы понять существенную необходимость известной книжной формы. Далее — то же о разделении на главы, части и прочее. Было бы невыносимо видеть начало новой части в самом конце страницы, как невыносимо было бы и страничное дробление октав.

Тут взяты нарочно, чтобы не говорить о вещах, нуждающихся в разъяснении, примеры самоочевидные. Подобным же примером зрительной цельности может быть, например, необходимость выдержать на протяжении книги для всех однородных частей ее содержания один шрифт. Было бы невыносимо видеть книгу, в которой шрифт неожиданно менялся бы без внутренней мотивировки со стороны содержания.

Эта художественно-книжная азбука получает новый вес, когда к искусству поэта присоединяется искусство рисовальщика или гравера. Виньетки, заставки, концовки и тем более иллюстрации, вместе с прочими изобразительно-художественными элементами книги, вроде обложки, фронтисписа, шмуцтитула, титула и т.д. никак не могут рас-

смастраваться 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.

1924.IX.6.

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 разворачивается как *одна* картина, подобно пейзажу, созерцаемому с поезда. Тут последовательность впечатления мыслится зрителем не как простое «после», а служит условием большего богатства и внутренней жизни этого пейзажа. Мне припоминаются мои путешествия пешком, верхом или в экипаже, когда они начинались за несколько часов до восхода солнца и кончались уже при полной темноте: все виденное за день объединяется затем в одну картину, над которой царит солнце в движении. Обычное восприятие солнца — это мгновенное, закрепляющее его на определенном месте и в определенном оттенке, и это обедняет[°] 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 перед искусством изобразительным именно в этой способности разворачивать слушателю события. Но нужно помнить: это разворачивание преимущественно происходит пред внутренним взором, который, хотя и внутренний, однако по природе своей, все-таки — *взор* и, следовательно, тем самым дает впечатлениям от поэзии характер изобразительный, по крайней мере в некоторых случаях. А с другой стороны, единство изобразительного произведения,

[°] В рукописи — «объединяет» — видимо, описка. — *Прим. изд.*

организованного во времени, дается ведь тоже созерцанию внутреннему, а не чувственно, и, следовательно, со своей стороны опять подходит к впечатлениям поэзии.

В иных случаях впечатление от поэзии настолько определенно разворачивается с характером изобразительности, что остается по прочтении книги почти непреодолимое убеждение, что сам видел описываемое там, или что книга была иллюстрирована. И наоборот, последовательность изобразительных образов иной раз дает внутреннее движение и ритм принудительно поэтические и драматические, иногда даже — чисто музыкальные.

Как пример первого припоминается изумительное повествование Вальтер Скотта о путешествии Квентина Дорварда по ущелью Параны. 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. И тут опять разворачивающийся пейзаж показывается, а не служит предметом словесного анализа, и притом — показывается в его движении.

Можно дать примеры и обратного, т.е. поэтического развития и музыкального звучания произведений изобразительных. Такими, несомненно, могут быть и книги, в разъясненном выше смысле. Но потому ли, что действительно хороших книг наше время не производит, или просто не припоминается

сейчас таковых, но я затруднился бы назвать музыкальную книгу, печатную. Рукопись же *знала* эту цельность художественной организации книги — во времени, и в древней рукописи действительно видится иногда построение музыкальное. Таково, например, хранящееся в Троице-Сергиевской Лавре Епифаниево житие Преподобного Сергия, 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 книгою, и в этом смысле может еще более облегчать восприятие своей организованности во времени, чем лицевая рукопись. Расшитая китай-

ская 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 ущебр. Единый смысл данного архитектурного памятника раскрывается его стенописью. И как бы ни были многочисленны и разнообразны отдельные стеновые 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 стеновой 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 Богородицы господствует над всеми прочими. Каждая из этих прочих дается здесь единственным изображением, тогда как успение Богородицы — 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, или росписи византийские. Напротив, непониманием этого начала характеризуются росписи недавнего прошлого: таков нелепый Владимирский Собор в Киеве, 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 приносивания манеры од-

ного художника к другому. Что бы ни думать о каждом из изображений порознь, несомненна несовместимость их в одном храме, потому что храм — не музей, где собираются безразлично и Васнецов и Котарбинский, 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 рассмотрении 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 предмета или предметов, изображаемых в их разных временных координатах разными группами: иначе не было бы толчка к

синтезу по этой координате. Признак же этот может быть дан, кроме подразумеваемого единства стиля и манеры, тождеством или сходством черт лица, фигуры, некоторых из предметов обстановки и т. д. Христианство весьма повысило сравнительно с религией до-христианской интерес и чуткость к организованному времени, а потому — также и понимание его как некоторого единства: это было следствием прояснившегося сознания вечности. И потому в христианском искусстве явилась обостренная потребность передавать движение и развитие. Обсуждаемый прием, которым объединяется несколько последовательно развивающихся композиций, был использован много раз в искусстве катакомбном, а затем — в средневековой миниатюре. Так, в катакомбных росписях изображаема история пророка Ионы, причем последовательные моменты ее представлены в одном пространстве: пророк Иона едет на корабле. Его выбрасывают с корабля, его глотает кит, кит выбрасывает его на берег, пророк сидит под сенью, он оплакивает увядшее растение и т.д. — все это — отдельные группы, но они соединяются в одном пространстве, и при первом взгляде могли бы быть поняты как изображение разных лиц.

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

* Далее в рукописи пропущено около семи строк. — *Прим. изд.*

Но в рассматриваемом приеме отдельные композиции, хотя и не разобщенные пространственно между собою, однако имеют некоторое относительное разграничение: оно достигается полями, окружающими каждую частную композицию, пространство которых имеет кривизну гораздо меньшую, нежели пространство в участках самых композиций. Дальнейшее облегчение синтеза достигается заполнением или, точнее, уплотнением и этих, обрамляющих, полей. Тогда еще более чувственно-наглядным становится пространственное единство произведения и вместе с тем над сюжетом, развивающимся во времени, вырастает другой, распространяющийся и умножающийся в пространстве. Искусство нового времени, будучи чувственным гораздо более, чем искусство древнее и средневековое, стремится к указанному сокрытию швов между отдельными композициями. Таким образом дается изображение, внутренняя жизнь которого и исходный, развивающийся в нем, сюжет лишь чувствуются, но не устанавливаются с полной необходимостью сознанием. Время здесь скорее играет на трехмерных образах, нежели входит в самый их состав. Произведений такого рода много, и они возникают особенно часто, когда художник пытается выразить нечто большое и сложное, но мыслит его в значительной мере аналогично, не имея пред собою *идеи* его в собственном смысле слова. Такова, например, «Душа народа» М.В. Нестерова. 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 единовременно, 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 полною точностью приурочиться к некоторому определенному моменту русской истории и в этом смысле намекающий на символически-собирательное ее значение, но вместе с тем и не настолько явно противоречивый, чтобы стать совсем вне-историчным. Это достигнуто изображением характерных для своего времени представителей в одеждах, вместе с тем имеющих силу и в другие времена, в частности — в нашем XX в.

1924.IX.20.

Впереди всего хода бежит мальчик с берестяным ведерком. Это — русский народ в его отрочестве, на самой заре своего христианства. Но мальчик, хотя и *того* времени, однако мог бы быть и в любое другое: он одет по-крестьянски, как и теперь одевают мальчиков на севере. Далее расположена группа женщин, обступивших блаженного, совсем нагого. Таков первоначальный подвиг народа, подвиг полного отречения. Но и этот подвиг, и подобная группа, хотя и наиболее характерные для *своего* времени, однако мыслимы и в любое другое.

Еще далее вправо: подвиг, уже получающий внутреннюю организованность, — монашество. Стоит схимник, вроде Антония Печерского, но не тот определенный Антоний, а вообще Антоний, живущий в русском народе, хотя и процветший особенно блистательно в свой век. Далее — еще более организованный подвиг — церковного 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 обзреваем разные слои и духовные течения русского народа, которыми исторически воплощается его душа, и это относится к историческому моменту написания всего полотна, по крайней мере при своем совмещении не кажется противоречивым. Но вместе с тем мы обзреваем и все течение

русской истории по внутреннему его смыслу, и тогда каждый из образов становится несравненно значительнее 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. Тут изображен праздник среди природы, гуляющие пары — одни беседуют в роще, другие подымаются, третьи идут к морскому берегу, четвертые садятся на лодку, иные, наконец, уже уехали и подернуты дымкою влажного морского воздуха. Все эти пары вполне объединены и сюжетно, и живописно, так что все это движение справа налево представляется сплошным потоком, — движение и образов и людей, ими представленных. Понимаемая как изображение праздника, как собрание разных видов галантности, картина имеет в себе известную протяженность

во времени. Но вместе с тем, более глубоко, она может быть истолкована во времени. Тогда великолепный праздник кончается, блестящее общество куда-то проваливается, и пред нами — уединенная роща — прибежище тайного свидания. Вся эта галантная толпа оказывается лишь *одною*, изображенною в ряде последовательно разворачивающейся любви [парою]. Это она, единственная пара, беседует в роще и затем постепенно уходит, чтобы скрыться в светящемся тумане на остров Киферы.

