

Адольфъ Гильдебрандъ.

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ
ВЪ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ
И
СОБРАНИЕ СТАТЕЙ.

ПЕРЕВОДЪ

Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворскаго.

МОСКВА.
Издательство «МУСАГЕТЪ».
MCMXIII.

Адольф Гильдебранд

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ
И СОБРАНИЕ СТАТЕЙ

Сокращенное репринтное воспроизведение издания 1914 года



Москва • Логос • 2011

УДК 73/76
ББК 85.1
Г47

Гильдебранд Адольф

Г47 Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н.Б. Розенфельда и В.А. Фаворского; вступ. ст. А.С. Котлярова. — Сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. — М.: Логос, 2011. — 144 с. — Место вып. orig. изд. и изд-во: М.: Мусагетъ.

ISBN 978-5-98704-608-1

Адольф Гильдебранд (1847—1921) — немецкий скульптор и теоретик искусства. Его художественно-теоретические взгляды сложились под влиянием идей неоидализма и неоклассицизма. Они во многом обусловили основные черты его произведений: внутреннюю замкнутость, некоторую холодность образов, пластическую ясность, компактность и известную статичность форм, лаконизм, архитектурную четкость композиции. Концепции Гильдебранда, раскрывающие основные закономерности взаимодействия форм и пространственных представлений в искусстве, продолжают сохранять эстетическую, теоретическую и практическую ценность, а следовательно, и актуальность. В 1914 году на русский язык было переведено его главное произведение, которое публикуется с современным комментарием. Часть статей А. Гильдебранда, вошедших в издание 1914 года, в репринтной публикации не приводится.

Для деятелей искусства и культуры: живописцев, скульпторов, дизайнеров, литераторов, режиссеров театра и кино, искусствоведов. Представляет интерес для интеллектуальных читательских кругов.

УДК 73/76
ББК 85.1

ОГЛАВЛЕНИЕ

А.С. Котляров. Вступительное слово.....	VII—IX
От переводчиков.....	XI—XVI

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

КУССТВЕ	1-125
Предисловие к третьему изданию.....	3-7
Введение.....	8-10
I. Представление зрительное и представление двигательное.....	11-17
II. Форма и воздействие.....	18-25
III. Пространственное представление и его выражение в явлении.....	26-32
IV. Плоскостные и глубинные представления.....	33-43
V. Восприятие рельефа.....	44-54
VI. Форма как выражение функции.....	55-67
VII. Скульптура в камне.....	68-77
Приложение к шестому изданию. Дополнительные статьи к «Проблеме формы».....	78-105
Таблицы.....	107-125

ISBN 978-5-98704-608-1

© Котляров А.С., вступ. ст., 2011
© Логос, 2011

Вступительное слово

Книга «Проблема формы в изобразительном искусстве» Адольфа фон Гильдебранда была впервые опубликована в 1893 г. в Германии и вызвала большой интерес современников, о чем свидетельствует ряд прижизненных переизданий. Тематика исследования была чрезвычайно актуальна для европейского искусствоведения того времени. Этими проблемами занимались, в частности, приверженцы так называемого «формального метода» Г. Вёльфлин, А. Ригль, К. Фолль. Признанный скульптор А. Гильдебранд за эту работу был удостоен ученой степени доктора.

Книга Гильдебранда — явление редкое для литературы по искусству. Это лишенное беллетристического празднословия исследование своей профессии художником, взгляд на проблему изнутри, что особо ценно для коллег по цеху. Автор утверждает существование непреходящих параметров бытия художественной формы, независимых от сменяющихся друг друга стилей и направлений в искусстве. Эти константы определяются природой нашего зрения — того канала восприятия, в котором и для которого существует произведение искусства. В бессловесном диалоге художника и зрителя участвует и третий персонаж — это изобразительный материал, в котором воплощается скульптура, картина, гравюра. Понимание материала как активного «партнера» в деле создания художественной формы, знание его физических особенностей и выразительных возможностей являются, по мнению автора, отличительными качествами высокого профессионализма. Содержательность художественной формы делает ее самодостаточным и универсальным средством коммуникации, когда через искусство человек осознает себя частицей человечества, включается в преемственную связь, для которой не нужно ни знания иностранных языков, ни умения вызывать души умерших.

Русский перевод книги появился в 1914 г. в канун Первой мировой войны в московском издательстве «Мусагет». Одним из ее переводчиков и инициаторов издания стал Владимир Андреевич Фаворский, чье

имя не нуждается в дополнительном представлении. В то время В.А. Фаворский был слушателем искусствоведческого отделения Московского университета. Скорее всего, с этой книгой он познакомился в Германии, где в 1906—1907 гг. учился в Мюнхене. Не будет преувеличением сказать, что труд Гильдебранда стал определяющим в профессиональном становлении В.А. Фаворского. Идеи Гильдебранда получили свое развитие и в его теоретических исследованиях, в частности в курсе лекций по теории композиции, который через несколько лет начнет читать В.А. Фаворский студентам Вхутемаса. «Говорят, что нет законов композиции, путая их с правилами. Правил нет и не может быть, а законы есть, — вслед за Гильдебрандом утверждает В.А. Фаворский. — Каким образом творение, основой которого является мысль, воплощенная в материале, может не обнаружить законов, по которым оно создается и живет? Раз есть цель и есть условия, то есть и законы. Открывая эти законы в классическом наследии прошлого, можно учиться, только нельзя превращать законы в правила. Законы живут, правила неподвижны». Через В.А. Фаворского — художника, искусствоведа и педагога — взгляды Гильдебранда оказали влияние на художественную педагогику и отечественное искусство, яркими представителями которого были ученики В.А. Фаворского и их профессиональные потомки в живописи, графике, монументальном искусстве и скульптуре. По сей день постулаты школы В.А. Фаворского живут в методике факультета графических искусств Московского государственного университета печати — преемника Вхутемаса. Заметная часть российского искусства несет в себе следы родства с концепцией Гильдебранда. Владение языком предметно-пространственных отношений, композиционность мышления, «чувство материала» — эти качества присущи творчеству таких видных и таких разных мастеров нашего искусства, как К.Н. Истомин, А.А. Дейнека, А.Д. Гончаров, А.В. Васнецов, Д.Д. Жилинский, И.В. Голицын, их многочисленных учеников и последователей. Поэтому предлагаемая вниманию читателя книга является знаковой не только для европейской, но и для отечественной художественной культуры.

Как в далекие времена написания книги, так и сегодня большинство «новаторов» и «традиционалистов» демонстрируют свое пренебрежение к форме. Одни считают это лишней заботой для истинного реалиста, а другие — анахронизмом, ограничивающим спонтанное излияние их творческой энергии. И сегодня, в начале XXI века, как и сотню лет назад, злободневно звучат слова Адольфа фон Гильдебранда: «Характерно, что неспособность к архитектурной разработке подражательного материала всегда сопровождает темное чувство художественной несостоятельности, и тогда стараются возместить этот недостаток

“содержанием”, глубоким смыслом и т.п. Предполагается, что все это должно вознести произведение в более высокую поэтическую область. Но ясно, что изобразительное искусство не заимствует где-либо своей поэзии или, так сказать, только иллюстрирует ее. Его истинное поэтическое воздействие возникает из способа видеть, из явления как такового. Изобразительное искусство имеет дело с предметом, который предстоит преобразить способом изображения, а не с предметом самим по себе значительным и действующим поэтически или этически».

Книга востребована и сегодня, но она стала библиографической редкостью, сохранились лишь единичные экземпляры. Обращаясь к переизданию, мы решили ограничиться главной ее частью — собственно «Проблемой формы в изобразительном искусстве» и примыкающими по смыслу к этому произведению статьями, сохранив при этом первозданный вид русского перевода и внося минимальные изменения, связанные с версткой и размером полосы набора. Основой этого издания послужил экземпляр, принадлежавший В.А. Фаворскому, за предоставление которого мы выражаем глубочайшую признательность семье художника и лично И.Д. Шаховскому.

А.С. Котляров

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКОВЪ.

Биографія Адольфа Гильдебранда небогата внѣшними данными. Проведя первые годы художественной дѣятельности замкнуто въ кругу товарищей по искусству, Гильдебрандъ въ настоящее время занялъ подобающее ему мѣсто и высоко стоитъ въ современномъ искусствѣ. Художественный авторитетъ скульптора и писателя Гильдебранда такъ высокъ, что даже официальное нѣмецкое искусство въ нѣкоторой мѣрѣ испытало его вліяніе, и поэтому мы имѣемъ возможность видѣть идеи его воплощенными въ монументальныхъ произведеніяхъ скульптуры и архитектуры, которыя должны остаться памятниками высокой художественной культуры нашего времени *).

Адольфъ Гильдебрандъ родился въ Марбургѣ въ 1847 году. Отецъ его, профессоръ политической экономіи, вскорѣ переселился въ Бернъ. Учился Гильдебрандъ въ художественной школѣ въ Нюрнбергѣ; нѣкоторое время работалъ въ скульптурной

*) Воспроизведенія скульптурныхъ работъ Гильдебранда см. въ монографіи: Alexander Heilmeyer. Adolf Hildebrand. Mit Portrait und 99 Abbildungen nach Skulpturen, Gemälden und Zeichnungen. Bleisfeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, 1902. [«Künstler-Monographien», LX].

студіи въ Берлинѣ. Въ 67-мъ году онъ въ первый разъ былъ въ Римѣ, гдѣ познакомился съ живописцемъ Марэ и другомъ послѣдняго, писателемъ по вопросамъ искусства, Конрадомъ Фидлеромъ. Эти три человека надолго были связаны дружбой и нѣкоторое время жили и работали вмѣстѣ во Флоренціи.

Гильдебранда нельзя считать прямымъ ученикомъ Марэ, который былъ на десять лѣтъ старше, уже потому, что живописецъ Марэ только въ послѣдніе годы своей дѣятельности сталъ ближе къ скульптурѣ, что видно изъ эскизовъ къ задуманнымъ имъ статуямъ: учить Гильдебранда скульптурѣ Марэ не могъ. Гильдебрандъ самостоятельно вышелъ на тотъ путь, на которомъ онъ стоитъ теперь. Но въ основѣ творчества живописца Марэ и скульптора Гильдебранда можно отмѣтить одну и ту же художественную традицію, тѣ же самые принципы. До того времени, пока Марэ не замкнулся въ «гордомъ одиночествѣ», ему часто приходилось словесно развивать принципы своей художественной работы передъ учениками и товарищами. Біографъ Марэ рассказываетъ, что сила его рѣчи была такъ велика, что люди, даже не чувствовавшіе его искусства и не понимавшіе его картинъ, подчинялись логичности его художественнаго міровоззрѣнія. Въ настоящее время ясна тайна его обаянія; наше поколѣніе доросло до пониманія искусства Марэ и поставило его въ ряду великихъ художниковъ. Мы знаемъ на основаніи воспоминаній его учениковъ, что Марэ думалъ объ изложеніи своихъ художественныхъ теорій и опыта въ книгѣ; почему-то эта мысль не была приведена въ исполненіе.

Но чего не сдѣлалъ Марэ, исполнилъ родственныи ему по духу Гильдебрандъ своей книгой «Проблема формы»: взгляды Гильдебранда мы имѣемъ право по многимъ основаніямъ считать согласными съ мыслями Марэ. Упорная творческая работа гениальнаго друга Гильдебранда можетъ служить наглядной иллюстраціей непреклоннаго стремленія и титанической борьбы

за идеалы, которымъ посвящена предлагаемая книга. Время, когда эти два художника работали вмѣстѣ и когда, вѣроятно, выработались и укрѣпились идеи этого сочиненія, можно отнести къ 70-мъ годамъ. Только въ послѣднее десятилѣтіе творчество Марэ возродилось для всѣхъ и нашло общее признаніе на выставкахъ его работъ въ Мюнхенѣ, Берлинѣ и Парижѣ.

Творчество Гильдебранда, дѣятельно работающаго до настоящаго времени, незамѣтно проникло освѣжающей струей въ современное нѣмецкое искусство. Какъ художникъ и учитель онъ создалъ школу скульпторовъ, возродившую почти утерянные нашимъ временемъ законы скульптуры въ камнѣ: требованія, предъявляемыя Гильдебрандомъ къ этому искусству, изложены въ послѣдней главѣ. Драгоценнѣйшая форма искусства, оставленная намъ греками и Ренессансомъ — рельефъ, получилъ новую жизнь въ творчествѣ самого Гильдебранда и его послѣдователей. Изъ исполненныхъ Гильдебрандомъ работъ наиболѣе извѣстны рельефы, бюсты и фонтаны въ Мюнхенѣ и Страсбургѣ.

Первое изданіе «Проблемы формы» вышло въ 1893 г. оно переведено на французскій и англійскій языки. За этотъ свой трудъ Гильдебрандъ былъ удостоенъ докторской степени эрлангенскимъ университетомъ. Литературные труды Гильдебранда не остановились на этомъ. По многимъ художественнымъ вопросамъ, которые возбуждались въ послѣднее время и касались главнымъ образомъ монументальнаго строительства, а также музеевъ, театра и пр., Гильдебрандъ выступалъ въ печати съ краткими, но убѣдительными и исчерпывающими статьями. Въ русскомъ переводѣ даны тѣ статьи, которыя авторъ собралъ въ отдѣльной книгѣ «Gesammelte Aufsätze». Онѣ касаются злободневныхъ вопросовъ, но не утратили своего интереса: онѣ служатъ иллюстраціей основной идеи Гильдебранда о проблемѣ формы.

Принципы этой книги съ одной стороны базируются на

старомъ искусствѣ и главнымъ образомъ на искусствѣ Ренессанса, съ другой же стороны они являются живымъ протестомъ противъ натуралистическаго искусства XIX вѣка, въ которомъ функціональное часто преобладаетъ въ ущербъ зрительной цѣльности. И хотя авторъ пользуется большей частью опытомъ стараго искусства опредѣленныхъ эпохъ, главные принципы его имѣютъ значеніе для всякаго, а потому и для и современнаго искусства, и могутъ быть противопоставлены попыткамъ построить эстетику исключительно на психологической основѣ «вчувствованія».

Трудъ Гильдебранда имѣлъ большое вліяніе на литературу по искусству. Можно отмѣтить, что послѣднее время наука объ искусствѣ пренебрегаетъ историчностью, и взамѣнъ ея пользуется эстетико-описательнымъ методомъ, обогативъ и укрѣпивъ собственно описательный методъ принципами пространства, цѣльности двигательной и зрительной. Переставъ быть только исторіей искусства, она приблизилась по своему методу къ естественно-научнымъ дисциплинамъ.

Главнымъ представителемъ этого теченія является Гейнрихъ Вельфлинъ въ своихъ книгахъ «Klassische Kunst», «Renaissance und Barock» и «Albrecht Dürer». Въ полномъ согласіи съ идеями Гильдебранда, Вельфлинъ слѣдитъ за пониманіемъ пространства въ различныя художественныя эпохи, устанавливаетъ самодовлѣющіе художественные принципы, дающіе руководящую нить при оцѣнкѣ художниковъ. Въ предисловіи къ «Klassische Kunst» Вельфлинъ говоритъ о Гильдебрандѣ: «Появленіе книги Проблема формы было похоже на дѣйствіе освѣжающаго дождя упавшаго на сухую почву».

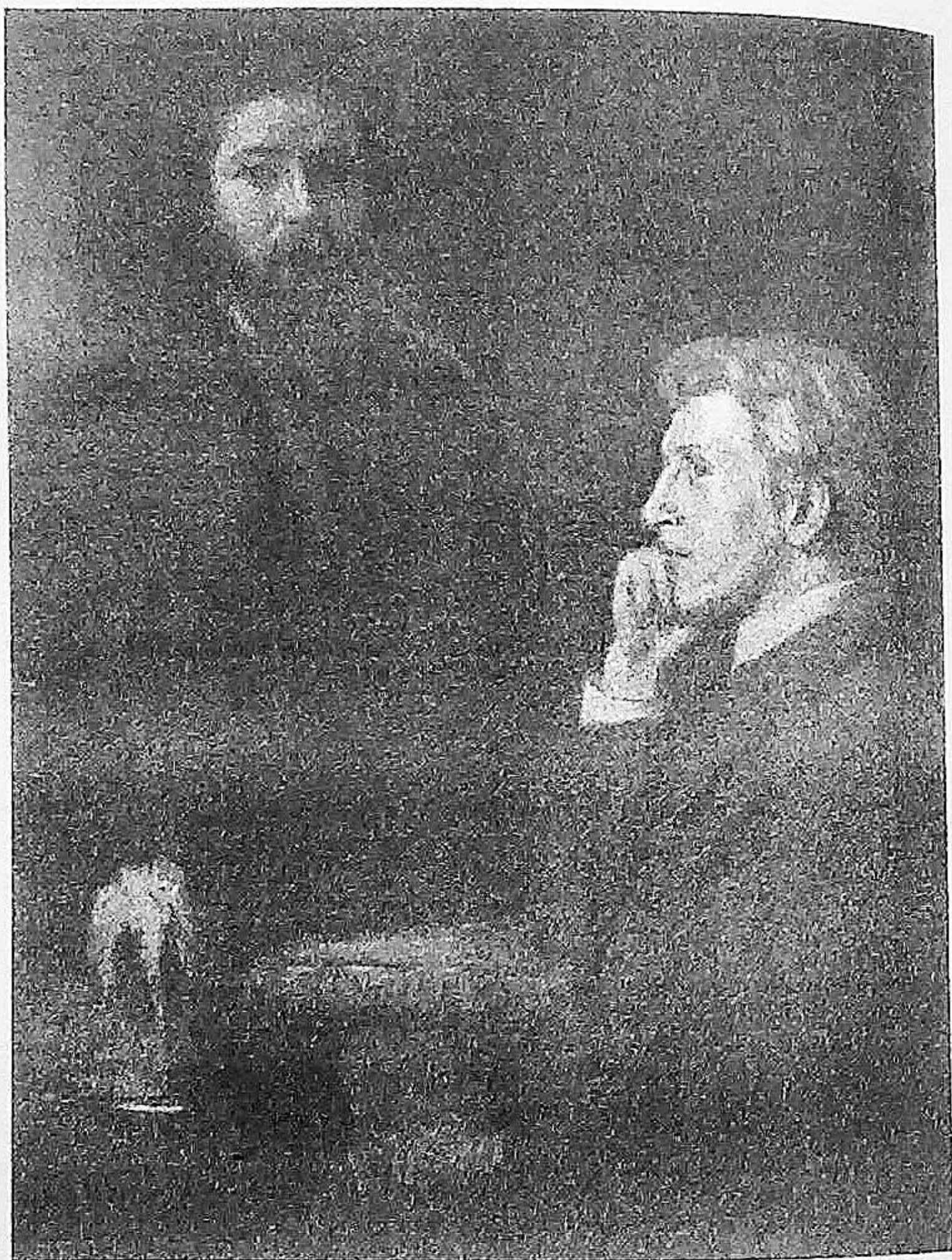
Непосредственно съ Гильдебрандомъ связана книга Ганса Корнелиуса «Elementargesetze in der bildenden Kunst», являющаяся популяризацией взглядовъ Гильдебранда, и выѣстъ съ тѣмъ примѣненіемъ ихъ къ изученію законовъ прикладнаго

искусства. Эта книга составила изъ лекцій Корнелиуса. Вообще въ университетскомъ преподаваніи исторіи искусствъ книга Гильдебранда сыграла большую роль и косвенно, укрѣпивъ наглядно-сравнительный методъ преподаванія, и прямо, служа предметомъ разбора на практическихъ занятіяхъ.

Только къ послѣднему нѣмецкому изданію «Проблемы формы» (1913) авторомъ были приложены воспроизведенія съ памятниковъ классическаго искусства, освѣщающихъ основныя положенія книги. Къ настоящему русскому изданію подборъ иллюстрацій сдѣланъ самими переводчиками еще много раньше (въ 1910 году), чѣмъ и объясняется отступленіе отъ состава иллюстрацій оригинальнаго изданія. Въ выборѣ художественныхъ произведеній для репродукцій принималъ близкое участіе В. В. Владиміровъ, которому переводчики считаютъ долгомъ выразить искреннюю благодарность за полное участіе вниманіе и содѣйствіе ихъ работѣ.

Два портрета Гильдебранда передъ текстомъ—по картинамъ
Ганса фонъ Марэ.





ПРОБЛЕМА ФОРМЫ
ВЪ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ.

[Adolf Hildebrand. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Sechste vermehrte Auflage. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1908].

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНІЮ.

Появленіе третьяго изданія даетъ мнѣ желанную возможность, не говоря уже о нѣкоторыхъ улучшеніяхъ, предпослать краткое предисловіе съ цѣлью указать читателю ту точку зрѣнія, съ которой облегчается правильное пониманіе соображеній, изложенныхъ въ этой книгѣ. Для этого мнѣ казалось полезнымъ взглянуть на руководящую основную мысль разсужденія еще и съ другой стороны, чѣмъ это мною было сдѣлано въ книгѣ. Такимъ образомъ это предисловіе является также и послѣсловіемъ.

Пластика и живопись въ противоположность архитектурѣ по большей части опредѣлялись, какъ искусства подражательныя. Это опредѣленіе выражаетъ только различіе и упускаетъ изъ виду сходство.

Поскольку дѣло идетъ о подражаніи, въ искусство включено нѣкоторое изученіе природы, и художественная дѣятельность стоитъ отъ него въ зависимости. Проблемы, которыя при этомъ форма ставитъ художнику, непосредственно даны природой, продиктованы воспріятіемъ. Но разъ эти проблемы разрѣшаются только какъ таковыя, т.-е. разъ созданное только въ этомъ отношеніи имѣетъ бытіе, то оно, какъ образъ, все же не становится еще самостоятельнымъ цѣлымъ, могущимъ стать рядомъ съ природой, противопоставить себя ей. Чтобы достигнуть этого послѣдняго, подражательное содержаніе должно быть развито и поднято въ высшую стадію искусства, съ болѣе широкой точки зрѣнія, которую въ общемъ я называлъ бы архитектонической, при чемъ, конечно, оставляю въ сторонѣ обычное спеціальное значеніе слова архитектура. Архитектуру я понимаю здѣсь только какъ построеніе цѣлостной формы, независимо отъ языка формъ. Такая архитектура, такой внутренній строй существуетъ въ драмѣ, въ симфоніи; онѣ представляютъ органическое цѣлое извѣстныхъ отношеній такъ же, какъ и картина, и статуя, хотя бы міръ формъ этихъ искусствъ и былъ совершенно различенъ.

Проблемы формы, возникающія при этомъ архитектоническомъ построеніи художественнаго произведенія, не поставлены непосредственно природой, какъ сами собой понятныя, однако онѣ

являются какъ разъ проблемами абсолютно художественными. Архитектоническое построение есть то, что создаетъ изъ художническаго изслѣдованія природы высшее художественное произведение. Итакъ, то, что мы обозначили какъ подражательное, представляетъ собою міръ формъ, заимствованныхъ непосредственно отъ природы, и лишь переработанныя архитектурно эти формы становятся вполне художественнымъ произведениемъ. Лишь тутъ пластика и живопись вступаютъ въ общую всѣмъ искусствамъ сферу, переходя изъ міра простого натурализма въ міръ истиннаго искусства.

Въ художественной дѣятельности былыхъ временъ мы замѣчаемъ, что архитектурное построение художественнаго произведенія всегда стояло на первомъ планѣ, подражательная же сторона развивалась лишь медленно. Это лежитъ въ самой природѣ дѣла, ибо общее художественное чувство, инстинктивная потребность создать изъ кусковъ пережитаго нами нѣкоторое цѣлое для нашего представленія, творить и распоряжается отношеніями непосредственно изъ себя, какъ музыка; художественное же наблюдение природы только мало-по-малу привноситъ свой все болѣе и болѣе богатый матеріалъ.

Характерно для нашего времени, какъ времени науки, что практическая художественная дѣятельность не выходитъ теперь за предѣлы подражательнаго. Архитектоническое чувство или совершенно отсутствуетъ, или удовлетворяется чисто внѣшнимъ, болѣе или менѣе красивымъ распорядкомъ. Мое стремленіе въ этой книгѣ направлено на то, чтобы этотъ архитектурный строй художественнаго произведенія выдвинуть въ центръ вниманія и развить проблемы, которыя ставятъ форма съ этой стороны, какъ необходимое, фактически обоснованное на нашихъ отношеніяхъ къ природѣ требованіе.

Своеобразіе индивида такъ же мало затрагивается этимъ, какъ и указаніемъ анатома на то, что у каждаго человѣка есть сердце, легкія и т. д., и что онъ долженъ ихъ имѣть, чтобы быть жизнеспособнымъ. Здѣсь не оспаривается безконечное разнообразіе индивидуальныхъ особенностей. И какъ признакомъ здороваго тѣла является мощное развитіе всѣхъ главныхъ органовъ, благодаря которому тѣло достигаетъ своего индивидуальнаго значенія, точно такъ же художественно одаренный индивидуумъ отличается именно тѣмъ, что онъ чувствуетъ эти, въ самой вещи заложенныя проблемы и приводитъ ихъ къ могучему разрѣшенію, и тѣмъ, что

его твореніе даетъ истинный отвѣтъ на поставленные природой вопросы. Понятно само собой, что въ зависимости отъ индивидуальности та или иная проблема выступаетъ на первый планъ и разрѣшается, какъ главная. Но всегда художественная мощь лежитъ не въ произвольномъ игнорированіи предметныхъ требованій, но именно въ отвѣтъ на нихъ, какъ бы индивидуально ни смѣшивались между собой проблемы. Тѣмъ, которые вообще отрицаютъ указанныя предметныя требованія, анархистамъ въ искусствѣ, не приходится серьезно отвѣчать, они въ сущности борются только за свою односторонность и за невѣдѣніе болѣе глубокихъ требованій природы.

Характерно, что неспособность къ архитектурной разработкѣ подражательнаго матеріала всегда сопровождается темное чувство художественной несостоятельности, и тогда стараются возмѣстить этотъ недостатокъ «содержаніемъ», глубокимъ смысломъ и т. под. Предполагается, что все это должно вознести произведение въ болѣе высокую поэтическую область. Но ясно, что изобразительное искусство не заимствуетъ гдѣ-либо своей поэзии или, такъ сказать, только иллюстрируетъ ее. Его истинное поэтическое воздѣйствіе возникаетъ изъ способа видѣть, изъ явленія какъ таковаго. Изобразительное искусство имѣетъ дѣло съ предметомъ, который еще предстоитъ преобразить способомъ изображенія, а не съ предметомъ, самимъ по себѣ значительнымъ и дѣйствующимъ поэтически или этически.

Оставимъ это общее разсужденіе и вернемся къ спеціальному вопросу объ архитектурномъ строеніи въ пластикѣ и живописи. Такъ какъ міръ формъ, возникающій изъ подражательной дѣятельности этихъ искусствъ, имѣетъ пространственный характеръ, и ихъ архитектурное строеніе, естественно, тоже пространственное, то руководящая точка зрѣнія не можетъ быть произвольно привнесенной, но должна быть обоснована на нашей способности пространственнаго воспріятія. Созданіе художественныхъ формъ есть не что иное, какъ дальнѣйшее развитіе этой способности воспріятія, зачатокъ которой лежитъ уже въ способности вообще пространственно воспринимать, въ способности осязать и видѣть. Это двоякое воспріятіе одного и того же феномена возможно однако не только посредствомъ двухъ раздѣленныхъ органовъ: тѣла, которое осязаетъ, и глаза, который смотритъ, но соединено уже въ самомъ глазу. Вслѣдствіе такого изумительнаго природнаго устройства двѣ функціи одного и того же органа и ихъ

опыты приходятъ въ такое тѣсное и богатое взаимоотношеніе, какое не было бы возможно при двухъ раздѣленныхъ органахъ. Способность прослѣдить это взаимное вліяніе въ его послѣднихъ слѣдствіяхъ и есть то, что называютъ художественнымъ дарованіемъ. Изображенію этихъ слѣдствій я главнымъ образомъ и посвящаю настоящее сочиненіе.

Такъ какъ въ искусствѣ дѣло идетъ не о простомъ познаніи, но о дѣйствіи и тѣхъ формахъ, въ которыхъ познаніе становится дѣйствіемъ, то обсужденіе художественной проблемы тогда только будетъ плодотворнымъ, когда ходъ художественнаго процесса будетъ прослѣженъ не только теоретически, но вплоть до пракческаго выполненія. Нужно постараться представить ясную связь между двумя полюсами нашего бытія, между чувственно воспринимаемымъ нами и нашимъ внутреннимъ духовнымъ процессомъ. Если мы не можемъ показать, какъ въ дѣйствительности выглядитъ мысленно представляемый нами процессъ, такъ сказать, демонстрировать его *ad oculos*, то все разумѣніе искусства виситъ въ воздухѣ и каждому предоставляется право представлять себѣ свои мысли по этому предмету въ зависимости отъ степени личнаго развитія въ немъ способности къ чувственному воззрѣнію.

Въ виду этого недостатка въ наглядномъ мышленіи, подмѣчаемаго почти во всѣхъ теоріяхъ искусства, важно подчеркнуть не идеи, а реальное представленіе.

Поэтому завершеніемъ моего труда является глава о скульптурѣ въ камнѣ. Этотъ практическій процессъ представляетъ въ сущности только реализаціи всѣхъ тѣхъ художественныхъ представленій, о которыхъ говорится въ предыдущихъ главахъ, и поэтому связь между процессомъ художественной работы и лежащимъ въ его основѣ представленіемъ можетъ быть понята только въ концѣ изложенія. Углубленіе въ подобную связь тѣмъ болѣе необходимо, что развитіе техники и фабричная работа привели въ наше время къ тому, что чутье къ способу возникновенія творчества вообще ослабѣло, и продуктъ художественной дѣятельности воспринимается только самъ по себѣ, а не какъ выраженіе и сжатый результатъ определенной духовной дѣятельности. Я надѣюсь, что мнѣ удалось показать, какое значеніе для художественнаго произведенія имѣетъ этотъ естественный процессъ его возникновенія, какъ именно изъ него возникаетъ все хорошее и подлинное, такъ сказать, само собой, и какъ искусство только тогда идетъ правильной дорогой, когда самъ художникъ не покидаетъ естествен-

ныхъ путей творчества, болѣе стремясь создать что-либо какъ слѣдуетъ,—хотя бы, въ концѣ концовъ, и вышло нѣчто скромное,—чѣмъ пытаюсь достичь блестящаго результата, который можетъ быть оправданъ лишь большимъ умѣньемъ, а вызванный неподлинными средствами, подпадаетъ участи всего неподлиннаго.

Предлагаемая далѣе работа имѣетъ цѣлью выясненіе отношенія формы къ явленію и слѣдствій этого отношенія для художественнаго изображенія.

Такъ какъ одинъ и тотъ же предметъ можетъ являться весьма различно, то для художника-изобразителя возникаетъ вопросъ: равноцѣнны ли всѣ эти различныя явленія и на основаніи чего мы можемъ судить объ ихъ цѣнности?

Нѣтъ необходимости, конечно, въ ближайшемъ обоснованіи того положенія, что наше отношеніе къ внѣшнему міру, поскольку таковой существуетъ для глаза, опирается главнымъ образомъ на познаніе и представленіе пространства и формы. Безъ этого послѣдняго невозможно было бы ориентироваться во внѣшнемъ мірѣ. Такимъ образомъ, пространственное представленіе вообще и въ частности представленіе формы, какъ ограниченнаго пространства, мы должны разсматривать, какъ существенное содержаніе или существенную реальность вещей. Если мы противопоставимъ предметъ или это пространственное представленіе о немъ тому измѣнчивому явленію, которое мы можемъ отъ него получить, то всѣ явленія окажутся лишь образами выраженія нашего пространственнаго представленія и цѣнность явленія будетъ измѣряться силою выразительности, которою оно обладаетъ въ качествѣ образа пространственнаго представленія.

Красочность природы играетъ въ такомъ случаѣ роль цвѣтной одежды, которую природа носитъ, какъ тѣло, и цѣнность измѣнчиваго явленія окраски будетъ равнымъ образомъ измѣряться тѣмъ, насколько красочность способствуетъ ясности пространственнаго выраженія.

Въ этомъ случаѣ мы разсматриваемъ природу, какъ дающую намъ въ явленіи только всевозможныя варіаціи на одну данную тему, не давая намъ однако никогда послѣдней самой по себѣ. Ибо представленіе формы есть нѣкоторый выводъ, полученный нами изъ сравненія видовъ явленій, и въ немъ необходимое уже отдѣлено отъ случайнаго. Такимъ образомъ оно есть не просто воспріятіе, а переработка воспріятій съ опредѣленной точки зрѣнія. При этомъ я не имѣю въ виду какой-либо субъективной

точки зрѣнія, но, наоборотъ, самую общую—пространственной ориентировки, какая должна естественно сложиться у каждого изъ его отношеній къ внѣшнему пространственному міру.

Такъ какъ обычно въ жизни намъ бываетъ достаточно брать изъ явленія для нашей ориентировки въ пространствѣ только немногія отправныя точки, то мы и не отдаемъ себѣ отчета, насколько данное явленіе содержитъ дѣйствительную силу, могущую возбудить въ насъ представленія пространства и формы, и насколько мы сами въ этихъ цѣляхъ дополняемъ явленіе. Вѣдь большая часть уже намъ извѣстна и намъ нужны только нѣкоторыя отправныя точки, чтобы тотчасъ же ориентироваться. Отношеніе художника къ явленію совершенно иное. Ему ясно или, по крайней мѣрѣ, должно было бы быть яснымъ, что именно данное явленіе дѣйствительно даетъ, и чего ему недостаетъ, чтобы вызвать у насъ ясное представленіе формы. Въ природѣ существуютъ освѣщенія, напр., цѣлый рядъ рефлексовъ свѣта, которыя разбиваютъ всякое впечатлѣніе формы, и этимъ лишаютъ насъ возможности добиться какого-либо яснаго пространственнаго впечатлѣнія. Для художника въ его изображеніяхъ не можетъ быть задачей, безъ дальнѣйшихъ соображеній, закрѣпить явленіе, какъ таковое, но онъ лишь косвенно можетъ научиться у явленія способу выражать формальное содержаніе, а именно, научаясь различать гдѣ языкъ явленія намъ ясенъ, а гдѣ нѣтъ. Ибо его изображеніе не можетъ полагаться на знаніе зрителя, но должно дѣйствительно давать тѣ факторы, на которыхъ основывается наше представленіе, и притомъ тутъ дѣло идетъ о такъ называемомъ непосредственно понятномъ, о той подосновѣ, на которой произвольно строятся пространственныя представленія. Отсутствіе этихъ элементарныхъ факторовъ въ изображеніи есть признакъ диллетантизма.

Какимъ образомъ потребность яснаго выраженія для пространства и формы въ явленіи ведетъ художника къ опредѣленному роду представленія, какъ вслѣдствіе этого во всѣ художественныя эпохи долженъ былъ вырабатываться и противопоставляться массѣ различныхъ природныхъ явленій основной типъ художественнаго явленія,—это составляетъ содержаніе предлагаемой работы, какъ оно сложилось изъ личнаго художественнаго опыта.

Понятно, что намъ, художникамъ, въ работѣ нужна, какъ и всякому человѣку дѣла, ясность утонченнаго инстинкта, а не познанія, передаваемого словами. Однако, при письменной передачѣ

и къ тому же въ наше время, когда замѣчается столько незрѣлаго въ пониманіи художественныхъ задачъ, а художественный инстинктъ такъ шатокъ, приходится представленія, по природѣ лежащія рядомъ и безъ начала и конца взаимно другъ друга обусловливающія, расположить въ извѣстномъ порядкѣ послѣдовательности и доказательно связать между собой. Такимъ образомъ въ этой работѣ приходится говорить, обращаясь къ однимъ, на непривычномъ для нихъ языкѣ о знакомыхъ имъ понятіяхъ, а обращаясь къ другимъ, на языкѣ имъ привычномъ, о мало знакомомъ имъ духовномъ процесѣ. Но это неудобство, изъ котораго нѣтъ выхода.

ПРЕДСТАВЛЕНІЕ ЗРИТЕЛЬНОЕ И ПРЕДСТАВЛЕНІЕ ДВИГАТЕЛЬНОЕ.

Чтобы понять отношеніе формы къ явленію, мы прежде всего должны строго различить два возможныхъ для насъ рода воспріятія.

Положимъ, что данъ какой-нибудь предметъ съ обстановкой и фономъ, а также линія направленія наблюдателя, точка зрѣнія котораго измѣняется лишь въ смыслѣ приближенія или удаленія.

Если точка зрѣнія наблюдателя удалена настолько, что глаза его смотрятъ уже не подъ угломъ, а параллельно, то онъ воспріимаетъ нѣкоторую общую картину и эта общая картина при всемъ томъ пластическомъ дѣйствіи, которое ей присуще, сама по себѣ чисто двухмѣрна, такъ какъ третье измѣреніе, т.-е. все болѣе близкое или болѣе далекое въ объектѣ явленія, вся скульптурность воспринимается только черезъ контрасты въ являющейся намъ плоскости изображенія, которые служатъ плоскостными признаками, обозначающими болѣе близкое или болѣе далекое.