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

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 бóльшую 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

* Далее в рукописи пропуск, оставшийся незаполненным. — Прим. изд.

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 про-

цесса 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.

1924.IX.21.

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 *со-временным* 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 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 одновременными во всех частях и тем самым естественно склоняется к перспективности в проекции, хотя и тут перспектива не есть решение, единственно возможное. Разумеется, поскольку художник, хотя бы и самый натуралистический, все-таки руководится до известной степени *живым* восприятием действительности и, следовательно, не может вовсе исключить временной глубины, постольку непременно вносит в создаваемые им образы разновременность отдель-

ных 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, одного из самых видных вождей натурализма с перспективизмом, а именно — в его трактате «О живописи», относящемся к (...) 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 возрожденного искусства, в связи с перспективою и натуралистическими стремлениями. Мы не знаем, кого именно имеет в виду Альберти; но поскольку сам он возвещает доселе непризна-

* В рукописи пропуск. — Прим. изд.

ваемые 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 профилно. 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*. Худо-

жественное же восприятие дает и понимание: в какой-то определенный миг зрительного синтеза мгновенно исчезают и горбы, и распластанность, и анатомическая противоречивость ракурсов: изображение ожило. Мы видим теперь фигуру стройную, но с сильным движением, фигуру посредника между словом Евангелиста и хартией, на которой это слово записывается. Прохор обращен вниманием, а потому и лицом, к Евангелисту, исполнительною же волею — к записи, и потому сюда — всем телом, служащим воплощению в письмене священного повествования. Смысл фигуры Прохора — именно в его посредничестве, в его службе как орудии, и потому движение к Евангелисту и к бумаге, то и другое совершенно необходимо, чтобы передать средствами изобразительного искусства значение этой фигуры. Прохор, спокойно пишущий, был бы *сам по себе*, отпадал бы в художественном восприятии от Иоанна Богослова, и связь давалась бы тогда не самим восприятием, а литературно, т.е. условно в отношении самого изображения, внешним в отношении его сюжетным знанием данной иконы. Мы тогда могли бы отвлеченно знать, что Прохор — ученик Богослова и что он пишет не свое, а свидетельствует Иоанново; но мы отнюдь не *видели* бы этого своими глазами, а видели бы как раз обратное. В настоящем своем виде икона, независимо от того, насколько мы знаем ее сюжет, *свидетельствует* нам, нашему зрению, что Евангелие от Иоанна написано Иоанном, а не Прохором, хотя и Прохоровою рукою; а тогда она свидетельствовала бы обратное, вопреки своему сюжету.

Правда, ловкий, но не вдумчивый, т.е. не ощущающий реальности изображаемого, художник мог бы композиционно связать фигуры Иоанна и Прохора, т.е. скрыть зияющий разрыв их под единством линий и красок как таковых. Тогда получится цельное пятно, нечто цельное в смысле декоративном. Но композиция будет тут в противоречии с конструкцией изображения; и, как только глаз перестанет внешне скользить по этим линиям и красочным пятнам и зритель задастся вопросом о художественной полноте изображения, так это несоответствие между композицией и конструкцией в изображении и станет невыносимой фальшью. Горбы и «анатомические противоречия» фигуры Прохора предельно точно осуществляют конструкцию данной иконы как художественно изобразительное выражение ее сюжета, или, точнее, ее наименования.

Следует отметить еще один случай подобных горбов. Тут единообразный прием конструкции применяется многократно, что дает особый ритм, по силе художественного впечатления превосходящий таковую же ритмических склонений и поворотов пишущего Прохора. Здесь имеется в виду чин деисусного ряда наших древних иконостасов.

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 огнюдь 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 обстоило бы дело, если бы деисусный чин строился на ряде самостоятельных вертикалей: каждая из них утверждала бы нечто божественное, в смысле пантеизма, но не зависимое от Единого Лица, от Бога; и тогда Спас был бы лишь Христом, в смысле хлыстовства. Но, с другой стороны, и отсутствие вертикалей, кроме одной-единственной, нарушало бы идею деисусного чина, ибо тут отрицалась бы за человеком возможность освящения и выпрямления Божественным Логосом.

Таким образом, конструкция деисусного чина выясняется как ряд вертикалей, из которых средняя — неподвижна и самодержавна, а боковые

держатся средней, к ней направляются, хотя и остаются на своих местах, и чрез свое движение с этой первоосновной отождествляются. Тут вертикалей много, но в сущности — одна, и все прочие воспринимаются как ритмические повторения основной. Они должны обратно тяготеть к этой основной и к ней двигаться. Но это движение — единое движение, единый процесс, исходящий из средней вертикали, ритмика *всей* конструкции в ее целом, закон движения, налагаемый на вертикали в самом поставлении их. Этот ритм исходит от основной вертикали и потому един. Отсюда следует необходимость ритмически-симметрического построения всего чина.

Направленность вертикалей к вертикали основной осуществляется в конструкции неравноправностью обеих сторон каждой вертикали, т.е. проявлением различия их правой и левой сторон. Изобразительно же это достигается поворотом соответственных фигур около вертикальной оси их тел, так что все фигуры смотрят лицами в сторону основной вертикали. Но кроме направленности, выражающей собою зависимость и производность этих вертикалей, должно быть еще и движение их к этой вертикали. Это-то движение и достигается *горбами* предстоящих, точнее сказать, распластанностью верхней части их фигуры. Нижняя часть не распластана, ибо недвижима: ноги предстоящих должны *стоять*, а не идти. Движение предстоящих к Спасу — духовное движение, не механическое перемещение в пространстве, и слияние их вертикалей с первоосновною не имеет ничего общего с

отрицанием физической непроницаемости тел. Напротив, сохраняя свою физическую устойчивость и самостоятельность, предстоящие деисусного чина духовно движутся к средней вертикали. Распластанность их торса — не распластанность, а поворот: проходя мимо нас, они видны сперва с груди, потом сбоку, наконец со спины; в зависимости от их движения, глаз видит последовательно почти всю поверхность торса, и мы непосредственно *видим* его несравненно объемнее, нежели видели бы при его неподвижности: мы видим эти торсы движущимися. Напротив, неподвижные ноги останавливают физическое движение фигур и переводят наше восприятие к оценке этого движения как духовного. Физическое движение внесло бы в деисусный чин несоответственное беспокойство, нечто немирное и потому мирское. Полная неподвижность разбила 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 поднимающим никакой пыли. Это невозмутимый мир, который свыше, но несмотря на свою невозмутимость полный жизни и неустанного движения. Деисусный чин, если остаться одному в созерцании, дает впечатление музыки, бесконечной мелодии, и никогда не прекращающейся, но и никогда не наскучивающей. Древние храмы наполнены этими звуками, — хотя и не приводящими в колебание барабанную перепонку, однако явно слышимыми

1924.X.19.

Внешнее перемещение и вообще механическое движение эстетически созерцающему глазу даны не как таковые, т.е. не как внешние, но как символы и проекции внутренних движений, процессов и состояний нашего духа. Относительно музыки такое утверждение самоочевидно: ведь ни одно искусство так не преисполнено движения, как музыка; и однако о каком же внешнем движении может быть тут речь? Не о скольжении же смычка и не о беге рук по клавишам. Музыка имеет дело с внутреннею сутью движения, с движением как чистым качеством всего движущегося, но ничуть не считается с проявлением этого качества во внешнем мире.

По отношению к изобразительному искусству не столь же самоочевидна и та же символичность движений; но тем не менее и тут, если взглядеться 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

недвижного духа. И задача художника — закрепить эти внутренние ритмы в вибрирующей душе.

Поэтому естественно, что наиболее мощные вибрации художник может получить не там, где велика живая сила внешнего движения, в смысле механическом, а там, где самая действительность уже переработала внешнее движение в процессы внутренние и где, следовательно, художнику уже обеспечен достаточный для собственного восприятия материал.

Ведь что из того, если перед художником падает огромная масса парового молота или с большой скоростью проносится выброшенный орудием снаряд? Эти движения, значительные механически, слишком тощи внутренним ритмом, чтобы дать много художественному изображению. Напротив, даже небольшое движение руки полководца или, возьмем еще более крайний пример, легкая игра мускулов лица представляет художнику материал очень богатый, потому что сами суть крайне сгущенные внутренние движения и ритмы этих могущественных энергий оставляют далеко позади за собою падение молота и лет снаряда.

Вот почему не должно казаться удивительным, что рассмотренные выше в предыдущих параграфах виды изображаемого движения имеют преимущественно *внутренний* характер, и богатство движения выступало тем более явно, чем глубже во внутреннюю жизнь скрывалось оно.

Известный нам на земле предел этого углубления, то средоточие внутренних ритмов, к которому стремятся и в котором объединяются все движения

по их внутреннему смыслу, есть человеческая личность в своем собственном самосознании. А зримый символ всех этих внутренних движений есть лицо. Поэтому художественный портрет, пред всеми другими видами изобразительного искусства, по преимуществу должен решать задачу движения. И чем неподвижнее лицо, собственно голова, как предмет среди других предметов, тем острее стоит пред художником задача передать внутреннее движение, бороздящее внутреннее же пространство личности.

LXXX

Портрет, не передающий этих движений внутренней жизни, т.е., другими словами, не объединяющий в едином образе различных выражений, из 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 выходящую 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»¹.

Такова одна из схем ритмики портрета, не наиболее возвышенная, но, пожалуй, наиболее характерная для человека возрожденской культуры.

¹ Б. Христиансен. Философия искусства. СПб., 1911, стр. 167.

1924.XI.9.

Портрет, как он рассмотрен здесь, обязательно имеет некоторую временную глубину личности, временную амплитуду внутренних движений. Он охватывает личность в ее динамике, которая, по сравнительной медленности своего собственного изменения, берется здесь статически. Но тем не менее самая динамика личности подлжит 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 дугою 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 обшир-

ный 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 ни 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. 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»). 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 воскресению*. Полного своего выражения такой портрет мог бы достигнуть лишь тогда: «Ныне разумею отчасти, а тогда буду познавать, как познаю себя самого». Сейчас же, в настоящем состоянии мира, такой портрет возможен как предвосхищение, и притом предвосхищение по двум путям. Во-первых — в мысли художника, особым предчувствием или прозрением подходящего к тому, будущему состоянию. Во-вторых — жизненным самоперенесением изображаемого лица к тому, будущему своему состоянию. В первом случае художник видит будущее как настоящее; во втором — изображаемый им живет в настоящем как в будущем. Художник обличает вещи невидимые; изображаемый им, по слову некоторых подвижников, «достигнув совершенного бесстрастия, уже воскрес в этой жизни, до всеобщего воскресения».

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 равнозначий 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 зрания; по самой сути дела такое изображение есть преодоление натуралистической оболочки данного лица и потому само никоим образом не должно и не может быть натуралистическим.

1924. XI. 23.

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»,

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 собою темную непроработанную толщу, сырую оболочку, непроницаемую лучам славы внутреннего облика. И потому портрет с такого лица (разумеем 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 второстепенность, сравнительно с существенностью того центра: и поля и середник показывают одно и то же, но один раз — при зрении снизу вверх, а другой раз — сверху вниз. Они относятся между собою как ноумен и феномены одной и той же сущности, причем лик середника есть начало и конец, причина и цель движения, развертывающегося в ряде житийных событий на

полях. От колыбели и до гроба проходит пред нами человеческая жизнь в наибольшем усилии жизненных борений, и каждая композиция сама по себе волнует драматизмом изображенного на ней, ибо возбуждает мысль к *до* и *после* нее. Но все вместе, весь круг смыкающегося в себя поля постигается в целом как единое явление вечности, как движение недвижимое и утверждается в качестве такового своим недвижимым центром, где — покой, равновесие и самодовлеимость. Тогда оказывается весь круг полей лишь раскрытием и разъяснением этого середника, примечаниями к лику. От многообразия полей и непрерывного скольжения вдоль них мы восходим к единству середника и созерцательному покою в нем. И наоборот, простую полноту этого последнего постигаем с большею сознательностью и расчлененно в сложном построении поля. Мы движемся теперь уже не вдоль периферии, но — центростремительно и центробежно, усматривая помощью каждой из отдельных полевых композиций соответственную ей сторону личности, изображенной на середнике, и соотносим теперь между собою отдельные композиции полей чрез единство центра, делающее их возможными и связными, как и наоборот, усматриваем полноту лика как жизненно выразившегося в ряде жизненных проявлений.

Икона-житие считалась в древности высоким, если не наиболее высоким видом изобразительного искусства. И в самом деле, она сочетает в себе фрески и икону в более тесном смысле, лицевое житие с духовным портретом. Это ставит ей

огромные трудности дать композиционное единство между собою отдельных полевых композиций, не делая их, однако, орнаментально повторяющимися, а потому монотонными. В книге, которую перелистывают, впечатление от каждой отдельной иллюстрации несколько изглаживается, и потому некоторая преувеличенность композиционного единства отдельных иллюстраций может быть даже необходима, ради большей связности книги как целого. Тут же, в иконе-житии, все отдельные композиции предостоят зрителю совместно и 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.

1924.XII.6.

Координата времени во всех рассмотренных здесь случаях вводилась как характеризующая движение, изменение, рост, вообще — жизнь изображаемой реальности; но при этом самый художник не мыслится реальностью среди других реальностей мира и не рассматривается как живое существо. Это — только созерцающее око, только мыслящий ум, — нечто отвлеченное. Ради ясности анализа было выгодно ограничить себя такую условную 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 закрепленный акт эстетического познания, и, как таковое, художественное произведение — с таким же правом должно быть признаваемо проявляющим познаваемую реальность, как и — познающего художника. Оно — сама реальность, но оно же — и личность художника. Точнее сказать, оно есть плод от брака познающего художника и познаваемой реальности, в котором две 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 древности 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 устранённого 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, то есть 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 неприняемый в расчет теми, кому требуется во что бы то ни стало отстоять линейную перспективу. У Кунрата 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»^{*}.

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*

^{*} Далее в рукописи три строки оставлены чистыми. — *Прим. изд.*

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.

1924.XII.20.

Так, чтобы взять пример предельно убедительный, обратим внимание на зрение, когда предмет поставлен совсем близко к лицу. Рука у переносицы видится одним глазом с ладони, а другим — с тыльной поверхности. Если поставить близко к лицу яблоко, то при попеременном закрывании глаз оно кажется перескакивающим с места на место и различным по виду. Это — случай полного разобщения обоих зрительных образов, правого и левого, от одного и того же предмета. Ясное дело, если бы даже каждый из них порознь и был сообразен требованиям перспективы, то оба вместе они никак не могут быть соединены в единый перспективный образ одного предмета; а если в нашем представлении они все-таки совмещаются в

образ единый, то, очевидно, образ этот противоречит перспективной проекции.

Если теперь предмет отодвигается далее, то образуется область его поверхности, видимая обоими глазами одновременно, хотя тот и другой глаз видит ее каждый по-своему. Кроме того, у каждого глаза есть часть поверхности предмета, видимая только этому глазу и восполняющая поверхность, доступную другому глазу. При передаче зримого на изображении, необходимо, если мы хотим оставаться верными действительному опыту, — необходимо дать дополнительную поверхность предмета, явно противоречащую образу перспективному. При этом нельзя думать, будто эта дополнительная поверхность, даже при вышепредположенной полной неподвижности глаз и предмета, есть нечто пренебрегаемое малое.

В виде примера сделаем подсчет для шара радиусом 10 см и в расстоянии 50 см от глаз. Пусть расстояние между двумя точками зрения равно 6 см. Тогда в горизонтальном экваториальном сечении к сектору, видимому одним глазом с одной точки зрения, добавляется другим глазом примерно одна треть той же величины. Этот подсчет соответствует тому случаю, когда мы наблюдаем близкого к нам собеседника почти при неподвижности. До известной степени таковые же условия зрения при писании портретов, когда старались передать зрение недвижимое. Указанная *одна треть* идет уже на прямое и явное опровержение перспективы даже в этом, нарочно и вопреки жизни подстроенном соотношении, наиболее благоприят-

ном перспективе. Но жизнь, жизненные отношения, вообще говоря, вовсе не таковы. Точка зрения, точнее сказать, двойная точка зрения пары глаз, все время меняется, а образ, воспринимаемый нами непременно во времени, должен быть единым, т. е., иначе говоря, должен совместить в себе множество различных аспектов, объединяющих в себе каждый два аспекта, с двойной точки зрения. Наша голова подымается и опускается: следствием этого подымается и опускается горизонт, и это обстоятельство дает нам сознание *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 держать. 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 ст. ст.

Изобразительная поверхность может быть насыщена также и по горизонтали, и это уплотнение выражает движение наблюдателя в горизонтальной плоскости. Признак такого смещения по горизонтали — неединственность центра перспективы. Два неподвижных, но совмещающихся между собою наблюдения с двух различных мест на горизонтальной плоскости выражаются двумя, между собою

сосуществующими, центрами перспективы. Большое число наблюдений из разных мест дает и соответственное число центров перспективы. Может быть, и даже наиболее часто бывает, непрерывное движение созерцателя; тогда и соответственные центры перспективы располагаются непрерывным множеством точек на отрезке горизонта.