Но если зритель подойдетъ настолько близко, что ему потребуются различныя положенія и аккомодации глазъ, чтобы видѣть данный объектъ, то онъ уже не схватываетъ всего явленія въ цѣломъ однимъ взглядомъ и можетъ составить себѣ картину только посредствомъ боковыхъ движеній глаза и различныхъ аккомодаций. На мѣсто явленія въ цѣломъ выступаютъ различныя отдѣльныя явленія, которыя связываются движеніями глаза. Чѣмъ ближе зритель подходитъ къ объекту, тѣмъ больше ему нужно движеній глазъ и тѣмъ больше первоначальное цѣлостное явленіе распадается на частныя явленія, на отдѣльныя картины. Наконецъ, онъ можетъ такъ сузить свое зрительное впечатлѣніе, что въ фокусъ его зрѣнія ясной будетъ въ каждую отдѣльную минуту только одна точка и пространственное отношеніе этихъ отдѣльныхъ точекъ будетъ имъ переживаться какъ актъ движенія. Тутъ зрѣніе превращается полностью въ осязаніе и въ актъ движенія и протекающія отсюда представленія не будутъ уже представленіями зрительныхъ впечатлѣній (короче: зрительными впечатлѣніями), но представленіями двигательными и образуютъ матеріаль воспріятія и представленія формы. Весь нашъ опытъ о пластической формѣ объекта полученъ былъ перво-

начально путем осязания, будь то осязание рукою или глазами. Осязая, мы производим соответствующія формѣ движенья и представленья опредѣленныхъ движенья или, иначе говоря, комплексъ опредѣленныхъ представленийъ движенья зовется пластическимъ представленіемъ.

Если теперь мы противопоставимъ двѣ крайности зрительной дѣятельности, то мы получимъ два рода чистой зрительной дѣятельности. Глазъ въ покойномъ состояніи воспринимаетъ картину, которая выражаетъ трехмѣрное только въ признакахъ на плоскости, въ которой рядомъ стоящее воспринимается одновременно. Напротивъ, двигательная способность глаза даетъ возможность непосредственно осязать трехмѣрное съ близкой точки зрѣнія и познать форму черезъ послѣдовательность воспріятій во времени.

Всѣ промежуточные роды воспріятій будутъ смѣшанными формами зрительныхъ впечатлѣній и двигательной дѣятельности, и составныя части опыта по качеству будутъ въ нихъ нечисты. Сюда прежде всего относится стереоскопическое зрѣніе. Въ этомъ случаѣ мы видимъ собственно предметъ сразу съ двухъ точекъ зрѣнія, и движенье отъ одной точки зрѣнія къ другой сжато въ одинъ моментъ, ибо различіе точекъ зрѣнія совпадаетъ съ разстояніемъ между одновременно смотрящими глазами. Здѣсь въ сущности происходитъ смѣшеніе зрительнаго воспріятія и двигательнаго процесса, которое мы можемъ разложить тѣмъ, что, закрывая поочередно глаза, мы общую картину сводимъ къ двумъ отдѣльнымъ картинамъ. Закрывая одинъ глазъ, мы какъ бы отдвигаемъ предметъ на болѣе далекое разстояніе и получаемъ цѣльную чисто плоскостную картину, которую мы для краткости назовемъ далевымъ образомъ.

Послѣ того какъ мы такимъ образомъ выдѣлили въ воспріятіи чисто зрительную и чисто двигательную дѣятельность глаза, прослѣдимъ отношеніе зрительнаго представленія къ двигательнымъ представленіямъ.

Далевой образъ чего-либо трехмѣрнаго даетъ намъ чистое зрительное впечатлѣніе, но послѣднее чрезъ посредство опредѣленныхъ признаковъ явленія возбуждаетъ въ насъ двигательныя представленія и такимъ образомъ, въ скрытомъ видѣ, такъ сказать содержитъ ихъ въ себѣ. Если мы подчинимся этому возбужденію, то зрительныя впечатлѣнія становятся руководителями и превращаются въ двигательныя представленія, мы такъ сказать

прогуливаемся въ далевомъ образѣ. Поскольку въ далевомъ образѣ зрительныя впечатлѣнія даютъ только двухмѣрное протяженіе предмета и мы изъ общаго впечатлѣнія воспринимаемъ только линіи, которыя не содержатъ перспективы, и впечатлѣнія плоскости, лежащія параллельно картинной плоскости, постольку эти возбужденія къ движенью глазъ представляютъ въ то же время прямую геометрическую картину этихъ движенья. Геометрическая картина для третьяго измѣренія, т.-е. для различій глубины, не содержится однако въ далевомъ образѣ, но мы имѣемъ только указаніе на представленіе глубины, такъ какъ каждая линія перспективно сокращена (при случаѣ можетъ сократиться и въ точку).

Но если исходить отъ двигательной дѣятельности глаза, т.-е. осязая глазами тотъ же предметъ съ близкаго разстоянія, то акты движенья невольно превращаются въ зрительныя представленія линій и простыхъ плоскостей, служащихъ однако только иллюстраціями этихъ движенья, при чемъ мы отвлекаемъ ихъ отъ остальныхъ, подмѣчаемыхъ зрительною дѣятельностью различій въ предѣлахъ видимыхъ нами плоскостей, какъ то краски, свѣта и тѣни. Но и третье измѣреніе, то-есть относительное положеніе плоскостей другъ къ другу, мы воспринимаемъ при этомъ какъ линію, иллюстрирующую намъ нѣкоторое движенье, а именно мы мѣняемъ нашу точку зрѣнія и тѣмъ получаемъ профили всѣхъ этихъ относительныхъ положеній плоскостей. Представленія именно этихъ движенья и будутъ важнѣйшими факторами нашего познанія пластической формы.

Такъ какъ зрительныя представленія, входящія въ полученное такимъ образомъ представленіе формы, отвлечены по вышесказанному отъ явленія, то и это чисто пластическое представленіе формы будетъ также только отвлеченнымъ *).

Такимъ образомъ пластическое представленіе складывается изъ зрительныхъ представленийъ линій и простыхъ плоскостей, связанныхъ между собой двигательными представленіями; поэтому оно знаетъ цѣльность формы только по отношенію къ двухмѣрному содержанію, а именно по отношенію къ указаннымъ нами геоме-

*) Рисунки скульптора возникаютъ прямо изъ двигательныхъ представленийъ и явленіе построено изъ нихъ. Это легко подмѣтить, если мы сравнимъ ихъ съ рисунками живописца, въ которыхъ представленіе возникаетъ изъ воспоминанія и вниманія прямого зрительнаго впечатлѣнія отъ объекта. Если эти оба рода въ болѣе поздней стадіи разработки и сближаются, то все-таки отграниченныя ихъ точки совершенно противоположны.

трическимъ картинамъ. Третье измѣреніе присоединяется черезъ перемѣну точки зрѣнія; но такъ какъ оно связываетъ путемъ двигательныхъ представлений эти отдѣльныя геометрическія картины въ трехмѣрный предметъ только послѣдовательно, то черезъ эту дѣятельность представленія цѣльной общей картины трехмѣрной формы въ представленіи не получается.

Цѣльную картину для трехмѣрнаго комплекса мы имѣемъ только въ далекомъ образѣ. Этотъ послѣдній представляетъ единственную возможность цѣлостнаго воспріятія формы въ смыслѣ акта воспріятія и представленія.

Но такъ какъ зрительное впечатлѣніе, дающее представленіе глубины, зависитъ отъ измѣнчивыхъ, привходящихъ обстоятельствъ и поэтому само мѣняется, а съ другой стороны, вычитывая изъ явленія форму предмета, мы усваиваемъ ее, какъ двигательное представленіе, то ясныхъ картинъ для представленія глубины у насъ не остается. Въ самомъ дѣлѣ каждый умѣетъ представить себѣ шаръ какъ форму, но не каждый способенъ представить себѣ, какъ округлость послѣдняго выражается въ зрительномъ впечатлѣніи. То, что каждый твердо знаетъ, это—во-первыхъ линия круга, какъ нѣчто двухмѣрное, и во-вторыхъ двигательное представленіе, съ помощью котораго онъ повторяетъ эту круговую линію во всѣ стороны.

Откинувъ весьма различную ясность содержанія отдѣльныхъ представлений формы у людей, мы приходимъ къ сознанію, что это содержаніе стоитъ въ весьма неопредѣленной связи со зрительными представленіями. Для воспринимающаго процессъ зрѣнія въ смыслѣ пространственнаго считыванія явленія проходитъ совершенно безсознательно, и онъ получаетъ зрительное впечатлѣніе для пространственнаго представленія. Однако при представленіи онъ слагаетъ себѣ предметъ частью изъ зрительныхъ, частью изъ двигательныхъ представлений, т.-е. онъ создаетъ себѣ приблизительный зрительный образъ и наполняетъ его въ мѣру своей пластической потребности двигательными представленіями. Зрительное впечатлѣніе и двигательное представленіе относятся правда къ одному и тому же предмету, но не стоятъ другъ къ другу въ какомъ-либо ясномъ внутреннемъ отношеніи.

Эта неясность относительно признаковъ явленія, служащихъ намъ эквивалентомъ представленія формы, понятна, такъ какъ единственный контроль для этого отношенія между нашими зрительными и двигательными представленіями лежитъ въ изображе-

ніи; ибо здѣсь представленія становятся воспринимаемыми и мы можемъ тогда провѣрить, реагируемъ ли мы непосредственно на впечатлѣнія, получаемыя отъ изображенія. Всѣ другія духовныя дисциплины оставляютъ человѣка въ этомъ пунктѣ совершенно наивнымъ, ставя его вполне въ безсознательное отношеніе къ природѣ и доставляя ему совершенно неясный запасъ представлений. Только одно пластическое искусство представляетъ дѣятельность, въ которой сознаніе развивается въ данномъ направленіи и которая пытается, устранивъ пропасть между представленіемъ формы и зрительными впечатлѣніями, создать изъ нихъ одно цѣлое. Съ другой стороны дѣйствительное наслажденіе и непосредственно благотворное въ художественномъ произведеніи лежитъ въ воспріятіи этой цѣльности и въ вѣрномъ непосредственномъ схватываніи этой естественной гармоніи.

Разсмотримъ теперь съ этой стороны изобразительную дѣятельность скульптора и живописца. Духовный матеріалъ скульптора составляютъ его двигательныя представленія, полученные имъ отчасти прямо изъ самой двигательной дѣятельности глаза, отчасти изъ зрительныхъ впечатлѣній, и эти представленія онъ непосредственно изображаетъ въ вещественномъ матеріалѣ, воспроизводя ихъ рукою. Эти изображенныя такимъ образомъ двигательныя представленія даютъ опять-таки зрительное впечатлѣніе и должны получить, какъ далекой образъ, въ этомъ зрительномъ впечатлѣніи свою цѣлостную форму. Тогда необходимо возникаетъ вопросъ, даетъ ли этотъ далекой образъ или это чистое явленіе также и ясный образъ, выражающій форму, или нѣтъ. Такимъ образомъ скульпторъ работаетъ косвенно надъ зрительнымъ впечатлѣніемъ или цѣлостнымъ явленіемъ. Изображенную форму, или реализованныя двигательныя представленія, онъ провѣряетъ зрительнымъ впечатлѣніемъ, которое онъ получаетъ, отдалившись настолько, насколько нужно, чтобы получить далекой образъ формы. Если цѣлостная картина при этомъ еще не возникаетъ, то значитъ реальная форма не достигла настоящаго единства, ибо высшая правда ея единства лежитъ именно въ томъ, чтобы возникающая картина имѣла полную силу выраженія во всемъ, что касается формы. Въ этомъ заключается пластическая проблема скульптора.

Если мы прослѣдимъ теперь дѣятельность живописца, то увидимъ, что духовнымъ матеріаломъ его изображеній будутъ зрительныя представленія; онъ выражаетъ ихъ непосредственно на

плоскости и создаетъ такимъ образомъ нѣкоторое цѣлое, въ смыслѣ далевого образа. Поскольку же эти впечатлѣнія должны тѣмъ не менѣе возбуждать представленіе формы, предъ нимъ задача дать такое плоскостное изображеніе, чтобы мы получили полное представленіе формы предмета. Сдѣлать это онъ можетъ, только путемъ провѣрки пластическаго воздѣйствія всѣхъ зрительныхъ впечатлѣній, пользуясь ими и преобразовывая ихъ въ этомъ смыслѣ. Въ этомъ заключается проблема живописца. Такимъ образомъ, дѣло идетъ у обоихъ объ установленіи извѣстнаго взаимно-отношенія между зрительной картиной и представленіемъ формы. Но только живописецъ реализуетъ картину на основаніи представленія формы, а скульпторъ представленіе формы на основаніи зрительной картины.

Представленіе формъ природы, какъ продуктъ цѣлостнаго плоскостнаго или далевого образа, основывается на безконечномъ взаимномъ обмѣнѣ опыта зрительныхъ и двигательныхъ представленій, безсознательно приведшемъ къ строгой закономерности, поскольку именно опредѣленное представленіе формы является для всѣхъ смотрящихъ необходимымъ слѣдствіемъ опредѣленнаго плоскостнаго впечатлѣнія. Поэтому установленіе извѣстнаго взаимно-отношенія между обоими родами представленій означаетъ искаженіе существующаго между ними закономернаго отношенія или созданіе таковаго. Это закономерное отношеніе существуетъ только для представленія, только въ немъ и чувствуется. Мы же ощущаемъ только, дѣйствуетъ ли впечатлѣніе на насъ непосредственно какъ представленіе формы, или же нѣтъ. Эта закономерность чувствуется такимъ образомъ каждымъ смотрящимъ, но, какъ само собой понятная жизненная дѣятельность, не проникаетъ въ сознаніе.

Если теперь мы поставимъ художника передъ какимъ-нибудь явленіемъ природы, какъ опредѣленнымъ частнымъ случаемъ, то его задачей было бы воспринять это явленіе и изобразить его, съ точки зрѣнія этой общей закономерности. Всякое явленіе природы, какъ частный случай, должно быть преобразовано, такъ сказать, въ нѣкоторый общій случай, должно стать зрительной картиной, имѣющей какъ выраженіе представленія формы нѣкоторое общее значеніе.

Воспринимая природу съ этой точки зрѣнія, художникъ противопоставляетъ данному явленію природы его зрительную картину—другое явленіе, въ которомъ сообразно этой закономерности

переработано и уяснено явленіе природы и которое поэтому отъвѣчаетъ нашей потребности представленія.

Тотъ родъ факторовъ, какіе онъ выдѣляетъ въ смѣнѣ явленій природы и какими онъ пользуется для этого закономернаго построения,—тѣ характерныя данныя въ явленіяхъ, которыя онъ привлекаетъ въ процессъ своей переработки природнаго явленія въ цѣляхъ закономернаго возбужденія представленія формы, будутъ составлять его индивидуальный способъ воззрѣнія, его субъективную потребность въ представленіяхъ. Несмотря на получаемый при этихъ условіяхъ просторъ для индивидуальности, истинное художественное произведеніе все же представляетъ всегда закономерную картину нашего представленія и только этимъ и достигаетъ своего художественнаго значенія.

ФОРМА И ВОЗДѢЙСТВІЕ.

Чтобы точнѣе выяснитъ себѣ слѣдствія этой проблемы для живописца и скульптора, необходимо теперь подробнѣе разсѣлаться въ отношеніяхъ далевого образа къ двигательнымъ представленіямъ вообще.

Развивая двигательныя представленія и связанные съ ними контуры, мы достигаемъ того, что приписываемъ вещамъ форму, независимую отъ измѣненій явленія. Мы познаемъ ее какъ такой факторъ явленія, который зависитъ исключительно отъ предмета. Мы можемъ эту форму, частью полученную прямо при помощи движенія, частью отвлеченную отъ явленія, назвать формой бытія предмета.

Однако впечатлѣніе формы, получаемое нами отъ даннаго явленія и заключающееся въ немъ, какъ выраженіе формы бытія, есть всегда продуктъ съ одной стороны предмета, съ другой стороны освѣщенія, обстановки и мѣняющейся точки наблюденія, и поэтому оно противопоставляется нами отвлеченной и независимой отъ измѣненій формѣ бытія, какъ форма воздѣйствія.

Но по самой природѣ своей форма воздѣйствія такова, что въ ней каждый отдѣльный факторъ явленія имѣетъ какое-либо значеніе только по отношенію къ другому и въ контрастѣ съ нимъ; всѣ размѣры, все свѣтлое и темное, всѣ краски и т. д. оцѣниваются только относительно. Все основано на взаимоотношеніяхъ, каждый факторъ вліяетъ на всѣ остальные, опредѣляя совмѣстно съ другими ихъ значеніе.

Когда мы говоримъ такимъ образомъ объ общемъ впечатлѣніи, то разумѣемъ результатъ отъ совмѣстнаго воздѣйствія всѣхъ факторовъ явленія, и такъ какъ далекой образъ и состоитъ именно въ воспріятіи нѣкотораго общаго воздѣйствія, то изъ этого слѣдуетъ, что отдѣльные факторы этого явленія получаютъ извѣстное значеніе лишь въ своемъ опредѣленномъ отношеніи другъ къ другу, вызывающемъ это общее впечатлѣніе; взятые же сами по себѣ, т.-е. вырванные изъ связи, они теряютъ свое значеніе.

Если мы поэтому можемъ изъ какого-либо общаго явленія составить себѣ представленіе о формѣ предмета, руководствуясь при этомъ воздѣйствіями сказаннаго явленія, то это будетъ слѣдствіемъ отношенія отдѣльныхъ факторовъ другъ къ другу. Но

изъ этого слѣдуетъ, что если мы ставимъ себѣ задачей, исходя въ изображеніи отъ представленія формы, прійти къ соответствующему ей общему явленію и такъ сказать установить равенства между формой бытія и явленіемъ, то желаемого результата мы не получимъ, разъ будемъ воспринимать отдѣльныя двигательныя или формальныя представленія одно за другимъ прямо какъ зрительныя впечатлѣнія и путемъ подобнаго сложенія составлять общее явленіе. При такомъ раздробленномъ представленіи мы не воспринимаетъ частнаго, какъ обусловленнаго въ своемъ воздѣйствіи цѣлымъ и для цѣлаго, но всегда только какъ обособленное частное.

Итакъ, мы принуждены преобразовывать наше представленіе формы въ такіе факторы явленія, которые только въ совокупномъ впечатлѣніи чрезъ совмѣстное ихъ дѣйствіе становятся образомъ формы. Ибо дѣло не только въ томъ, чтобы представленія глубины обратить въ плоскостныя впечатлѣнія и сдѣлать ихъ доступными воспріятію, какъ нѣчто рядомъ стоящее въ цѣлостномъ актѣ зрѣнія, но чтобы плоскостное впечатлѣніе въ цѣломъ давало правильное общее впечатлѣніе для нашего представленія формы.

Мы можемъ разсматривать значенія формы бытія, какъ значенія числовой величины; какъ въ алгебрѣ отвлекаются отъ значенія числовой величины, принимая ее только какъ возможное отношеніе между a и b , такъ и впечатлѣніе образа дѣлаетъ всѣ дѣйствительныя пространственныя величины цѣнностями относительными, существующими только для глаза. Такимъ образомъ устанавливается равенство между формой бытія и формой воздѣйствія.

Когда я пристально смотрю на палецъ, я получаю впечатлѣніе отношеній формъ пальца. Если же я буду вглядываться въ кисть руки, то увижу палецъ въ отношеніи ко всей рукѣ и получу новое впечатлѣніе—впечатлѣніе отношенія пальца къ кисти руки. Если я затѣмъ взгляну на кисть вмѣстѣ съ рукою, то впечатлѣніе опять измѣнится и т. д. до безконечности. Кисть сама по себѣ могла мнѣ казаться сильной, когда я смотрѣлъ на нее въ отдѣльности; по отношенію ко всей рукѣ она пожалуй можетъ показаться мнѣ нѣжной, если только вся рука очень развита.

Въ то время какъ сначала форма пальца воспринималась лишь, какъ общее впечатлѣніе принадлежащихъ этому пальцу отдѣльныхъ формъ, позднѣе она возникаетъ какъ впечатлѣніе отношенія къ другимъ одновременно дѣйствующимъ формамъ. Въ обоихъ случаяхъ форма бытія пальца та же, но роль ея дѣйствія въ

явленіи измѣнилась. Какъ форма воздѣйствія она пріобрѣтаетъ акцентъ, который ей самостоятельно не присущъ. Такимъ образомъ форма бытія разлагается на отношенія воздѣйствія и цѣнности воздѣйствія, а представленіе предмета превращается въ представленіе цѣнностей воздѣйствія, которыя только въ данномъ цѣломъ получаютъ свое значеніе.

Съ другой стороны простая группировка можетъ придавать формальнымъ цѣностямъ въ ихъ дѣйствіи весьма различныя акценты. Мы можемъ, на примѣръ, линіи одинаковой длины такъ поставить другъ къ другу, что онѣ будутъ давать впечатлѣніе различной длины. Существуютъ извѣстныя геометрическія фигуры, имѣющія цѣлью вызвать эту иллюзію. Отсюда понятно, что цѣнность отдѣльныхъ формъ бытія можетъ быть ложной, какъ въ данномъ примѣрѣ, или безразличной, т.-е. лишенной опредѣленнаго акцента, или же можетъ выступать сильно и настойчиво. Во всѣхъ трехъ случаяхъ дѣйствительные размѣры формы бытія остаются тѣ же, а мѣняется лишь форма воздѣйствія. Будетъ ли акцентъ воздѣйствія такимъ или инымъ, зависитъ слѣдовательно отъ общей ситуаціи и является какъ сама эта ситуація чѣмъ-то либо постояннымъ, либо подверженнымъ измѣненію. Для нашего впечатлѣнія отъ формъ природы это имѣетъ большое значеніе. Такъ какъ многіе предметы связаны съ опредѣленной ситуаціей, то мы и знаемъ ихъ лишь, какъ опредѣленную форму воздѣйствія и съ измѣненіемъ ситуаціи представляется измѣненной ихъ форма бытія. На примѣръ, возвышающаяся въ воздухѣ надъ домами одинокая башня производитъ впечатлѣніе стройной, но она же становится сразу приземистой, если мы съ боку приставимъ тонкую фабричную трубу.

Такимъ образомъ контрастъ предмета съ окружающимъ входитъ въ составъ его характеристики, и поскольку представленіе предмета связывается въ насъ съ опредѣленными ситуаціями, въ нашемъ представленіи фиксируются опредѣленные акценты воздѣйствія, характеризующіе форму бытія. Мы можемъ говорить объ акцентѣ исключительномъ и нормальномъ, случайномъ или типичномъ, смотря по тому, насколько въ предѣлахъ измѣненія въ нашемъ представленіи устанавливаются опредѣленные требованія воздѣйствія. Художникъ въ зависимости отъ его индивидуальнаго дарованія обогащаетъ наше отношеніе къ природѣ тѣмъ, что ставитъ форму бытія въ различныя ситуаціи, которыя даютъ ей новыя нормальныя акценты воздѣйствія. Чѣмъ нормальнѣе и ти-

пичнѣе эти акценты воздѣйствія въ художественномъ произведеніи, тѣмъ объективнѣе будетъ его значеніе.

Этимъ содержаніе того, что мы должны назвать представленіемъ формы, въ противоположность къ простой формѣ бытія, расширяется въ томъ отношеніи, что мы представляемъ себѣ комплексъ двигательныхъ представленій, какъ связанный съ извѣстной задачей пространственнаго воздѣйствія. Въ зависимости отъ этого содержанія и требованія, которыя мы предъявляемъ къ явленію, какъ выраженію пространственной и пластической природы, расширились.

При создаваніи формальнаго представленія мы невольно работаемъ надъ зрительнымъ представленіемъ, которое ставитъ себѣ задачей извѣстное воздѣйствіе. Какъ бы неполно оно ни было, оно все же въ состояніи закрѣпить общее понятіе о формѣ, выражающееся въ этомъ воздѣйствіи. Когда дѣти рисуютъ лицо какъ кругъ съ двумя точками вмѣсто глазъ и вертикальнымъ штрихомъ вмѣсто носа, а горизонтальнымъ вмѣсто рта, то этимъ самымъ они изображаютъ именно это необходимое воздѣйствіе, какъ совершенно соотвѣтствующій нашему естественному представленію о формѣ воздѣйствія образъ.

Поэтому и художественное изображеніе, если оно должно быть сильнымъ и естественнымъ, должно извлечь изъ общей полноты явленій, и несмотря на присущую имъ множественность, эти элементарныя воздѣйствія, дѣлающія для насъ живымъ самое общее понятіе формы. Въ написанномъ или высѣченномъ человѣческомъ лицѣ то, что даетъ ребенокъ нѣсколькими штрихами, должно равнымъ образомъ преобладать какъ главное средство воздѣйствія. Посему такъ называемый греческій типъ лица у древнихъ статуй, на примѣръ, или такъ называемый греческій носъ возникли изъ подобной же потребности, а совсѣмъ не потому, что греки имѣли такія головы. Такая голова дѣйствуетъ при всѣхъ обстоятельствахъ ясно и представляетъ типичныя акценты воздѣйствія.

Изъ всего этого мы узнали, что форма бытія, поддающаяся измѣренію природная форма, или ея данныя пространственные размѣры могутъ быть осязаемы глазомъ, но не могутъ быть затѣмъ восприняты, какъ цѣлое. Это цѣлое существуетъ для глаза только въ формѣ воздѣйствій, которыя превращаютъ всѣ дѣйствительныя размѣры въ относительныя цѣнности; только какъ таковыя мы имѣемъ ихъ въ зрительныхъ представленіяхъ. Точно также представленія отвлеченныхъ контуровъ, присущихъ формамъ бытія, и

ихъ относительнаго положенія другъ къ другу получаютъ нами въ зрительномъ представленіи лишь какъ выраженія извѣстныхъ пропорцій и представляютъ посему величины относительныя. Такого рода абстракціи, закрѣпляя ощущение пространственныхъ цѣнностей, которыя могутъ быть реализованы только облеченіемъ ихъ въ индивидуальныя пропорціи. Только изъ воздѣйствія далевого образа мы можемъ правильно отвлекать формальныя цѣнности, ибо только тутъ элементы явленія выступаютъ однородно и одновременно.

Художественное зрѣніе состоитъ такимъ образомъ въ могущемъ воспріятіи этихъ ощущений формы въ противоположность простому знанію формы бытія, какъ суммы отдѣльныхъ воспріятій; каковое бытіе можетъ имѣть значеніе только для научнаго изслѣдованія.

Значеніе представленія въ противоположность прямому воспріятію и простому сохраненію въ памяти воспріятого образа заключается въ усваиваніи такихъ цѣнностей впечатлѣнія. Искусство такимъ образомъ состоитъ въ томъ, чтобы этотъ отвлеченный запасъ представленій снова воплотить и этимъ путемъ оно создаетъ впечатлѣніе, которое безъ остатка переходитъ у зрителя въ цѣнности представленія, между тѣмъ какъ впечатлѣніе отъ природы еще не даетъ цѣльнаго съ этой точки зрѣнія образа въ представленіи.

Если эта цѣнность воздѣйствія есть только продуктъ дѣйствія на насъ явленія въ его цѣломъ и сама по себѣ не конкретна и недоступна изображенію, то, какъ уже сказано, эта цѣнность воздѣйствія можетъ получиться въ художественномъ произведеніи, только если явленіе въ его цѣломъ соотвѣтствуетъ этому требованію, содержитъ необходимыя для этого условія. А такъ какъ въ природѣ дѣло случая, находятся ли эти условія въ явленіи, то изображеніе не можетъ состоять въ механическомъ, гонящемся за положительнымъ сходствомъ копированіи случайнаго явленія, но въ изображеніи условій, которыя позитивно создаютъ эту цѣнность воздѣйствія для нашего представленія. Чтобы дать форму бытія ея цѣнность воздѣйствія, мы должны преобразовать общую ситуацію соотвѣтственно тому опыту, который мы имѣемъ въ условіяхъ воздѣйствія. Мы должны форму бытія поставить въ такія условія, чтобы она могла вызвать вновь то представленіе, которое мы добыли отъ нея постепенно. Черезъ переработку

частнаго случая соотвѣтственно желательному воздѣйствію мы даемъ представленіе, добытое изъ тысячи случаевъ. Такимъ образомъ для художника изображеніе природы сводится къ изображенію міра формъ, уже переработанныхъ его представленіемъ и перечеканенныхъ въ пространственныя цѣнности воздѣйствія. Этотъ ихъ характеръ долженъ проявиться въ способѣ изображенія, онъ долженъ быть краснорѣчивъ, долженъ достигнуть мощнаго выраженія. Ибо только въ этомъ случаѣ произведеніе искусства будетъ дѣйствительнымъ выраженіемъ нашего отношенія къ природѣ въ томъ видѣ, какъ оно естественно образуется въ нашемъ пространственномъ представленіи. Эта точка зрѣнія, исходящая изъ сознанія, что наше отношеніе къ природѣ и ея отвлеченной формѣ бытія можетъ найти свое выраженіе лишь въ воспріятіи образа, какъ взаимоотношенія и продукта воздѣйствій—эта точка зрѣнія и есть художественная.

Такъ называемая позитивистическая точка зрѣнія ищетъ правду въ воспріятіи самого предмета, а не въ томъ представленіи о немъ, которое въ насъ образуется, и видитъ художественную задачу только въ точномъ воспроизведеніи непосредственно воспріятого. Всякое вліяніе представленія она считаетъ искаженіемъ такъ называемой правды природы и стремится съ этой точки зрѣнія довести процессъ изображенія до степени возможно точно имитирующаго аппарата, при чисто механически рецептивномъ отношеніи къ изображаемому. Она старается отдѣлать мгновенное воспріятіе отъ представленій, которыя естественно обуславливаютъ зрѣніе въ собственномъ смыслѣ. Ибо вѣдь зрѣніе не есть только механическій актъ, но опытъ представленія дѣлаетъ для насъ механическій зрительный образъ образомъ пространственной природы и только этимъ даетъ намъ вообще возможность узнать, что онъ изображаетъ. При этомъ безразлично, будетъ ли это рабское подчиненіе воспріятію направлено на двигательныя представленія или на зрительныя впечатлѣнія. Рядомъ съ позитивизмомъ въ отношеніи къ данной формѣ бытія существуетъ позитивизмъ и въ отношеніи къ данной формѣ воздѣйствія, будь то въ пластическомъ или живописномъ изображеніи. Кульминаціонная точка позитивизма въ отношеніи къ явленію была бы достигнута, если бы мы могли воспринимать съ неопытностью новорожденного ребенка. Этотъ позитивизмъ стремится къ изображенію, соотвѣтствующему неяснымъ впечатлѣніямъ первыхъ часовъ жизни, когда представления начинаютъ только образовываться. Изобрѣтеніе фотогра-

фин весьма способствовало этимъ стремленіямъ. Но въ этомъ случаѣ упускаютъ изъ виду, что человѣкъ рѣшительно не въ состояніи совсѣмъ отдѣлаться отъ своихъ представлений, такъ какъ собственно съ помощью ихъ онъ видитъ, и такимъ образомъ ихъ безсознательное вліяніе стоитъ въ противорѣчій со сказаннымъ стремленіемъ. Естественнымъ слѣдствіемъ является то, что возбужденіе къ пространственному представленію, вызываемое подобнымъ изображеніемъ, является весьма жалкимъ, тогда какъ при художественномъ воспроизведеніи оно должно было бы собственно расти и повышаться. Такія изображенія, такъ сказать, нѣмы, такъ какъ способность вызывать въ насъ представленіе формы искусственно вытравлена изъ явленія.

Итакъ, произведеніе искусства есть законченное, въ самомъ себѣ покоющееся и для себя существующее цѣлое воздѣйствія и противопоставляетъ послѣднее, какъ самостоятельную реальность, природѣ.

Въ художественномъ произведеніи форма бытія существуетъ только какъ реальность воздѣйствія. Художественное произведеніе, воспринимая природу, какъ отношеніе между двигательными представленіями и зрительными впечатлѣніями, освобождается отъ всего измѣнчиваго и случайнаго.

Поэтому было бы наивнымъ заблужденіемъ думать, что впечатлѣніе отъ какой-нибудь фигуры, зависящее въ данномъ художественномъ произведеніи отъ извѣстнаго гармоническаго сочетанія, останется тѣмъ же, если представить себѣ форму бытія въ другой связи воздѣйствій: на примѣръ ту же фигуру въ измѣненной ситуациі. Въ этомъ случаѣ смѣшиваются тождественность лица съ тождественностью воздѣйствія.

Изъ этого слѣдуетъ, что всѣ такъ называемыя ученія о пропорціяхъ, установленныя для искусства, въ самой основѣ своей являются результатомъ недоразумѣнія. Необходимыя пропорціи должны каждый разъ быть заново созданы и извлечены изъ художественнаго произведенія, какъ цѣлаго, и слѣдовать изъ него, при чемъ это цѣлое ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть только суммою разъ навсегда опредѣленныхъ частныхъ пропорцій.

Ясно, что только въ тѣхъ твореніяхъ искусства, которыя постоянно повторяются въ своей общей структурѣ, какъ на примѣръ греческіе храмы, могутъ выработаться приблизительно постоянныя отношенія для опредѣленныхъ частей зданія. Послѣднія являются необходимымъ результатомъ опредѣленнаго общаго плана.

Если этотъ послѣдній отпадаетъ, то и пропорціи отдѣльныхъ частей теряютъ свой смыслъ и должны быть заново найдены въ ихъ новой связи. Съ другой стороны изъ предыдущаго ясно, что въ скульптурѣ отношенія формъ въ отдѣльныхъ частяхъ зачастую должны быть принесены въ жертву общему впечатлѣнію, иллюстраціей чему можетъ служить, на примѣръ, слишкомъ короткая нога Праксителейскаго Фавна.

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И ЕГО ВЫРАЖЕНИЕ ВЪ ЯВЛЕНИИ.

Мы прослѣдили въ предыдущихъ главахъ отношеніе явленія къ пространственному представленію, имѣя главнымъ образомъ въ виду предметы. Теперь необходимо сдѣлать то же по отношенію къ природѣ, какъ пространственному цѣлому. Подъ пространственнымъ цѣлымъ мы разумѣемъ пространство, какъ трехмѣрное протяженіе, «движеніе или способность движенія нашего представленія по тремъ измѣреніямъ». Существеннымъ въ немъ является непрерывность. Поэтому представимъ себѣ пространственное цѣлое, какъ водную массу, въ которую мы погружаемъ сосуды и этимъ ограничиваемъ отдѣльные объемы, какъ опредѣленные оформленные отдѣльные тѣла, не теряя однако представленія непрерывной водной массы. Это пространственное цѣлое природы должно быть выражено въ изображеніи, если мы хотимъ закрѣпить элементарнѣйшее изъ непосредственныхъ воздѣйствій на насъ природы.

Такъ какъ мы по отношенію къ природѣ не являемся только смотрящими созданіями, связанными какой-либо одной опредѣленной точкой зрѣнія, но одновременно находимся со всѣми нашими чувствами въ вѣчномъ измѣненіи и движеніи, то мы живемъ и дѣйствуемъ въ пространственномъ сознаніи окружающей насъ природы, даже если явленіе само по себѣ даетъ намъ весьма мало точекъ отправленія для пространственнаго представленія. Мы не спрашиваемъ какимъ образомъ появляется это сознаніе, на какого рода впечатлѣніяхъ, воспріятіяхъ оно основывается. Мы не требуемъ, чтобы явленіе каждый разъ снова являлось для насъ истолкованіемъ пространства на примѣрѣ: вѣдь даже при закрытыхъ глазахъ у насъ есть сознаніе, что оно существуетъ.

При изображеніи же дѣло заключается какъ разъ въ томъ, чтобы посредствомъ даннаго явленія и только посредствомъ него вызвать это представленіе пространства. При узкихъ рамкахъ картины, скудныхъ и разъ на всегда опредѣленныхъ средствахъ, дѣйствующихъ только на глазъ и только ограниченнымъ образомъ художникъ долженъ ясно сознавать какого рода связи въ явленіи безошибочно и съ необходимостью вызываютъ въ зрителѣ это чувство пространства, это элементарнѣйшее дѣйствіе природы.

Чѣмъ сильнѣе онъ выразитъ пространственное содержаніе, полноту пространства въ картинѣ, чѣмъ больше заботъ будетъ положено на то, чтобы вызвать явленіемъ пространственное представленіе, тѣмъ сильнѣйшимъ переживаніемъ будетъ для насъ изображенное на картинѣ, тѣмъ существеннѣе и значительнѣе будетъ казаться содержаніе картины при сопоставленіи ея съ природой.