Возможно, далее, совмещение движений горизонтальных. Тогда центры перспективы размещаются на разных горизонтах, или даже образуют свою 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 кри-

вой. Рекомендуется в особенности для такой цели развертка эллипса. Она, будучи сделана геометрическим местом центра перспективы на изобразительной плоскости, соответствует тому движению наблюдателя внутри архитектурного объема комнаты, при каком движении этот объем охватывается наиболее полно и наиболее равномерно, а это дает впечатление спокойного и, так сказать, жилого обладания данным пространством, т. е. передает характерную душевную тональность *interieur*'а. Но, разумеется, предлагаемый прием есть только *один* из приемов и отвечает некоторому определенному, по-своему законному, но весьма частному отношению к пространству. Другой ритм душевной жизни имеет следствием другое отношение к пространству и, соответственно, другое геометрическое место центра перспективы.

LXXXVII

Все это — общие схемы и общие соображения. Коротко их можно выразить словами: *в изображении записывается и путь художника.*

Прежде всего — путь в прямом и наиболее скромном смысле. Пойдем, например, по лесу. Мы движемся, и пред нами встают образы древесных стволов. Остановимся: мгновенно картина, оставаясь формально тождественной, делается вместе с тем существенно иною. Мгновенно исчезает стволистая глубина лесного пространства, а самые стволы теряют свою объемность. Впечатление такое, как

если бы стволистая даль внезапно утратила одно измерение. Отношение того, с подвижной точки зрения воспринимаемого образа леса к новому, воспринимаемому при остановке, — то же, как между цветком и засушенным его препаратом в гербарии. Короче говоря, остановкою наблюдателя образ леса сплющивается, а движением его — разворачивается.

С изумительной, почти до боли остротою воспринимается [лес] зимой, когда идешь по дороге вдоль обнаженных олешиковых и ивняковых зарослей. Переплет ветвей, проектируясь на светлый фон, небо или снег, представляется плоскою решеткою, в отношении которой даже не подымается вопроса о глубине. Но на темном фоне, еловом лесе, те же ветви дают глубину настолько сильно воспринимаемую, что весь объем этой заросли представляется хрустальной массой с тонкими в ней иглами кристаллов. Когда движешься, то совершенно ясно *видишь* эту глубину, как хрустальную твердь. Но остановка мгновенно рассеивает такое восприятие, словно твердь растаяла и вылилась, оставив одни только ветви, уже лишенные связи по третьему измерению. Но, ясное дело, ни к стволистой дали, ни к ветвистой чаще не подойти в ее глубине правильной перспективою: вся суть этих восприятий глубины — именно в ярком отрицании перспективы.

Еще более ярко и явно ниспровергаются они, когда смотрим на купы близлежащих деревьев из окна мимо проезжающего поезда. Эти купы кажутся поворачивающимися около своих осей и показыва-

ющими последовательно разные свои аспекты, так что поверхность купы *развертывается* пред нашими глазами почти вся целиком, если не вся целиком. Однако этим развертыванием объем купы не только не изглаживается из сознания, но напротив — тут-то дерево и представляется действительно телесным. Нет никакого сомнения, мы имеем тут *единый* и *целостный* образ дерева. Но образ этот существенно исключает перспективное истолкование себя и, в порядке перспективном, должен быть признан бессмыслицей. Напротив, лишь только поезд останавливается, как прекращается и развертывание 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 реальностей.

LXXXVIII

Путь художника может пролегать, однако, не только мимо одного или нескольких деревьев, но простирается и по целой местности, по многим местностям, наконец, длится 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.

1925.I.9.

Раз только это путешествие было воспринято как некоторая целостность, может быть и образ ее, с внутренним движением закрепляемый и воплощаемый. У вдумчивого географа есть представление об обширных географических областях, и пейзаж одной области он сразу отличает от пейзажа другой.

И представления эти, может быть, в большинстве случаев несколько смутные, однако все-таки наглядны и конкретны; было бы ошибкой думать, что географ разобрал их аналитически, и во всяком случае не аналитическими признаками руководствуется он при распознавании. Если бы географ обладал более сильной апперцепцией, то, вероятно, он мог бы закрепить свои представления о 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 изобли-

чение автора, которого исследователь подлавливает в некоторой непоследовательности, в самопротиворечиях и неувязках. Следы художественного пути рассматриваются как досадные недостатки, последствие 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 сокрыть 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 развертывании в жизни художника, в этих неожиданных противоречиях, вызванных, однако, внутренней необходимостью роста, нельзя не видеть главной красоты произведения, его остроты, его души.

«Фауст», измышленный в своем плане *сразу* и написанный по этому плану, был бы невыносим, как невыносимы американские сооружения или аналогично построенные произведения Валерия Брюсова, сделанные волею, а не сложившиеся жизненно.

Комментарии

«В 1921 году, — писал П. А. Флоренский в «Автобиографии» 1927 года, — я был избран профессором Высших Художественных Мастерских (ВХУТЕМАС) по кафедре «Анализа пространственности в художественных произведениях». Эту дисциплину надо было создавать, воспользовавшись данными математики, физики, психологии и эстетики. ...в течение 3-х учебных годов я разрабатывал эту дисциплину и написал соответствующий курс». На основе материала этих лекций в 1924 — 1925 гг. создавалась публикуемая книга.

В послесловии к статье «Обратная перспектива» (1922) Флоренский, вспомнив затянувшиеся прения по докладу на эту же тему, прочитанному в Московском институте историко-художественных изысканий и музееведения 29 октября 1920 г., заметил: «Оживленность обсуждений еще раз подтвердила мне, что вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, — в миропонимании вообще» (Ф л о р е н с к и й П. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 102). Эти слова, на наш взгляд, лучше всего выражают общий идейный замысел цикла работ о Павла: от анализа прямой и обратной перспективы как конкретно-исторических систем художественного изображения — к концепции пространственности, пространственных форм, и далее — к иконологии, философской и искусствоведческой теории образности в искусстве и культуре. При этом круг проблем, продумываемых автором, постоянно расширялся, включив в себя, в частности, помимо пространственных форм, также и художественно значимые феномены времени.

В 1937 г., лишенный возможности заниматься наукой, незадолго до гибели, П. А. Флоренский составлял список своих

наиболее значительных, на его взгляд, научных достижений. Он включил в него следующую знаменательную запись: «В искусствоведении: 1. Методика описания и датировки предметов древнерусского искусства (резьба, ювелирные изделия, живопись). 2. Пространственность в художественных произведениях, в особенности изобразительного искусства» (Письмо от 11 — 13 мая 1937 г.). Двумя этими темами круг художественных изысканий Флоренского далеко не исчерпывается — он поистине неохватен, — но, может быть, именно эти полюса ярче всего обозначают творческое напряжение его художественного и духовного опыта.

П. А. Флоренский — менее всего кабинетный одиночка, отгороженный от волнений художественной жизни. Еще в студенческие, университетские годы он, вместе с Андреем Белым, находился в гуще исканий московских символистов (см. об этом: Иеродиакон А н д р о н и к (Трубачев). Основные черты личности, жизни и творчества свящ. Павла Флоренского // Журнал Московской патриархии. 1982. № 4. С. 12 — 19). Л. Ф. Жегин вспоминает, что в 1912 — 1914 годах Флоренский «бывал в доме художницы-кубистки Л. С. Поповой», где собирались «художники и теоретики левого художественного толка — А. А. Веснин, В. Е. Татлин, А. В. Грищенко и другие»; вел он также «нечто вроде семинара с небольшой группой искусствоведов и любителей искусства — в одном из помещений Музея Изобразительных Искусств» (Жегин Л. Ф. Воспоминания о П. А. Флоренском // Вестник РХД. 1981. № 135). Долгая дружба связывала П. А. Флоренского с В. А. Фаворским. Согласие мастеров по основным вопросам понимания природы искусства засвидетельствовано экслибрисом Флоренского работы Фаворского, а также его обложками к книге П. А. Флоренского «Мнимости в геометрии» (М.: Поморье, 1922) и к журналу «Маковец». Обеим обложкам о.Павел посвятил искусствоведческие эссе. Интересна история сотрудничества П. А. Флоренского с художниками Ефимовым и Симанович-Ефимовой (Е ф и м о в И. Об искусстве и художнике. М., 1977; С и м а н о в и ч - Е ф и м о в а Н. Я. Записки петрушечника. М., 1978) и др.

В 20-е годы творчество о.Павла связано с литературно-ху-

дожественным объединением «Маковец», задачу которого он видел в том, чтобы быть «средоточной возвышенностью русской культуры, с которой стекают в разные стороны воды творчества», чтобы культивировать «сознание необходимости праведного отношения к жизни, желание и решение пробиваться к реальности» (В достохвальный «Маковец»//Свящ. Павел Флоренский. Собр. соч. Т. 1. Paris: YMCA-Press, 1985. С. 380 — 383). В своих художественных и философских взглядах П. А. Флоренский был не просто реалистом, но, можно сказать, был радикальным реалистом. В главе «Итоги» монументального труда «У водоразделов мысли», над которым философ работал в начале 20-х годов, он писал: «Предпосылка деятельности, все равно, будет ли это искусство изобразительное или искусство словесное, есть *реальность*. Мы должны ощущать подлинное существование того, с чем соприкасаемся, чтобы стала возможной культурная деятельность, вплотную признаваемая как потребная и ценная; без этой предпосылки реализма наша деятельность представляется либо внешне-полезной, в достижении некоторых ближайших корыстей, либо внешне-развлекательной, забавой, искусственным наполнением времени» (Флоренский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 341). В атмосфере того времени, наполненной самыми яростными нападками на традиции русского реалистического искусства, последовательная защита Флоренским принципов художественного и философского реализма была чрезвычайно важна.

Подготовительные материалы к лекциям, доступные нам студенческие записи, официальные документы и варианты рукописи позволяют отчасти проследить, как формировалось содержание лекций и книги.

В официальном письме, подписанном деканом графического факультета ВХУТЕМАСа П. Павлиновым 2 февраля 1924 г., П. А. Флоренскому предлагалось «представить программу ... курса «Анализ пространственных форм» с разбивкой всего материала на двухчасовые лекции.

При расчете надо исходить из лекционного годового периода в 20 недель, т. е. для читаемого Вами курса 10 двухчасовых лекций». Такая структура курса, судя по доступным материалам, сохранялась в течение всех трех лет преподавания.

В семейном архиве сохранился любопытный документ: «Удостоверение № 20. Дано гр. Флоренскому П. А. в том, что он состоит професс. Анал.(иза) Персп.(ективы) Графф. (ики ?) Московских Высших Государственных Художественно-Технических Мастерских, получает содержание по 17 разряду в сумме 22 р. 40 к. в месяц. 15/Х 1924. Москва, Рождественка, 11».

Ни лекции, ни написанная на их основе книга так и не получили окончательного авторского названия. На полях одной из заметок 1924 г., где перечислены темы выступлений на квартире Шехтеля, находим вопрос: «Как озаглавить курс о перспективе?» Во вступительном слове к первому циклу лекций, произнесенном 13 октября 1921 г., курс обозначен как «Анализ перспективы». Это же название значится и в записи курса, сделанной в 1923/24 г. В журнале «Маковец» (1922. № 2) объявлены как готовящиеся к печати «Лекции по анализу перспективы». Название книги, принятое в настоящей публикации, а ранее в частичной публикации журнала «Декоративное искусство СССР» (1982. № 1), восходит к статье П. А. Флоренского: *Физическое значение кривизны пространства. Из лекций 1923/24 гг. во ВХУТЕМАСе по анализу пространственности в изобразительно-художественных произведениях*//Математическое образование. 1928. № 8. С. 331 — 336.

Изменение названия лекций и книги отражало изменение их содержания. Основываясь на текстах программ 1921/22 и 1922/23 гг., на студенческих конспектах 1922/23 и 1923/24 гг., а также на записях и заметках автора, можно судить о характере происходивших изменений.

Приводим некоторые из этих текстов:

Анализ перспективы

(Лекции на втором курсе Высших Государственных художественных мастерских, в Москве, осенним семестром 1921 г., читанные по средам, от 3 часов 50 минут до 6 часов вечера)
(пишу задним числом 1921.X.5. Москва)

Лекции I и II

(читаны 1921.IX.30 ст. ст., среда)

1. Выступаю с величайшим смущением перед вами, сущими или желающими быть художниками, и это смущение усилива-

ется моими собственными теоретическими взглядами на художника и искусство. Ведь художник есть чистое, простое око, взирающее на мир, чистое око человечества, которым оно созерцает реальность. И, узревая чистые линии реальности, художник показывает их нам, и тогда только мы начинаем видеть их. Ведь наше зрение (нрзб.) зависит от того, обращено ли на это нечто наше внимание или нет. Пока не было обращено, мы не видим, а когда нам указали, то стали видеть. Так и в естествознании — мы окружены известным явлением, мы сталкиваемся с ним тысячи раз, но не видим его. А когда кто-нибудь смог показать нам его, выделив лабораторно или представив в чистом виде эксперимента, или мы сами обратим на него внимание, тогда мы начинаем видеть на каждом шагу, и редкое дотоле делается почти назойливым. Художник и есть такой экспериментатор. Как же учить его смотреть — ибо в этом, в смотре, суть искусства, — а не учиться от него? Так, затея учить выступает как дерзость.

Но эта дерзость ослабится в ваших глазах, если мы продолжим наше уподобление художника глазу. Никакая нянька не может сделать ребенка зрячим, ни врач. Но от нее зависит смотреть за глазами своего питомца, чтобы в них не было пыли, грязи, чтобы ничто инородное не застило зрение и не портило глаз. Ей надлежит промывать глаза. В отношении нашего сравнения можно сказать, что ни я, ни кто другой не может сделать вас зрячими. Но возможно и должно заботиться о том, чтобы художественное восприятие не было засорено тенденцией, ложными взглядами, теориями, которые усвоены как сознательно, так и бессознательно или полусознательно — из окружающей среды, ибо теории носятся в воздухе и мы проникаемся ядом их, часто того не замечая и не зная. Предостереечь от подстерегающих опасностей может быть моим долгом, и это — желание не учить, а оберегать, философски оберегать художника — уже не так дерзко.

А кроме того, признаюсь, я охотно согласился на предложение мне прочесть курс «Анализа перспективы», имея в виду не учить, а научиться приглядываться к процессам вашего творчества, проверить свои взгляды и сделать новые выводы из своих наблюдений.

Художество — символ реальности.

1. Смысл слова «символ» (сущность и энергия). Символ есть то, что больше себя: пример: картина как реальность есть холст, краски, рама, подрамник, но она больше, чем она есть в порядке реальном — физическом — как сущность. Она — окно. Метафизически символ есть такая сущность, энергия которой несет в себе энергию другой, высшей сущности, растворена в ней, соединена с ней и чрез нее проявлено обнаруживает сущность высшую. Символ — окно к другой сущности, не данной непосредственно.

Первая сущность — сам художник, его руки, его пальцы, его кисти, его краски и т. д. — соединенные движением всего этого (?) — его энергия, энергия дальнего. В этой энергии живет энергия иной реальности, той, которая не дана нам непосредственно: цветка, сада, всей земли, лица-лика... И тем иная сущность явления.

2. Следовательно — в проблеме художества мы имеем три момента:

- a) самая реальность, познаваемая восприятием;
- b) воспринимающий со всем своим аппаратом;
- c) произведение как такое, как готовый символ восприятия;

Или иначе, применительно к искусству изобразительному:

- a) предмет изображения, преображения;
- b) акт художественного зрения: восприятия-изображения (ибо одно от другого неотделимо), нельзя сказать: видит и, следовательно, изображает, физически запечатление краскою может и отодвинуться во времени;

c) созерцание художественного произведения как уже готового.

Мы в настоящее время не занимаемся всем содержанием этих трех моментов, а берем их лишь в определенном разрезе — основного пространственного синтеза. Мы не берем краски, а берем лишь форму, и то односторонне...

В этом случае о времени-пространстве мы будем говорить очень отвлеченно, с нашей точки зрения:

- a) время, пространство, реальность,
- b) акт художественного зрительного восприятия,

с) акт художественного рассматривания,
(далее неразборчиво).

В целях знакомства с характером подготовительных материалов к «Лекциям» предлагаем вниманию читателей один из наиболее развернутых фрагментов (большинство других представляют собой беглые заметки):

1922.V.17. В поезде по дороге в Москву.