Если мы теперь поставимъ себѣ задачей при посредствѣ явленія показать этотъ общій объемъ природы, то мы должны сначала этотъ объемъ природы пластически представить себѣ, какъ полное пространство, которое наполнено частью единичными объемами предметовъ, частью воздушными тѣлами. Оно существуетъ не какъ ограниченное снаружи, а какъ оживленное изнутри.

Теперь, если границы или форма предмета указываютъ на его объемъ, то возможно путемъ группировки предметовъ вызвать представленіе ограниченаго ими воздушнаго объема. Ибо въ сущности границы предмета будутъ въ то же время границами окружающаго его воздушнаго тѣла. Отсюда возникаетъ вопросъ, какъ должны быть расположены предметы, чтобы двигательное представленіе, которое возбуждается ими, не осталось 'одиначнымъ, но шло впередъ и, связываясь съ другими, все дальше и дальше проходило по всѣмъ измѣреніямъ общаго пространства, такъ чтобы подъ руководствомъ такихъ двигательныхъ представленій мы могли пережить весь объемъ или общее пространство и воспринять его какъ нѣчто цѣльное и непрерывное. Итакъ, дѣло въ томъ, чтобы при помощи предметовъ построить общее пространство, такъ сказать, создать схему движеній, которая, хотя бы и съ перерывами, дѣлала бы, тѣмъ не менѣе для насъ яснымъ нѣкоторый непрерывный общій объемъ. Этимъ путемъ отдѣльный предметъ становится частью построения и получаетъ свое мѣсто въ полнотѣ пространства съ точки зрѣнія общаго развитія пространства и способности предмета вызывать и вести дальше пространственное представленіе.

Такимъ образомъ общая схема построения пластически сдѣлалась для насъ ясной. Но такъ какъ мы должны воспринять еѣ какъ явленіе для глаза, то приходится еще имѣть дѣло и съ расположеніемъ предметовъ, поскольку эти послѣдніе какъ зрительное явленіе развиваютъ двигательное представленіе. Такимъ образомъ то, что для отдѣльнаго тѣла даетъ моделировка, для цѣлаго дается посредствомъ отдѣльныхъ тѣлъ. Благодаря этому цѣлое

будетъ такимъ же связаннымъ, моделированнымъ пространственнымъ тѣломъ, какъ и единичное тѣло.

Для простѣйшаго примѣра представимъ себѣ равнину. Ясно, что ея видъ будетъ отчетливѣй, если на ней что-либо стоитъ, на прим., дерево, то-есть перпендикулярный предметъ. Благодаря тому, что на ней что-то стоитъ, сейчасъ же черезъ это выказывается горизонтальное положеніе плоскости; можно было бы сказать, что она пространственно живетъ. Обратно и дерево дѣйствуетъ повышеннымъ образомъ въ своей стремящейся ввысь, перпендикулярной тенденціи формы, благодаря горизонтальной плоскости. Если къ этому присоединится еще и дѣйствіе свѣта и тѣни, такъ что дерево будетъ бросать тѣнь на плоскость земли, то пространственное отношеніе обоихъ будетъ еще разъ уяснено, представленіе возбуждѣтся съ новой силой. Если на горизонтѣ полосы облаковъ привлекутъ взоръ вдаль, то мы двинемся по плоскости въ глубину и переживемъ вмѣстѣ съ тѣмъ съ помощью простыхъ средствъ явленія всѣ пространственныя измѣренія, какъ нѣкоторое общее возбужденіе. Черезъ это становится понятнымъ, какъ отдѣльные предметы работаютъ надъ изображеніемъ общаго пространства своимъ положеніемъ и примѣненіемъ, и какъ это примѣненіе усиливаетъ пространственно-возбудительное значеніе цѣлаго; а съ другой стороны, чрезъ это примѣненіе они и сами по себѣ какъ отдѣльные предметы выражаются сильнѣе, такъ какъ именно въ цѣломъ они имѣютъ опредѣленную пространственную функцію, играютъ опредѣленную пространственную роль.

Въ этой двойной роли, заключающейся въ взаимодѣйствіи цѣлаго и частнаго мы познаемъ художественную связь и цѣлаго и частнаго членовъ явленія, какъ художественнаго организма. Такимъ образомъ мы познаемъ возможность связи и цѣльности въ картинѣ, которая ничего общаго не имѣетъ съ связью природы, какъ органическаго единства или какъ единства процесса. Эта связь есть исключительный удѣлъ изобразительнаго искусства, и поэтому она по большей части лежитъ внѣ сферы пониманія профановъ.

Въ ландшафтѣ, на примѣръ, органическая связь по сравненію съ таковою же въ человѣческомъ тѣлѣ уже въ значительной мѣрѣ ослаблена. Деревья могутъ стоять здѣсь или тамъ, рѣка дѣлать тотъ или иной поворотъ, горы тянутся такъ или иначе—все это зависитъ отъ произвола художника. Такъ что органическая связь въ данномъ случаѣ лишь въ незначительной мѣрѣ является

необходимой, и все же въ хорошемъ ландшафтѣ мы находимъ необходимую связность, словно иначе и быть не могло; связность эта и есть то, о чемъ мы говорили выше, и ничто иное. Все являющееся въ плоскости картины, взаимно обуславливается, какъ возбужденіе къ нѣкоторому замкнутому пространственному единству въ представленіи. Даже профанъ, хотя онъ изъ интереса къ предметамъ выискиваетъ частности, безсознательно подчиняется этому дѣйствию, черезъ что все представляется ему пространственно живымъ и цѣльнымъ. Эту жизнь, эту внутреннюю послѣдовательность въ картинѣ онъ будетъ ощущать, не будучи въ состояніи объяснить ее себѣ. Его созерцаніе и фантазія возбуждены и прикованы наличностью впечатлѣній. Когда онъ имѣетъ дѣло съ ландшафтомъ, гдѣ предметный интересъ ограниченъ, зритель легче поддается художественному воздѣйствію. Но когда на картинѣ изображены фигуры, его захватываетъ интересъ къ фигурамъ, какъ таковымъ, какъ къ единичнымъ существамъ, и онъ легко теряется въ этихъ интересующихъ его частностяхъ. Но если представить себѣ, что аналогично картинѣ ландшафта и здѣсь все построено ради пространственнаго развитія, если понять, что и фигуры имѣютъ въ картинѣ всегда задачей содѣйствовать этому пространственному развитію для глаза, то можно будетъ объяснить себѣ ту связь, которая даетъ картинѣ художественную необходимость, необходимость явленія. Мы поймемъ тогда, что фигуры въ картинѣ разрѣшаютъ болѣе общую задачу, чѣмъ рассказъ о какомъ-либо происшествіи.

Подведемъ краткій итогъ всему сказанному. Мы видѣли, что явленіе въ картинѣ должно состоять изъ комплекса контрастовъ, которые всѣ взаимно, а затѣмъ и въ цѣломъ, обуславливаютъ возбужденіе нашего пластическаго и пространственнаго представленія, если мы хотимъ получить дѣйствительно живую картину реальной пространственной природы. Въ этомъ взаимномъ обуславливаніи контрастовъ явленія и совмѣстномъ вызваніи ими нѣкотораго пространственнаго цѣлаго состоитъ единство явленія, которое ничего общаго не имѣетъ съ органическимъ единствомъ или единствомъ процесса въ природѣ.

Данный продуктъ контрастовъ явленія, сводящійся къ пространственному представленію, мы назовемъ въ отличіе отъ возбужденій, состоящихъ въ представленіяхъ процесса, пространственными и цѣлностями явленія.

Такимъ образомъ, если на примѣръ форма моделируется для глаза

свѣтомъ и тѣнью, то средствомъ явленія или контрастомъ являются свѣтлое и темное. Но поскольку однако свѣтлое и темное въ данномъ опредѣленномъ отношеніи и на опредѣленномъ данномъ мѣстѣ оказываютъ пластическое дѣйствіе, и это ихъ дѣйствіе отмѣчается комбинирующимъ духовнымъ глазомъ, постольку оно представляетъ нѣкоторую пространственную цѣнность явленія.

А такъ какъ само пространственное явленіе есть продуктъ различныхъ, совмѣстно дѣйствующихъ въ природѣ элементовъ, какъ, на примѣръ, предмета, какъ формы бытія, его локальной краски, источника свѣта (качество и направленіе его), положенія, занимаемаго зрителемъ по отношенію къ предмету, то пространственные цѣнности окажутся болѣе или менѣе богатыми скрещеніями или узлами этихъ природныхъ дѣйствій. Въ нихъ мы встрѣчаемся съ нѣкоторымъ совмѣстнымъ дѣйствіемъ по существу своему не связанныхъ элементовъ природы, въ нихъ проявляется нѣкоторое единство, доступное только зрѣнію и одновременно сообщающее ему нѣчто о цѣломъ рядѣ разъединенныхъ отношеній, благодаря чему возникаетъ пространственная ориентировка представленія, воспріятіе пространственного положенія вещей. Въ нихъ заключается возможность привести въ связь необходимости и обусловленности въ явленіи отдѣльные предметы, которые сами по себѣ, по какимъ-либо реальнымъ основаніямъ, не состоятъ ни въ какой необходимой связи и не занимаютъ никакого необходимаго пространственного положенія другъ къ другу. Теперь легко понять, что въ открытіи пространственныхъ цѣнностей явленія лежитъ специальная художественная сила и дарованіе живописца, и что въ картинѣ изобразительная и объединяющая способность принадлежитъ собственно пространственнымъ цѣностямъ.

Если обдумать, какъ безконечно разнится изображеніе отъ природы, то способность его вызывать въ людяхъ иллюзію осталась бы для насъ загадкой, если бы картина, какъ и природа, не пробуждала въ насъ сначала процесса, имѣющаго цѣлью представленіе пространства. Природа и картина, вліяя такимъ образомъ, достигаютъ одинаковаго результата для представленія. Параллели между природой и художественнымъ произведеніемъ слѣдовало бы поэтому искать не въ тождественности ихъ фактическаго явленія, но въ томъ, что имъ обоимъ присуща одинаковая способность возбужденія пространственного представленія. Дѣло заключается не въ иллюзіи, благодаря которой картину можно было бы при-

нять за кусокъ дѣйствительности, какъ это имѣетъ мѣсто въ панорамахъ *), но въ силѣ той суммы возбужденій, которая объединена въ картинѣ.

Именно посредствомъ этой концентраціи и обобщенія въ картинѣ искусство можетъ преодолѣть раздробленное воздѣйствіе природы. Художникъ, руководясь этой цѣлью, наблюдаетъ явленіе природы въ его вѣчной смѣнѣ, онъ устраняетъ всѣ слабыя, ничего не говорящія положенія, и занимаетъ такимъ образомъ болѣе выгодное мѣсто по отношенію къ природѣ. У него является возможность посредствомъ этой системы очищенія сообщить картинѣ силу, которая дѣлаетъ ее цѣнной при сравненіи съ природой.

Но это уже нѣчто иное, чѣмъ болѣе или менѣе удачное закрѣпленіе картины воспріятія, какъ она непосредственно дана. Явленіе природы не важно само по себѣ, какъ зрительная картина, встрѣчающаяся намъ случайно въ дѣйствительности, но какъ выраженіе извѣстнаго пространственного направленія, если представить себѣ явленіе природы, какъ пространственно создающее. Только въ изображеніи предмета, какъ продукта явленія, самого предмета, и окружающаго его общаго пространственного или воздушнаго тѣла,—какъ свидѣтельства существованія предмета въ пространствѣ, а не просто, какъ картины предметныхъ формъ

*) Панорама, создающая общее явленіе частью чисто живописно, т. е. средствами плоскости, частью дѣйствительной пространственной перспективой и пластическимъ изображеніемъ, стремится вызвать въ зрителѣ впечатлѣніе реальности, принуждая его въ виду фактическаго углубленія пространства, достигаемаго всей постройкой панорамы къ различнымъ, дѣйствительнымъ аккомодациямъ глазъ, какъ въ природѣ. Но при этомъ она пытается обмануть насъ насчетъ фактическихъ дистанцій, которыя дѣлаютъ необходимыми эти различныя аккомодации. Имъ придается помощью живописныхъ средствъ совершенно другое—и по мѣрѣ удаленія возрастающее пространственное значеніе. Грубость этихъ средствъ заключается въ томъ, что тонко чувствующій глазъ воспринимаетъ какъ противорѣчіе родъ аккомодации и зрительныя впечатлѣнія, которыя онъ при этомъ получаетъ. По аккомодации онъ видитъ разстояніе длиною въ метръ, зрительное же впечатлѣніе даетъ милю. Это противорѣчіе вызываетъ недовольство, родъ головокруженія, вмѣсто удовольствія, даваемого яснымъ пространственнымъ впечатлѣніемъ.

Чѣмъ лучше панорама, т. е. чѣмъ болѣе этотъ обманъ, тѣмъ мучительнѣе чувство въ глазу, ибо мы тогда менѣе способны равновѣситься въ этомъ смѣшанномъ впечатлѣніи. Чѣмъ хуже панорама, тѣмъ лучше чувствуемъ мы себя и именно потому, что уменьшается эта обманчивость. Чувство реальности, которое хочетъ вызвать панорама, предполагаетъ невосприимчивость и грубость зрѣнія, недостатокъ въ тонкомъ функциональномъ чувствѣ при разсматриваніи. Старая панорама, какъ просто непрерывная картина, есть невинное удовольствіе для дѣтей, вышедшихъ же утопченная поддерживаетъ грубость чувствъ посредствомъ извращеннаго ощущенія и фальшиваго чувства реальности, совершенно въ такой же степени, какъ это дѣлаютъ восковыя фигуры.

только,— разрешена будетъ проблема явленія въ ея полномъ значеніи. Входить ли въ явленіе много предметовъ или только одинъ, взяты ли средства изображенія у сложнаго явленія природы или же они даны въ дѣйстви формѣ одного предмета, какъ, напримѣръ, въ рисунокѣ одной фигуры, проблема останется та же. Разница только въ томъ, что въ первомъ случаѣ средства разнообразнѣе и произвольнѣе, во второмъ, напротивъ, связаны съ органической природой предмета.

ПЛОСКОСТНЫЯ И ГЛУБИННЫЯ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ.

Теперь дѣло будетъ о томъ, чтобы данный матеріалъ двигательныхъ представлений или формальное содержаніе объединить какъ зрительное впечатлѣніе и этимъ привести его къ его простѣйшей формѣ выраженія.

Только за извѣстной границей отдаленія наши глаза начинаютъ смотрѣть параллельно и воспринимаютъ объекты явленія однимъ взглядомъ какъ цѣльный плоскостной или дальной образъ. То, что лежитъ въ срединѣ нашего поля зрѣнія, воспринимается сильнѣе всего, къ краямъ сила впечатлѣнія пропадаетъ. То, что находится непосредственно предъ этой границей, предъ собственно сценой, еще воспринимается нами, какъ переходъ. Но собственно воспринимаемое пространство лежитъ за этой границей, или только съ нея лишь начинается. Наше представленіе воспринимаетъ пространство, производя движеніе вглубь, стремясь вглубь по всему протяженію нашего зрительнаго поля. Если мы представимъ себѣ отдѣльныя тѣла, поставленныя въ это пространство, то они образуютъ, такъ сказать, точки сопротивленія общему движенію вглубь, плоскостныя явленія, не отступающія передъ этимъ движеніемъ. Но черезъ общее движеніе вглубь они получаютъ объемъ, и поскольку это плоскостное явленіе обладаетъ опредѣленно выраженными признаками, по которымъ движеніе скользитъ вглубь, они получаютъ ясно выраженный объемъ, т.-е. пластическую форму.

Такимъ образомъ всѣ пространственныя отношенія и всѣ различія формы, отправляясь отъ одной точки наблюденія, прочитываются, такъ сказать, спереди назадъ.

Общее явленіе, въ зависимости отъ его отдѣльныхъ частей, противопоставляетъ этому цѣлостному движенію вглубь ранѣе или позже плоскостное сопротивленіе. Первое и второе измѣреніе, какъ плоскостное явленіе, противодѣйствуетъ третьему измѣренію, какъ движенію вглубь. При этомъ общемъ движеніи вглубь мы и воспринимаемъ пространство, какъ единство.

Такимъ образомъ при изображеніи дѣло идетъ о возбужденіи только этого цѣльнаго движенія вглубь, и сложныя запутанныя движенія формальнаго представленія, изображенныя какъ дальной образъ, должны быть упрощены въ этотъ единствен-

ный акт нашего двигательного представлення. Но этот единственный акт долженъ быть возбужденъ, если явленіе должно остаться пространственно живымъ. Отъ явленія должна исходить притягательная сила, которая могущественно влечетъ представленье вглубь.

Сущность цѣлостнаго изображенія лежитъ, слѣдовательно, въ томъ, что ему присуща цѣлостная притягательная сила вглубь.

Средство достичь этой цѣлостной притягательной силы лежитъ въ порядкѣ пространственныхъ цѣнностей. Предметная природа служитъ этому средству, и притомъ нижеслѣдующимъ образомъ.

Контрасты явленія, обуславливающіе пространственныя цѣнности, суть линіи, свѣтлое и темное, и краски. Но они обуславливаютъ только тогда пространственныя цѣнности и только тогда вліяютъ на формальное представленье, когда они ассоціируются съ представлєніями предметовъ, когда мы ихъ относимъ къ предметной природѣ. Перспективно сокращаясь, линія не уяснила бы намъ удаленія, пересѣченіе линій не расположило бы предметовъ одинъ за другимъ, если бы мы не усматривали въ этой линіи линію, ограничивающую предметъ. Свѣтлое и темное получаетъ свою моделирующую силу только какъ свѣтъ и тѣнь, лишь въ ихъ относительномъ положеніи, изъ котораго мы узнаемъ форму предмета. Въ качествѣ контрастовъ свѣтлое или темное означаетъ близкое или далекое, смотря по тому, какъ опредѣляютъ это признаки представлення предмета. Подобнымъ же образомъ дѣйствуютъ противоположности красокъ, образуя пространство только потому, что у насъ при этомъ возникаетъ нѣкоторое представленье предмета.

Въ коврѣ, гдѣ послѣднее отпадаетъ, краски дѣйствуютъ только какъ краски. Это значитъ, что если въ насъ не возникнетъ предметный образъ, эти признаки не выразятъ близкаго или далекаго.

Но пробужденіе представлення предмета влечетъ за собой то, что мы одну часть плоскости, какъ составляющую нѣкоторое цѣлое, выдѣляемъ изъ остального плоскостнаго явленія.

Отъ этого въ зависимости стоитъ и то, что пятна и кляксы, если съ ними внезапно связывается представленье предмета, начинаютъ моделироваться, и намъ кажется, что мы узнаемъ какой-то образъ въ нихъ. И эти созданные образы будутъ обладать большой цѣльностью, такъ какъ представленье предмета возникло въ согласіи съ дѣйствіемъ пятна и изъ него, и послѣднее не

должно быть еще подыскано для представлення предмета. Мы можемъ, такимъ образомъ, сказанное дѣйствіе пятенъ, если оно намъ представляется какъ пространственное впечатлѣніе, закрѣпить въ представленье предмета, и достигнуть такимъ образомъ яснаго впечатлѣнія образа. Оно составляетъ тогда исходную точку для работы представлення.

И чѣмъ цѣльнѣе и яснѣе слагаются плоскостныя дѣйствія предметныхъ образовъ, тѣмъ цѣльнѣе остается и представленье глубины, такъ какъ оно возбуждается уже относительной глубиной этихъ плоскостныхъ единицъ, а не пространственными цѣнностями частныхъ предметнаго образа.

Мы воспринимаемъ въ какой-либо фигурѣ, если мы ее рассматриваемъ отдѣльно, моделирующіе контрасты. Эти контрасты ея явленія, если мы ихъ воспринимаемъ въ связи съ фономъ, теряютъ свое дѣйствіе, такъ какъ контрастъ между фигурой и фономъ дѣйствуетъ сильнѣе, и прежде всего образъ фигуры упрощается въ той же мѣрѣ, какъ контрасты съ окружающимъ становятся значительнѣе. На мѣсто ряда частичныхъ моделировокъ, которыя дѣлаютъ пластичной рассматриваемую въ отдѣльности фигуру, выступаетъ теперь моделировка въ отношеніи къ окружающему. Но черезъ этотъ родъ явленія фигура становится не только сама по себѣ круглой, но она вмѣстѣ съ фономъ образуетъ и нѣкоторую пространственную цѣнность. Такъ какъ она поставлена въ извѣстное отношеніе воздѣйствія къ фону, то она выражаетъ и нѣчто болѣе близкое по отношенію къ чему-то болѣе дальнему, моделируетъ общее пространство, отгоняетъ фонъ назадъ, и такимъ образомъ возникаетъ общее движеніе вглубь. Чѣмъ непосредственнѣе бросаются въ глаза средства, т.-е. чѣмъ легче охватить ихъ взглядомъ, тѣмъ они пригоднѣе. Всѣ средства, которыя требуютъ особаго вниманія, особаго вглядыванія, не пригодны, такъ какъ они ничего не даютъ при совокупномъ дѣйствіи для цѣлостнаго мощнаго представлення глубины.

Такимъ образомъ требуется прежде всего нѣкоторый образный масштабъ для силы дѣйствія; отъ него, сообразно характеру явленія, зависитъ и цѣлостность воспріятія (аналогично масштабу, который устанавливается для профилировки зданія).

Въ этомъ упрощеніи предметнаго явленія въ цѣлостное плоскостное дѣйствіе по отношенію къ поверхности фона лежитъ причина того, что предметы въ природѣ, если наблюдать ихъ издали въ отдѣльности, кажутся намъ плоскостными въ сравненіи

съ той сильной и грубой моделировкой, въ которой они являются намъ вблизи. Они, такъ сказать, выглаживаются съ отдаленіемъ все больше и больше, но въ совокупномъ впечатлѣніи представляются намъ все-таки круглыми, такъ какъ общее сильное представленіе глубины является намъ все въ трехъ измѣреніяхъ.

Если мы теперь примемъ во вниманіе отношеніе пластической организаціи тѣла къ его явленію въ цѣлостной плоскостной картинѣ, то мы замѣтимъ, что множество контрастовъ, которые ему свойственны въ глубинномъ измѣреніи, сглаживаются въ плоскостныя впечатлѣнія, нѣкоторые же сохраняютъ и тутъ свое дѣйствіе и даже въ контрастѣ съ первыми усиливаются. Постепенно закругляющаяся грудь рядомъ съ сильно закругляющимися плечевыми мускулами дѣйствуетъ въ явленіи, какъ простая плоскость. Такимъ-то образомъ происходитъ группировка и дифференціація формы. Возникаютъ общіе, разительные контрасты явленія для матеріальныхъ трехмѣрныхъ отношеній формы.

Форма бытія становится формой воздѣйствія, а эта послѣдняя свободна отъ измѣряемаго фактического содержанія. Отдѣльныя цѣнности формы бытія группируются въ цѣнности воздѣйствія. Съ этой точки зрѣнія мы имѣемъ въ контрастахъ явленія образное представленіе реальной формы.

Въ то время какъ далекой образъ даетъ намъ отношенія величинъ рядомъ въ одной плоскости съ полнѣйшей ясностью, отношенія величинъ, стоящихъ другъ за другомъ даются намъ признаками третьяго измѣренія только въ общемъ. Если мы хотимъ добиться болѣе глубокаго и точнаго представленія разстояній въ природѣ, мы принуждены измѣнить нашу точку зрѣнія такъ, чтобы представилась возможность воспринять мѣры глубины, какъ плоскостныя впечатлѣнія, т.-е. въ профиль. Наше зрительное отношеніе къ третьему измѣренію вообще основывается только на нѣкоторомъ общемъ представленіи движенія вглубь, его точной мѣры мы не можемъ видѣть и выводимъ ее только изъ опыта другихъ точекъ зрѣнія. Изъ этого слѣдуетъ, что ясность предметнаго представленія прежде всего должна основываться на томъ, что дано какъ плоскостная пропорція. Поэтому будетъ имѣть извѣстное вліяніе, съ какой стороны мы изображаемъ предметъ и въ какомъ положеніи и движеніи, если дѣло идетъ о живомъ существѣ.

Въ природѣ, если смотрѣть вблизи, намъ понятны очень многія положенія и явленія, которыя съ болѣе дальнихъ точекъ зрѣ-

нія становятся неясны. Это тѣ положенія, которыя даютъ больше сокращеній, чѣмъ плоскостныхъ видовъ, и въ предметномъ представленіи которыхъ главную роль играетъ представленіе глубины. Если въ общемъ дѣйствіи эти точки опоры для нашего представленія глубины требуютъ слишкомъ много спеціальнаго вниманія или если эти точки отпадаютъ за дальностью, тогда теряется для формальнаго представленія легко воспринимаемый плоскостный образъ.

Здѣсь нужно замѣтить еще слѣдующее: сокращеніе обозначаетъ всегда прямое движеніе вглубь, но можетъ также дѣйствовать и какъ движеніе впередъ, если реальное движеніе изображеннаго тѣла направлено на зрителя, какъ, напримѣръ, наклоняющаяся къ зрителю фигура. Сокращеніе такимъ образомъ можетъ, такъ сказать, считываться спереди назадъ, но также и сзади напередъ. Такъ какъ изъ предыдущаго ясно, что такое стремленіе впередъ противодѣйствуетъ общему чувству движенія въ глубь картины и должно, какъ таковое, отпасть, то необходимо противодѣйствовать естественному предметному представленію, что фигура къ намъ склоняется, т.-е. въ противовѣсъ ему надо заставить зрителя считывать сокращеніе спереди назадъ. Ничто не должно двигаться на насъ изъ картины, но мы должны входить въ картину, чтобы сохранить цѣлостное движеніе вглубь. Это достигается только тѣмъ, что за сокращеніемъ помѣщается нѣчто, что мощно тянетъ взглядъ и представленіе глубины къ фону: а именно, какая-нибудь даль. Такимъ образомъ, сокращеніе, сильно продолжаясь вглубь, втягивается въ общее глубинное движеніе и представляетъ только нѣкоторое разстояніе, ставшее предметно-нагляднымъ. Съ другой стороны, возбужденное фономъ движеніе вглубь, беретъ на себя работу усилить сокращеніе и освобождаетъ этимъ лежащія въ сокращенной формѣ возбужденія къ глубинному представленію.

Въ дальнѣйшемъ, уясняя себѣ порядокъ размѣщенія, мы находимъ, что для отчетливости и живости воспріятія важно дѣйствительно показать характерныя для предмета признаки. Для болѣе отдаленной точки зрѣнія намъ необходимы наивыразительнѣйшіе признаки формы, у фигуры, напр., члены.

Мы такимъ образомъ разсмотрѣли отдѣльные предметы какъ цѣлостныя плоскостныя образы, теперь мы должны эти плоскостныя образы, по возможности, объединить въ нѣкоторое общее

плоскостное впечатлѣніе, чтобы они, какъ цѣлое, противодействовали движенію вглубь.

Это объединеніе плоскостныхъ образовъ предметовъ можетъ быть достигнуто, если соединить ихъ по возможности въ общіе планы, ибо если я отдѣльные образы помѣщу всѣ на разныхъ разстояніяхъ, то движеніе вглубь будетъ черезчуръ раздроблено и можетъ идти впередъ только толчками; оно будетъ слишкомъ часто задерживаться все новыми преградами плоскостныхъ образовъ.

Второе средство для достиженія объединенія плоскостныхъ образовъ лежитъ въ пересѣченіи. Пересѣченіе по самой природѣ своей влечетъ за собою то, что часть лежащаго сзади является прикрытой, и тутъ возникаетъ вопросъ, остается ли лежащее сзади въ достаточной мѣрѣ понятнымъ, и гдѣ и какъ оно будетъ перерѣзано. Съ другой стороны, явленіе спереди лежащаго приводится черезъ пересѣченіе въ связь съ сзади лежащимъ. Важность силы пересѣченія слѣдовательно въ томъ, что фигуры разныхъ плановъ могутъ быть связаны въ одно цѣлостное плоскостное дѣйствіе тѣмъ, что они въ силу пересѣченія непрерывно продолжаютъ въ стороны, развиваются какъ плоскостныя мѣры. Онѣ, такъ сказать, черезъ пересѣченіе подаютъ другъ другу руки, хотя не задуманы ни въ какомъ реальномъ соприкосновеніи. Черезъ это повышается коллективное дѣйствіе плоскостнаго цѣлаго, при чемъ однако разницы разстояній не уничтожаются. Пересѣченіе при этомъ можетъ быть сведено къ нѣкоторому минимуму и такимъ образомъ возможно почти избѣгнуть того, чтобы сзади лежащее закрывалось переднимъ. Такъ оно можетъ сохранять въ изображеніи предметовъ ихъ разстоянія и все-таки не мѣшать этому изображенію дѣйствовать, какъ плоскостному цѣлому *).

Дальнѣйшее средство къ объединенію плоскостныхъ образовъ заключается въ направленіи свѣта. Плоскостные образы, лежащіе въ различныхъ планахъ, могутъ быть сопоставлены какъ цѣлостныя свѣтовые массы, и чрезъ то по сравненію съ темными дѣйствовать какъ нѣкоторое цѣлое.

*) Поэтому мы и видимъ, что фигуры располагавшіяся первоначально, на картинахъ ранняго Ренессанса, совершенно симметрично въ одной плоскости, постепенно становятся свободнѣй;—художники научаются достигать желаемой плоскостной цѣлостности не только прямо, но и косвенно, несмотря на расположеніе въ различныхъ планахъ. Плоскости, вмѣсто того чтобы быть заповѣдными, проламываются и все-таки сохраняютъ свое дѣйствіе.

Ясно, что характеромъ общаго расположенія движеніе вглубь направляется въ опредѣленную сторону и это можетъ имѣть особое вліяніе. Расположимъ, на примѣръ, въ срединѣ картины нѣчто выясняющее намъ близкое, а вправо и влѣво у края что-нибудь выясняющее намъ далекое; тогда необходимымъ слѣдствіемъ будетъ то, что движеніе вглубь, исходя отъ середины, какъ отъ близкаго, распространится вдаль въ обѣ стороны. Примѣромъ можетъ служить земная и небесная любовь Тиціана. Это распространеніе отвѣчаетъ нашему естественному представленію о природѣ, по которому близкое есть узкое, а далекое есть распростирающееся, широкое.

Представимъ себѣ обратное расположеніе: направо и налево близкіе предметы, посрединѣ картины—далекое; тогда глубинное движеніе, начинаясь широко, будто суживается вглубь, и мы ощути́мъ близкое, какъ широкое, а дальнее, какъ узкое.

Такое расположеніе дѣйствуетъ съ первыхъ же шаговъ противъ нашихъ естественныхъ и нормальныхъ природныхъ отношеній, суживаетъ наше чувство пространства вмѣсто того, чтобы возбуждать его въ безграничность.

Ясно, что это невыгодное дѣйствіе не будетъ имѣть мѣста, если мы отмѣтимъ направо у края близкое, а налево у края далекое. Тогда глубинное движеніе пойдетъ чрезъ картину діагонально, не суживаясь при этомъ вглубь.

Въ зависимости отъ этихъ возбужденій движенія есть, конечно, много варіацій расположенія, которыя являются рѣшающими для общаго дѣйствія картины и вводятъ насъ каждое различнымъ образомъ въ міръ пространственнаго. Здѣсь все дѣло въ художественной психологій, въ ясномъ ощущеніи дѣйствій этихъ возбужденныхъ движеній на общее чувство. Вопросъ въ томъ, чувствуется ли легкость въ воспріятіи, или нѣтъ. Ибо наши общія ощущенія, связанныя съ пространственнымъ представленіемъ, основаны на двигательныхъ представленіяхъ. Если мы уяснимъ себѣ, что все дѣйствіе, какъ мы уже и раньше говорили, зависитъ отъ расположенія и противопоставленія отдѣльныхъ факторовъ, что все получаетъ свою цѣну и мѣру только чрезъ это—то можно представить себѣ, какъ многозначительно будетъ для отклика нашего представленія каждое измѣненіе въ структурѣ явленія.

Изъ такихъ опытовъ воздѣйствія составляетъ капиталъ, который въ эпохи художественнаго развитія переходитъ въ тра-

дицію, передается по наслѣдству и развивается какъ ученіе о воздѣйствіи.

Мы обсудили такимъ образомъ плоскостное дѣйствіе въ его отношеніи къ дѣйствию глубинному, но не пониманіе и расположеніе плоскостныхъ впечатлѣній, поскольку они воспринимаются какъ нѣчто чисто двухмѣрное.

Здѣсь слѣдуетъ принять во вниманіе два основныхъ направленія: отвѣсное и горизонтальное.

Отъ нашего отвѣснаго положенія по отношенію къ землѣ, а съ другой стороны отъ горизонтальнаго расположенія нашихъ глазъ, зависитъ то, что отвѣсное и горизонтальное направленія намъ прирождены какъ основныя изъ всѣхъ возможныхъ направленій. Мы понимаемъ всѣ другія направленія, судимъ и измѣряемъ ихъ только въ ихъ отношеніи къ отвѣсному и горизонтальному. Если въ картинѣ природы налицо эти два направленія, напримѣръ, отвѣсное дерево и горизонтальная поверхность воды, то мы ощущаемъ тотчасъ же успокоительное чувство яснаго пространственнаго отношенія къ явленію. Въ природѣ мы встрѣчаемся преимущественно съ горизонтальнымъ направленіемъ, но съ другой стороны все, что стоитъ и растетъ на землѣ, являетъ въ общемъ нѣкоторое стремленіе вверхъ, нѣкоторую вертикальную линію. Эти основныя направленія во внѣшней природѣ отвѣчаютъ направленіямъ, лежащимъ въ нашей организаціи, т.-е. нашему воспріятію ихъ. Все, что находится въ горизонтальномъ или отвѣсномъ положеніи, будетъ поэтому соответствовать нашему естественному направленію зрѣнія, и пріобрѣтетъ для нашего взгляда естественное единство. Все, что въ художественномъ произведеніи является таковымъ, даетъ поэтому общему строю явленія извѣстную крѣпость. Такой способъ распредѣленія факторовъ явленія, полагающій въ основу предметнаго многообразія нѣкоторый остовъ изъ отвѣсныхъ и горизонтальныхъ направленій, играетъ ту же роль, какъ и скелетъ въ организмѣ, который всюду дѣйствуетъ, но самъ не проявляется.

Если мы имѣемъ дѣло съ отдѣльной ситуацией, то возможно, что въ ней нѣтъ ничего, что выражало бы отвѣсное или горизонтальное. Все можетъ быть наклонено туда или сюда, и тогда мы будемъ имѣть случай, когда изображеніе извѣстной ситуации, хотя и передавая въ точности природу, все-таки будетъ лишено нѣкоторой основной правды, поскольку общее наше направленіе по отношенію къ природѣ, здѣсь не высказывается, не находитъ

точекъ приложенія. Въ подобномъ случаѣ художникъ принужденъ будетъ дать почувствовать какимъ-нибудь образомъ отвѣсное и горизонтальное, и черезъ это поставить частную ситуацию въ зависимость отъ основныхъ условій природы. Въдѣ всякая частная ситуация представляетъ лишь произвольный вырѣзъ изъ общей связи природы. Когда мы пересоздаемъ такимъ образомъ отдѣльный образъ и связываемъ его въ нѣкоторое цѣлое для нашего воспріятія, онъ тѣмъ самымъ становится выраженіемъ нашего общаго отношенія къ природѣ и дѣйствуетъ, далеко выходя за узкія рамки своего предметнаго значенія, какъ природа вообще.

Такимъ образомъ мы видимъ, какъ закрѣпленіе простого природнаго отношенія получаетъ крупное художественное значеніе, и, переработанное въ художественномъ произведеніи, продолжаетъ дѣйствовать и далѣе, обуславливая покой и гармонию послѣдняго.

Въ искусствѣ не можетъ, конечно, идти рѣчь только о простомъ знаніи подобнаго закона: онъ долженъ перейти въ плоть и кровь, такъ чтобы обуславливать и сопровождать представленіе при каждомъ воспріятіи и изображеніи. На такомъ законѣ, ставшемъ естественной потребностью, основывается художественная дисциплина, культура образнаго представленія.

До сихъ поръ мы при противопоставленіи плоскостнаго и глубиннаго дѣйствія все время имѣли въ виду только средства рисунка. Они образуютъ въ нѣкоторомъ родѣ зерно дѣйствія картины, какъ пространственнаго цѣлага, такъ сказать архитектуру картины.

Какъ на связывающія и отдѣляющія, приближающія и удаляющія силы нужно еще указать на красочные контрасты. Само собой понятно, что краска играетъ служебную роль по отношенію къ пространственному представленію и рѣчь о внутреннемъ единствѣ краски въ картинѣ можетъ идти лишь постольку, поскольку послѣдняя участвуетъ въ великой работѣ образованія пространственнаго цѣлага. Дѣло тутъ не въ красотѣ краски самой по себѣ, какъ это имѣетъ, напримѣръ, мѣсто въ коврѣ, а главнымъ образомъ въ тѣхъ отношеніяхъ ея явленія, которыми опредѣляется разстояніе. Это требуетъ особаго знанія красочныхъ отношеній и цѣнностей тоновъ, и представляетъ спеціальнѣйшій удѣлъ живописнаго опыта, почему я и не могу вдаваться здѣсь въ подробности.