1. Во всяком искусстве есть созидание особого *своего* пространства (термин «пространство» я буду употреблять в смысле общем, как пространство-время, трехмерное пространство); и всякое искусство стремится создавать в пространствах пространства, новые другие пространства. Но *поэзия* (и музыка), организуя непосредственно *время*, представляют воображению читателя по данным ими указаниям представить *себе самому*, как эти указания осуществляются на деле. Тут художник перекладывает построение пространства с себя на читателя или слушателя. Театр и скульптура (а также архитектура) *дают* в пространстве пространства, но иллюзионно, потому сила вещественного пространства, субстрата этого искусства, — то есть то пространство, в котором содержатся эти актеры и декорации, эти изваяния, эти здания, — тут выступает слишком *могуче*, и не режиссеру бороться с этим пространством, а теургу. Конечно, драматург может задавать всякие задания режиссеру, затребовать многое; но эти требования будут не удовлетворены по природе материала, с которым имеет дело режиссер, и драма останется чистой поэзией, не переходя на сцену, или, что еще хуже, существенно искажаясь на сцене. Так, *сцена на сцене* всегда ставится ложно, ибо по замыслу драматурга она смотрится с точки зрения действующих лиц сцены, а не с точки зрения зрителей. Вещи физического мира — *бутафория* и актеры — пространственно слишком *вески*, чтобы их можно было укладывать в любом пространстве. Поэт слишком *гибок*, а сценический деятель слишком не *гибок*, они не приспособлены друг к другу, и потому, например, явления призраков на сцене глубоко *фальшивы* и ложны коренным образом, как маска и самая сцена, — это проникновение зрителя в замкнутый объем, то есть предполагающая, что зритель смотрит из четырехмерного

пространства — по четвертой координате (не считая времени). На сцене своя *мера времени* и своя мера пространства.

Одна только живопись (и графика) не только дает художнику средства на самом деле организовать *образ* того пространства, которое замыслено им; и он *не* связан свойствами пространства физического, или, если связан, то очень немного, именно настолько, насколько это необходимо для связности перехода пространства физического, пространства холста, к пространству на холсте. Изобразительная плоскость дает масштаб для оценки пространства на плоскости.

Для уразумения пространства изображения нам необходимо иметь точку опоры в пространстве его холста, чтобы там выделить символическое из общей массы просто данного, идеальное обособить от фактического. Эта точка отправления должна быть возможно просто усматриваема и узнаваема: таковы *плоскость* изображения, *прямоугольная* рама из *вертикали* и *горизонтали*. Возможны, конечно, и другие поверхности, как возможны и другие рамы, но и те и другие должны быть возможно простыми и сразу понятными: сфера, эллипсис вращения, цилиндр для изобразительных поверхностей, — круг, овал, поставленный на угол квадрат — для вторых, хотя все это затрудняет понимание.

В каких-нибудь особых случаях все это может соответствовать внутренним требованиям замысла, но вообще — редко бывает целесообразным. Напротив, если поверхность неровна, если рама произвольна, если она не рациональна (?), не может быть надлежаще ясной (?) самого пространства, изображение тогда делается непонятным. Итак, живопись занята организацией пространства.

2. Организация пространства, как создание особых *пространств* есть, как сказано, задача всякого искусства. Но, чтобы эта мысль была более ясной, полезно рассмотреть параллельно несколько *различных* деятельностей.

Возьмем примеры — те примеры, которые просятся в голову. «Аида». В последнем действии сцена *двухэтажна* (?): видна внутренность храма и внутренность подземелья. Как сказано, сцена в целом — это несколько наивная попытка организовать зрение по четвертому измерению. Сцена есть мир, замкнутый в себя кулисами, декорациями. (Два этажа сцены — это, однако, не два пространства, а одно. Оба этажа мыслятся координиро-

ванными между собою.) Между действующими лицами верхней и нижней сцены есть определенные пространственные соотношения — не только физически (актеры), но и символически изображаемые лица.

Напротив, в сцене балета с негритами, негрита — как пляшущие *перед* зрителем на сцене, образуют *особое, свое* пространство. В пространстве сцены образуется новое пространство, то есть по замыслу автора, но *не* образуется на самом деле, потому что этот балет подчинен *той же* пространственности, что и действия нитей мизансцены (?) (например, видны с той же точки зрения, хотя должны быть видимы с точки зрения тех зрителей). Между зрителями сцены и *актерами* сцены *нет* (идеально) никаких расстояний, как нет их (идеально) между зрителями зала и актерами.

Содержание лекций формировалось не только их программой, но и лекторской манерой автора. В специальной заметке «Лекция и Lectio» Флоренский писал: «...существо лекции — непосредственная научная жизнь, совместное со слушателями размышление о предметах науки... это посвящение слушателей в процесс научной работы, приобщение их к научной работе, приобщение их к научному творчеству, род наглядного и даже экспериментального научения методам работы, а не только передача «истин» науки в ее «настоящем», в ее «современном» положении» (Флоренский П. А. Первые шаги в философии. Сергиев Посад, 1917. С. 2 — 5). За этим отношением к лекторской работе стоял не только избранный однажды дидактический стиль, но и возвышенное, одухотворенное понимание задач высшей школы как таковой. Ценность ее о. Павел видел «не в технической пользе обучения, а в возможности установить особую духовную и культурную среду, которая бы настолько могуче действовала на находящихся в ней, как профессоров, так и студентов, что их духовные и культурные силы, получая тысячи невидимых токов, сами собою разворачивались бы, вырастали и плодоносили плоды» (см. цит. статью игумена Андроника. С. 239). Что касается самого П. А. Флоренского, то он, имея за плечами десятилетний профессорский опыт, сохранил присущий ему стиль общения со студентами, свое понимание задач высшей школы и во ВХУТЕМАСе, хотя общая

идейная атмосфера здесь была несомненно иной, куда более заидеологизированной представителями Левого Фронта Искусств и куда менее духовной.

В одной из сохранившихся записок, адресованных профессору, неизвестный слушатель спрашивал: «Будьте добры после лекции осветить Ваш взгляд на научный коммунизм». Видимо, размышляя над вопросом такого рода, в заметке от 24 января 1924 г. П. А. Флоренский писал: «Объяснение относительно ЛЕФ'а — о мистическом истолковании художественных законов».

Над рукописью книги автор работал с 5 февраля 1924 г. по 9 января 1925 г., диктуя ее параграф за параграфом С. И. Огневой*. Даты работы над отдельными частями приводятся на полях настоящего издания.

В дошедшем до нас машинописном виде рукопись содержит следующие последовательно напечатанные части:

1. Основной текст книги §§ I — XXXIII.
2. Опубликованный в качестве статьи текст «Закона иллюзий» (22.03. — 24.05.25).
3. «Значение пространственности» (18.4.1925) — фрагмент, содержащий основополагающее онтологическое толкование пространственности, предшествующее по смыслу гносеологическому и культурологическому ее толкованию, данному в §§ I, VIII и XXII.
4. «Абсолютность пространственности» (26.04 — 07.07.25) — самостоятельная, по-видимому, не вполне законченная работа, по смыслу развивающая содержание §§ III — VII и IX — XXI основного текста книги. Вполне возможно, что этот текст должен был стать началом новой редакции книги, которую автор, однако, не стал готовить к печати.

Текст публикуемой книги весьма разнороден по материалу:

* Огнева София Ивановна (1857 — 1940), урожд. Киреевская, и ее муж, заслуженный профессор Московского университета Иван Флорович Огнев (1855 — 1928), с 1919 г. жили в Сергиевом Посаде и дружили домами с Флоренскими. С. И. Огнева помогала П. А. Флоренскому в подготовке его работ к печати, записывая под диктовку его размышления вслух и переписывая промежуточные рукописи.

тут и философские обоснования, и математические выкладки, и физические представления, и данные о психофизическом восприятии, и многое другое, что не часто можно встретить на страницах одной книги. И это не каприз гения, не уступка сжатой учебной программе. За многообразностью материала и гибкостью движения мысли очевидна устоявшаяся методология, интуиция однажды выбранного творческого метода. Вместе с радостью духовных обретений она несла немало неудобств автору.

Еще в начале творческого пути Флоренский писал А. Белому: «Печататься решительно негде: для одного журнала — слишком учено, для другого слишком «в новом стиле»; для одного — слишком математично и т. п., другому противны элементы мистические и богословские. Одним словом, угодить ни на кого не могу, а изменить метод, который мне кажется настоящим моим путем (исследование понятия и синтез разнородных материалов), не могу по совести. В результате предпочитаешь больше думать, нежели писать» (Письмо к А. Н. Белому от 31 янв. 1906 г.).

Стремлением к «исследованию понятий и синтезу разнородных материалов» проникнут и «Анализ пространственности». «Наша задача, — говорилось во ВХУТЕМАСе, — 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: целостность, пространственность, вещь, а также функция и сила» (Лекции 1923 — 1924 гг. во ВХУТЕМАСе: 5 дек. 1923 г.). Но и через двадцать лет после письма Белому оказалось, что «печататься решительно негде»: отдельные математические и физические фрагменты пришлось печатать «в розницу», основная же часть рукописи оставалась неопубликованной до сих пор.