Ясно, что въ блескѣ и роскоши красочнаго дѣйствія лежитъ живое свидѣтельство бытія природы, сильное возбужденіе для нашего пространственнаго представленія, и что это, въ свою очередь, связано съ глубиной красокъ. Съ другой стороны, однако, свѣтовая сила картины имѣетъ дѣйствительное значеніе только въ томъ случаѣ, если при ея созданіи приняты во вниманіе всѣ развивающіе пространство факторы явленія, и она примѣнена какъ средство къ общей цѣли. Она можетъ быть именно только результатомъ общаго художественнаго построенія картины и не можетъ быть сама по себѣ цѣлью, не можетъ быть достигнута тѣми или другими техническими средствами; иначе она останется чисто декоративной, а не явится выраженіемъ нашего общаго представленія природы.

Упомянемъ и объ окраскѣ въ архитектурѣ и пластикѣ: красочные контрасты имѣютъ и тамъ прежде всего формальное значеніе.

Такъ какъ дѣйствіе свѣта и тѣни въ архитектурныхъ произведеніяхъ мѣняется съ положеніемъ солнца, то вмѣстѣ съ тѣмъ измѣняется и дѣйствіе отношеній формы. Контуры формъ пропадаютъ въ тѣни, карнизы кажутся шире, въ зависимости отъ длины тѣни и т. д., короче говоря, тѣни и свѣтъ дѣйствуютъ сильнѣе, чѣмъ форма. Окраска можетъ служить противодѣйствіемъ этому измѣненію; красочные контрасты дѣйствуютъ сильнѣе, чѣмъ контрасты свѣта и тѣни, и поэтому краска можетъ яснѣе выдвинуть отношенія формъ наперекоръ освѣщенію, сдѣлать ихъ независимыми отъ него. Для достиженія этой цѣли краски должны быть нанесены такъ, чтобы красочные контрасты дѣйствовали тамъ, гдѣ дѣйствіе свѣта и тѣни вызываетъ неясность. Но ясно, что тутъ дѣло идетъ о дѣйствіи контраста, а не о нанесеніи опредѣленныхъ красокъ.

Это имѣетъ значеніе и для фигуръ, которыя, какъ цѣлое, отдѣляются отъ архитектуры, какъ, напримѣръ, на фронтонѣ. Какой тонъ онѣ получаютъ при этомъ, безразлично. Тонъ долженъ дѣйствовать исключительно, какъ контрастъ ко всему прочему, а не какъ локальная окраска фигуръ; не должно получаться представленія, что дѣло идетъ о коричневой или желтой человѣческой расѣ. Такимъ образомъ всѣ формальныя отношенія могутъ быть выражены и краской, но такъ, чтобы она не выдѣлялась, какъ нѣчто самостоятельное, не принимала характера локальной краски въ природѣ.

Что касается изолированной скульптуры, то тутъ положеніе дѣла мѣняется въ силу того, что она уже не представляетъ больше необходимой части замкнутаго красочнаго цѣлаго и не играетъ въ немъ опредѣленной красочной роли. Она по отношенію къ природѣ является чѣмъ-то изолированнымъ и выдѣленнымъ. Такъ какъ природа даетъ всегда красочную обстановку, то фигура, чтобы дѣйствовать гармонически, не должна представлять какой-то про-рытъ, но должна существовать также и какъ красочное впечатлѣніе. Но такъ какъ, съ другой стороны, природа естественно красочна, а не искусственно окрашена, то и фигура должна красочно дѣйствовать только какъ природа, а не какъ красочно изображенное, гдѣ бы краска употреблялась какъ выраженіе изображаемаго. Къ этому присоединяется еще то, что фигура должна заявлять себя, главнымъ образомъ, какъ цѣлое рядомъ съ природой, и поэтому необходимо по возможности объединить ее и красочно. Такимъ образомъ представляется въ общемъ правильнымъ давать камню, если нужно, извѣстный тонъ, а бронзѣ патину. Всякое раскрашиваніе, стремящееся къ прямой природной правдѣ, будетъ грубостью.

ВОСПРІЯТІЕ РЕЛЬЕФА.

Въ послѣдней главѣ мы показали, какимъ образомъ художникъ, въ своей задачѣ создать взаимъ сложнаго трехмѣрнаго представленія нѣкоторое цѣлостное представленіе образа, по необходимости приходитъ къ все болѣе концентрированному противопоставленію плоскостнаго дѣйствія предметовъ общему глубинному представленію. При помощи этого противопоставленія онъ достигаетъ нѣкотораго простаго представленія объема, достигаетъ одной плоскости, которую онъ двигаетъ вглубь. Чтобы сдѣлать этотъ способъ представленія возможно болѣе яснымъ, представимъ себѣ двѣ стоящія параллельно стеклянныя стѣны и между ними фигуру, положеніе которой параллельно стекляннымъ стѣнамъ и таково, что ея крайнія точки ихъ касаются. Тогда фигура займетъ пространство, имѣющее мѣру глубины, равную расстоянію между двумя сказанными стѣнами, и опишетъ это пространство тѣмъ, что ея члены расположатся внутри этой мѣры глубины. Такимъ образомъ фигура, если смотрѣть на нее спереди сквозь стеклянную стѣну, объединяется съ одной стороны, какъ ясный образъ предмета, въ единомъ плоскостномъ слоѣ, а съ другой стороны, воспріятіе объема фигуры, которое само по себѣ было бы очень сложнымъ, облегчается весьма чрезъ воспріятіе такого простаго объема, какой представляетъ общее пространство, занимаемое ею. Фигура, такъ сказать, живетъ въ плоскостномъ слоѣ, занимающемъ одинаковую съ ней глубину, и каждая форма стремится распространиться въ плоскости, то-есть выяснить себя. Ея крайнія точки, касаясь стеклянныхъ стѣнъ, представляются, даже если эти стѣны мысленно отбросить, лежащими на общей плоскости.

Этотъ родъ представленія основывается такимъ образомъ на воспріятіи предметнаго, какъ плоскостнаго слоя одинаковой съ нимъ глубинной мѣры. Общій объемъ какого-либо образа слагается, смотря по роду предметовъ, изъ большаго или меньшаго числа такихъ другъ за другомъ поставленныхъ воображаемыхъ плоскостныхъ слоевъ, которые затѣмъ объединяются въ явленіе однородной мѣры глубины.

Такимъ образомъ художникъ достигаетъ того, что преобразуетъ пространственное и формальное представленія, состоящія

первоначально изъ комплекса безчисленныхъ двигательныхъ представлений, такъ что у насъ остается плоскостное впечатлѣніе съ сильнымъ возбужденіемъ къ глубинному представленію, которое затѣмъ спокойно глядящій глазъ можетъ воспринять безъ двигательной дѣятельности.

Этотъ способъ представленія есть такимъ образомъ необходимый продуктъ отношенія нашего трехмѣрнаго представленія къ цѣлостному зрительному впечатлѣнію, и становится необходимымъ художественнымъ воспріятіемъ всего трехмѣрнаго; при чемъ безразлично, идетъ ли дѣло объ изображеніи какой-либо отдѣльной формы, или нѣкотораго болѣе широкаго общаго, а также, достигаемъ ли мы этого рода явленія какъ скульпторы или какъ живописцы.

Задача полученія нѣкотораго общаго пространственнаго представленія при помощи предметнаго явленія одинакова для тѣхъ и другихъ, и работа направляется одинаковой потребностью представленія, хотя пускаемые въ ходъ средства для достиженія этой цѣли могутъ быть весьма различными.

Этотъ такимъ образомъ развитый общій художественный способъ представленія есть не что иное, какъ господствующее въ греческомъ искусствѣ представленіе рельефа.

Это представленіе рельефа отмѣчаетъ отношеніе плоскостнаго движенія къ глубинному движенію или двухъ измѣреній къ третьему. Оно ставитъ насъ, какъ зрителей, въ ясное отношеніе къ природѣ. Общіе законы нашего отношенія къ видимому пространству обосновываются въ искусствѣ главнымъ образомъ на немъ и только имъ создается природа для нашего зрительнаго представленія. Такимъ образомъ въ этомъ способѣ представленія образуются какъ бы сосудъ, которымъ художникъ черпаетъ природу и въ который онъ заключаетъ ее. Это—форма воззрѣнія, во все время служившая показателемъ художественнаго чувства и выраженіемъ его непреложныхъ законовъ. Недостатокъ этого рода чувства означаетъ недостатокъ художественнаго отношенія къ природѣ, неспособность понять и развить послѣдовательно наше истинное отношеніе къ ней. Въ этомъ способѣ представленія вѣчно колеблющееся и измѣнчивое воззрѣніе находитъ, наконецъ, свой центръ тяжести, свое устойчивое отношеніе, свою ясность. Онъ становится обязательнымъ для всѣхъ художественныхъ формъ, будь то ландшафтъ или голова; всюду онъ упорядочиваетъ воспріятіе, связываетъ и успокаиваетъ его. Во всѣхъ изобразитель-

ныхъ искусствахъ онъ одинаковъ, и является руководителемъ, онъ дѣйствуетъ, какъ всеобщая потребность и отношеніе, которому все подчиняется, въ которомъ все укладывается, объединяется. Какъ въ двухмѣрномъ всѣ направленія измѣряются и закрѣпляются ихъ отношеніемъ къ отвѣсному и горизонтальному, такъ и въ единичныя, глубинныя представленія могутъ получить свою ясную цѣнность только тогда, когда они являются въ определенномъ отношеніи къ нѣкоторому цѣлостному глубинному представленію. Способность художника изобразить каждую отдѣльную цѣнность, какъ относительную къ этой общей глубинной цѣнности, обуславливаетъ гармонію дѣйствія картины. Только черезъ это его твореніе и получаетъ нѣкоторый единый масштабъ. Чѣмъ яснѣе чувствуется этотъ послѣдній, тѣмъ цѣлостнѣе и пріятнѣе впечатлѣніе. Это единство есть главная формальная проблема искусства и цѣнность художественнаго произведенія опредѣляется степенью, въ какой это единство достигнуто. Изображеніе природы получаетъ только въ немъ свое освященіе; и таинственное благодѣяніе, которое мы пріемлемъ отъ произведенія искусства, покоится всегда и исключительно на послѣдовательномъ проведеніи этого рельефнаго воспріятія нашихъ кубическихъ впечатлѣній *).

*) Такъ какъ мы установили, что форма явленія, закрѣпленная художественнымъ произведеніемъ, основывается на удаленной, а не на близкой отъ объекта точкѣ зрѣнія, то я хочу предупредить нѣкоторое возраженіе, которое могло бы возникнуть. Такъ какъ въ далевомъ образѣ все дано въ натуральную величину, то это могло бы показаться кому-нибудь стоящимъ въ противорѣчій съ возможностью изображеній въ натуральную величину и съ ихъ рѣзкостью и ясностью.

Но смыслъ и цѣнность далеваго образа покоится главнымъ образомъ на томъ, какъ природа въ немъ моделируется и объединяется для насъ какъ цѣлое; тутъ дѣло идетъ только объ объединяющихъ силахъ.

Только отъ остроты зрѣнія зависитъ разстояніе, на которомъ мы видимъ отчетливо и ясно, а отдаленіе, котораго требуетъ далевый образъ, само по себѣ не имѣетъ ничего общаго съ ясностью или целостностью образа, хотя оно и имѣетъ нѣкоторое вліяніе на рѣзкость или мягкость явленія. Съ другой стороны масштабъ какого-либо изображенія не связанъ съ представленіемъ разстоянія. Вѣдь это фактъ, что перспективное сокращеніе въ природѣ нами совершенно не ощущается. Человѣкъ на болѣе далекомъ разстояніи кажется намъ не меньше, чѣмъ вблизи. И потому мы сохраняемъ ощущеніе натуральной величины даже на значительномъ разстояніи, мы его собственно никогда не теряемъ, такъ какъ перспектива является только средствомъ къ возбужденію пластическаго или пространственнаго представленія, а послѣднее даетъ предметы въ ихъ тѣлесномъ бытіи и ихъ дѣйствительной величинѣ. Вниманіе простого человѣка приковывается къ предмету, къ предмету какъ образъ, съ разстояніемъ уменьшаются. Это доказываетъ, въ какой высокой степени представленіе господствуетъ въ сознаніи надъ зрительнымъ образомъ. Лишенные перспективы картины старыхъ временъ находятъ въ этомъ свое естественное объясненіе; необходимо было болѣе развитое сознаніе, чтобы воспринять зрительный

Теперь, когда мы выяснили, что наше общее художественное отношеніе къ природѣ связано съ представленіемъ рельефа, и развили это положеніе, необходимо подробнѣе рассмотреть пластическій рельефъ, какъ прямое выраженіе этого общаго художественнаго отношенія.

Представленіе рельефа основывается на впечатлѣніи отъ далеваго образа. Природа, если смотрѣть на нее вблизи, не даетъ впечатлѣнія рельефа.

Элементы представленія рельефа, какъ мы видѣли, суть: цѣлостное дѣйствіе всего двухмѣрнаго какъ плоскости и всего трехмѣрнаго какъ цѣлостнаго глубиннаго движенія или глубинной мѣры. Если изображеніе вызываетъ эти два цѣлостныхъ дѣйствія, оно содержитъ то, что необходимо глазу для развитія пространственно-яснаго представленія природы; ясный образъ предмета на плоскости и однородная глубинная мѣра для ощущенія объема.

Отсюда возникаетъ для скульптора представленіе рельефа, начинающаяся отъ совершенно плоскихъ рельефовъ до совершенно круглыхъ, гдѣ уже общая глубинная мѣра соответствуетъ реальной мѣрѣ глубины фигуры.

Во всѣхъ градаціяхъ отъ плоскаго рельефа до высокаго, то-есть собственно, глубокаго рельефа, дѣло идетъ главнымъ образомъ о возможно болѣе сильномъ выраженіи цѣлостнаго дѣйствія плоскости. Другими словами, въ одной плоскости должно лежать столько высокихъ точекъ изображенія, чтобы они вызвали впечатлѣніе плоскости.

Если что-либо отдѣльное замѣтно выступаетъ изъ этой общей плоскости, то оно помѣщается уже передъ основной границей нашего поля зрѣнія и исключено изъ общаго глубиннаго движенія;

образъ какъ таковой и отдѣлитъ его отъ его невольнаго дѣйствія какъ формальнаго представленія. — Съ другой стороны не фактический масштабъ обуславливаетъ впечатлѣніе натуральной величины. Мы уменьшаемъ, или увеличиваемъ себя такъ сказать вмѣстѣ съ картиной или отодвигаемъ ее вдалѣ, и при этомъ отношеніе изображаемаго къ намъ остается для насъ представленія всегда одинаковымъ. И въ томъ и въ другомъ случаѣ это зависитъ исключительно отъ способа изображенія. — Если изображеніе въ маленькомъ масштабѣ, но дано въ общихъ чертахъ, то предметъ дѣйствуетъ на насъ какъ видимый издали и тѣмъ самымъ представляется намъ въ своей натуральной величинѣ. Если же оно разработано въ деталяхъ, то предметъ и въ миниатюрномъ форматѣ представляется намъ натуральной величины, ибо въ этомъ случаѣ мы уменьшаемъ себя вмѣстѣ съ нимъ. Сила возбужденія, а не масштабъ изображеннаго есть то, что опредѣляетъ наше представленіе. Такимъ образомъ воспріятіе рельефа совершенно независимо отъ величины изображенія, и хорошіе портреты въ натуральную величину даютъ то же впечатлѣніе отдаленности, какъ и маленькіе портреты.

оно тянется къ намъ навстрѣчу, отрываясь отъ общаго впечатлѣнія и не считается уже спереди назадъ, а слѣдовательно, и совершенно нехудожественно по своему дѣйствию. Ошибка, которая теперь встрѣчается сплошь да рядомъ.

Цѣлостное глубинное движеніе основывается на дѣйствіи въ которой цѣлостной глубинной мѣры и поэтому требуетъ основной плоскости, лежащей параллельно передней плоскости (всегда принимающей по направленію дѣйствія). Ибо основная плоскость рельефа играетъ роль нѣкотораго цѣлостнаго фона, на которомъ выделяются фигуры. Поэтому всецѣло зависитъ отъ лежащихъ на немъ формъ, будетъ ли фонъ казаться въ отдѣльных мѣстахъ болѣе или менѣе углубленнымъ, такъ какъ онъ долженъ въ общемъ по отношенію къ лежащимъ на немъ формамъ дѣйствовать, какъ цѣлостный фонъ. Не основная плоскость рельефа должна дѣйствовать какъ главная, но передняя плоскость, на которой сходятся высоты фигуръ. Иначе можетъ случиться то, о чемъ уже было говорено, а именно, что фигуры выйдутъ за основную границу нашего поля зрѣнія и будутъ казаться приставленными.

Что же касается глубинной мѣры деталей въ отношеніи къ общей глубинной мѣрѣ, то часто встрѣчается ложное мнѣніе, что если, напримѣръ, общая глубинная мѣра рельефа составляетъ треть природной мѣры, то и глубинная мѣра деталей сплошь должна составлять треть природы. Рельефъ изображалъ бы тогда круглую фигуру, дѣленную на три въ направленіи глубины.

Но изъ предыдущихъ объясненій мы узнали, что являющаяся какъ дѣйствіе въ далевомъ образѣ отношенія природной формы не совпадаютъ съ фактическими отношеніями мѣръ. Нѣкоторыя глубинныя разности соединяются въ одно плоскостное дѣйствіе, другія же, напротивъ, дѣйствуютъ тѣмъ сильнѣе, какъ контрасты формы. Форма бытія и форма воздѣйствія не одно и то же, въ представленіе рельефа закрѣпляетъ форму воздѣйствія, а не форму бытія. Оно схватываетъ природу, въ отношеніи ея воздѣйствія. Отъ этого и зависитъ то, что рельефъ въ состояніи сдѣлать себя независимымъ отъ дѣйствительной мѣры глубины. Изъ сказаннаго ясно, что рельефъ не представляетъ тривіальнаго дѣленія природныхъ діаметровъ, но независимую отъ нихъ образную цѣнность и только въ этомъ получаетъ смыслъ и возможность своего существованія.

Въ какой мѣрѣ не важна фактическая глубинная мѣра фигуръ для воспріятія объема въ зрительномъ актѣ, видно изъ того

обстоятельства, что, если я отдѣлю рельефъ отъ фона и поставлю въ нѣкоторомъ отдаленіи, то трудно будетъ сказать, что это—рельефъ или круглая фигура.

Можно было бы предположить, что каждый плоскій рельефъ можетъ быть обработанъ и какъ глубокий и обратно. Но это не такъ. Это зависитъ совершенно отъ распорядка. Плоскій рельефъ, который естественно сплошь воспринимаетъ свѣтъ, получилъ бы при глубокой обработкѣ тѣневые части, и тогда, спрашивается, позволяетъ ли онъ это, т.-е. остается ли онъ при этомъ еще яснымъ. Слѣдовательно, отъ замысла и распорядка зависитъ здѣсь какъ и въ картинѣ, задумано ли все освѣщеннымъ, или нѣтъ. И наоборотъ, глубокий рельефъ, который рассчитанъ на дѣйствіе тѣней, можетъ въ плоскомъ изображеніи лишиться необходимаго дѣйствія.

Здѣсь слѣдовало бы еще сказать нѣсколько словъ о рельефномъ изображеніи въ бронзѣ.

Такъ какъ дѣйствіе силуэта необходимо въ бронзѣ для ясности изображенія, а оно значительно пропадаетъ въ бронзовомъ рельефѣ въ виду темнаго фона, то необходимо усиленіе внутренней формы, болѣе подчеркнутое дѣйствіе контрастовъ глубины и высоты. Кроме того блескъ металла на высокихъ мѣстахъ принуждаетъ къ обработкѣ формы, въ смыслѣ нѣкотораго выступленія изъ темноты, подобно тому, какъ этимъ пользуются для обработки формы въ Рембрантовскомъ смыслѣ. Нужно замѣтить еще и то, что изображенія въ бронзѣ употребляются зачастую не какъ самостоятельныя произведенія искусства, а какъ заполненіе или украшеніе. Тогда фигуры служатъ орнаментальному дѣйствию и могутъ при этой предпосылкѣ стоять въ противорѣчій съ принципомъ рельефа. Какъ наглядный примѣръ, могу привести приписываемыя Микель-Анджело маленькія бронзовыя двери, на которыхъ совершенно плоско выдержанныя фигуры высовываютъ впередъ совсѣмъ круглыя головы. Здѣсь головы фигуръ играютъ роль дверныхъ металлических шишекъ, а такъ какъ они повторяются, то головы эти и образуютъ между собой опять-таки общую плоскость въ рельефѣ. Однако такая, въ данномъ случаѣ прекрасно понятая и законная, вольность привела къ тому, что другіе стали позволять себѣ такія же выступленія изъ плоскости тамъ, гдѣ это не оправдывалось никакимъ орнаментальнымъ поводомъ, и гдѣ за отсутствіемъ повтореній не получалось единства высотъ въ рельефѣ. Такимъ образомъ возникло художественное заблужденіе, примѣромъ ко-

тораго могут служить рельефы цоколя Персея Бенвенуто Челлини; и это заблуждение нашло себя и в дальнейшем подражателей.

Кажущееся, а часто и действительное противоречие между такими рельефами из бронзы и рельефом из камня привело к ложному взгляду, что каждый материал вызывает свое особое представление рельефа. Затем пошли дальше и стали понимать принципы художественного творчества только, как необходимый вывод из тех приемов, которыми пользовались при изображении, каковые приемы в свою очередь обуславливались материалом. Этим смысл для окончательно искажался. Из того, что условия материала могут понудить художника различной обработкой его добиваться выполнения совершенно независимых от материала художественных задач, сделали вывод, что художественные принципы стоят в зависимости от материала, и в художественном изображении стали видеть в конце концов только изображение материала и его обработки. Нельзя не сказать, что это довольно жестокое смешение цели со средствами.

Если мы теперь примем восприятие рельефа специально к круглому изображению фигуры, то возникает требование, чтобы изображенная фигура выполняла задачу рельефа, выразила бы себя как рельеф, с какой бы стороны на нее ни смотрели. Но это значит, что различные виды фигуры всегда должны представлять ясный предметный образ, как цельный плоскостный слой. Дело идет о том, чтобы фигура, с какой бы стороны на нее ни взглянули, вызвала бы представление цельного пространственного слоя и тем самым описывала бы общее пространство, обладающее ясной плоскостной цельностью. Через это все материальное содержание формы преобразовывается в форму, удобную для зрения, и становится таким образом чистой формой явления в противоположность реальной форме модели, слепку с натуры. Такое расположение мы можем опять-таки лучше всего уяснить себе, взяв в помощь две стеклянные стёны. Фигура, объединяясь со всеми своих главных точек зрения в некоторой общей плоскости, получает спокойствие и удобообозримость, подобная тем, которая получают при ясном действии с далекого расстояния. Ея явление тогда так объединено, как этого требует единый взгляд, когда он воспринимает фигуру как часть некоторого целого. Что в природе объединяется для взгляда и получает известную определенность в силу более дальнего

расстояния, переходить и в пластическое изображение через расположение фигуры, так что способ ея явления остается тем же, независимо от расстояния точки зрения зрителя. Фигура и для близкой точки зрения представляется, как цельный плоскостный образ. Это восприятие руководит затем созданием всех форм фигуры, так как общий распорядок проводится последовательно во всех мельчайших деталях формы.

Если естественным требованием для всякой точки зрения является получение ясного плоскостного образа изображенного, то обратно естественным следствием такого построения круглой фигуры будет то, что она понуждает зрителя выбирать свою точку зрения по отношению к плоскостям. Таким образом построение фигуры определяет точку зрения, с которой на нее следует смотреть, или ряд точек зрения, смотря по числу образуемых ею плоскостных изображений. Понятно, что от концепции фигуры зависит, сколько видов она может дать. Два ли только, как фигуры, расширяющиеся на подобие чистого рельефа, или три, или четыре и т. д. При этом дело идет всегда только о силе энергии, с которой фигура указывает на определенные точки зрения, а не о каком-либо необходимом их количестве. Но всегда один из видов приобретает значение такого, который, аналогично картинке или рельефу, представляет и собирает всю пластическую природу фигуры, как цельное плоскостное впечатление. Он дает коренное зрительное представление, лежащее в основе пластического изображения, другие же виды подчинены ему, как необходимое следствие главного вида.

В переработке круглой фигуры в такое образное явление лежит проблема пластического построения целого.

При этом изложении процесса объединения пластической формы мы исходили от явления. Поступим обратно, пойдем от пластической формы; тогда получится следующее. Все отдельные пластические формы должны объединиться в одной большей, все отдельные движения должны составить часть одного большого общего движения, так что под конец все богатство форм фигуры станет перед нами расположенное в простейшем пластическом плоскостном следовании. Чем сильнее возможность этого объединения в одной плоскости, тем цельнее выскажется форма как явление. Если для явления важно, чтобы мы получили с различных точек зрения ясные общие образы фигуры, то с другой стороны от пластической организации зависит, чтобы общее плос-

костное слѣдованіе, постоянно усиливаясь, охватывало и объединяло фигуру со всѣхъ сторонъ.

Такимъ образомъ въ фигурахъ, получившихъ ясность и законченность, общее пространство, въ которомъ онѣ задуманы, ясно выразится и станетъ доступно чувству, такъ какъ плоскости, въ которыхъ округлость фигуры заключена и является какъ картина, образуютъ идеальное пространство, общія очертанія котораго составляютъ простую форму, а именно прямоугольникъ большей или меньшей глубины. Въ противномъ случаѣ фигура представляется всего менѣе какъ картинное явленіе, и мы пытаемся каждый образъ ея, такъ какъ онѣ никогда не является законченнымъ, разъяснить слѣдующимъ, и потому блуждаемъ около фигуры безъ всякой возможности когда-нибудь овладѣть ею, какъ подлинно видимою. Въ такомъ случаѣ мы ни на волосъ не подвинулись впередъ съ изображеніемъ, такъ какъ задача пластики заключается не въ томъ, чтобы оставлять зрителя, старающагося создать себѣ ясное зрительное представленіе, въ непріятномъ состояніи передъ трехмѣрностью или кубичностью, содержащеюся въ впечатлѣніи природы, но наоборотъ въ томъ, чтобы дать ему это зрительное представленіе и чрезъ это отнять отъ кубическаго элемента мучительнаго. Пока пластическая фигура даетъ себя чувствовать главнымъ образомъ какъ нѣчто кубическое, она находится еще въ начальной стадіи своего образованія, и только тогда, когда она дѣйствуетъ какъ нѣчто плоскостное, хотя она и кубична, получаетъ она художественную форму, т.-е. пріобрѣтаетъ значеніе для зрительнаго представленія.

Достигнуть того, чтобы предметное пріобрѣло ясное выраженіе, можно бываетъ двоякимъ образомъ. Въ *plein air* съ помощью выразительнаго вычерчиванія контуровъ, съ помощью яснаго силуэта; это необходимо всюду, гдѣ пластика должна дѣйствовать на большомъ разстояніи, такъ какъ внутреннее строеніе исчезаетъ тамъ для взгляда все больше и больше. Ясный силуэтъ есть дальше всего видный образъ предмета. Кромѣ того—это необходимое условіе для бронзы, такъ какъ у нея, вслѣдствіе темной окраски, внутренняя форма выражается слабо. Вслѣдствіе потребности въ такомъ дѣйствіи на далекое разстояніе греки большей частью пользовались яснымъ силуэтомъ для выясненія предмета.

Въ закрытомъ пространствѣ, гдѣ точка созерцанія ближе и гдѣ предметъ можетъ быть охарактеризованъ внутренней формой, дѣло мѣняется. При меньшемъ разстояніи мы имѣемъ мень-

шее поле зрѣнія, и такъ какъ къ краю оно слишкомъ расплывчато, а сила его заключена въ центрѣ, то вслѣдствіе этого то, что характеризуетъ предметъ, должно лежать не на краю, но ближе къ срединѣ зрительнаго поля. Способъ яснаго силуэта требуетъ болѣе далекой точки созерцанія, гдѣ мы легко можемъ охватить силуэтъ однимъ взглядомъ. Но вблизи, гдѣ фигура все больше и больше занимаетъ все поле зрѣнія или даже переходитъ границы его, мы не можемъ пользоваться помощью контура, но, наоборотъ, должны обойтись безъ него. Въ силу этого нужно, чтобы граница охватывала въ такомъ случаѣ общую массу возможно спокойнѣе и чтобы фигура тѣмъ цѣльнѣе отдѣлялась отъ фона. Точка созерцанія, взятая ближе, сказывается при созданіи фигуры въ томъ, что силуэтъ становится совершенно спокойной общей границей, отдѣляющей фигуру отъ фона.

Этотъ родъ формы, необходимый и въ скульптурѣ для закрытыхъ помѣщеній, выработался особенно въ эпоху Ренессанса. Вспомнимъ компактные фигуры Микель-Анджело.

Въ бронзахъ, у которыхъ внутреннія формы никогда не говорятъ настолько отчетливо, чтобы можно было обойтись безъ силуэта, художественный инстинктъ заставляетъ уменьшать масштабъ всей фигуры такъ, чтобы дѣйствіе силуэта ясно попадало въ поле зрѣнія. Бронза, какъ силуэтный образъ, требуетъ для близкой точки созерцанія меньшаго масштаба въ сравненіи съ мраморной фигурой съ замкнутымъ контуромъ.

Такъ какъ ясность рельефнаго воспріятія заключается въ томъ, чтобы кубическое сформировать въ одно цѣльное зрительное впечатлѣніе, то рельефное воспріятіе всегда необходимо вступаетъ въ силу тамъ, гдѣ объектомъ художественнаго оформления служить кубическій образъ. Слѣдовательно, болѣе всего въ архитектурѣ, въ мебели и т. д. Дѣло всегда заключается въ томъ, чтобы получить отчетливое чувство наружной поверхности и читать всѣ отдѣльныя формы, какъ углубленіе снаружи и внутрь. Греческій храмъ, напр., образуетъ замкнутую пространственную массу; колонны стоятъ такъ близко, что онѣ дѣйствуютъ какъ сквозной внѣшній пространственный слой. Мы не воспринимаемъ пространственнаго тѣла, передъ которымъ стоятъ дѣйствующія на насъ колонны; наоборотъ, колонны сами образуютъ пространственное тѣло и общее движеніе вглубь проходитъ сквозь ихъ рядъ.

Также и романскій стиль проводитъ послѣдовательно и само-

стоятельно рельефное воспріятіе и беретъ каждое отверстіе, какъ прорывъ расположенныхъ другъ за другомъ пространственныхъ слоевъ, которые онъ даетъ возможность созерцать посредствомъ профилированія отверстій.

При всѣхъ различіяхъ стилей, которые представляетъ архитектура, ея задачей остается объединеніе формъ для рельефнаго впечатлѣнія. Только благодаря ему зданіе получаетъ свое художественное единство. Если мы будемъ разсматривать зданіе, какъ организмъ формъ стиля, то его можно будетъ сравнить съ нѣкоторымъ созданіемъ природы, форма котораго получаетъ художественное единство лишь благодаря рельефному воспріятію.

Я ограничусь здѣсь этими короткими замѣчаніями, долженствующими указать лишь на то, что архитектурѣ, какъ роду искусства, присущъ тотъ же принципъ формы, что пластикѣ и живописи.

ФОРМА КАКЪ ВЫРАЖЕНІЕ ФУНКЦИИ.

Въ предыдущихъ главахъ мы выяснили явленіе, какъ выраженіе нашихъ пространственныхъ представленій природы.

Мы исходили изъ способности человѣка читать по оптическому образу пространственныя свойства природы. Мы это коротко обозначали видѣніемъ, подобно тому какъ мы говоримъ, что ребенокъ только тогда можетъ читать, когда при взглядѣ на буквы у него возникаетъ представленіе живого слова. Художественное изображеніе создается какъ явленіе, которое оказывается наиболѣе удобнымъ для чтенія и которое для этой цѣли упорядочиваетъ пространственное содержаніе. Первое, что мы читаемъ изъ явленія, есть пространство и форма, и поэтому я говорю прежде всего о представленіи пространства или формы, какъ о самомъ элементарномъ и необходимомъ. Представленія, которыя относятся къ самой формѣ, поскольку мы разсматриваемъ форму, какъ дѣйствіе нѣкоторой причины, будутъ для изобразительнаго искусства представленіями второго порядка.

Таковы, во-первыхъ, представленія матеріальнаго вещества, насколько оно обуславливаетъ форму; послѣдняя тогда становится выраженіемъ структуры или формъ, лежащихъ подъ поверхностью, какъ это имѣетъ мѣсто по отношенію къ каждому организму, будетъ ли онъ въ покоѣ или въ движеніи. Во-вторыхъ, представленіе мотива, дѣйствія или процесса, поскольку они обуславливаютъ измѣненіе или движеніе формы. То и другое суть представленія формы, какъ выраженія и результата длительныхъ или моментальныхъ условій.

Представляя себѣ происхожденіе явленія и благодаря этому воспринимая его, какъ слѣдствіе душевнаго движенія, т.-е. какъ дѣйствіе, или какъ слѣдствіе механической 'функции, или же какъ слѣдствіе органическихъ или матеріальныхъ условій, мы подставляемъ подъ наличное содержаніе явленія прошедшее и будущее или длительное дѣйствіе. Все это пробуждается затѣмъ въ представленіи и, такъ сказать, включается въ явленіе. Смотря по характеру факторовъ, которые лежатъ въ данномъ явленіи, непосредственно возникаютъ и относящіяся къ нимъ представленія.

Нѣтъ необходимости ближе разсматривать матеріальныя условія формъ, но формы, какъ выраженіе процесса, требуютъ болѣе точнаго выясненія.

Измѣняясь и двигаясь, природа вызываетъ измѣненія и въ явленіи, которыя мы запоминаемъ, какъ признаки этихъ измѣненій. Вмѣстѣ съ воспріятіемъ измѣненій возникаетъ представленіе процесса; мы его соощуемъ, внутренне, такъ сказать, содѣйствуя ему и сознавая это внутреннее дѣйствіе, какъ причину, внѣшняго явленія. Подобно тому, какъ ребенокъ учится понимать мимику смѣха и плача, подражая этой мимикѣ и будучи въ состояніи на собственномъ, имъ вызванномъ мускульномъ процессѣ ощущать также и внутреннюю причину удовольствія или неудовольствія, такъ и мы научаемся понимать чужую мимику и движенія другихъ, какъ выраженіе внутреннихъ процессовъ, какъ понятный намъ языкъ. Это перенесеніе заходитъ такъ далеко, что даже и тамъ, гдѣ намъ встрѣчаются новыя явленія, мы ихъ тотчасъ оживляемъ и обозначаемъ собственнымъ органическимъ чувствомъ, сопровождавшимъ сходныя явленія.

Такимъ образомъ собирается капиталъ признаковъ процесса, ясность этихъ функціональных признаковъ опредѣлитъ ихъ цѣльность, какъ носителей чувства жизни, симпатіи между человѣкомъ и внѣшнимъ міромъ. Если мы распространимъ этотъ способъ видѣнія на все тѣлесное, то естественно, что онъ все будетъ оживлять и всюду будетъ оказывать вліяніе на опредѣленіе формы. Такъ что то, что мы просто называемъ жизнью природы, есть собственно ея оживленіе при помощи представленій. Выраженіе «функціональные признаки» мы здѣсь беремъ въ самомъ широкомъ смыслѣ слова, для обозначенія не только моментальнаго прямого процесса, какъ активности, но и состоянія покоя. Если же форма не является выраженіемъ функціи, то она и не выражаетъ прямого отношенія къ тѣлесному чувству.

Такъ какъ природа далеко не всегда обладаетъ живой мимикой, необходимой для возбужденія насъ къ соощуенію, и наше представленіе черпаетъ эту мимику изъ совокупности запасовъ собраннаго нами опытнаго матеріала, въ соединеніи съ прямымъ тѣлеснымъ чувствомъ, подобно тому, какъ это дѣлаетъ актеръ, то и художникъ не будетъ связывать себя тѣмъ или инымъ фактическимъ явленіемъ природы, рабски слѣдуя ему, но самостоятельно разовьетъ языкъ со свойственной ему субъективной силой и въ своемъ изображеніи отдастъ предпочтеніе общему изображенію природы передъ частнымъ случаемъ.

Эта оживляющая сила нашего представленія, очевидно, распространяется не только на живыя существа, но и на всю природу;

благодаря чему мы все ставимъ въ нѣкоторое отношеніе къ намъ и все насыщаемъ нашимъ тѣлеснымъ чувствомъ.

Признаки функцій, какъ они запечатлѣваются въ нашихъ представленіяхъ, имѣютъ, однако, еще и иное значеніе. Длиннопалая, жилистая рука въ полномъ покоѣ до того напоминаетъ намъ образъ вытягивающейся хватающей руки, что она уже сама по себѣ выражаетъ для насъ тенденцію схватыванія и связанная съ этимъ дальнѣйшія тѣлесныя чувства. Она носитъ, такъ сказать, отпечатокъ дѣятельности въ скрытомъ состояніи. Сильно развитыя челюсти производятъ впечатлѣніе силы и энергіи, потому что при значительныхъ усиліяхъ воли мы сжимаемъ и напрягаемъ челюсти, такъ что выступаетъ ихъ мускулатура. Такъ какъ онѣ въ данномъ случаѣ сильно дѣйствуютъ на насъ, то при сильныхъ отъ природы челюстяхъ возникаетъ воспоминаніе о волевомъ состояніи и мы ощущаемъ въ нихъ выраженіе силы. Такъ какъ мы стягиваемъ мускулы лба въ гнѣвъ или въ напряженіи и собранную складку воспринимаемъ, какъ выраженіе гнѣва или напряженія, то лобъ, на которомъ эта складка, будучи обусловлена строеніемъ кости, остается и въ спокойномъ состояніи, сохраняетъ выраженіе силы.

Такимъ образомъ, нѣкоторыя формы могутъ выражать внутренніе процессы, такъ какъ онѣ напоминаютъ формы въ движеніи, хотя сами онѣ не мыслятся находящимися въ движеніи. Путемъ такого перенесенія, художникъ достигаетъ возможности закрѣплять и создавать типы формъ, имѣющихъ опредѣленное выраженіе и пробуждающихъ въ зрителѣ опредѣленные тѣлесныя и душевныя ощущенія. При закрѣпленіи одного опредѣленнаго рода функціи возникаютъ типы цѣлыхъ тѣлъ, благодаря тому, что мы соединяемъ изъ природы всѣ виды формъ, носящихъ тотъ же функціональный характеръ.

Это характеризуетъ одинаково, какъ наше рецептивное отношеніе къ природѣ, такъ и нашу продуцирующую дѣятельность въ искусствѣ. Такъ какъ одно и то же напряженіе или одинъ и тотъ же покой выражается во всемъ тѣмъ, что мы ощущаемъ въ немъ нѣкоторое типическое единство.

Находимъ ли мы такой, проникнутый для насъ единствомъ типъ въ природѣ, или его создаетъ художникъ—это для насъ безразлично: въ обоихъ случаяхъ онъ обладаетъ для насъ одинаковой реальностью.

Прослѣдивъ, такимъ образомъ, свойственную жизни нашихъ

представлений потребность въ некоторомъ способѣ образованія формы, мы замѣчаемъ, что то, о чемъ говорить намъ форма, не всегда принадлежитъ ей *in natura* въ каждомъ данномъ случаѣ. Малый съ сильными челюстями можетъ быть слабымъ челюсткомъ, длиннопалая, жилистая рука—негибкой и неловкой въ схватываніи. Выраженіе формы, ея языкъ для нашей фантазіи, основывающейся на перенесеніи функціональных признаковъ, не касается случайныхъ реальныхъ отношеній формы и содержанія, не становится каждый разъ заново въ зависимость отъ нихъ. Трогающій меня звукъ иного голоса трогаетъ меня и тогда, когда я знаю, что его обладатель ничего при этомъ не ощущаетъ.

Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что сильное развитіе переносимой фантазіи можетъ быть различнымъ у различныхъ людей и въ различныя времена. Научное наблюденіе или установленіе тѣхъ или иныхъ реальныхъ отношеній можетъ до того выступить на первый планъ, что способность безошибочнаго перенесенія наглядныхъ опытовъ мало-по-малу будетъ уменьшаться и исчезать. Передъ интересомъ къ дѣйствительному положенію дѣла и установленіемъ доказуемаго произвольная работа представлений не чувствуетъ уже за собой правъ на существованіе и не довѣряетъ себѣ. вмѣстѣ съ тѣмъ умираетъ способность понимать выраженіе природы, а съ нею и художественный матеріалъ.

Такимъ образомъ мы видѣли, что измѣненія въ природѣ сопровождаются нашими представленіями, сообразно ихъ функціональному выраженію; но мы видѣли также, что постоянное и неизмѣняющееся можетъ возбуждать представленія определенныхъ процессовъ и такимъ образомъ можетъ сдѣлаться устойчивой формой для выраженія определенныхъ свойствъ.

Этимъ вообще уничтожается различіе между движущейся и находящейся въ покоѣ природой, въ обоихъ случаяхъ форма воспринимается, какъ возникшая, а жизнь ея состоитъ въ возбужденіи представлений двигательныхъ процессовъ. Отсюда становится понятнымъ, что въ картинномъ изображеніи не чувствуется отсутствія процесса движенія, какъ онъ происходитъ въ природѣ. Это обстоятельство не означаетъ ничего другого, кромѣ факта выразительности, свойственнаго неподвижной природѣ. Жизнь руки въ покойномъ состояніи воспринимается и передается совершенно такъ же, какъ жизнь руки въ движеніи. Здѣсь нѣтъ никакой разницы во внутреннемъ процессѣ. Дѣйствующая рука является только болѣе сильнымъ выраженіемъ представлений

известной функціи въ сравненіи съ рукой, находящейся въ покоѣ, при которой они, такъ сказать, лишь выжидаютъ возможности проявить себя. Съ этимъ связаны также представленія о приспособленности къ известной цѣли формъ; уже форма въ состояніи покоя позволяетъ распознать способъ ея функціональной дѣятельности. Органическое тѣло понимается, какъ комплексъ формъ, носящихъ на себѣ отпечатокъ определенныхъ функціональных возможностей. Способность чувствовать органическую жизнь основывается на томъ, что мы можемъ представить всѣ формы въ ихъ дѣйствіи; а органическое единство—на томъ, что мы съ нашимъ тѣлеснымъ чувствомъ можемъ совершенно перенестись въ находящійся передъ нами тѣлесный образъ.

Сколь исключительно изображеніе всего движущагося основывается на закрѣпленіи того, что возбуждаетъ представленіе, а не на точной передачѣ образа воспріятія, доказываетъ, напр., изображеніе быстро бѣгущей собаки. Находящіяся въ движеніи ноги мы видимъ фактически лишь какъ быстро движущіяся полосы или тѣни; определенной, сколько-нибудь отчетливой формы ихъ мы совершенно не видимъ, голова же и туловище удерживаютъ отчетливую форму. Стало быть, если бы передача основывалась на закрѣпленіи одного или нѣсколькихъ, соединенныхъ вмѣстѣ моментовъ движенія, то ноги всегда изображались бы, какъ неясныя полосы. Но оказывается, что мы вообще изображаемъ представленіе, а не воспріятіе. Представленіе напоминаетъ образъ собачьей ноги въ покоѣ и только приводитъ ее въ такое положеніе, которое мы воспринимаемъ при бѣгѣ; оно создаетъ себѣ ясный образъ, въ которомъ запечатлѣны, какъ сама собака, такъ и ея бѣгъ. Итакъ, наши воспріятія движенія приводятся сначала въ связь съ образомъ, который наше представленіе сохраняетъ о предметѣ, а затѣмъ мы создаемъ себѣ опять представленіе покоя о тѣлѣ въ движеніи. Но это есть нѣчто совершенно иное, чѣмъ образъ одного или нѣсколькихъ соединенныхъ вмѣстѣ моментовъ,—моментальный образъ воспріятія движенія, который показываетъ намъ фотографическій аппаратъ. Колесо при быстромъ вращеніи даетъ для воспріятія спущъ только неясное мельканіе. Изображеніе же, несмотря на это, представляетъ колесо въ состояніи покоя. Стало-быть, живущій въ нашемъ представленіи образъ колеса въ покоѣ, сильнѣе, чѣмъ бѣглый образъ движущагося колеса; мы удерживаемъ первый, какъ болѣе важный для представленія и жертвуемъ образомъ воспріятія

тія, какъ неотчетливимъ и искажающимъ форму. Въ иллюстраціи бѣглый образъ насъ удовлетворитъ, въ серьезной же картинѣ онъ будетъ нарушать впечатлѣніе. Такъ художника долженъ рѣшать вопросъ о томъ, когда бѣглые образы воспріятія можно поставить на мѣсто яснаго представленія формы. Такимъ образомъ объясняется то обстоятельство, что въ пластикѣ, гдѣ форма всегда дается ясно, все-таки возможно изображеніе быстрого движенія. Пластическое изображеніе соотвѣтствуетъ не тому образу, который даетъ намъ отдѣльное воспріятіе само по себѣ, а тому образу представленія, который вбираетъ въ себя изъ воспріятія опредѣленные признаки, возбуждающіе представленіе движенія; оно не передаетъ подлиннаго впечатлѣнія отъ моментальнаго движенія. Мы стоимъ передъ природой не какъ моментальные фотографическіе аппараты, а какъ существа, которыя комбинируютъ свои представленія и только въ процессѣ комбинирования пользуются отдѣльными воспріятіями, вплетая ихъ въ этотъ процессъ.

Если мы бросимъ взглядъ на эту главу, то намъ станетъ ясно, какъ движущаяся и неподвижная природа, благодаря функціональнымъ представленіямъ, становится для насъ живымъ дѣйствующимъ тѣломъ и выражаетъ эту жизнь въ явленіи функціональными признаками.

Раньше мы разсматривали явленіе, какъ выраженіе пространственнаго представленія и при этомъ говорили объ его особенностяхъ, какъ о пространственныхъ цѣнностяхъ, теперѣ же мы разсмотрѣли явленіе лишь какъ функціональное выраженіе и, стало быть, можемъ говорить въ этомъ смыслѣ о функціональныхъ цѣнностяхъ явленія.

Въ явленіи, какъ въ пространственной цѣнности, мы усмотрѣли его элементарнѣйшее, необходимѣйшее выраженіе, въ функціональныхъ же цѣнностяхъ — выраженіе, которое относится къ этому явленію, уже какъ къ пространственной цѣнности; поэтому о дѣйствительномъ оформленіи явленія, какъ функціональной цѣнности, рѣчь можетъ идти лишь тогда, когда явленіе въ то же время оформляется какъ пространственная цѣнность.

Итакъ, истинному искусству свойственно придавать форму явленію одновременно въ обоихъ смыслахъ, или вѣрнѣе, изображать единство функціональныхъ цѣнностей, какъ единство цѣнностей пространственныхъ. Это чрезвычайно важно для изобразительнаго искусства. Потому что ощущеніе жизни въ смыслѣ функціональнаго выраженія можетъ привести художника къ такого ро-

да изображенію, которое, будучи прочувствовано вполне вѣрно, какъ жестъ выраженія, не подверглось оформленію, какъ цѣльное пространственное впечатлѣніе. При этомъ онъ представляетъ себя самого дѣйствующимъ и спрашиваетъ себя: то или иное движеніе произвожу я въ данномъ случаѣ, но не спрашиваетъ себя, какъ дѣйствуетъ достигнутое такимъ образомъ движеніе на зрителя. Онъ представляетъ движеніе не какъ видѣнное, но только какъ сдѣланное, слѣдовательно, только какъ выраженіе, а не какъ впечатлѣніе.

Но для впечатлѣнія важны еще другіе моменты, какъ мы раньше видѣли, и поэтому собственно художественное дѣйствіе начинается лишь тогда, когда представленіе жестовъ выраженія выясняется съ точки зрѣнія способности производить впечатлѣніе. Въ процессѣ этого выясненія оказывается, что множество жестовъ выраженія вообще непригодно, потому что не даетъ яснаго впечатлѣнія, другіе же жесты должны быть передѣланы для того, чтобы отвѣчать требованіямъ рельефнаго представленія. Несовершенство такъ называемыхъ реалистическихъ созданій зависитъ отъ того, что въ нихъ не производится эта художественно необходимая метаморфоза и имѣется въ виду лишь правдивость жеста выраженія. Весьма многое изъ того, что выступаетъ какъ нѣчто новое и оригинальное, основывается только на отсутствіи художественнаго оформленія.

Такъ, напр., со времени Кановы все больше и больше прививался родъ соединенія архитектуры и пластики, на которомъ я останавлиюсь здѣсь подробнѣе.

Канова началъ строить надгробные памятники, придавая имъ рельефную архитектуру въ стѣнѣ, и ставя передъ ней закругленные фигуры, которыя являются дѣйствующими по отношенію къ архитектурѣ, входя въ углубленіе памятника.

Основное представленіе есть, слѣдовательно, представленіе цѣлаго образа—фигуръ съ архитектурнымъ фономъ; какъ цѣлое, оно можетъ быть изображено только барельефомъ. Плоскость единства должна была бы тогда лежать впереди даже въ томъ случаѣ, если бы фигуры настолько выдавались, что становились бы круглыми, какъ фигуры фронтоновъ и т. п., и архитектура должна была бы дѣйствовать, какъ часть рельефнаго изображенія. Цѣлое въ такомъ случаѣ, гдѣ возможно, должно быть вставлено въ архитектурную раму для того, чтобы рельефъ давалъ впечатлѣніе глубины и казался не нанесеннымъ на стѣну. Въ

такой формѣ представлѣніе сохранило бы правильное художественное выраженіе, но не было бы новымъ родомъ изображенія. Какова же совершенно отдѣлила архитектуру отъ фигуръ; поэтому архитектура у него дѣйствуетъ, какъ памятникъ, сама по себѣ, а фигуры, передъ нею помѣщенные, кажутся какъ пространственнымъ впечатлѣніе къ ней не принадлежащими. Фигуры принадлежатъ больше публикѣ, чѣмъ памятнику; онѣ взошли туда по ступенькамъ. Единственной связью между архитектурой и фигурами является дѣйствіе вхожденія. Этотъ реальный процессъ представленъ, стало-быть, не какъ видѣнный, но какъ прямо происходящій; изображенныя фигуры—окаменѣвшіе люди. Этотъ реализмъ началъ затѣмъ все болѣе и болѣе распространяться на новыхъ памятникахъ. Я вспоминаю всѣ эти монументы, передъ которыми совершенно случайно сидятъ на ступенькахъ люди изъ камня и бронзы, и надписываютъ имя на памятникѣ или увековечиваютъ его и т. п. Эти добавленія образуютъ переходъ къ зрителю и къ дѣйствительности, а граница между ними оказывается вполне произвольной. Съ такимъ же успѣхомъ можно было бы поставить на памятникѣ и нѣсколько зрителей. Новымъ въ такихъ изобрѣтеніяхъ является только художественная грубость, свойственная восковымъ фигурамъ и панорамамъ. Соединеніе архитектуры съ пластикой можетъ быть только архитектурнымъ, т.-е. или пластика принимаетъ на себя роль заполнения и увѣличиванія архитектурнаго цѣлаго и становится архитектурной частью послѣдняго, или архитектура является служебною частью для пластики, въ видѣ цоколя и т. п. Но архитектура и пластика не могутъ соотноситься другъ къ другу какъ составныя части нѣкотораго дѣйствія или процесса. Въ этомъ случаѣ, только представлѣніе совокупности, т.-е. обладающее единствомъ пространство, части котораго составляютъ архитектура и пластика, можетъ быть предметомъ изображенія, т.-е. полное представлѣніе образа, который пластически можно передавать только барельефомъ. Заблужденіе, которое привело къ подобному впечатлѣнію дѣйствительности, мы находимъ въ античной группѣ Фарнезскаго быка, въ Неаполѣ. Тамъ тоже только дѣйствіе, процессъ, соединяетъ пластическія части, а не впечатлѣніе замкнутого пространственнаго единства. Тамъ тоже художественной формой для намѣченнаго содержанія было бы изображеніе въ барельефѣ. Въ круглой группѣ лежащее въ промежуткѣ воздушное тѣло не создается уже въ идеальное пространство при помощи пластиче-

скаго изображенія, но выступаетъ какъ реальное воздушное пространство, связанное съ разбросанными пластическими фигурами, которыя кажутся окаменѣвшими людьми или живыми картинами. Группа въ художественномъ смыслѣ основывается не на той связи, которая возникаетъ благодаря процессу; она должна быть связью явленія,—связью, которая въ качествѣ идеальнаго пространственнаго единства противопоставляется реальному воздушному пространству.

Если намъ такъ часто приходится наблюдать, что представленіе нѣкотораго процесса, вмѣсто того, чтобы найти свое естественное выраженіе въ барельефномъ изображеніи, варварскимъ образомъ передаются круглой пластикой, то это зависитъ отчасти отъ того обстоятельства, что почти не представляется болѣе поводовъ для рельефнаго изображенія. Стоитъ вспомнить о множествѣ памятниковъ, прислоненныхъ къ церковнымъ стѣнамъ или другимъ зданіямъ, къ храмамъ, къ триумфальнымъ аркамъ и т. п., оставшимся отъ прежнихъ временъ, чтобы увидѣть, что такая пластика гораздо богаче, чѣмъ свободно стоящая круглая пластика. Въ наше время вся эта пластика почти совершенно вымерла, и современный человекъ подъ пластикой разумѣетъ только круглыя фигуры, стоящія по срединѣ нѣкотораго свободнаго пространства. Эти несчастныя монументы почти единственная арена, на которой скульпторъ можетъ изжить свою фантазію, а если онъ не желаетъ жертвовать своею идеей, то онъ приходитъ къ художественно недопустимой формѣ. Этотъ недостатокъ надо, конечно, приписать тому обстоятельству, что художественная форма для такой задачи предписывается профанами, такъ назыв. комитетами, тогда какъ въ этомъ выборѣ формы слѣдовало бы видѣть важнѣйшую работу художника. Такое положеніе дѣлъ удивительно нелѣпо. Что стали бы говорить, если бы поэту или музыканту предписывалась только одна форма художественной концепціи, и въ предписанныя сцены разрѣшалось бы вводить только такъ называемые мотивы!—Какую несказанную бѣдность, какое вѣчное однообразіе представляютъ собою поэтому современные памятники! Если бы всѣ памятники, появившіеся въ Европѣ за послѣднія 20 лѣтъ, поставить рядомъ, то мы увидѣли бы массу пластики, которая старается дать что-нибудь новос и бесплодно бьется въ рамкахъ изолированной круглой скульптуры, такъ какъ ей запрещено какимъ-либо образомъ примыкать къ архитектурѣ; словно осужденная на одиночество, выполняетъ она свою по-истинѣ каторжную работу!

Но вѣдь то, что вводитъ въ искусство всегда новую жизнь и дѣлаетъ его всегда радостнымъ, есть именно новая ситуация, новое мѣстоположеніе. Развитіе данной въ природѣ ситуации въ художественный образъ всегда ведетъ къ чему-нибудь новому въ предѣлахъ сферы художественныхъ законовъ. Если же нѣтъ этой естественной связи, то начинается исканіе новаго въ такъ называемыхъ новыхъ художественныхъ законахъ, и дважды два становится пятью. Но какъ можно говорить о различіи ситуации, если пластика должна существовать только, какъ круглая пластика въ пустомъ пространствѣ, въ серединѣ нѣкоторой свободной площади, — тамъ, гдѣ она никогда не должна бы стоять, такъ какъ тамъ всѣ направления равноцѣнны, нѣтъ ни передней, ни задней стороны, и ситуация, насколько только возможно, препятствуетъ впечатлѣнію отъ пластическаго образа; зритель, обходя вокругъ памятника, долженъ проглотить всѣ четыре стороны, что лишь у весьма небольшого числа статуй служитъ къ выгодѣ впечатлѣнія и только при обнаженной фигурѣ можетъ дать нѣкоторое наслажденіе.

Что же является причиной этого суевѣрнаго предпочтенія середины площади? Опять-таки неразвитое представленіе, которое принимаетъ площадь какъ бы за органическое цѣлое, и связываетъ съ нею чувство органической симметріи. Оно рассматриваетъ площадь, какъ нѣчто существующее само по себѣ, вмѣсто того чтобы представлять ее себѣ такъ, какъ мы ее видимъ, какъ вещь, которая художественное оправданіе своего существованія имѣетъ только въ отношеніи къ зрителю и только съ этой точки зрѣнія долженъ быть принимаема во вниманіе.

Пониманіе природы, которое истину видитъ только въ формѣ, какъ выраженіи функціональных цѣнностей, ведетъ далѣе и къ ложному понятію правильности, которое теперь играетъ такую большую роль въ искусствѣ.

Изъ сказаннаго раньше ясно, что эта правильность не имѣетъ никакого отношенія къ процессу собственно художественнаго оформленія; а относится лишь къ природѣ, какъ объекту изображенія. Развитіе искусства никогда поэтому не начиналось съ этой правильности, а всегда съ созданія формы, какъ пространственной цѣнности; форма, какъ функціональная цѣнность, лишь постепенно развилась и, такъ сказать, выросла въ нее. Всѣ стадіи развитія этой послѣдней выступаютъ только въ предѣлахъ художественнаго созиданія формы, какъ нѣкоторый развивающійся факторъ,

и проявляются только какъ таковой. Совершенно нельзя говорить объ этой правильности самостоятельно и отдѣльно отъ процесса художественнаго оформленія: она выступаетъ только, какъ правильность нѣкоторой производящей художественное впечатлѣніе формы, а не сама по себѣ. Если же бы обратимъ ходъ развитія и погонимся сразу за правильностью формы, какъ функціональной цѣнности, прежде чѣмъ можетъ начаться процессъ художественнаго созданія формы, то, благодаря этому, самостоятельно вырастетъ такое воспріятіе природы и такой запасъ представленій, которые непригодны для художественнаго примѣненія, такъ какъ съ самаго начала художественная точка зрѣнія не принимала участія въ ихъ развитіи. Въ наше время художественное воспитаніе идетъ по большей части такимъ именно путемъ и этимъ объясняется часто повторяемая художниками жалоба, что для художественной работы они должны сперва забыть все то, что приобрѣли себѣ въ академіяхъ.

Разсматриваніе явленія, какъ пространственной и функціональной цѣнности, уясняетъ также и пониманіе архитектурной формы. Наше отношеніе къ пространству находитъ свое прямое выраженіе въ архитектурѣ; потому что вмѣсто представленія простой возможности движенія въ пространствѣ она возбуждаетъ опредѣленное пространственное чувство и расчленяетъ пространство такимъ образомъ, что, благодаря зрительному впечатлѣнію, мы избавляемся отъ труда ориентировки по отношенію къ природѣ. Здѣсь такъ же, какъ въ созданіяхъ пластики, возбуждаются двигательныя представленія, которыя въ зрительномъ впечатлѣніи должны достигнуть единства эффекта. Само пространство, въ смыслѣ формы существованія, становится для глаза формой дѣйствія.

Съ другой стороны, благодаря функціональнымъ представленіямъ, напримѣръ, представленіямъ поддерживанія и лежанія, масса ощущается, какъ дѣйствующая и потому живая. Эти функціональныя представленія связаны извѣстными требованіями впечатлѣнія и значеніе опредѣленныхъ отношеній они приобретаютъ только въ пространственномъ образѣ, въ единствѣ впечатлѣнія. И здѣсь одни функціональныя представленія не ведутъ ни къ какой художественной формѣ, а представляютъ лишь нѣкоторое подлежащее оформленію содержаніе. Собственно художественная, т. е. творческая пространственная формы дѣятельность и здѣсь также не-

зависима отъ функціональныхъ представлений, въ то время какъ функціональное представлѣніе, наоборотъ, лишь внутри опредѣленнаго единства можетъ развиваться, какъ пространственная цѣнность, въ опредѣленную форму и такимъ образомъ повести къ различнымъ формамъ архитектуры, колоннамъ, карнизамъ и т. п.

Если послѣ всего сказаннаго мы сравнимъ прежнее время съ нашимъ, то несомѣнно окажется, что логика наглядныхъ представлений прежде была развита гораздо выше и что на этомъ основывается превосходство прежняго времени въ изобразительномъ искусствѣ. Во времена свободнаго развитія искусства естественное влеченіе представлений идетъ законѣрными путями нашей организаціи и художникъ сознаетъ эту законѣрность лишь постольку, поскольку для него является очевидной необходимостью быть логичнымъ и давать выраженіе естественному влеченію, власти, которой подчиняется его мысль, власть естественнаго закона искусства. Между представленіемъ и воспріятіемъ не существуетъ еще никакой пропасти; художникъ воспринимаетъ при помощи представленія и ради него, и воспріятіе съ другихъ точекъ зрѣнія ему неизвѣстно. Такъ въ дѣтствѣ воспріятіе непосредственно становится представленіемъ. Другія эпохи не художественны потому, что эта власть уничтожена, и ложные интересы и точки зрѣнія затемняютъ естественное художественное влеченіе, сбиваютъ его со своего пути. Если мы вспомнимъ о томъ, что художественное представленіе въ сущности есть не что иное, какъ естественное продолженіе развитія работы представленія, которую производитъ каждый человѣкъ въ раннемъ дѣтствѣ, когда фантазія и зрительная жизнь какъ разъ наиболѣе ярки, то станетъ понятною рѣзкость, съ которою обрывается эта работа представлений съ поступленіемъ въ школу. Драгоценная юность проводится въ дѣятельностяхъ и въ изученіи дисциплинъ, враждебныхъ искусству, и лишь ставъ взрослымъ человѣкомъ, художникъ можетъ снова думать о тѣхъ силахъ и той работѣ, которыя были для него въ дѣтствѣ живымъ, самопонятнымъ достояніемъ и самопонятною радостью. Многіе ли сохранили естественную потребность выраженія? У большинства сохранился только инструментъ и они уже не знаютъ, къ чему и какъ его употребить. Воля же сбивается съ настоящаго пути, вести по которому можетъ только природный инстинктъ. Только путемъ доведенія до сознанія естественнаго содержанія художественнаго влеченія можно освободить искусство

отъ этихъ враждебныхъ вліяній и добиться того, чтобы оно не было игрушкой случайныхъ воздѣйствій.

Историческій методъ изслѣдованія привелъ къ тому, что въ произведеніяхъ искусства все болѣе и болѣе выдвигаются на первый планъ измѣненія и различія; онъ рассматриваетъ искусство, какъ продуктъ личныхъ особенностей данныхъ индивидуумовъ, или какъ результатъ условій данной эпохи и данныхъ національныхъ особенностей. Отсюда возникаетъ ложный взглядъ, что въ искусствѣ дѣло идетъ прежде всего объ отношеніи къ личности, къ художественнымъ сторонамъ природы человѣка, благодаря чему теряется всякій масштабъ для оцѣнки искусства. Побочныя отношенія становятся главнымъ, а художественно существенное содержаніе, которое независимо отъ всякой смѣны времени слѣдуетъ своимъ внутреннимъ законамъ, игнорируется. Это похоже на то, какъ если бы садовникъ вырастилъ свои растенія при помощи надѣтыхъ на нихъ стеклянныхъ колпаковъ, сплошь въ различныхъ формахъ, и если бы только колпаками пытались объяснить различныя формы этихъ растеній, забывая, что суть дѣла заключается въ самихъ растеніяхъ, ихъ внутреннихъ жизненныхъ влеченіяхъ и ихъ собственныхъ жизненныхъ законахъ, о цѣнности и подлинности которыхъ искусственныя внѣшнія различія ничего намъ не говорятъ. Такъ мы видимъ, что въ художественныя эпохи всѣ художники также одушевлены общимъ стремленіемъ возможно болѣе выяснить законѣрную форму для жизненнаго содержанія и создать возможно болѣе объективную и связную картину природы. Личность играетъ при этомъ роль лишь постольку, поскольку она обладаетъ художественно-объективной природой и выражается въ согласіи съ общимъ художественнымъ закономъ. Это значитъ, что всякое индивидуальное пониманіе природы, которымъ вносится въ искусство новое содержаніе, только тогда имѣетъ художественную цѣнность, когда это содержаніе, взятое, какъ выраженіе законѣрнаго, представляетъ новую варіацію основной темы. Субъективный произволъ, геніальничанье, личный капризъ, являющіеся всегда признаками того, что художественное творчество потеряло свое естественное здоровое содержаніе.

Если говорить о задачѣ искусства, то она можетъ заключаться лишь въ томъ, чтобы создать и дать почувствовать, вопреки всѣмъ болѣзнямъ времени, здоровую и законѣрную связь нашего представленія съ дѣятельностью чувственныхъ функций.

Можно думать, что служащій художнику матеріалъ, вліяетъ на методъ работы, и что при этомъ имѣетъ значеніе сходство или противорѣчіе хода работы и процесса представленія. Въ случаѣ противорѣчія механическая работа принуждаетъ идти въ иномъ направленіи, чѣмъ представленіе, и приходится побѣждать это препятствіе, потому что иначе естественная потребность представленія страдаетъ и вырождается подъ вліяніемъ процесса изображенія.

Если матеріалъ даетъ возможность художнику идти впередъ въ изображеніи, сообразуясь съ потребностью своего представленія, и ставитъ условія, соотвѣтствующія условіямъ развитія представленій, то процессъ изображенія дѣйствуетъ самъ по себѣ благотворительно и поощряющимъ образомъ на проникнутое единствомъ представленіе, укрѣпляетъ его и всегда естественнымъ образомъ указываетъ на элементарныя художественныя проблемы.

Свободное высѣканіе изъ камня представляетъ собою подобный процессъ изображенія и поэтому, мнѣ кажется, стоитъ рассмотреть его ближе.

Пластика возникла безспорно изъ рисунка, который путемъ углубленія привелъ къ рельефу. Мы должны понимать ее какъ оживленіе плоскости. Круглая пластика вначалѣ тоже описываетъ единое пространство. Такъ древніе египтяне высѣкали изъ простой каменной глыбы сидящія скорчившія фигуры, причемъ поверхности камня вполнѣ сохранялись и становились членами тѣла. При извѣстномъ удаленіи мы каменную глыбу можемъ принять за сидящаго человѣка; подобнымъ образомъ каменная глыба у египтянъ превращалась въ дѣйствительную фигуру. Камень при этомъ теряетъ свою предметность въ представленіи, но продолжаетъ незамѣтно существовать, въ качествѣ общей формы фигуры. Глазъ ощущаетъ это пространственное единство, подобно тому какъ въ рисункѣ онъ ощущаетъ единство картинной или зрительной плоскости. Воображеніе изъ простой глыбы камня создаетъ фигуру, а фигура опять приводитъ зрителя къ простѣйшему зрительному воспріятію. Для такихъ пластическихъ образовъ камень высѣкался сперва въ простой общей формѣ, а затѣмъ эта общая форма модифицировалась въ зависимости отъ имѣющагося въ виду изображенія.

Благодаря тому, что архитектура создавала части зданія въ видѣ такихъ простыхъ геометрическихъ тѣлъ и оживляла ихъ затѣмъ пластикой, возникли путемъ изображенного выше процесса многія пластическія произведенія, долженствовавшія въ скульптурѣ сохранить простую общую форму, и высѣкавшіяся поэтому сначала тоже изъ камня. Такая скульптура имѣетъ значеніе не только какъ архитектурная часть: она обладаетъ извѣстнымъ значеніемъ и съ чисто-пластической точки зрѣнія. Въ ней пластическое представленіе остается заключеннымъ въ простое, понятное пространственное цѣлое, обеспечивающее глазу единство впечатлѣнія и покой. Такимъ образомъ архитектура оказала очень здоровое вліяніе на пластическое представленіе.

Легко, однако, понять, что современемъ скульптура освободилась отъ этой прямой архитектурной цѣли; но этимъ была уничтожена и принудительность замкнутой, правильной общей формы. Теперь не оказалось такой общей замкнутой формы, которая бы предварительно высѣкалась и сама по себѣ обладала бы собственнымъ объективнымъ значеніемъ. Хотя высѣченную изъ камня, свободно движущуюся фигуру тоже надо мыслить заключенной въ некоторомъ общемъ пространствѣ, однако невозможно напередъ установить, гдѣ и какъ должна она стоять, такъ какъ невозможно заранее опредѣлить взаимоотношеніе различныхъ, расположенныхъ въ трехъ измѣреніяхъ видовъ ея съ различныхъ сторонъ. Поэтому здѣсь невозможно и предварительное высѣканіе общей формы.

Можно идти только однимъ путемъ, а именно, отправляясь отъ одного вида, т.-е. отъ вида фигуры съ одной стороны, и заставляя остальные появляться въ качествѣ его необходимыхъ слѣдствій. Это принуждаетъ скульптора положить въ основаніе своего кубического или двигательнаго представленія одно зрительное или картинное представленіе и, лишь исходя изъ него, двигаться дальше.

Такимъ образомъ необходимо сперва нарисовать эту картину на главной поверхности камня. Я, конечно, буду выбирать возможно болѣе плоскую поверхность, чтобы она казалась мнѣ идеальной плоскостью, а не чѣмъ-то уже оформленнымъ. Переносъ въ воображеніи картину на плоскость камня, я могу наполнить эту плоскость представленіями какой угодно формы. При этомъ я соображаю съ объемомъ камня въ глубину постольку, поскольку я долженъ разсчитать, помѣстится ли въ немъ моя фигура. Теперь я нахожусь въ такомъ положеніи, какъ если бы я начиналъ высѣкать барельефъ, и такъ какъ я необходимо чувствую по-

требность теперь же фиксировать образъ, не откладывая отчетливаго выясненія его до позднѣйшихъ стадій работы, то въ моемъ фантазіи возникаетъ фигура, дающая возможность отчетливо распознать свои главныя массы уже въ этой плоскости. Въ дальнѣйшемъ познание на этой стадіи даетъ мнѣ прочное основаніе для всего хода работы и для другихъ точекъ созерцанія. Такимъ образомъ я достигну представленія нѣкоторой фигуры, которая могла бы существовать въ качествѣ рельефа, т.-е. такой, которая въ рельефѣ могла бы быть вполне охарактеризована. А тогда я долженъ буду представить себѣ, что должно находиться въ первомъ слое и что въ послѣдующемъ. Чтобы съ самаго начала быть въ состояніи эти возвышенія перваго слоя привести въ ясное графическое или двукмѣрное отношеніе, я представлю себѣ фигуру такимъ образомъ, что многія изъ важнѣйшихъ точекъ одинаково попадутъ въ первый слой, напр.: голова, рука, колѣно и т. п., смотря по положенію. Врѣзая въ камень этотъ образъ, удаляя лежащую внѣ контуровъ часть плоскости камня и выдѣляя выступы формы, я начинаю соображаться съ реальной глубиной формы, свойственной круглой фигурѣ. Это возможно только благодаря поддержкѣ, оказываемой моему зрительному чувству созерцаніемъ сбоку уже освобожденныхъ формъ,—созерцаніемъ, позволяющимъ мнѣ провѣрять глубину плоскостнымъ протяженіемъ. Но такъ какъ это возможно сперва въ весьма недостаточной мѣрѣ, то моя работа будетъ лишь постепенно принимать характеръ рельефа и лишь постепенно подвигаться впередъ, сообразуясь все болѣе съ присущей глазу потребностью движенія въ глубину или съ потребностью въ свѣтѣ и тѣни. Такимъ образомъ трудно провѣряемая тѣлесная глубина, присущая формамъ, возникаетъ лишь съ большой постепенностью. Поэтому можно сказать, что глубина всякой тѣлесной формы имѣетъ тенденцію быть вначалѣ только глубиной рельефа. Лишь постоянно сообразуясь съ потребностью глаза, выявляетъ художникъ формы изображаемаго; фантазія же, участвующая въ этомъ выявленіи, есть всегда фантазія, созерцающая какъ бы съ отдаленной точки зрѣнія. Такимъ образомъ само собой окажется, что изображеніе будетъ на каждой стадіи проникнуто единствомъ и при томъ именно въ томъ смыслѣ, что оно имѣетъ плоскостную общность и обладаетъ зрительнымъ единствомъ для одной точки созерцанія, въ то время какъ оно еще вовсе не достигло своего ственнаго тѣлесной формѣ реальнаго единства для различныхъ точекъ созерцанія.

На этихъ первыхъ стадіяхъ работы, естественно будетъ зависеть отъ опыта и мастерства художника, двигается ли онъ впередъ многими или лишь нѣсколькими этапами для того, чтобы достигнуть глубины тѣлесной формы. Въ первомъ случаѣ художникъ будетъ съ большой постепенностью подвигаться впередъ въ слояхъ мрамора, какъ они слѣдуютъ другъ за другомъ, и такимъ образомъ будетъ освобождать плоскостныя представленія, постоянно снова возникающія другъ за другомъ; во второмъ случаѣ онъ будетъ рассчитывать на реальныя отношенія глубины съ самаго начала, т.-е. сразу возьметъ болѣе масштабъ движенія въ глубину.

Но не слѣдуетъ упускать изъ виду, что для процесса работы крайне важно представлять и высѣкать всегда одновременно то, что одновременно является глазу въ одной плоскости. Только тогда, когда выработанъ первый слой изображенія, я могу переходить къ слѣдующимъ, потому что на природѣ техническихъ условій основывается необходимость освобождать образъ отъ камня постепенно и равномерно, не идя сразу въ глубину; въ противномъ же случаѣ получаются однѣ дыры, мѣшающія работѣ и не ведущія къ отчетливости изображенія.