Текст «Анализа пространственности и времени...» печатается по рукописи, писанной рукой С. И. Огневой и П. А. Флоренского (несколько фрагментов). По возможности сохраняются особенности авторской орфографии и пунктуации; редакторские конъектуры помещены в квадратные и угловые скобки; все исправления оговариваются в подстрочных примечаниях от

издателей, помеченных звездочкой. Цифровые сноски принадлежат автору.

С. 6. *Клиффорд* Уильям Кингдон (1845 — 1879), англ. математик и философ, предположивший в 1870 г., что материя является видом кривизны пространства;

Пуанкаре Жюль Анри (1854 — 1912), франц. математик, физик;

Вейль Герман (1885 — 1955), математик;

Эддингтон Артур Стэнли (1882 — 1944), англ. астроном; все они развивали теорию относительности независимо от А. Эйнштейна (1879 — 1955).

С. 22. *М. Мордухай-Болтовский*. — Видимо, имеется в виду Дмитрий Дмитриевич *Мордухай-Болтовской* (1876 — 1952), известный математик, проф. Варшавского и Московского ун-тов.

С. 23. Ссылка на англ. математика *Дж. Валлиса* (1616 — 1703) не сохранилась.

С. 26. «*fiat justitia, id est geometria Euclidiana...*» — «Да свершится правосудие, то есть геометрия Евклида, и да погибнет мир, — да погибнет опыт» (лат.).

С. 28. ...*понятие о Гауссовой кривизне...* — См.: Гаусс К. Ф. Общие исследования о кривых поверхностях // Об основаниях геометрии. М., 1956.

С. 41. Ссылка на нем. математика и физика Г.Ф.Б. *Римана* (1826 — 1866) не сохранилась.

С. 46. Ссылка на проф. Венского университета Иосифа Клеменса *Кребига* (Кребиха) не сохранилась, но в подготовительных материалах указана книга: Кребиг Г. Органы чувств человека. СПб., 1906.

С. 52. *Кантор* Георг (1845 — 1918), нем. математик, один из основателей теории множеств. Его работы в этой области переизданы: Кантор Г. Труды по теории множеств. М., 1985.

С. 58. *Тщетно, художник, ты мнишь...* — Не вполне точная цитата из стихотворения А. К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь...» (1857).

С. 66. «*область Матерей*» — Гете И. Ф. «Фауст», часть II, акт I: «Богини высятся в обособленье от мира, и пространства, и времен... Их мир — незнаем, нехожен, девственен, недосягаем, желаньям недоступен» (пер. Б. Пастернака).

С. 69. «...*производственная классификация*...» — 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. К эстетике целесообразности: Некоторые аспекты теории «производственного искусства» 20-х годов как эстетической концепции//Проблемы формообразования и композиции промышленных изделий. — Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». Вып. 11. М., 1975; Сидорина Е. В. Еще раз об эстетике целесообразности//Конструкция, функция, художественный образ в дизайне. — Там же. Вып. 23. М., 1980). Однако, в отличие от производственников, для которых целесообразность сливалась с функциональностью и ограничивалась областью социальных и бытовых функций, П. А. Флоренский определяет цели искусства гораздо более широко — в отношении всей действительности, включая духовную.

Позиция ЛЕФа во ВХУТЕМАСе была четко противопоставлена позициям других творческих направлений. В редакционной статье «ВХУТЕМАС» (ЛЕФ. 1923. № 2. С. 174) названы три таких направления: «чистовики» (Шевченко, Лентулов, Федоров, Машков, Фальк, Кардовский, Архипов, 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 приклад-*

ников, пытаюсь революционизировать их художественное сознание».

С. 72. 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 больного художника предносятся образы четырехмерного восприятия и в которых, однако, не чувствуется подлинной жизни. Я разумею серию его музыкальных инструментов, прекрасно представленную в Московской Шукинской выставочной галерее» (Ф л о р е н с к и й П. А. Смысл идеализма//В память столетия (1814 — 1914) имп. Московской Духовной Академии. Сб. статей, принадлежащих бывшим и настоящим членам академической корпорации. Ч. II. Сергиев Посад, 1915. С. 41 — 134). 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 посередине 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 растёт 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.

С. 72. *Овербек* Фридрих Йоганн (1789 — 1869) — нем. живописец, работавший в Риме. Член Академии св. Луки и глава группы художников, т. наз. «Назареев». Подразумеваются, возможно, его картины «Семь Таинств» (1861).

Чекрыгин Василий Николаевич (1897 — 1922) — русск. художник-график. См. каталог его произведений: М., «Советский художник», 1969.

С. 88. ...*зрение есть распространенное и уточненное осязание*. — Аристотель. «О душе», II, 7, 418в — 419б.

С. 90. *Вольфганг Оствальд*. — В подготовительных материалах к лекциям есть выписка П. А. Флоренского из статьи В. Оствальда «Новое учение о цветах и его применение к технике» // Химическая промышленность и торговля. 1923. №№ 7 и 8, написанной по заказу этого журнала.

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 сознавать 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 затемнялись более сильными восприятиями» (Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии//Лейбниц Г. В. Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1983. С. 133).

С. 91. *Перстами, легкими, как сон...* — Из стихотворения «Пророк» (1826) А. С. Пушкина.

С. 92. ...«*понятия без ощущения пусты...*» — Цитата из «Критики чистого разума» И. Канта (1724 — 1804), видимо, дана Флоренским в собственном переводе. Ср. другой перевод: «Мысли без созерцаний пусты, созерцания без понятий слепы»//Кант. Соч.: В 6 т. М., 1963 — 1966. Т. III. С. 154.

С. 94. *Эманативную философию*, как далее, *философию творения*, Флоренский упоминает в качестве типов философской мысли и принципов поэтики, реализующихся в художественном творчестве. Первый тип мысли обычно связывается с именем Плотина (ок. 203 — ок. 270), у которого эманация означала процесс последовательного развертывания, воплощения единого — в уме, ума — в душе, души — в космосе, в материи. А. Ф. Лосев дает следующую заключительную характеристику платиновской эманации: она есть «излияние одной области бытия в другую, одной категории в другую категорию, когда рассматриваемая нами область или категория предстали перед нами во всей своей полноте и тем самым (ввиду ее переполнения) в необходимости для нее излияния на все иное тем самым переходом 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.

С. 101. Паскаль Блез (1623 — 1662), франц. религиозный философ, математик, физик. Сформулировал одну из теорем проективной геометрии.

Брианшон Шарль Жюльен (1785 — ?), франц. математик, проф. артиллерийской школы королевской гвардии; в 1806 г. независимо от Паскаля доказал аналогичную теорему, известную как «теорема Бриансона».

С. 107. Пуассон С. Д. (1781 — 1840) — франц. математик и физик.

С. 108. «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.

С. 110. *Лаплас* П. С. (1749 — 1827) — франц. астроном, математик и физик.

С. 113. *Платон говорит о диалектике...* — См.: «Федр», 265e//Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. М., 1970. С. 205.

С. 114. Соотношение «композиции» и «конструкции» или, говоря нынешним языком, плана выражения и плана содержания художественных образов — ключевая тема творческих поисков и теоретических дискуссий в искусстве начала 20-х годов. Лозунгом «от изображения — к конструкции» производственники и конструктивисты выражали свое отрицание таких традиционных художественных ценностей, как изобразительность, предметность, эмоциональная выразительность, духовная осмысленность. Допускалась возможность отмирания основанного на них искусства и утверждалась значимость иных ценностей — целесообразности, функциональности, конструктивности, организованности, произведенности, сделанности и т. д. (Хан-Магомедов С. О. Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции. (Январь-апрель 1921 г.)//Художественные и комбинаторные проблемы формообразования. — Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». Вып. 20. М., 1979; Хан-Магомедов С. О. Молодое и старшее поколение художников-производственников на этапе «от изображения — к конструкции»//Традиции и истоки отечественного дизайна. — Там же. Вып. 21. М., 1979).

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.

С. 129. ...холстом П. Поттера... — На картине знаменитого голланд. живописца Пауля Поттера (1625 — 1654) «Бык» (1647, Маурицхейс, Гаага) изображены корова и бык в натуральную величину.

С. 130. ...«чеслянно и нераздельно»... — Одни из постоянных эпитетов, относимых к Святой Троице.

С. 133. 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 Алквиад» (Поэтика, 1451 в).

С. 136. *священное ограждение вещей от приражения злых сил*. — Приражение — термин православной аскетики, «умного делания», относящейся к традиционной психологической культуре исихазма. 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, «пробывательное совокупление» с ним; 5) и, наконец, «страсть», когда помысел полностью овладевает душой, подчиняя себе человека и вынуждая к осуществлению его в слове или поступке (Б о р о в к о в а - М а й к о в а М. С. Нила Сорского «Предание» и «Устав». СПб., 1912). Духовно-практическая цель «умного делания» понималась как усвоение навыка «различения духов», отделения помыслов злых, «лукавых», совращающих на дела, противные заповедям Спасителя Иисуса Христа, — от благих, спасительных помыслов, соответствующих этим заповедям. П. А. Флоренский, употребляя слово «приражение» применительно к вещам и образам, метафорически характеризует цель искусства как «священное ограждение вещей от приражения

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

С. 143. Полный текст цитаты из древнегреч. философа П р о т а г о р а 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).