Процессъ постепенной обработки мрамора мѣтко описываетъ Микель-Анджело, говоря, что нужно представлять себѣ изображеніе какъ бы лежащимъ въ водѣ, которую постепенно спускаютъ, такъ что фигура мало-по-малу выступаетъ на поверхность, пока, наконецъ, не высвободится совсѣмъ.

Въ результатѣ возникаетъ для глаза связанная указаннымъ способомъ представленія форма, и сущность ея заключается въ томъ, что отдѣльныя частичныя формы ея мыслятся какъ бы частями однихъ и тѣхъ же плоскостныхъ слоевъ. Благодаря этому частичныя формы сохраняютъ лишь для глаза существующую принадлежность или единство, которое имъ не принадлежитъ по органическимъ основаніямъ.

Эта нѣмая сопринадлежность имѣетъ огромное значеніе для естественнаго процесса воспріятія у зрителя, такъ какъ она даетъ намъ образъ, такъ сказать, этапами съ извѣстной раздѣльностью, т.-е. въ простыхъ большихъ плоскостныхъ массахъ. Эта нѣмая сопринадлежность, какъ мы уже знаемъ, есть художественное представленіе формы или пространства, потому что оно даетъ изображенію форму, цѣлесообразную для глаза и расчлененную для представленія.

Принужденіе, создаваемое техническими условіями, выступить еще отчетливѣе, если процессъ обработки мрамора сравнить съ процессомъ лѣпки изъ глины.

Тутъ я сперва воздвигаю каркасъ и затѣмъ постепенно одѣваю его глиной до тѣхъ поръ, пока онъ не начнетъ все болѣе и болѣе соответствовать имѣющемуся въ виду образу. Стало быть я исхожу только изъ предмета и развиваю его постепенно въ ширь себѣ навстрѣчу. Такъ какъ передо мной вначалѣ не стоитъ ни какого пространственнаго тѣла, и я создаю его мало-по-малу и притомъ въ соответствіи съ долженствующимъ возникнуть изображеніемъ, то я исхожу не отъ общаго, а отъ свойственнаго данному предмету пространственнаго представленія. Далѣе, накладывая глину вокругъ каркаса, я двигаюсь въ представленіи все время вокругъ предмета; это значитъ, что самъ процессъ работы не даетъ мнѣ и не требуетъ отъ меня опредѣленной точки созерцанія по отношенію къ предмету. Наоборотъ, онъ устраиваетъ эту необходимость.

Актъ представленія въ этомъ процессѣ основывается и соотнобразуется всегда съ реальнымъ образомъ предмета, съ данной естественной формой, которую онъ изображаетъ для созерцанія со всѣхъ сторонъ, не приводя ее, однако, къ пространственному представленію или расчлененности, не свойственной данному предмету въ природѣ.

Если мы примемъ во вниманіе то обстоятельство, что наша фантазія развивается вмѣстѣ съ изобразительнымъ актомъ, то станетъ совершенно ясно, сколь различны вліянія, оказываемыя на фантазію свободнымъ высѣченіемъ изъ камня и лѣпкой изъ глины. Я говорю здѣсь, конечно, лишь о томъ принужденіи, которое фактически создается процессомъ работы, а не о невозможности создать себѣ и при лѣпкѣ иллюзію представленія общаго замыкающаго пространства. При лѣпкѣ это представленіе необходимо является иллюзіей, тогда какъ при работѣ надъ камнемъ самъ камень даетъ намъ дѣйствительно реальное пространственное представленіе.

Такъ какъ при обработкѣ камня расположеніе на плоскости большихъ массъ должно предшествовать разработкѣ деталей, то естественная потребность принуждаетъ меня представить изображеніе такъ, чтобы его можно было распознать уже въ этихъ массахъ; иначе говоря, я стараюсь достигнуть изображенія, которое уже въ большихъ массахъ было бы опредѣленнымъ и выра-

зительнымъ. Слѣдовательно, работа требуетъ изображенія въ главныхъ чертахъ. При этомъ весьма важно, чтобы оставшаяся часть изображенія все еще покоилась въ массѣ камня, въ нѣкоторомъ, такъ сказать, положительномъ пространствѣ, какъ бы въ общей массѣ, или въ общемъ мракѣ, для того чтобы фантазія сохраняла чувство возможности существованія дальнѣйшихъ формъ. Представленіе тогда находится въ естественномъ состояніи, какъ это бываетъ въ природѣ, когда, напримѣръ, одна часть предмета освѣщена, другая же остается неразличимой въ темнотѣ.

При лѣпкѣ изъ глины дѣло обстоитъ совершенно иначе; здѣсь то, что еще не вылеплено, отсутствуетъ въ положительномъ пространствѣ глины,—кромѣ вылепленнаго не существуетъ никакого общаго, занимаемаго глиной пространства. Кромѣ того, уже вылепленное вступаетъ въ контрастъ съ воздухомъ и съ дѣйствительнымъ реальнымъ пространствомъ, такъ что неоконченное глиняное изображеніе получаетъ еще больше реальности, т.-е. кажется готовымъ изображеніемъ. Такимъ образомъ незаконченное представляется фантазіи какъ законченное. Въ камнѣ же незаконченное изображеніе противопоставляется только камню, т.-е. неоформленной массѣ, изъ которой какъ бы вырастаютъ еще неготовыя части изображенія; вотъ почему продолженіе ихъ роста кажется намъ ихъ естественнымъ будущимъ. Формы изображенія постепенно возникаютъ изъ пространства и производятъ впечатлѣніе всегда чего-то лишь относительно законченнаго въ сравненіи съ заднимъ фономъ камня.

Чтобы поддерживать фантазію во время работы въ такомъ состояніи нужно этотъ фонъ изъ камня сохранять какъ можно дольше.

Чѣмъ болѣе мастерствомъ въ работѣ надъ камнемъ обладаетъ художникъ, тѣмъ рѣшительнѣе, т.-е. окончательнѣе будетъ то, что выступаетъ изъ камня, въ качествѣ формы, на поверхность. Естественное стремленіе заставляетъ возможно скорѣе выявить изъ общаго неяснаго пространства положительную форму, такъ какъ она ставитъ въ свою очередь болѣе ясныя условія для дальнѣйшихъ формъ, и изображеніе благодаря этому вскорѣ выступаетъ съ полной ясностью. Въ этомъ заключается принужденіе къ полному выясненію положительнаго представленія формы предмета. Общая форма предмета, которую я сначала придаю камню, какъ сказано выше, должна быть представляема содержащей частичныя формы. Послѣднія выступаютъ вначалѣ на поверхность

лишь настолько, насколько онъ имѣютъ значеніе для общей формы. Мы указали ранѣе, что при данномъ положеніи существуютъ частичныя формы, которыя общую форму только обогащаютъ, въ то время какъ другія сами являются выразительными частями общей формы. Это значитъ, другими словами, что первыя на разстояніи сливаются, послѣднія же остаются, составляя съ ними контрастъ. При выѣсканіи общей формы, роли частичныхъ формъ должны быть уже совершенно выяснены въ представленіи, и именно съ точки зрѣнія ихъ дѣйствія на разстояніи. Въ этомъ смыслѣ представленіе изображенія будетъ, стало быть, всегда основано на зрительномъ представленіи, которое я могу получить отъ изображенія со своей точки созерцанія. Къ этому роду представленія принуждаетъ меня ходъ работы, такъ какъ я долженъ пачинать съ простаго, и не могу дѣлать всего одновременно. Чѣмъ болѣе развитой оказывается эта способность, тѣмъ болѣе точнымъ будетъ представленіе предмета, могущее обратиться въ простое или связанное зрительное представленіе; если же способность къ этому очень повышена, то изображеніе съ самаго начала будетъ возникать со все болѣе простыми, но тѣмъ не менѣе все болѣе точными формами, или же образъ представленія будетъ состоять уже только изъ простыхъ, но точныхъ зрительныхъ представленій.

Въ то время какъ фигура, взятая какъ впечатлѣніе образа, подвигается въ глубину, получаютъ въ качествѣ необходимыхъ слѣдствій и боковые виды ея и, наконецъ, видъ ея сзади.

Изъ описаннаго такъ называемаго процесса работы въ камнѣ видно, что скульпторъ долженъ исходить изъ представленія нѣ котораго образа, превращая представленіе его формы въ дѣйствительное двигательное представленіе.

При лѣпкѣ, наоборотъ, прежде всего изображаются двигательныя представленія и только тогда обнаруживается, какъ они дѣйствуютъ въ качествѣ зрительнаго впечатлѣнія. Послѣднее играетъ здѣсь только роль критика: его вліяніе не проявляется уже въ представленіи. Но разъ изображеніе существуетъ, оно, какъ нѣ которая реальность, есть врагъ представленія. Если я долженъ измѣнить эту реальность для того, чтобы преобразовать ее въ ясное зрительное представленіе, то это оказывается труднѣе, чѣмъ изображать представленіе уже созрѣвшее.

Лѣпка изъ глины имѣетъ значеніе для изученія природы: она помогаетъ получить представленія движеній и детальное знаніе формы, но не способствуетъ художественному объединенію цѣлаго,

какъ образа представленія. Этому объединенію благопріятствуетъ такой изобразительный процессъ, который направляется обратнымъ путемъ, и, исходя изъ зрительнаго представленія, ведетъ къ представленію движенія,—т.-е. процессъ, исходящій изъ представленія, которое должно быть вызвано изображеніемъ въ зритель. Чѣмъ болѣе обработано и закончено зрительное представленіе, тѣмъ легче и проще изобразительная работа.

Здоровое художественное развитіе ведетъ къ такой ясности представленія, что процессъ изображенія и его матеріальныя претвѣствія все болѣе и болѣе сокращаются. Представленіе старается свести образъ къ простѣйшимъ факторамъ, которые только и должно передать изображеніе. Поэтому ясный, простой, изобразительный методъ есть свидѣтельство долгаго, предшествовавшаго пракческаго опыта. Такой методъ—разъ онъ возникъ—принуждаетъ всякаго новичка преобразовывать и выяснять свое представленіе въ этомъ смыслѣ и сводить его къ простымъ, изобразительнымъ средствамъ. При обученіи дѣлу изображенія внутреннее представленіе его необходимости становится представленіемъ, свойственнымъ художнику, оно необходимо должно подвергнуться метаморфозѣ. Въ этомъ заключается огромное значеніе прямого выѣсканія изъ камня.

Наоборотъ, съ точки зрѣнія обученія техникѣ ваянія, работа надъ камнемъ и переработка, вызываемая ею, и такъ называемая окончательная отдѣлка камня не имѣютъ рѣшительно ничего общаго съ указанной внутренней цѣнностью свободнаго выѣсканія.

Мы видѣли, что этотъ методъ выѣсканія изъ камня освобождаетъ фигуру отъ занимаемаго камнемъ пространства такимъ образомъ, что оно, хотя исчезаетъ тѣлесно, сохраняется тѣмъ не менѣе, какъ единство, для нашего воспріятія, благодаря соединенію въ наружной поверхности выступовъ, способствующихъ представленію этой поверхности. Этотъ методъ сросся, слѣдовательно, самымъ тѣснымъ образомъ съ художественной метаморфозой представленія предмета. Общимъ закономъ или непремѣннымъ условіемъ художественнаго представленія является пространственное единство. Измѣняется лишь предметное представленіе. Богатство представленія, которое природа даетъ художнику, конечно; а выборъ предмета представленія зависитъ отъ способности этого предмета выступать въ роли пространственнаго единства. Поэтому художественное произведеніе всегда представляетъ

комбинацію этихъ двухъ элементовъ, а художественная индивидуальность характеризуется способомъ ихъ сочетанія.

Художникомъ, который на ряду съ греками наиболѣе неуклонно и послѣдовательно развилъ свой способъ художественнаго представленія въ прямой связи со своимъ процессомъ изображенія, является Микель-Анджело. Представленіе и изображеніе есть для него, такъ сказать, одно и то же.

Для него характерно полное использование пространства камня, замкнутость совокупности изображенія. Его представленіе предмета съ максимальной компактностью заполняетъ пространственное единство. Онъ концентрируетъ возможно болѣе жизни и по возможности избѣгаетъ неоживленнаго пространства. Чѣмъ меньше камня должно быть отбито прочь, тѣмъ плотнѣе, содержательнѣе, такъ сказать, обильнѣе пищей для фантазіи будетъ изобразительный процессъ. Широкіе жесты или далеко отстоящія конечности изгоняются у Микель-Анджело, какъ излишніе, и въ его сплочивающей фантазіи возникаютъ такіа тѣлесныя движенія, которыя, не теряя силы и энергіи, занимаютъ минимальное мѣсто и, по возможности примыкая къ туловищу, компактно заполняютъ пространство камня; всюду—лишь повороты и сгибы въ суставахъ.

Такимъ образомъ, его сильная, рѣзко выраженная склонность къ опредѣленному пространственному единству отдаляетъ его отъ всѣхъ обычныхъ жестовъ, такъ какъ они не могутъ служить кратчайшимъ выраженіемъ его потребности, и въ результатъ онъ приходитъ къ такому представленію предмета, которое объясняется и обуславливается исключительно его художественными запросами.

Съ страстной послѣдовательностью подчиняетъ онъ этой потребности свою фантазію и создаетъ новый тѣлесный міръ. Онъ находитъ въ природѣ массу движеній, на которыя раньше совсѣмъ или почти совсѣмъ не обращалось вниманія. Безконечное чувство жизни растетъ въ этомъ направленіи, и такимъ образомъ его позы обнаруживаютъ максимальное богатство въ минимальномъ пространствѣ. Все это мы должны понимать, какъ постоянное обогащеніе міра представленій, въ связи съ постояннымъ упрощеніемъ способа изображенія и объединенія пространства.

Такъ какъ въ его фигурахъ эта художественная точка зрѣнія имѣетъ такое исключительное значеніе, то со всякой другой точки зрѣнія міръ его движеній оказывается несобъяснимымъ, а эта изолированность и обособленность его послѣдовательнаго способа

представленія удаляетъ его фигуры отъ всякой связи съ чѣмъ-либо человѣческимъ и ставитъ ихъ на недостижимую высоту въ то время, какъ благодаря невѣроятной непосредственности процесса ихъ возникновенія они становятся зрителю безконечно близки.

Въ его фигурахъ художественная связь явленія такъ сильно дѣйствуетъ на зрителя, что для этого послѣдняго не возникаетъ уже вопроса о мотивировкѣ движеній какимъ-нибудь внутреннимъ процессомъ или о выраженіи въ нихъ нѣкотораго подлежащаго изображенію дѣйствія. Благодаря этому исчезло одно ощущеніе естественнаго жеста, и послѣдователи Микель-Анджело примѣнили эти новыя возможности движеній снова въ драматическомъ смыслѣ и уклонились въ сторону аффектированныхъ и преувеличенныхъ жестовъ выраженія.

Микель-Анджело и его предшественники могли съ извѣстной односторонностью зайти столь далеко въ проведеніи вышеуказаннаго принципа благодаря тому обстоятельству, что ихъ пластика была рассчитана не на *plein air*, а на закрытыя помѣщенія. Ихъ фигуры были задуманы не какъ контрастъ съ открытымъ небомъ, но для созерцанія на большомъ разстояніи и отчетливость ихъ изображеній не была поэтому связана съ отчетливостью силуэта. У грековъ послѣднее условіе имѣло большое значеніе, привлекая ихъ къ болѣе свободному и менѣе сжатому размѣщенію членовъ тѣла.

Хотя ихъ фигуры задуманы всегда также въ нѣкоторомъ ясномъ пространственномъ единствѣ и удерживаютъ всегда это единство, тѣмъ не менѣе оно все-таки никогда не производитъ впечатлѣнія чего-то тѣлесно существующаго и дѣйствуетъ на зрителя лишь какъ ощущеніе единства въ актѣ воспріятія. Въ этомъ пространственномъ единствѣ представленіе ихъ объекта непринужденно изживаетъ себя, сохраненная же естественность объективнаго представленія получаетъ благодаря ему преобразованное единство и ни одинъ изъ этихъ двухъ элементовъ не подавляетъ другого.

Если же мы снова обратимся къ такимъ произведеніямъ, какъ Мадонна Микель-Анджело въ капеллѣ Медичи, то увидимъ, что и тамъ самымъ непринужденнымъ образомъ все кубическое содержаніе матеріальной формы настолько полно разрѣшилось въ чистое явленіе образа, что всѣ различія, привносимыя временемъ, обстоятельствами и индивидуальностью, теряютъ значеніе передъ всеобщими, вѣчными законами, которые опредѣляютъ и будутъ опредѣлять созданіе художественной формы.

Приложение къ шестому изданію.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЯ СТАТЬИ КЪ «ПРОБЛЕМЪ ФОРМЫ».

I.

Грубья недоразумѣнія, неоднократно возникавшія по поводу моей книги «Проблема формы», заставляютъ меня заняться болѣе подробнымъ разсмотрѣніемъ нѣсколькихъ ея пунктовъ. Первымъ долгомъ я долженъ возразить противъ нѣкоторыхъ соображеній, высказанныхъ со стороны естественной науки и касающихся самого основанія моей работы. Такъ напр., д-ръ Конштамъ отрицаетъ установленное мною коренное различіе между зрительными образами предмета на далекомъ и на близкомъ разстояніи.

Съ установленіемъ и познаніемъ фактовъ дѣло обстоитъ особеннымъ образомъ. Подобно тому, какъ поваръ разрѣзаетъ картофелины такъ или иначе въ зависимости отъ того, для какого кушанья онѣ предназначаются, такъ и духовные разрѣзы одной и той же реальности различаются въ зависимости отъ ихъ предназначенія и цѣли.

Строгое различіе оптическихъ впечатлѣній и двигательной дѣятельности глаза, а также строгое различіе образа предмета на разстояніи, какъ цѣльнаго оптического впечатлѣнія, и оптическихъ впечатлѣній, привносимыхъ двигательной дѣятельностью, никогда не проводилось и не изучалось естественной наукой, потому что оно имѣетъ значеніе лишь для художественной дѣятельности.

Лишь изобразительная дѣятельность принуждаетъ насъ различать родъ явленія предмета, такъ какъ онъ опредѣляетъ и уясняетъ средства изображенія.

Я имѣлъ въ виду показать, какой родъ явленія дѣйствительно имѣетъ мѣсто въ томъ или другомъ случаѣ, независимо отъ того, ведутъ ли различныя явленія предмета въ представленіи зрителя къ одинаковому пространственному результату или нѣтъ.

Въ далекомъ образѣ, существеннымъ оказывается единство явленія въ двухъ измѣреніяхъ.

Благодаря отсутствію здѣсь необходимости въ различной постановкѣ глазъ для воспріятія глубины, явленіе дѣйствуетъ на насъ, какъ плоскость, совершенно аналогичная картинѣ. Само собою разумѣется, что глазъ можетъ гулять по плоскости въ разныхъ стороны, т.-е. наблюдать ее по кускамъ; но принуждаетъ его

къ этому не желаніе видѣть цѣлое, такъ какъ и глазъ, находящійся въ покоѣ, воспринимаетъ образъ, какъ проникнутое единствомъ впечатлѣніе.

Далѣе образъ характеризуетъ родъ явленія, на которомъ основывается изображеніе живописца, передающее всѣ элементы явленія, примѣнимые при изображеніи на плоскости. Представимъ себѣ, напр., желтый предметъ, находящійся въ помѣщеніи съ зелеными обоями и попытаемся этотъ желтый предметъ вмѣстѣ съ зеленымъ фономъ изобразить на картинѣ. Невозможно воспринять и написать желтое рядомъ съ зеленымъ, какъ красочный аккордъ, до тѣхъ поръ пока мы стоимъ настолько близко къ предмету, что требуются различныя постановки глазъ для того, чтобы видѣть предметъ и зеленую стѣну на заднемъ планѣ; можно разсматривать лишь одно за другимъ: сначала желтое, потомъ зеленое, не будучи никогда въ состояніи, такимъ образомъ, узнать отношенія тоновъ. Надо поэтому отойти на такое разстояніе, чтобы предметъ былъ виденъ одновременно съ заднимъ планомъ какъ, нѣчто, находящееся съ нимъ рядомъ, въ одной плоскости.

Этому цѣльному образу можно противопоставить явленіе предмета, видимого вблизи, которое ошибочно называютъ тоже образомъ: оно не даетъ никакого цѣльнаго образа для воспріятія, и есть продуктъ сложения, производимаго въ нашей головѣ. Въ качествѣ оптического воспріятія мы получаемъ части предмета, связанные лишь двигательной дѣятельностью, при чемъ одни части лежатъ впереди, другія глубже, и каждый оптический актъ воспріятія отдѣленъ поэтому отъ другого новой аккомодацией. Такъ какъ эти части явленія воспринимаются лежащими не на одной, а на нѣсколькихъ находящихся на разномъ разстояніи плоскостяхъ, то будетъ ощущаться отсутствіе чего-то, если ихъ изобразить, какъ нѣчто рядомъ лежащее на одной плоскости картины, гдѣ фактически нѣтъ ни передняго, ни задняго плана и гдѣ невозможенъ актъ дѣйствительнаго движенія въ глубину. Такое отношеніе воспріятія къ предмету, которое можно прослѣдить вплоть до самой двигательной дѣятельности, имѣетъ мѣсто только въ планѣ, потому что тамъ дѣйствительно изображаются передній и задній планы, и слѣдовательно двигательный актъ дѣйствительно выполняется зрителемъ. Различіе удаленнаго и находящагося на близкомъ разстояніи, т.-е. различіе цѣльнаго зрительнаго образа предмета и оптическихъ частичныхъ впечатлѣній, смѣшанныхъ

съ двигательной дѣятельностью глаза, имѣетъ, слѣдовательно, огромнѣйшее значеніе для изобразительнаго искусства, такъ какъ лишь благодаря этому различію становится очевиднымъ, что пластика и живопись необходимо должны были возникнуть въ качествѣ отдѣльныхъ искусствъ.

Различіе воспріятія ведетъ къ двумъ совершенно различнымъ искусствамъ—поскольку пластическое произведение вступаетъ въ жизнь совершенно иными путями, чѣмъ произведение живописи, и этого уже достаточно для того, чтобы указанному различію приписывать необыкновенно важную роль.

Хотя изображенное на картинѣ тѣло такъ же, какъ и изваянное, въ результатѣ представляется намъ круглымъ, однако, ихъ нельзя приравнять по качеству явленія. Естественная наука доходитъ въ изученіи реальности лишь до выясненія функций органовъ чувствъ, въ то время какъ мое изложеніе начинается какъ разъ съ этого пункта и изслѣдуетъ явленіе объекта, какъ данную реальность, вмѣстѣ съ функциями органовъ чувствъ. Уже въ такой постановкѣ вопроса заключается нѣкоторый новый моментъ. Естественная наука исходитъ изъ того взгляда, что различіе между близкимъ и далевымъ зрительнымъ образами состоитъ только въ томъ, что въ близкомъ образѣ оптический образъ оказывается меньшимъ кускомъ объекта, чѣмъ въ образѣ далекомъ, и что направленная въ глубину двигательная дѣятельность, будучи необходимой при близкомъ образѣ, прекращается при далекомъ, а на ея мѣсто вступаетъ двигательное представленіе, какъ актъ воспоминанія, благодаря чему и далекой образъ представляется круглымъ.

Съ этимъ взглядомъ можно было бы согласиться въ томъ случаѣ, если бы двигательная дѣятельность глаза при близкомъ впечатлѣніи вызывалась тѣми же причинами, что и двигательное представленіе при далекомъ образѣ, а именно—чисто оптическими признаками явленія, напр., свѣтомъ и тѣнью. Однако это не такъ. Двигательная дѣятельность вызывается перемѣщеніемъ зрительнаго фокуса, необходимымъ для того, чтобы быть въ состояніи получить отъ болѣе отдаленныхъ частей предмета вообще какое бы то ни было оптическое впечатлѣніе. При близкомъ впечатлѣніи глазъ не скользитъ по предмету въ глубину не потому, на примѣръ, что предметъ въ глубинѣ оказывается затѣненнымъ, а потому, что иначе я его не вижу. Актъ воспріятія самъ по себѣ требуетъ движенія. При далекомъ образѣ двигательное представленіе возбуждается исключительно качествомъ

оптического образа, при близкомъ же впечатлѣніи оно вызывается только фактической отдаленностью оптическихъ впечатлѣній. Слѣдовательно, оптическія впечатлѣнія, получаемыя отъ предмета вблизи и издали совершенно не могутъ быть поставлены на одну доску, и то явленіе, которое въ кубическомъ отношеніи имѣетъ по отношению къ близкому разстоянію, такъ какъ я осязаю его при помощи двигательной дѣятельности глаза, какъ далекой образъ, оказывается для меня въ кубическомъ отношеніи совершенно неяснымъ, если въ немъ не содержатся оптическіе признаки, необходимые для возбужденія двигательныхъ представленій. Стало-быть, далекой образъ ставить требованія относительно качествъ оптического образа, которыя совершенно не нужны (для возбужденія двигательной дѣятельности) точкѣ созерцанія, находящейся на близкомъ разстояніи; далекой образъ надо поэтому совершенно отдѣлять по качеству оптического явленія отъ факта близкихъ оптическихъ впечатлѣній.

Стоитъ только вспомнить о цвѣтѣ, тонъ котораго измѣняется при удаленіи, при чемъ нюансы его выражаютъ различіе глубины и возбуждаютъ двигательное представленіе.

Что же касается двигательнаго представленія глаза, то я ничего не имѣю противъ того, чтобы разсматривать его, какъ актъ воспоминанія о дѣйствительныхъ движеніяхъ, поскольку дѣло идетъ лишь объ общемъ объясненіи фізіологическаго процесса.

Но, какъ мы видѣли, въ обоихъ случаяхъ факторы совершенно различны, а потому различны и процессы. О нѣкоторомъ актѣ воспоминанія рѣчь можетъ быть только въ томъ смыслѣ, что чтеніе пространства по свѣту и тѣни основывается вообще на обмѣнѣ опытовъ между воспріятіемъ свѣтотѣни и дѣйствительнымъ движеніемъ; но позднѣе, когда мы научимся этому чтенію, мы можемъ, благодаря свѣту и тѣни, получить впечатлѣніе формы, гораздо болѣе отчетливое, чѣмъ впечатлѣніе моего воспоминанія или же впечатлѣніе вообще новое для насъ.

Оставляя въ сторонѣ эти ошибочные взгляды, мы находимъ, что фактъ единого стереоскопическаго образа, получаемого нами отъ маленькихъ предметовъ, находящихся на незначительномъ разстояніи, не согласуется для нѣкоторыхъ съ далевымъ образомъ, начинающимся, строго говоря, лишь на такомъ разстояніи, которое вообще исключаетъ возможность различной, смотря по глубинѣ, постановки глазъ.

Отъ маленькаго предмета мы уже на близкомъ разстояніи

получаемъ единый стереоскопическій образъ, при чемъ мы можемъ экспериментально установить, что, когда мы находимся на такомъ разстояніи отъ объекта, на которомъ онъ обозримъ, какъ плоскостное протяженіе, его протяженіе въ глубину должно быть значительно меньше протяженія на плоскости, если только оно все еще должно быть воспринято въ единомъ образѣ. Лишь только оно превзойдетъ мѣру различій глубины, воспринимаемыхъ при помощи одной единственной постановки глазъ, какъ мы бываемъ принуждены настолько удалиться отъ предмета, насколько это необходимо для того, чтобы снова преодолѣть возникшее затрудненіе. Значитъ: чѣмъ меньше глубина предмета въ сравненіи съ его плоскостнымъ протяженіемъ, тѣмъ короче то разстояніе, съ котораго я могу получить отъ предмета единый стереоскопическій образъ. Протяженіе въ глубину требуетъ сравнительно съ плоскостнымъ протяженіемъ большаго удаленія отъ предмета для того, чтобы давать единый образъ. Слѣдовательно фигура, распространяющаяся по плоскости больше, чѣмъ въ глубину, можетъ давать цѣльный образъ и въ маленькомъ пространствѣ, хотя бы она была по размѣрамъ больше, чѣмъ меньшая фигура съ большей глубиной.

Подобно тому, какъ мы говоримъ объ объемѣ зрѣнія для опредѣленнаго разстоянія въ примѣненіи къ плоскостному протяженію, такъ мы можемъ говорить и объ объемѣ зрѣнія для опредѣленнаго разстоянія въ примѣненіи къ протяженію въ глубину, поскольку мы этимъ обозначаемъ мѣру глубины, удобно и быстро воспринимаемой нами при средней постановкѣ глазъ: при отдаленіи, напр., на одинъ метръ, она равняется 4 сантиметрамъ, при чемъ съ помощью эксперимента можно для различныхъ глазъ установить вполне опредѣленные величины.

Но такъ какъ объемъ зрѣнія для плоскости и объемъ зрѣнія для глубины получаются благодаря совершенно различнымъ, не имѣющимъ ничего общаго между собой, свойствамъ нашего зрительнаго органа, то и ихъ прогрессивное возрастаніе для различныхъ разстояній также не находится во взаимной зависимости. Этимъ объясняется одинъ феноменъ, который приходится наблюдать намъ, скульпторамъ. Оказывается, что, если рельефъ головы въ натуральную величину съ протяженіемъ въ глубину приблизительно на три сантиметра уменьшить при помощи машины до размѣровъ медали, то въ послѣдней протяженіе въ глубину кажется относительно гораздо большимъ, въ сравненіи

съ рельефомъ въ натуральную величину, хотя машина уменьшаетъ всѣ размѣры, конечно, въ одномъ и томъ же отношеніи. Впечатлѣніе относительно большей глубины въ медали имѣетъ свое основаніе въ томъ, что съ приближеніемъ къ предмету глазъ становится все чувствительнѣе ко всякому различію глубины; поэтому разница, напр., на одинъ сантиметръ для близкаго разстоянія имѣетъ совершенно иное значеніе, чѣмъ для болѣе удаленной точки созерцанія. Математически равномерное уменьшеніе отношенія плоскости къ глубинѣ было бы поэтому правильнымъ только въ томъ случаѣ, если бы глазъ данную мѣру глубины воспринималъ одинаково на всѣхъ разстояніяхъ. Но при незначительномъ разстояніи, съ котораго разсматривается медаль, $1\frac{1}{2}$ см. глубины, по отношенію къ плоскостному протяженію, фактически производитъ впечатлѣніе глубины большей, чѣмъ 3 см. при головѣ въ натуральную величину. Поэтому рельефъ, слѣанный въ большихъ размѣрахъ, долженъ быть выдержанъ очень плоско, если скульпторъ не желаетъ, чтобы въ медали онъ казался черезчуръ выпуклымъ. Отсюда мы видимъ, насколько разборчивъ глазъ и насколько изображеніе считается съ факторами, еще совершенно неизвѣстными естественной наукѣ. Этотъ примѣръ говоритъ намъ также о томъ, какое сильное вліяніе долженъ имѣть указанный оптический фактъ на изображеніе вообще и какъ тѣсно связано съ этимъ то, что я назвалъ «рельефнымъ воспріятіемъ». Съ другой стороны возвращаясь къ стереоскопическимъ образамъ, мы видимъ, что стереоскопические образы, получаемые на близкомъ разстояніи, являются цѣльными образами только для предмета самого по себѣ, т.-е. предмета, выдѣленнаго изъ его обстановки.

Этимъ объясняется полная возможность написать напр. голову какъ цѣльный стереоскопическій образъ съ небольшого разстоянія; для этого фономъ ей долженъ служить одинъ тонъ, а не изображеніе какихъ-нибудь предметовъ, такъ какъ отдѣльный тонъ не предъявляетъ притязаній на специальную, приспособленную къ опредѣленному разстоянію постановку глазъ. Этотъ фактъ играетъ большую роль во всякой портретной живописи, гдѣ головы изображаются съ близкой точки созерцанія. Такія стереоскопическія изображенія нельзя писать на фонѣ далекаго пейзажа, такъ какъ характеръ ихъ формъ, соотвѣтствующій близкому впечатлѣнію, находится въ противорѣчій съ далекимъ фо-

номъ, который я не могъ бы видѣть, если бы мои глаза сообразовались съ необходимостью воспринять близкій предметъ.

Разстояніе, дѣлающее возможнымъ полученіе цѣльнаго оптического образа, зависитъ поэтому въ значительной степени отъ изображаемаго объекта, съ его протяженіемъ на плоскости и въ глубину, и бываетъ поэтому различнымъ. Такъ какъ я называю «далевымъ образомъ» цѣльный оптический образъ, при которомъ исключаются различныя постановки глазъ въ зависимости отъ глубины, и всѣ различія глубины выражаются чисто оптическими признаками, — то стереоскопическіе цѣльные образы, которые могутъ быть даны намъ при маленькихъ предметахъ, можно въ данномъ случаѣ разсматривать какъ разновидности далевого образа.

Но поскольку въ чистомъ далекомъ образѣ отсутствуетъ также и стереоскопическій элементъ, т.-е. оба глаза не получаютъ различныхъ образовъ, долженствующихъ сперва слиться воедино, постольку онъ содержитъ дальнѣйшее упрощеніе явленія въ сравненіи съ образами стереоскопическаго единства. Въ образѣ стереоскопическаго единства — поскольку дѣло идетъ только о данномъ предметѣ — пластичность сильнѣе, чѣмъ въ чистомъ далекомъ образѣ, зато въ чистомъ далекомъ образѣ оптическое явленіе дается въ болѣе простомъ, болѣе обобщенномъ видѣ и поскольку въ далекомъ образѣ фонъ съ изображенными на немъ предметами задняго плана тоже говоритъ о разстояніи, постольку снова дается весьма важное средство для усиленія пластичности предмета. Поэтому чистый далекой образъ въ художественномъ отношеніи всегда стоитъ выше образа стереоскопическаго. Съ чисто оптической точки зрѣнія онъ является послѣдней художественной инстанціей.

Другимъ основнымъ пунктомъ моей книги является различіе между формой бытія и формой воздѣйствія. Безъ яснаго пониманія этого различія невозможно вообще понять мои разсужденія, а потому я долженъ остановиться на немъ подробнѣе.

Понятія формы бытія и формы воздѣйствія уясняются лучше всего на слѣдующемъ примѣрѣ:

Въ узкихъ улицахъ Генуи на дворцы нельзя смотрѣть иначе какъ снизу; поэтому архитекторамъ пришло въ голову дѣлать увѣнчивающій зданіе карнизъ не съ дѣйствительнымъ его протяженіемъ въ высоту, какъ это бываетъ обычно въ другихъ слу-

чаяхъ, потому что при созерцаніи снизу карнизъ долженъ былъ бы совершенно сузиться въ перспективѣ. Они нагнули его впередъ и соотвѣтственно уменьшили его высоту; этимъ они достигли впечатлѣнія, производимаго обычно видимымъ издали, прямо стоящимъ карнизомъ. Форма воздѣйствія въ данномъ случаѣ есть то впечатлѣніе формы, которое получается при созерцаніи снизу, форма же бытія есть форма карниза, какъ она существуетъ фактически, т.-е. совершенно не такая, какою она кажется. Если кто-нибудь, получивши снизу нѣкоторое представленіе о формѣ, взойдетъ наверхъ и изслѣдуетъ карнизъ вблизи, то онъ непосредственно узнаетъ его форму бытія и восприметъ ее отдѣльно отъ формы воздѣйствія.

Изъ этого примѣра явствуется также слѣдующее:

Представленіе «формы бытія» относится къ самому предмету, въ данномъ случаѣ, слѣдовательно, къ карнизу, какъ къ реальной вещи, — представленіе же «формы воздѣйствія» относится къ оптическому образу предмета. Въ этомъ заключается коренное различіе. Гдѣ нѣтъ оптическаго образа, тамъ нѣтъ и формы воздѣйствія, напр. въ темнотѣ, гдѣ форма бытія продолжаетъ существовать и гдѣ мы еще можемъ опредѣлить ее при помощи осязанія.

Форму воздѣйствія я получаю съ болѣе далекаго разстоянія, въ данномъ примѣрѣ — съ улицы, изъ чисто оптическаго образа карниза, тогда какъ при разсматриваніи карниза вблизи, я непосредственно пластически осязаю глазомъ, и этимъ непосредственно констатирую форму бытія. Только это прямое пластическое воспріятіе съ близкаго разстоянія даетъ прочность нашей увѣренности относительно подлинной формы бытія. Поэтому мы должны различать тотъ случай, когда, благодаря воспріятію съ близкаго разстоянія, мы непосредственно узнаемъ форму бытія отъ того случая, когда мы имѣемъ только форму воздѣйствія, т.-е. получаемъ болѣе удаленный зрительный образъ, изъ котораго уже потомъ заключаемъ къ формѣ бытія.

Но въ этомъ заключеніи, какъ показываетъ вышеприведенный примѣръ, мы можемъ ошибаться. Потому что одна и та же форма бытія въ зависимости отъ освѣщенія и точки созерцанія можетъ выглядѣть весьма различно въ своихъ пропорціяхъ; съ другой стороны, различныя формы бытія могутъ вызывать совершенно одинаковое явленіе и, такимъ образомъ, приводить къ представленію одной и той же формы. Напр., форма бытія, выступающая въ одномъ случаѣ выпуклой, въ другомъ вогнутой, нераспо-

знаваема по своему явленію: для установленія ея надо сперва выяснитъ, съ какой стороны падаетъ свѣтъ.

Такъ какъ форма бытія означаетъ представленіе формы нѣкоторой реальности, то она является однимъ изъ многихъ свойствъ объекта, въ то время какъ форма воздѣйствія обладаетъ значимостью по отношенію къ объекту лишь постольку, поскольку онъ проявляется въ оптическомъ образѣ. Такъ что форма бытія есть форма, въ дѣйствительности принадлежащая объекту, или форма, которую мы полагаемъ дѣйствительно принадлежащей ему. Она сохраняется также въ томъ случаѣ, если отлить или слѣпить ее согласно указаніямъ ея математическихъ отношеній. Определить ее математически можно, конечно, лишь настолько, насколько вообще можно ее воспроизвести при помощи математической схемы. Слѣпокъ уясняетъ намъ форму бытія только потому, что мы воспринимаемъ ее въ нѣкоторомъ иномъ, болѣе простомъ матеріалѣ, а не въ матеріалѣ, ей обычно свойственномъ. Воспріятіе чистой формы этимъ значительно облегчается, но, какъ скоро въ такомъ видѣ дается форма неправильная, она для созерцанія всегда остается искомъ, положительное содержаніе котораго мы пытаемся изучить и исчерпать только при помощи разсматриванія.

При формѣ бытія мы не обращаемъ вниманія на то, какимъ образомъ мы приходимъ къ ея представленію, мы имѣемъ съ ней дѣло, только какъ съ представленіемъ нѣкотораго факта. Каждый произвольно создаетъ себѣ представленіе формы бытія объекта, смотря по силѣ своей пластической любознательности и способности представленія, при чемъ является безразличнымъ, будетъ ли служить основаніемъ для этого представленія одно или нѣсколько воспріятій; безразличнымъ является также и родъ воспріятія.

Если же мы станемъ изслѣдовать родъ воспріятія и матеріалъ представленія, то увидимъ, что они состоятъ изъ представленій движенія и совпадаютъ съ пластическимъ способомъ представленія. Форма бытія съ достовѣрностью можетъ быть получена только изъ пластическаго наблюденія съ близкаго разстоянія, изъ чисто же оптическаго или далекаго образа можно только заключать къ ней. Въ послѣднемъ случаѣ, далекой образъ и его видимая форма суть только сами по себѣ безразличныя средства къ цѣли. Было бы ошибочно противопоставлять формѣ воздѣйствія, какъ отдѣльный случай воспріятія, формѣ бытія, какъ собственному результату представленія, такъ какъ форма воз-

дѣйствія не есть единственный способъ воспріятія формы бытія, а представленіе формы бытія не есть собственный результатъ представленія формы воздѣйствія. Форма воздѣйствія заключаетъ въ себѣ отношеніе нѣкотораго представленія формы къ опредѣленному зрительному впечатлѣнію и есть поэтому исходный пунктъ для такого представленія формы, которое удерживаетъ опредѣленное зрительное впечатлѣніе, въ противоположность представленію формы бытія, какъ простому результату формъ, освобожденному отъ зрительнаго впечатлѣнія. Тутъ намъ представляется нѣкоторая опредѣленная форма, которая, будучи сведена къ своимъ необходимымъ факторамъ и абстрагирована отъ возможныхъ обстоятельствъ частнаго случая, освобождается отъ его случайности, въ качествѣ результата представленія; потому что, заключая отъ формы воздѣйствія лишь къ формѣ бытія, какъ къ ея результату, я являюсь чисто практическимъ человѣкомъ, съ топографическо-пластическими интересами. Если же я запоминаю нѣкоторое дѣйствіе формы, т.-е. опредѣленное зрительное впечатлѣніе, какъ образъ для представленія формы бытія, то я дѣйствую какъ художникъ, т.-е. не прохожу, такъ сказать, безсознательно чрезъ зрительное впечатлѣніе для того лишь, чтобы достигъ отвлеченнаго содержанія формы, но развиваю опредѣленное зрительное впечатлѣніе, которое, какъ образъ, даетъ нѣкоторое уравненіе формы. Художественный элементъ начинается лишь съ этого уравненія, иначе говоря художественная оцѣнка формы происходитъ подъ угломъ зрѣнія этого уравненія.

Выражаясь еще отчетливѣе, я скажу: ни архитекторъ, ни скульпторъ не являются художниками до тѣхъ поръ, пока они передаютъ реальную форму самое по себѣ, т.-е. просто форму бытія; они становятся художниками только тогда, когда берутъ и изображаютъ форму воздѣйствія, оцѣнивая ее по оптическому впечатлѣнію, такъ что образное впечатлѣніе отъ нея живо побуждаетъ къ опредѣленнымъ двигательнымъ представленіямъ, а эти послѣднія снова соединяются въ живой образъ.

Рисуя геометрической разрѣзъ карниза, архитекторъ устанавливаетъ нѣкоторую форму бытія, которую каменотесъ долженъ выстѣчь пластически. Рисунокъ этотъ не имѣетъ своею цѣлью опредѣлять впечатлѣніе формы и сдѣланъ такимъ образомъ, чтобы каменотесъ могъ руководиться имъ, какъ масштабомъ для своей работы. Впечатлѣніе формы проявляется лишь тогда, когда карнизъ

уже высвѣченъ и укрѣпленъ на своемъ мѣстѣ. Лишь тогда реальное значеніе рисунка выступаетъ въ качествѣ художественнаго замысла. Архитекторъ установилъ, стало-быть, форму бытія, которая должна показать свою цѣнность въ роли формы воздѣйствія. Ему, слѣдовательно, предносилось нѣкоторое впечатлѣніе формы, для котораго онъ долженъ былъ отыскать такую форму бытія, которая въ данномъ мѣстѣ и положеніи производила бы желаемое впечатлѣніе и являлась бы тогда зрителю какъ форма воздѣйствія. Если архитекторъ устанавливаетъ форму бытія, руководствуясь соображеніями, относящимися лишь къ дѣйствительности, слѣдовательно, не считаясь съ впечатлѣніемъ, которое она должна производить въ данномъ мѣстѣ и положеніи, то онъ творитъ не для глаза и не начинается еще созиданія художественной формы. Сказанное относится также и къ скульптору. Всѣмъ этимъ отчетливо указано, сколь велико различіе между формой бытія, созданной художникомъ и формой бытія, данной въ природѣ.

Мое различіе формы бытія и воздѣйствія служитъ не для отграниченія представленія формы, какъ результата, отъ даннаго единичнаго впечатлѣнія формы, но для характеристики представленія формы, въ отношеніи и безъ отношенія къ оптическому образу.

Изъ всего вышесказаннаго ясно видно, какъ важно различіе между далевымъ, т.-е. чисто оптическимъ образомъ, и двигательной дѣятельностью глаза для различенія между формами бытія и воздѣйствія, и далѣе, какое основное значеніе имѣетъ это послѣднее различіе для познанія художественной дѣятельности, въ противоположность интересу къ реальности самой по себѣ или въ противоположность научной дѣятельности. Для изобразительнаго искусства реальность имѣетъ значеніе лишь постольку, поскольку она проявляется въ оптическомъ образѣ. Его задачу составляетъ развитіе и разработка оптического образа, какъ выраженія реальности. Какъ это утвержденіе ни просто и не самопонятно, однако оно было главнымъ камнемъ преткновенія; какъ только оно распространяется на пластику или на архитектуру, оно начинаетъ озадачивать весьма многихъ. Такъ какъ форма въ этихъ искусствахъ, подобно формамъ природы, даетъ оптическій образъ лишь косвенно, между тѣмъ какъ въ живописи изображается самъ оптический образъ, то многіе полагаютъ, что пластикъ и архитектуръ нѣтъ никакого дѣла до оптического впечатлѣнія и что въ этомъ именно и заключается

ихъ существенное отличіе отъ живописи. Но это большое заблужденіе. Хотя оптическое впечатлѣніе въ пластикѣ и является продуктомъ природы, однако характеръ оптического впечатлѣнія все-таки зависитъ отъ приданной объекту формы. Поэтому художникъ спрашиваетъ, какое впечатлѣніе будетъ производить пластическое изображеніе, т.-е. какой видъ оно будетъ имѣть на разстояніи, допускающемъ единство оптического впечатлѣнія. Фигура, будучи вполне понятной на близкомъ разстояніи, гдѣ еще имѣетъ мѣсто двигательная дѣятельность глаза, можетъ стать непонятной и нерасчлененной, если я отойду отъ нея и постараюсь ее воспринять какъ цѣлое, какъ далевой образъ. Изъ того простого факта, что воспринимаемое и понятное вблизи можетъ не имѣть никакого значенія для болѣе удаленной точки созерцанія и что удаленный предметъ долженъ обладать особыми признаками для отчетливости впечатлѣнія, — возникаетъ задача дать такую форму пластическому изображенію, при которой оно обладало бы этими особыми признаками. Изъ этой задачи вытекаютъ требованія относительно расположенія и группировки пластическихъ массъ, которыя не принимаются во вниманіе при близкой точкѣ созерцанія. Эти требованія имѣютъ руководящее значеніе для созданія и раздѣленія общей совокупной формы цѣлаго изображенія; они опредѣляютъ художественную концепцію, какъ цѣлое явленія, внутри котораго дается зрѣть все то богатство формъ, которое можетъ быть отчетливѣе воспринято при наблюденіи съ близкаго разстоянія. Существуетъ много пластическихъ произведеній, полныхъ пластической правды и пластическаго богатства, раскрывающихся однако лишь до тѣхъ поръ, пока ихъ рассматриваютъ вблизи, и становящихся пластическимъ хаосомъ, какъ только ихъ начинаютъ рассматривать съ болѣе удаленной точки созерцанія. Имъ недостаетъ собственно художественной переработки въ качествѣ явленія, въ качествѣ оптического единства, хотя въ качествѣ пластики, понимаемой, какъ точное воспроизведеніе природы и какъ выраженіе жизни, они могутъ обладать большими достоинствами.

То же самое возможно, впрочемъ, въ картинахъ и въ рисункахъ. Какому художнику не приходилось узнавать на собственномъ опытѣ, что, напр., голова, изображенная съ близкаго разстоянія, производитъ иногда очень хорошее впечатлѣніе для близкой точки созерцанія, а рассматриваемая издали, выглядитъ

совершенно иначе и кажется невѣрно написанной. И здѣсь также средства, которыя достаточны для близкой точки созерцанія, оказываются недостаточными при разсматриваніи на разстояніи. Съ другой стороны существуютъ пластическія изображенія — какъ напр., конныя женскія фигуры Скопаса въ Аѳинскомъ музеѣ — въ которыхъ расположеніе формъ таково, что даже при разсматриваніи въ непосредственной близости они дѣйствуютъ на зрителя все еще какъ далевые образы, такъ что кажется, будто они совершенно лишены своей матеріальной пластичности, своей кубической дѣйствительности. Этотъ эффектъ почти загадоченъ и таинствененъ. Онъ является величайшимъ триумфомъ художественнаго творчества.

Конечно, скульптора болѣе всего характеризуетъ способность брать форму, какъ нѣчто трехмѣрное въ пространствѣ, затѣмъ специальная способность понимать и схватывать трехмѣрные отношенія при всякомъ положеніи движущихся формъ; можно даже съ увѣренностью сказать, что богатство этихъ отношеній между формами, которое слѣдуетъ рѣзко отличать отъ богатства формъ, исчерпываетъ чисто пластическую цѣнность даннаго пластическаго изображенія. Но художественно эти пластическіе факторы дѣйствуютъ лишь тогда, когда они приведены въ порядокъ и связаны въ единство оптическаго впечатлѣнія подъ руководствомъ оптической потребности. Это составляетъ основную тему всей моей книги, но съ трудомъ понимается многими. По обыкновенію продолжаютъ думать, что упорядочивающій элементъ въ пластикѣ возникаетъ только изъ формы бытія, изъ жеста, выраженія, чувства и т. д., короче, изъ природнаго содержанія формы бытія, которое я называю функціональной миимикой. Въ немъ видятъ полководца, повелѣвающего пластическимъ войскомъ. — Этотъ господствующій въ наше время взглядъ возникъ не въ мірѣ художниковъ. Можно, въ качествѣ природнаго скульптора, какъ угодно глубоко проникать въ міръ формъ и его богатства, можно въ качествѣ человѣка чувствовать все очень живо и полно — все-таки съ этими двумя силами только никогда не стать на чисто художественную почву. Этотъ богатый матеріалъ лишь тогда начинаетъ существовать для искусства, когда онъ объединяется въ оптическій образъ: только въ оптическомъ образѣ достигаетъ онъ художественнаго единства. Поэтому мнѣ кажется комичнымъ, когда нѣкоторые пишущіе объ искусствѣ, какъ, напр., проф. Шмарзовъ или Юсти считаютъ

нужнымъ обратить мое вниманіе на то, въ чемъ заключается собственно пластическій элементъ. Эту мудрость я предполагаю какъ самое собой понятную. Моя задача начинается позднѣе, тамъ, гдѣ разрѣшается проблема, какъ и благодаря чему пластически истѣрпанная и взятая изъ жизни форма становится формой художественной. Надо понять эту проблему, прежде чѣмъ пускаться въ разсужденія.

Наконецъ, я хотѣлъ бы, для объясненія указанныхъ недоразумѣній, указать на одно различіе, характеризующее вообще рецептивное и продуктивное пониманіе или воспріятіе.

При всякой рецепціи мы исходимъ изъ впечатлѣнія, вызываемаго въ насъ объектомъ. Оно имѣетъ для насъ значеніе реальности; мы пытаемся его точно опредѣлить и ввести, какъ новое переживаніе, въ нашъ внутренній міръ. Это относится конечно и къ впечатлѣніямъ отъ природы, и къ впечатлѣніямъ отъ произведеній искусства.

Такъ какъ, при простой рецепціи, впечатлѣніе составляетъ, такъ сказать, реальность, то и базирующее на этомъ впечатлѣніи оказывается болѣе или менѣе нереальнымъ. Само собой разумѣется, что я оставляю въ сторонѣ всякое научное познаніе объекта, такъ какъ оно основывается не на познаніи явленія.

При продуцирующемъ воспріятіи, дѣло обстоитъ совершенно иначе. Тогда недостаточно получить какое-нибудь впечатлѣніе объекта и принять это впечатлѣніе, какъ данную реальность: продуцирующее воспріятіе старается познать тѣ факторы объекта, которые вызываютъ данное впечатлѣніе. Его проблема заключается въ приданіи формы объекту, какъ причинѣ нѣкотораго впечатлѣнія или представленія, и этимъ самымъ оно вступаетъ въ отношеніе къ совершенно иной реальности. Оно не останавливается на пониманіи впечатлѣнія объекта, какъ данной причины представленія, — какъ это имѣетъ мѣсто въ рецептивномъ отношеніи къ объекту, но самое эту причину понимаетъ какъ дѣйствіе нѣкоторой другой причины, которая, будучи данной въ самомъ объектѣ, отыскивается и изображается художникомъ. Благодаря этому мѣняется также и представленіе объекта въ томъ смыслѣ, что оно уже не обозначаетъ просто вывода изъ впечатлѣнія, но вырабатывается въ обоснованное на реальномъ экспериментѣ, слѣдовательно объективно обусловленное, представленіе единства реальныхъ причинъ и дѣйствій.

Отношеніе представленій къ природѣ чисто рецептивной и

продуцирующей дѣятельности касается различныхъ реальностей; сообразно съ этимъ и всякое философское и психологическое изслѣдованіе искусства имѣетъ различное содержаніе и подыскиваетъ къ нему различные психологическіе факты. Вся философія и эстетика ученыхъ изслѣдователей искусства есть разсмотрѣніе его съ рецептивной точки зрѣнія; поэтому ихъ выводы имѣютъ значеніе только для этой послѣдней.

Слабый пунктъ такого пониманія искусства заключается, кромѣ того, въ предположеніи, будто любое впечатлѣніе есть объективный фактъ. Впечатлѣніе же отъ объекта, будь это природа или художественное произведеніе, совершенно обусловливается одаренностью и культурой чувствъ у рецептирующихъ. А оцѣнка впечатлѣнія, принадлежащаго другому человѣку, вполне зависитъ отъ довѣрія, оказываемаго одаренности и культурѣ чувствъ этого другого человѣка. Все зданіе мысли при такомъ пониманіи стоитъ на весьма субъективной почвѣ.

При этомъ можно выяснитъ многое только относительно связи такого субъективнаго впечатлѣнія съ вызываемыми имъ у зрителя чувствами и представленіями, но не относительно связи причины и дѣйствія подлежащаго явленія. Эта связь лежитъ внѣ субъективнаго сочетанія представленія; она является нѣкоторой общей закономерной связью, подобно физическимъ дѣйствіямъ природы. Если напр., Микель-Анджело въ капеллѣ Медичи заставляетъ окна въ аркахъ подъ куполомъ расширяться книзу, благодаря чему продолжаются линіи все расширяющихся книзу касетъ купола, то необходимымъ слѣдствіемъ этого является впечатлѣніе, будто сводъ купола спускается до карниза подъ окнами. Благодаря косымъ окнамъ, настоящій куполь, который высоко наверху кажется черезчуръ маленькимъ, продолжается книзу и увеличивается въ размѣрахъ. Въ примѣненіи такого простого, необходимо вызывающаго извѣстное явленіе средства заключается геніальная мысль Микель-Анджело. Только познавъ эти силы природы, можемъ мы понять причинную связь явленія, имѣющую мѣсто въ художественномъ произведеніи. Но это пониманіе есть только нѣкоторое слѣдствіе продуктивнаго или творческаго дарованія и опыта, такъ какъ творить значитъ познавать причинную связь между объектомъ и его впечатлѣніемъ или факторами и продуктомъ явленія, какъ необходимое условіе возможности изображенія.

Мое изложеніе фізіологическихъ фактовъ продиктовано исклю-

чительно точкой зрѣнія творящаго; и поэтому естественно, что она оцѣниваетъ факты не такъ, какъ это дѣлаетъ изслѣдователь, разсматривающій ихъ съ рецептивной точки зрѣнія, и какъ это до сихъ поръ дѣлала естественная наука.

Въ своихъ изслѣдованіяхъ чувственной дѣятельности естественная наука никогда не переступала границъ чисто рецептивной точки зрѣнія; поэтому она не можетъ ставить никакихъ вопросовъ относительно объема опыта чувственной дѣятельности, развивающейся у творящаго, благодаря изобразительной дѣятельности. Эти проблемы можетъ ставить только художникъ.

Поэтому различіе рецептивной и продуктивной точекъ зрѣнія проявляется и затрудняетъ взаимное пониманіе всюду, гдѣ дѣло идетъ о познаніи творческой дѣятельности — будь то въ жизни или въ искусствѣ. И указанныя проблемы и рѣшеніе ихъ смогутъ только тогда стать общимъ достояніемъ, когда матеріалъ, получаемый на продуктивной точкѣ зрѣнія, будетъ пониматься, какъ собственно подлежащій нашему разсмотрѣнію, и когда этотъ матеріалъ и со стороны рецептивнаго изслѣдователя будетъ правильно понятъ при помощи чуткой продуктивной дѣятельности фантазіи.

Такъ какъ способностью воспріятія и внутренняго представле- нія обладаютъ всѣ люди, то художника можно, повидимому, оха- рактеризовать способностью къ изобразительной дѣятельности, а изобразительную дѣятельность понимать, какъ переработку вос- пріятія и представленія съ точки зрѣнія изображенія.

Несомнѣнно однако то, что не все, написанное или высѣченное изъ камня, есть тѣмъ самымъ уже художественное произведение; если принять это во вниманіе, то данное сейчасъ опредѣленіе ока- зывается, повидимому, несостоятельнымъ.

Мы прекрасно различаемъ обыкновенную рѣчь и выразительную рѣчь поэта, а словесное изображеніе, какъ оно встрѣчается въ обыденной жизни, мы не рассматриваемъ еще какъ художествен- ный процессъ, полагая, что для этого послѣдняго необходима наличность преобразующей нашъ языкъ способности, возникаю- щей изъ нѣкотораго спеціальнаго чувства (функцій рѣчи. По- добно этому и въ примѣненіи къ изобразительному искусству можно изображеніе вообще отличать отъ опредѣленнаго изобра- женія, развивающагося изъ чувства функцій глаза или зрѣнія.

Воспріятіе и представленіе со всѣми ихъ жизненными отноше- ніями надо тогда рассматривать, какъ сырой художественный ма- теріалъ, который сможетъ развиваться далѣе различнымъ путемъ, смотря по точкѣ зрѣнія, опредѣляющей способъ изображенія. Это дальнѣйшее художественное развитіе основывается въ изобрази- тельномъ искусствѣ на чувствѣ зрительной функціи, на его раз- витіи и тонкости, а этимъ именно и характеризуется способъ изо- браженія пластическаго искусства въ противоположность другимъ родамъ изображенія.

Теперь я постараюсь указать ближе, въ чемъ заключается это дальнѣйшее развитіе чувства функцій глаза или зрѣнія.

Какъ мы уже знаемъ (см. гл. I), различіе между далевымъ образомъ и близкими стереоскопическими впечатлѣніями отъ одно- го и того же кубическаго объекта обусловлено не объектомъ, а различнымъ характеромъ зрительнаго процесса. Спеціально ху- дожественное чувство, о которомъ я буду здѣсь говорить, отно- сится къ этому зрительному процессу, а не прямо къ объекту самому по себѣ.

Эстетика понимала зрѣніе лишь въ смыслѣ воспріятія или узна- ванія объекта. Зрительный актъ самъ по себѣ играетъ при этомъ безразличную роль посредника между нами и объектомъ,— какъ процессъ, всегда одинаковый, и поэтому въ качествѣ постоян- ной величины могущій быть игнорируемымъ, въ то время какъ въ качествѣ перемѣнной величины принимается во вниманіе толь- ко видимый объектъ, составляющій якобы единственную причину эстетическаго ощущенія. При этомъ все эстетическое наслажденіе необходимо сводится къ психическому дѣйствию видимаго объекта на зрителя, такъ что это дѣйствіе становится главной пробле- мой нашего изслѣдованія.

Въ противоположность этому взгляду я переношу художествен- ный моментъ въ отношеніе объекта къ зрительному акту. Здѣсь зрѣніе является уже не постоянной а перемѣнной величиной. При- рода можетъ радовать нашъ глазъ при созерцаніи съ близкаго разстоянія, будучи неясной или безразличной при созерцаніи издали, и наоборотъ. Это измѣненіе въ нашихъ глазахъ объекта явленія приводитъ насъ къ потребности создать такой объектъ, родъ явленія котораго обладалъ бы художественной цѣнностью при различныхъ зрительныхъ процессахъ и въ этомъ смыслѣ оставался бы постояннымъ. Эта потребность есть источникъ со- зиданія художественной формы.

Дѣло идетъ здѣсь не о томъ отношеніи части къ цѣлому, которое создаетъ единство объекта самого по себѣ, какъ это имѣетъ мѣсто въ организмѣ, а о томъ отношеніи части къ цѣлому, которое обуславливаетъ единство воспріятія—иначе го- воря дѣло здѣсь идетъ объ единствѣ объекта для проникнутаго единствомъ зрительнаго акта. Это объединеніе въ такого рода цѣлое является потребностью лишь для глаза; поэтому оно соста- вляетъ спеціально художественную проблему. Обладать художе- ственнымъ единствомъ значить не что иное, какъ обладать един- ствомъ для воспринимающей функціи глаза. Это послѣдняя ин- станція художественнаго произведенія, какъ изображенія.

Какъ мы знаемъ, единство явленія возможно только въ да- левомъ образѣ, и такъ какъ, далѣе, единство для глаза пред- полагаетъ одновременное воздѣйствіе всѣхъ факторовъ явленія, то оказывается, что единство явленія требуетъ воспріятія въ одинъ моментъ времени, т.-е. воспріятія находящимся въ покоѣ, неподвижнымъ глазомъ.

Принявъ это во вниманіе, мы встрѣчаемся съ вопросомъ: какъ

функционирует находящийся въ покой глазъ? Сюда прежде всего относится известный фактъ, что середина есть наиболѣе отчетливый пунктъ поля зрѣнія, ясность котораго уменьшается къ краю, иначе говоря, что прямо отражающееся на серединѣ свѣтлѣе, а отражающееся на краяхъ слабѣе.

Далѣе здѣсь имѣетъ значеніе слѣдующій фактъ. Глазъ привлекается той точкой явленія, которая дѣйствуетъ наиболѣе сильно. Если мы поставимъ, напримѣръ, зажженную свѣчу и будемъ смотрѣть мимо нея, то свѣтъ, падающій въ глазъ сбоку, будетъ не-приятнымъ образомъ раздражать глазъ и принуждать его смотрѣть на свѣтъ, гдѣ глазъ успокаивается, если, конечно, свѣтъ самъ по себѣ не слишкомъ ослѣпительнъ. Глазъ, какъ бабочка, привлекается свѣтомъ. Мы наблюдаемъ, что онъ произвольно смотритъ на освѣщенные, а не на тѣневые стороны предмета. Магнетическая сила болѣе свѣтлаго указываетъ глазу на то, что находится на свѣту; это есть то, что дается прежде всего и то, что связано по силѣ свѣта, дѣйствуетъ на глазъ, какъ одно цѣлое.

Если мы поставимъ теперь два источника свѣта одинаковой силы рядомъ, но на такомъ разстояніи другъ отъ друга, что они не могутъ оба вмѣстѣ попасть въ центръ зрѣнія, и будемъ смотрѣть на одинъ изъ нихъ, то окажется, что другой будетъ стѣснять нашъ глазъ и, привлекая его къ себѣ, заставитъ его бросить первый источникъ свѣта, такъ что глазъ будетъ притягиваться то къ одному изъ нихъ, то къ другому. Это явленіе безпокоитъ глазъ и онъ не можетъ найти точки покоя, которая была бы ему пріятной. На этомъ фактѣ основывается безпокойство, заключенное въ иномъ явленіи, и неудовлетворительность его для глаза.

Явленія убыванія отчетливости по направленію къ периферіи не достаточно, слѣдовательно, чтобы уменьшить боковой свѣтъ въ такой степени, чтобы онъ пересталъ быть обременительнымъ для выполнения функций глаза.

Если мы хотимъ устранить это неудобство, то мы должны значительно ослабить силу одного изъ источниковъ свѣта, чтобы онъ не конкурировалъ больше съ другимъ и, въ качествѣ бокового впечатлѣнія, не безпокоилъ нашего глаза.

Изъ этихъ фактовъ мы можемъ сдѣлать два вывода: во-первыхъ, что явленіе до тѣхъ поръ дѣйствуетъ безпокоящимъ образомъ, пока глазъ получаетъ боковыя возбужденія, заставляющія его перемѣнять свое подожженіе, и, во-вторыхъ, что явленіе дѣй-

ствуетъ тѣмъ цѣльнѣе, чѣмъ болѣе постепенности въ отношеніи боковыхъ впечатлѣній другъ къ другу, т.-е. чѣмъ болѣе всѣ эти боковыя впечатлѣнія направляютъ глазъ на одну точку, созерцая которую онъ воспринимаетъ совокупность явленія.

Къ этимъ общимъ фактамъ, касающимся функций глаза, относятся также значеніе вертикальнаго и горизонтальнаго направленій, поскольку они облегчаютъ и упрощаютъ воспріятіе явленія (см. гл. IV). Вѣроятно, можно установить здѣсь еще кое-что, напр., относительно цвѣтовыхъ впечатлѣній.

Такимъ образомъ мы узнали въ общемъ тѣ требованія, которыя покоящийся глазъ при всѣхъ обстоятельствахъ предъявляетъ къ явленію для того, чтобы устранить затрудненія при выполнении своихъ функций. Воспримчивость къ этимъ требованіямъ и есть то, что обуславливаетъ и составляетъ дальнѣйшее художественное развитіе въ изображеніи, а изъ переработки въ этомъ смыслѣ вырастаетъ художественная форма явленія—его специально художественный образъ. Не раздраженіе глаза, какъ его производитъ объектъ явленія самъ по себѣ, есть то, что даетъ изображенію окончательную художественную цѣнность, а именно эта переработка матеріала явленія согласно указаннымъ фактическимъ требованіямъ функций глаза.

Но глазъ можно понимать въ болѣе узкомъ и въ болѣе широкомъ смыслѣ слова: какъ пассивную, только отображающую камеру, и затѣмъ какъ воспринимающій органъ, при чемъ духовный процессъ пространственнаго истолкованія явленія также относится къ зрѣнію и дѣлаетъ послѣднее нѣкоторымъ активнымъ процессомъ. Этотъ духовный процессъ пространственнаго истолкованія явленія совершается въ видѣ представленія движенія покоящагося глаза въ глубину (см. гл. IV). Поэтому нужно строго различать два единства явленія: одно для пассивнаго, другое для активнаго глаза.

При пассивномъ зрѣніи самъ по себѣ двухмѣрный далекой образъ воспринимается только какъ двухмѣрный, при чемъ игнорируется непосредственное трехмѣрное впечатлѣніе. При активномъ же зрѣніи именно трехмѣрное впечатлѣніе далекого образа считается его содержаніемъ, а игнорируется напротивъ его двухмѣрность. Такимъ образомъ при пассивномъ зрѣніи вопросъ о томъ, обладаетъ ли тотъ или иной далекой образъ сильной пространственной выразительностью или нѣтъ, совершенно отсутствуетъ на задній планъ, въ то время какъ при активномъ зрѣніи

это качество далевого образа имѣетъ самое существенное значеніе. Слѣдовательно, въ далево́мъ образѣ для художника заключаются двѣ проблемы: какимъ образомъ онъ становится выразительнымъ въ отношеніи пространственнаго содержанія и какимъ образомъ онъ становится единствомъ для зрительной функціи.

Импрессионизмъ въ современномъ смыслѣ слова думаетъ разрѣшить художественную задачу при помощи единства явленія только для пассивнаго глаза.

Явленіе природы понимается тогда, только какъ красочный коверъ, который разсматривается и изображается художникомъ съ точки зрѣнія функціи глаза. Явленіе же, какъ выраженіе чего-то пространственнаго или предметнаго не принимается при этомъ въ расчетъ; слѣдовательно, не принимается въ расчетъ также и продуктивная дѣятельность глаза. Это—только чисто оптическое впечатлѣніе сѣтчатки, безразличное къ тому, что оно выражаетъ и откуда происходитъ, впечатлѣніе, которое должно быть приведено къ единству путемъ дальнѣйшей художественной переработки. Поэтому я бы хотѣлъ это пониманіе единства назвать рецептивнымъ, или, принимая во вниманіе его происхожденіе, физическимъ или оптическимъ.

Единство явленія я могу однако взять также и въ другомъ смыслѣ, и тогда мнѣ придется отвѣчать на слѣдующій вопросъ: при какихъ условіяхъ явленіе будетъ представлять собою единство для функціи пространственно воспринимающаго (продуктивнаго) глаза? Здѣсь дѣло идетъ объ единствѣ функціи глаза, относящейся также и къ пространственному воспріятію. Вслѣдствіе этого художественная задача расширяется и становится совершенно иной. Матеріалъ явленія долженъ быть здѣсь переработанъ, какъ для пространственнаго восприниманія, такъ и для зрительной функціи. Художественное изображеніе должно дать покоящемуся глазу, кромѣ нѣкотораго чисто оптическаго единства явленія, еще и такое единство, которое было бы рассчитано на пространственное восприниманіе. Поэтому я хотѣлъ бы это единство, въ противоположность единству оптическому рецептивному называть художественнымъ или продуктивнымъ единствомъ; точно также я хотѣлъ бы различать, относительно функціи глаза, наслажденіе чисто пассивнаго созерцанія и наслажденіе при активномъ восприниманіи. Различіе въ этомъ отношеніи ведетъ, естественно, къ весьма различнымъ принципамъ и результатамъ изображенія.

Сторонники принципа пассивнаго зрѣнія аргументируютъ слѣдующимъ образомъ: «Природа въ дѣйствительности даетъ намъ только двухмѣрный зрительный образъ. Если мы его видимъ круглымъ, то это зависитъ уже отъ нѣкотораго процесса въ насъ самихъ и не принадлежитъ воспринятому факту. Если мы теперь дадимъ по возможности точное изображеніе двухмѣрнаго явленія природы, то оно будетъ для насъ тѣмъ же, чѣмъ является для насъ сама природа, и подобно природѣ мы будемъ видѣть это изображеніе круглымъ. Поэтому намъ нѣтъ дѣла до круглоты, насъ долженъ интересовать только двухмѣрный образъ съ его различными цвѣтными тонами.» Это звучитъ вполне логично. Но при этомъ совсѣмъ упускается изъ виду, что рядомъ съ тонами существуютъ вполне опредѣленные факторы двухмѣрнаго явленія, какъ, напр., пересѣченіе и др., которые возбуждаютъ въ насъ прежде всего пространственное зрѣніе; стало быть, упускается изъ виду и то обстоятельство, что сила нашего пространственнаго зрѣнія вполне зависитъ отъ того, обладаетъ ли и въ какой степени обладаетъ явленіе этими факторами. Въ природѣ двухмѣрные опорные пункты пространственнаго зрѣнія часто почти совсѣмъ отсутствуютъ, но въ дѣйствительности это отсутствіе не ощущается, какъ недостатокъ. Обычное стереоскопическое зрѣніе *in natura* вводитъ насъ такъ сильно въ состояніе пространственнаго зрѣнія, что мы не замѣчаемъ перехода къ далево́му образу и къ его чисто двухмѣрнымъ факторамъ и не обращаемъ вниманія на то, сможетъ ли далево́й образъ въ данномъ случаѣ одинъ дѣйствовать на насъ пространственно, или не можетъ. Но такъ какъ при всякой живописи стереоскопическій процессъ отпадаетъ, и для пространственнаго зрѣнія остаются только чисто двухмѣрные средства далевого образа, то живопись сама по себѣ будетъ въ менѣе выгодномъ положеніи въ сравненіи съ природой, поскольку дѣло идетъ о способности пространственно дѣйствовать на зрителя. Чтобы уравнять ихъ въ этомъ отношеніи, художникъ принужденъ какъ можно больше использовать и сконцентрировать двухмѣрные средства. Онъ видитъ, что нельзя эту важнѣйшую часть впечатлѣнія природы оставлять въ зависимости отъ любого явленія по той только причинѣ, что оно фактически было дано въ такомъ видѣ ему; онъ долженъ сдѣлать, наоборотъ, все для того, чтобы избѣжать пространственно ничего не говорящаго явленія или сдѣлать его пространственно выразительнымъ, прежде чѣмъ вообще

стоит перерабатывать явление, какъ двухмѣрное единство. Только тогда будетъ отдано должное правдивому впечатлѣнію природы. Если же данное явление природы само по себѣ неясно и неподходяще для пространственного воспріятія и если къ этому присоединяется еще то, что художникъ даже не выяснитъ и не свяжетъ данныхъ въ немъ пространственныхъ цѣнностей, то естественно, что изображеніе, при всей правдивости моментальнаго красочнаго впечатлѣнія, не только сохранить, но даже усилить заключающіеся въ самомъ явленіи недостатки. Такія написанныя по принципу пассивнаго зрѣнія картины дѣйствуютъ въ лучшемъ случаѣ, какъ случайные вырѣзки изъ природы. Онѣ создаютъ иллюзію *plein air*'а, видимаго изъ открытаго окна, и въ этомъ смыслѣ представляютъ собою кусокъ реальности. Но онѣ не передаютъ пространственнаго представленія природы, какъ нѣкотораго въ себѣ заключеннаго единства, несмотря на то, что, лишь благодаря этому единству, художественное произведение становится самостоятельнымъ и образуетъ свой собственный міръ, который удаляетъ насъ отъ реальности и приводитъ къ гармоническому состоянію чистаго воспріятія. Дѣйствительное эстетическое наслажденіе покоится не столько на устраненіи всего, мѣшающаго матеріальному оптическому зрительному акту, и на созерцаніи явленія, какъ двухмѣрнаго единства, сколько на большей легкости, силѣ и такъ сказать нематеріальности пространственнаго воспріятія. Для этой цѣли, т.-е. для того, чтобы процессъ воспріятія, какъ духовная функція, доставлялъ наслажденіе глазу, художественная работа должна начинаться гораздо ранѣе. Дѣло заключается въ томъ, чтобы взглянуть на изображаемое съ точки зрѣнія его воспринимаемости, т.-е. понятности его, какъ пространственнаго объекта, и обусловленный такимъ образомъ матеріалъ явленія подвергнуть обработкѣ уже съ точки зрѣнія функціи глаза. При этомъ все оказывается важнымъ: и то, какъ вещи расположены относительно другъ друга, и то, какъ онѣ пересѣкаются,—короче говоря все, что въ качествѣ чисто пространственнаго расположенія способствуетъ пространственной понятности изображаемаго объекта.