С. 147. *сегнеровое колесо* — прибор, наглядно иллюстрирующий давление жидкости на стенки сосуда, изобретенный нем. математиком и естествоиспытателем Сегнером (1704 — 1777).

С. 172. ...либо «да, да», либо «нет, нет»... — См. ниже, прим. к с. 221.

С. 195. Гулак Н. А. — Видимо, описка, так как имеется в виду Николай Иванович Гулак, член Тифлисского кружка, автор книги «Опыт геометрии в четырех измерениях. Геометрия синтетическая» (Тифлис, 1877).

С. 197. ...венецианские бусы... — Подробно о глубоком впечатлении, произведенном ими на маленького Флоренского, см. в кн.: Ф л о р е н с к и й П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. М., 1992. С. 59 — 61.

С. 209. Морозов Георгий Федорович (1867 — 1920) — русск. ботаник и географ, основатель отечественного лесоведения, один из авторов теории биогеоценоза.

С. 216. *eadem sed aliter* — точно так же, но иначе (лат.).

С. 217. *Огюст Конт называл совокупное человечество... Великим Существом... в его культе Клотильды де Во...* — Образ Великого Существа появляется в первой главе четырехтомного труда О. 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 лишенного прав преступника К. де Во, умершей через год после знакомства с Контом, в 1846 году. См., например, статью «Огюст Конт» в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (Т. 31), принадлежащую Вл. С. Соловьеву (Собр. соч. Изд. 2-е. 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.

С. 221. ...*евангельское: ей, ей — ни, ни...* — 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). Ср. с. 172.

С. 222 — 223. «*Когда я нахожусь наедине с собою ∞ никакое другое слушание*». — «Описание Моцартом его собственного творчества» — 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».

С. 225. *Этот листок, что завял и свалился...* — Неточная цитата из стихотворения А. А. Фета «Поэтам» (5 июня 1890 г.).

С. 233. ...*атома времени, потребного восприятию единичного элемента*. — В архиве П. А. Флоренского есть подборка материалов, датированная 5 июля 1919 г. и озаглавленная «Атомы времени». В ней собраны выписки по истории религиозной и математической мысли — об элементарных частицах пространства и времени. Видимо, импульсом к размышлениям на эту тему послужило знакомство мыслителя с только что вышедшей книгой известного русского индолога О. О. Розенберга «Проблемы буддийской философии. Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам». Часть II. Пг., 1918. Флоренский обращает внимание на анализ различных значений основополагающего понятия буддизма «дхармы» 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 семи отроков» (из неуставленного 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» (подчеркнуто П. А. Флоренским).

С. 242. ...повествование Вальтер Скотта о путешествии Квентина Дорварда по ущелью Параны. — Труднообъяснимая описка или ошибка: Парана — река в Бразилии и Аргентине; в романе «Квентин Дорвард» (1823) описано путешествие героев по берегу Луары и Мааса.

...картина путешествия Консуэло с Иосифом Гайдном у Жорж Занд. — Имеются в виду главы LXVI — LXXXI романа Жорж Санд «Консуэло» (1842 — 1843).

С. 243. Житие преп. Сергия Радонежского было написано Епифанием 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-Сергиевской Лаврой.

С. 245. Джотто ди Бондоне (1266 или 1267 — 1337). Клейма с изображением жития св. Франциска Ассизского — 1296 — 1300 гг.

Владимирский собор в Киеве построен в 1862 — 1896 гг. Архитекторы А. Беретти и А. Спарро.

С. 246. Котарбинский Вильгельм Александрович (1851 — ?), художник-академист, окончивший Академию св. Луки в Риме, был приглашен для выполнения росписей Владимирского собора (совместно с П. Сведомским).

«Нумерическое тождество», то есть тождество по числу, равенство, противопоставляются, с одной стороны, «генерическому тождеству» по роду, которое устанавливается через тождество понятий о сравниваемых вещах, а с другой, — «специфическому тождеству» по виду, именуемому также

«сходством», «подобием». П. А. Флоренский прибегает к этому 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).

С. 248. *Нестеров* М. В. (1862 — 1942) был дружен с Флоренским, написал его портрет («Философы», 1918). «*Душа народа*» — 1915 — 1916 (Москва, ГТГ).

С. 252. *Ватто* А. (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 соврем. исследовании: *Немилова* И. С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964. С. 24 — 25.

С. 260. ...у *Леона Баттиста Альберти*... в его трактате «О живописи»... — Об этом произведении (1435—1436) итал. ученого, архитектора, теоретика Л. Б. Альберти (1404—1472) говорится в «Обратной перспективе» (Указ. изд. С. 67). Перевод нижеследующего отрывка, видимо, принадлежит Флоренскому.

С. 275. *Энтелехия* — одно из центральных, буквально не переводимых 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> производно 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 (т. к. энтелехия говорит о существовании и бытии), ее эйдетическую причину (т. к. она уже мыслится как определенным образом организованная энергия), и, наконец, наличную в энергии действующую и целевую причину» //История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 701. Ср. наст. изд., с. 201.

Цитата из *Лютера* — не установлена.

С. 276. Слова «ныне разумею отчасти» 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).

«Достигнув совершенного бесстрастия, уже воскрес в этой жизни...». — 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 сознаваемое, истинное. Ибо когда смертное мудрование уничтожено бывает бессмертным умом (и достигается состояние совершенного бесстрастия. — О. Г.) ... тогда душа ясно видит себя воскресшею, как пробуждившиеся 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 однакож в настоящей жизни, хотя некоторые злословят, будто я говорю, что святые все получают здесь» (Т а м ж е. 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 засмертном будущем. Применительно к искусству это означает, что художник, достигший в своем созерцательном опыте состояния, сравнимого с состоянием совершенного бесстрастия подвижника, способен обретать новые, соответствующие духу места и времени прообразы и воплощать

их в художественных образах, которые затем могут приобре... 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.

С. 277. «Искусство из искусств» или «художество из художеств» — одно из традиционных именовании 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.

С. 285. *У Кунрата есть аллегорический рисунок...* — 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 MDCYIII.*

Флоренский П. А.

Ф 73 Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. — 324 с.

Ф $\frac{0301000000-123}{006(01)-93}$ КБ-41-10-92

ББК 87.3 (2)

П. А. Флоренский

**АНАЛИЗ
ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ И ВРЕМЕНИ**

**в художественно-изобразительных
произведениях**

Редактор *Н. В. Россина*
Художник *В. К. Кузнецов*
Художественный редактор *В. А. Пузанков*
Технические редакторы *С. Л. Рябина, Т. И. Юрова*

ИБ № 19644

Сдано в набор 27.12.92. Подписано в печать 10.05.93.
Формат 70 × 100¹/₃₂. Бумага офсетная. Гарнитура Тип-таймс.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 13,22. Усл. кр. отт. 13,46.
Уч. изд. л. 11,85. Тираж 10 000 экз. Заказ № 1758.
Изд. № 48893.

А/О Издательская группа «Прогресс»
119847, Москва, Зубовский бульвар, 17

Московская типография № 7 Министерства печати и информации
Российской Федерации. 121019 Москва, Г-19, пер. Аксакова, 13

А/О Издательская группа «Прогресс»

Выдет в свет

Налимов В. В. В поисках иных смыслов

Новая книга известного современного ученого и философа. На Западе имя В. В. Налимов широко известно, по данным Филадельфийского института научной информации, Налимов стал «классиком цитирования» (одним из самых цитируемых авторов) в научной литературе. Книги его, посвященные проблемам бессознательного, теории языка и теории эволюции, изданы за рубежом. В книге «В поисках иных смыслов» автор рассматривает проблемы, ключевые для философии и культурологии XX века: власть и противостояние ей, рациональное и иррациональное в культуре.

Предлагается для всех, кто интересуется новыми и нетрадиционными проблемами науки и философии.

А/О Издательская группа «Прогресс»

Выйдет в свет

Арон Р. Мнимый марксизм

«Мнимый марксизм» — первая работа Реймона Арона (1905—1983), переведенная на русский язык. Р. Арон — крупный французский философ и социолог, основатель критической философии истории. В книге обсуждаются концепции ряда мыслителей XX в. — Сартра, Мерло-Понти, Альтюссера и других, а также экзистенциализм, структурализм и феноменология.

Книга предназначена для всех, кто интересуется современной западной философией.