Такимъ образомъ это художественное приспособленіе къ нашему глазу изображаемаго объекта создается взаимодействіемъ двухъ необходимостей и двухъ силъ (какъ все живое): духовной необходимости пространственнаго воспріятія и чувственной необходимости функціи глаза. Въ этой двойственной природѣ

созданія формы и заключается собственно художественный процессъ.

Глазъ въ спокойномъ состояніи причастенъ обоимъ принципамъ, какъ исходная точка нѣкотораго цѣльнаго образа, и поэтому современный импрессионизмъ имѣетъ преимущество передъ такимъ способомъ изображенія, который занимается явленіемъ безъ одновременнаго, проникнутаго единствомъ зрительнаго акта.

У художественно одаренныхъ людей глазъ непроизвольно слѣдуетъ зрительнымъ раздраженіямъ явленія и, смотря по его расположенію, задерживается тутъ или тамъ, получая при этомъ общее впечатлѣніе совокупности. У обыкновенныхъ же людей интересъ къ предмету настолько силенъ, что онъ опредѣляетъ путь глаза и скрещивается съ естественными его процессами. Естественнымъ результатомъ является тогда отсутствіе чисто зрительныхъ переживаній. То же самое происходитъ и передъ произведениями искусства: и тутъ не даютъ глазу функционировать естественно и безцѣльно и обращаютъ вниманіе только на сюжетъ.

Въ природѣ явленіе можетъ быть расположено такимъ образомъ, что въ немъ для функціи глаза будутъ особенно выдѣляться по своей силѣ такіе пункты, которые не совпадаютъ съ тѣмъ, что должно быть подчеркнуто для воспріятія нами пространственнаго объекта; такимъ образомъ оба интереса могутъ оказаться въ противорѣчій другъ съ другомъ. Точно также въ явленіи можетъ имѣть мѣсто и случайное совпаденіе того и другого, такъ что объектъ, какъ связь явленія, неожиданно пріобрѣтаетъ огромное значеніе для глаза. Тогда создается сильный зрительный образъ: устраняются всѣ препятствія для акта воспріятія и достигается наиболѣе сильный результатъ, такъ какъ дѣло идетъ не только объ отсутствіи препятствій, т.-е. такъ сказать о чемъ то отрицательномъ, но и о положительной совмѣстной работѣ въ одномъ направленіи, о повышеніи воспріятія, объ увеличеніи силъ. Такіе моменты въ природѣ суть художественныя откровенія, собственно художественныя констеллаціи. Поэтому значеніе художника зависитъ главнымъ образомъ отъ того, находитъ ли его наблюденіе природы проявленія такого двойнаго дѣйствія или нѣтъ. Въ картинѣ дѣло идетъ какъ разъ о созданіи такихъ констеллацій. Поскольку отпадаетъ все, мѣшающее функціи глаза, поэтому усиливается воспріятіе пространственнаго объекта; и вмѣстѣ съ тѣмъ становится нераздѣльнымъ то, «что» мы видимъ

пространственно, отъ того, «какъ» мы видимъ (это «какъ» является важнымъ для функціи глаза). Расположеніе, выгодное для зрительной функціи есть какъ разъ расположеніе пространственно дѣйствующаго, какъ цѣльнаго двухмѣрнаго явленія.

Это образуетъ необходимое зерно всякаго изображенія природы въ ея единствѣ, и, проявляясь самостоятельнымъ образомъ, встрѣчается въ качествѣ специально живописнаго единства въ самыя различныя времена и эпохи, напр., у Мазаччіо, у Веласкеса и у Марэ. Мазаччіо простѣйшими средствами создаетъ во фрескахъ Кармине зрѣлое, самое непосредственное впечатлѣніе; Веласкесъ на вершинѣ живописныхъ завоеваній приводитъ къ сильнѣйшему развитію идею двухмѣрнаго пространственнаго единства; Марэ, при всѣхъ его несовершенствахъ, достигаетъ сильнѣйшаго впечатлѣнія пространственнаго дѣйствія, воспроизводимого единствомъ явленія. Идея ихъ единства, ихъ объединеніе двухмѣрнаго явленія ради зрительной функціи всегда отдаетъ должное воспринимающему или активному глазу, и ихъ чувство силы явленія идетъ естественно рука объ руку съ ощущеніемъ убѣдительности пространственнаго впечатлѣнія.

Въ то время, какъ живопись изображаетъ только двухмѣрный родъ явленія объекта, а не самъ объектъ, и зритель, такъ сказать, считываетъ вмѣстѣ зрительный процессъ, лежащій въ основѣ образнаго явленія, круглая пластика даетъ трехмѣрный объектъ, который зритель можетъ разсматривать *ad libitum*, какъ всякій другой въ природѣ; т.-е. данный зрительный процессъ зависитъ отъ точки зрѣнія зрителя совершенно такъ же, какъ и при объектѣ природномъ. Поэтому только для пластики возникаетъ вопросъ, какое впечатлѣніе производитъ она для различныхъ точекъ зрѣнія и для различныхъ зрительныхъ процессовъ, какъ далекой образъ или какъ стереоскопическій образъ близкаго.

Поэтому это нелѣпость, когда современные скульпторы считают возможнымъ прямое перенесеніе современнаго живописнаго импрессионизма на круглую пластику и, на примѣръ, моделируютъ носъ какой-нибудь головы, какъ точки приложенія взгляда покоющагося глаза, рѣзко, а остальное равномерно неясно. Надо только перемѣнить точку зрѣнія, а вмѣстѣ съ ней и точку приложенія взгляда, и ясное и неясное оказывается какъ разъ на

натурномъ мѣстѣ. Разницы въ ясности явленія возникаютъ, какъ особенности зрительной функціи, а не составляютъ качества объекта и не подлежатъ соответственной обработкѣ.

Но совсѣмъ другое дѣло—располагать и формировать трехмѣрную фигуру, если принимать въ расчетъ различные зрительные процессы, т.-е. сообразоваться съ близкимъ и далекимъ, а черезъ это опредѣлять и родъ явленія, который можетъ воспринять и восприметъ зритель. Въ этомъ заключается собственно художественная работа пластики. Именно двойная сущность пластической формы—ея позитивная или природная форма и ея проявленіе какъ свѣтового явленія—ставитъ задачей наблюдать ее съ обѣихъ сторонъ и сообща развивать. Позитивное единство формы должно быть расположено въ единство явленія для зрительной функціи. Здѣсь опять-таки, какъ и въ живописи, очевидна большая разница между современнымъ и дѣйствительнымъ художественнымъ пониманіемъ зрительнаго акта, между только пассивнымъ и активнымъ зрѣніемъ. И въ пластикѣ тоже останавливаются на рѣшающемъ моментѣ. Художественную работу видятъ только въ томъ, чтобы разъ данную природную форму, случайно встрѣтившуюся, прослѣдить и объединить въ ея свѣтовой связи. А расположеніе формы въ пространствѣ въ цѣляхъ свѣтового явленія, которое должно давать сильный образъ воспріятія для активного глаза, остается художественно совершенно не продуманнымъ и не тронутымъ и лежитъ внѣ поля собственно художественной работы. Мотива фигуры, какъ идеи и движенія, совершенно не мыслятъ для зрѣнія и считают возможнымъ все. Здѣсь индивидууму, его личному настроенію дается полнѣйшая свобода, и оно проявляется во всю. Такимъ образомъ фигура какъ цѣлое остается для глаза случайнымъ сырымъ матеріаломъ, и художественная реальная работа начинается только потомъ и распространяется только на обработку данной формы съ точки зрѣнія органическаго единства и пассивной зрительной цѣльности. Дѣйствительныя средства для зримости фигуры, дѣйствительныя точки приложенія воспринимающаго глаза, которыя именно и должны уже содержать въ себѣ мотивъ и идею, при этомъ совершенно не берутся во вниманіе, они такъ сказать уже запоздали. Недостатки мотива, какъ распорядка для воспріятія, не могутъ уже быть вытравлены, если даже потомъ въ обработкѣ будетъ послѣдовательно приниматься во вниманіе пассивный глазъ. Этимъ объясняется, что, несмотря на всю правду въ смыслѣ пассивнаго един-

ства и органической связности, подобные произведения дѣйствуютъ на воспріятіе такъ тупо и неясно. И точно такъ же объясняется, почему прежняя пластика въ такой степени обладала способностью художественнаго возбужденія, если даже она, какъ изученіе и знаніе природы, часто была совершенно недостаточна. Чувствительность этихъ художниковъ къ зрительной функціи при пространственномъ воспріятіи подняла ихъ произведения, несмотря на недостатки ихъ, въ область искусства и сдѣлала ихъ произведениями искусства. Значеніе придаетъ имъ художественная правда, а не только оптическая правда пассивнаго зрительнаго акта. Такимъ образомъ современный художественный принципъ приводитъ къ разрѣшенію цѣлаго въ свѣтовое явленіе, въ которомъ ясное дѣйствіе формъ не играетъ роли, и къ образованію понятной формы только для близкаго разстоянія и для стереоскопическаго зрительнаго акта. Такъ приучили себя разсматривать фигуру только съ близкой точки зрѣнія. Вблизи я могу, напримѣръ, очень ясно понимать сокращенную руку, тогда какъ издали она, можетъ быть, какъ простое образное впечатлѣніе, будетъ непонятна для воспріятія. Такимъ образомъ слабость современнаго художественнаго принципа менѣе выступаетъ вблизи, чѣмъ издали, и поэтому обыкновенно выбираютъ близкую точку зрѣнія. Такъ какъ въ пластикѣ передъ нами стоитъ не только образное явленіе, какъ въ живописи, но также кубическое реальное созданіе, то задача изображенія для активнаго зрѣнія, т.е. для пространственнаго воспріятія, не такъ легко устраняется, какъ въ живописи. Въ пластикѣ поэтому слабая сторона современнаго пониманія зрительнаго процесса, какъ чисто пассивнаго, вступаетъ въ непріятный конфликтъ съ пространственнымъ воспріятіемъ и ведетъ къ гораздо худшимъ результатамъ. Дѣйствительно, художественное созданіе цѣлаго въ современной пластикѣ лежитъ еще совсѣмъ внѣ сферы ея работы, какъ нѣкая terra incognita.

Послѣ всего вышесказаннаго дѣйствительная проблема пластическаго расположенія уже ясно очерчена и ясно опредѣлена активной функціей глаза, какъ она сказывается для различныхъ видовъ фигуры.

Вопросы, которые должны быть предъявляемы къ цѣльному образному явленію фигуры, суть слѣдующіе:

Притягивается ли глазъ невольно къ главной точкѣ фигуры и чувствуетъ ли онъ желаніе покоиться на ней?

Входитъ ли тогда общее явленіе, какъ воспріятіе объекта, въ

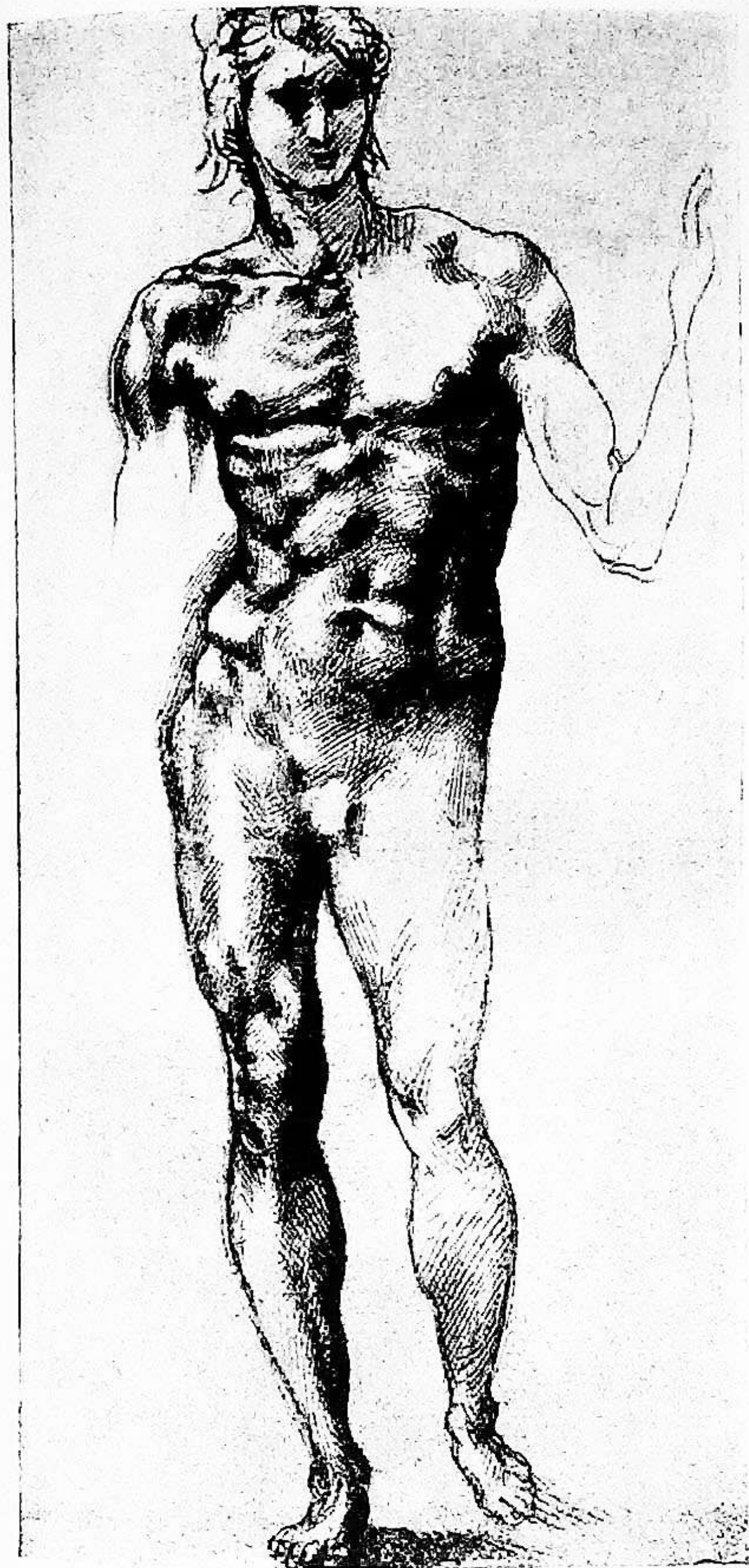
глазъ совершенно само собой, такъ что все бываетъ понятно и никакая неясность объекта или привлеченіе глаза въ сторону не отвлекаетъ его отъ его точки смотрѣнія?

Соединяется ли все важное для воспріятія непосредственно гармонически въ покоящемся взглядѣ, такъ что явленіе все снова возникаетъ передъ покоящимся глазомъ—блаженное чувство взаимодействія явленія и зрѣнія?

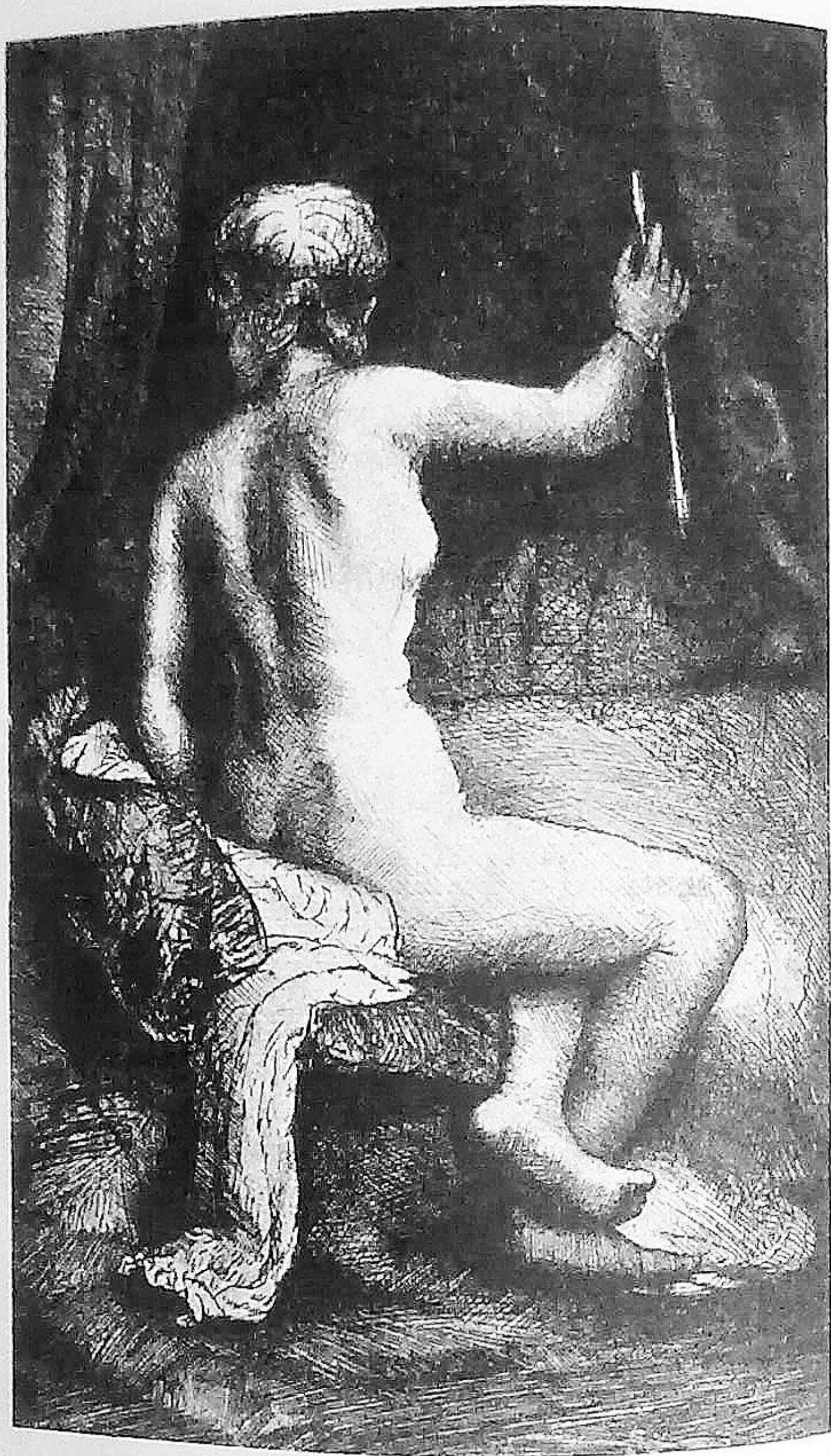
Въ этомъ-то дѣйствіи все и заключается при расположеніи членовъ и всѣхъ формъ въ художественное цѣлое; и при этомъ рѣшающую роль играетъ только художественная чуткость воспріимающаго глаза. Тонкая воспримчивость чувственаго аппарата, которая какъ точный сейсмографъ чувствуетъ малѣйшее отклоненіе. Такимъ образомъ, въ концѣ концовъ, бесконечно сложное смѣшеніе духовнаго и чувственаго матеріала содержится въ равновѣсіи этимъ тонкимъ инструментомъ и соединяется въ нѣкоторое единство. Какъ чистый природный процессъ, проникаетъ и втекаетъ ясный образъ черезъ нашъ глазъ въ нашу душу, и мы, какъ зачарованные, сдерживаемъ дыханіе. Вотъ художественное переживаніе.

КЪ ТАБЛИЦАМЪ.

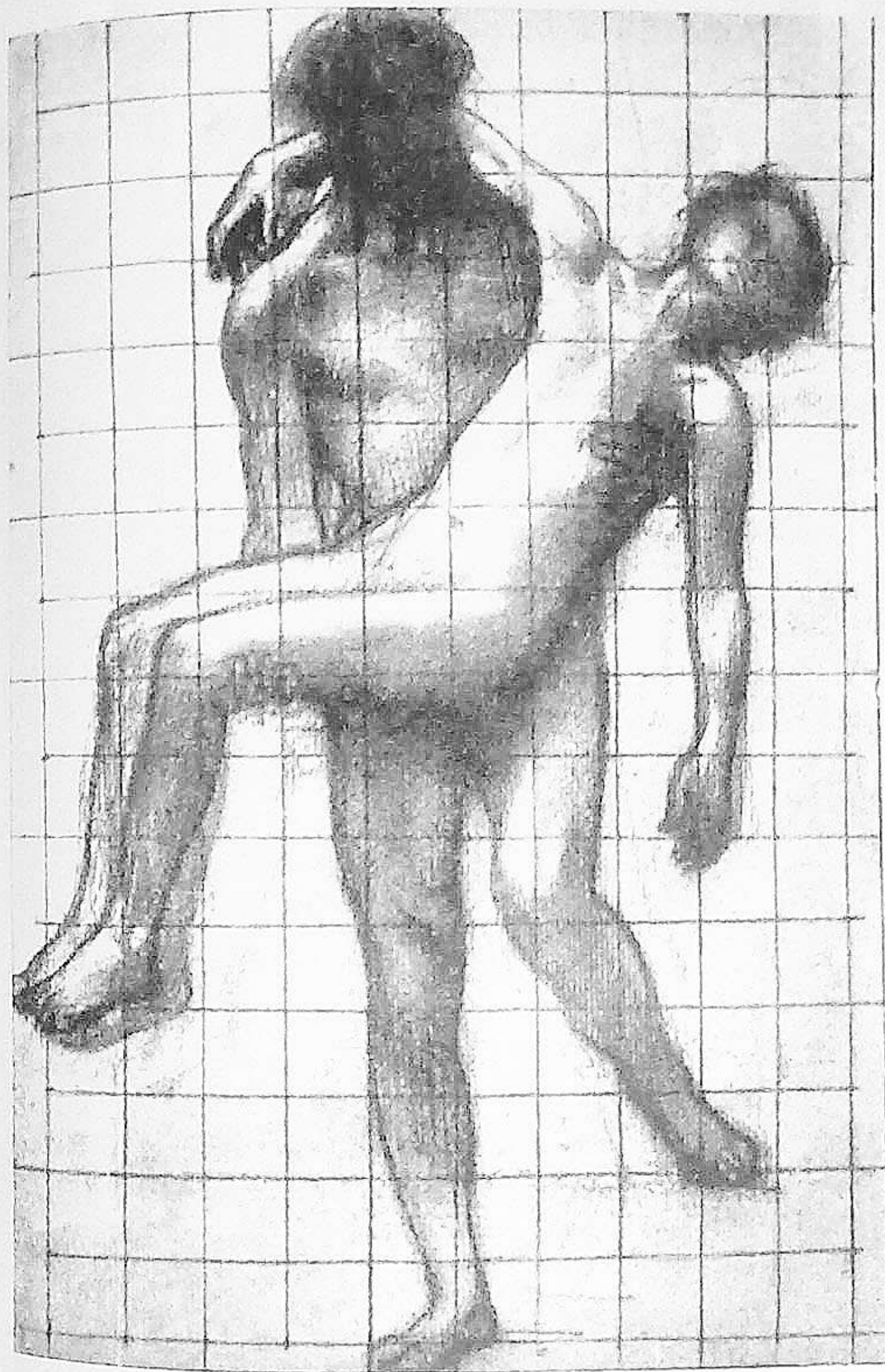
- 1 (къ прим. на стр. 13). Микель-Анджело. Рисунокъ.
- 2 (къ прим. на стр. 13). Рембрандтъ. Женщина со стрѣ-
люю. Офортъ.
- 3 (къ прим. на стр. 13). Пювись де Шаваннъ. Рисунокъ.
- 4 (къ стр. 39, строка 8). Тиціанъ. Небесная и земная любовь
(Roma: Galleria Borghese).
- 5 (къ стр. 39, строка 12). Тинторетто. Сусанна въ купаль-
нѣ (Paris: Louvre).
- 6 (къ стр. 39, строка 12). Рембрандтъ. Вирсавія (Paris:
Louvre).
- 7 (къ стр. 47, строка 16). Алтарь Афродиты. Боковыя части
(Roma: Museo delle Terme).
- 8 (къ стр. 47, строка 16, и къ стр. 69—71). Гильдебрандъ.
Каннъ и Авель. Рельефъ изъ камня.
- 9 (къ стр. 47, строка 16). Лука делла Роббіа. Деталь
хоровъ (Firenze: Santa Maria del Fiore).
- 10 (къ стр. 47, строка 16, и къ стр. 49, строка 15). Донателло.
Ангелы, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ (Padova:
Chiesa del Santo).
- 11 (къ стр. 53, строка 18). Донателло. Аллегорическая фи-
гура (Firenze: Museo Nazionale).
- 12 (къ стр. 50, строка 23). Афродита Kallipygos (Napoli: Museo
Nazionale).
- 13 (къ стр. 53, строка 17). Микель-Анджело. Ночь; фигу-
ра на гробницѣ Джуліано Медичи (Firenze: Cappella Medici).
- 14 (къ стр. 61—62). Гробница Кановы; выполнена по его
собственному рисунку (Venezia: Chiesa dei Frari).
- 15 (къ стр. 62, строка 33). Фарнезскій быкъ (Napoli: Museo
Nazionale).
- 16 (къ стр. 76, строка 9, и къ стр. 53, строка 18). Микель-
Анджело. Узникъ. Эскизъ въ мраморѣ (Firenze: Galleria
antica e moderna).
- 17 (къ стр. 77, строка 33). Микель Анджело. Мадонна
(Firenze: Cappella Medici).



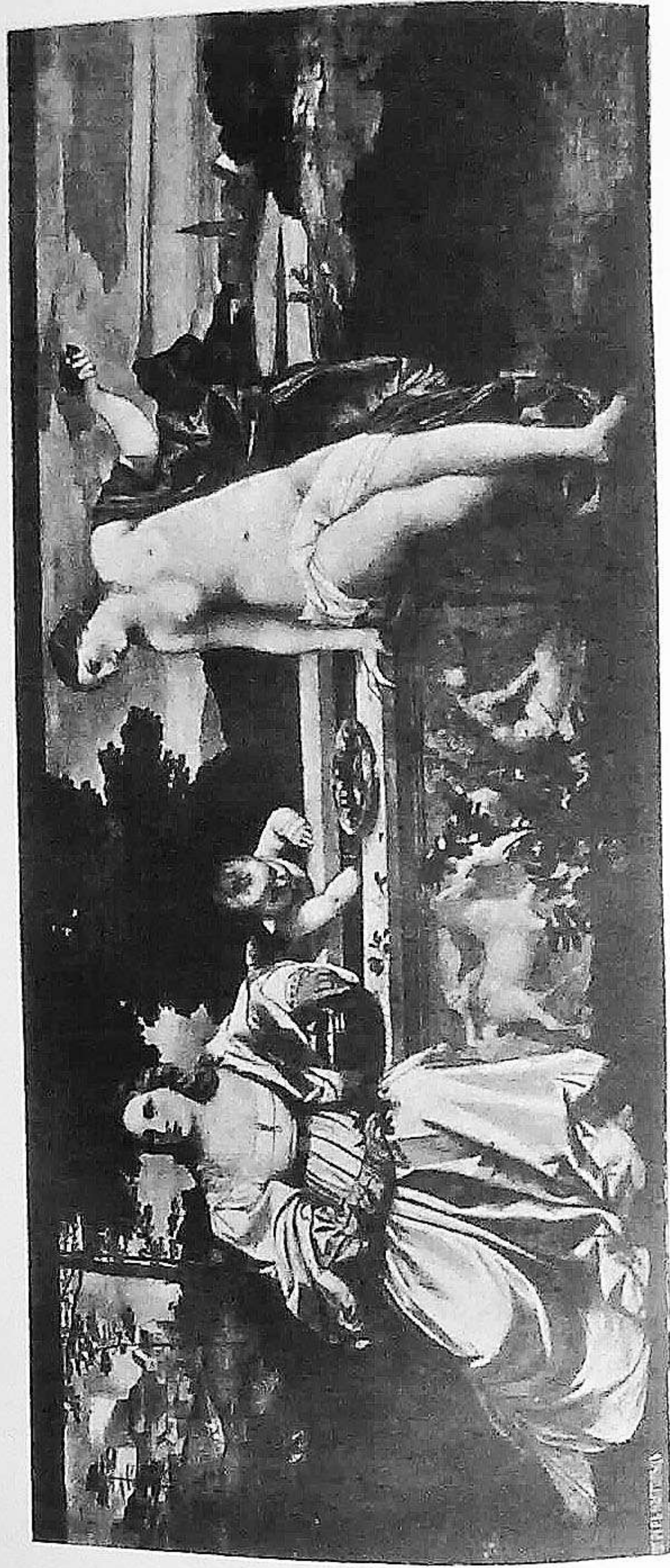
1 Микель-Анджело. Рисунокъ



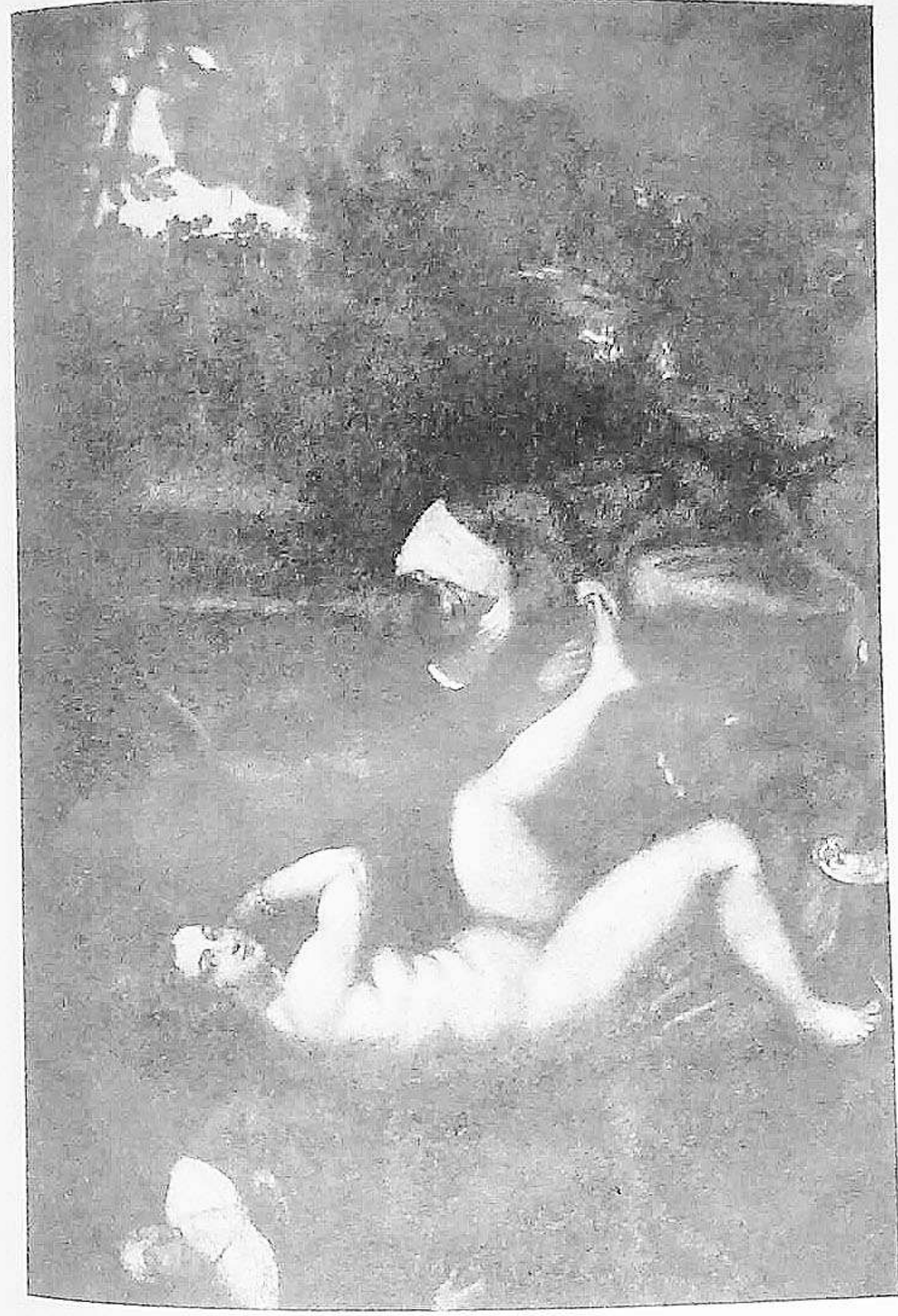
2 Рембрандтъ. Жевщина со стрѣлою. Офортъ.



3 Пювись де Шаваннъ. Рисунокъ.



4 Тиціанъ. Небесная и земная любовь



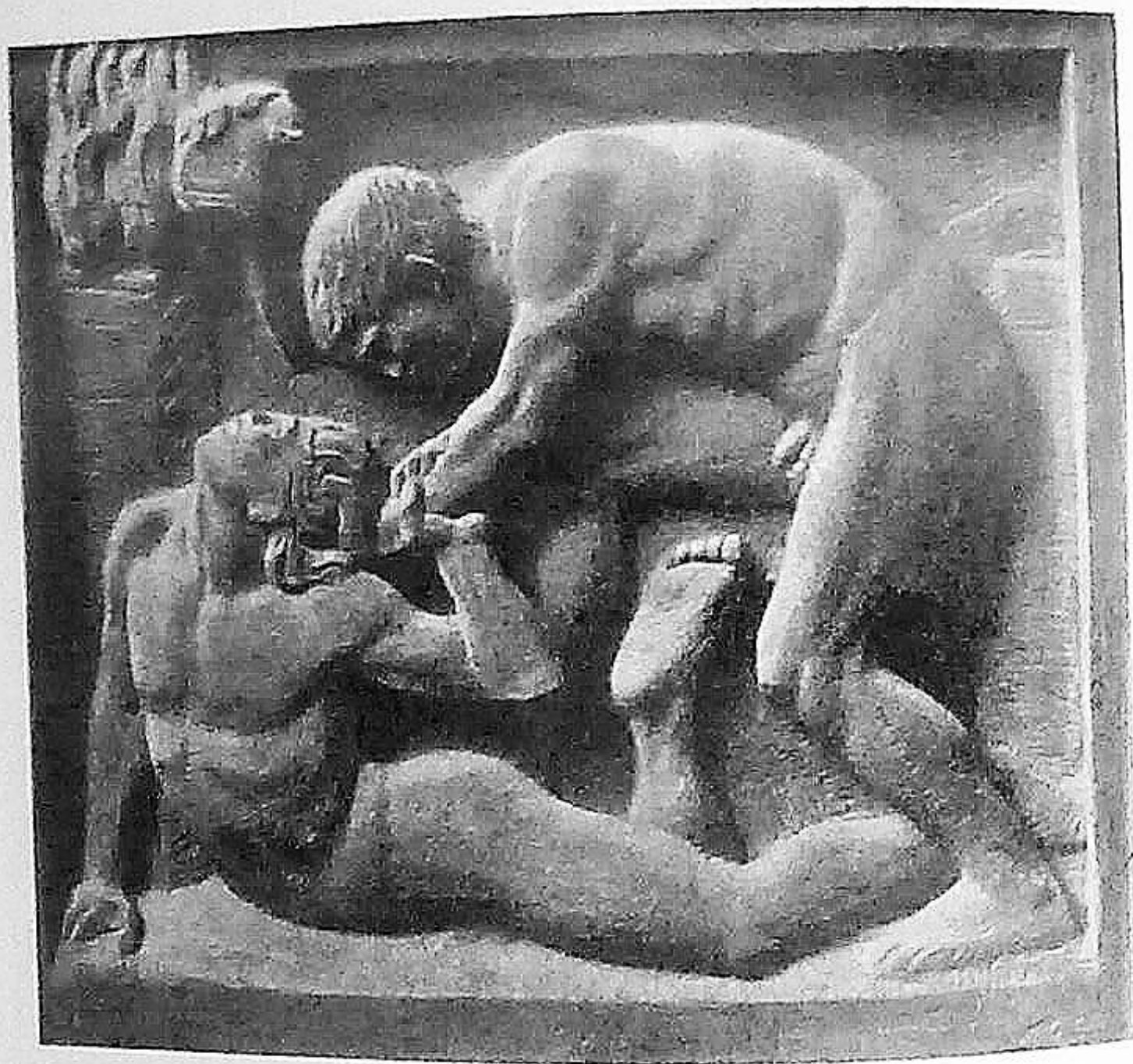
5 Тинторетто. Сусанна въ купальнѣ



6 Рембрандт. Вирсавія



7 Алтарь Афродиты. Боковыя части



8 Гилъдебрандъ. Каниъ и Авель. Рельефъ изъ камня.



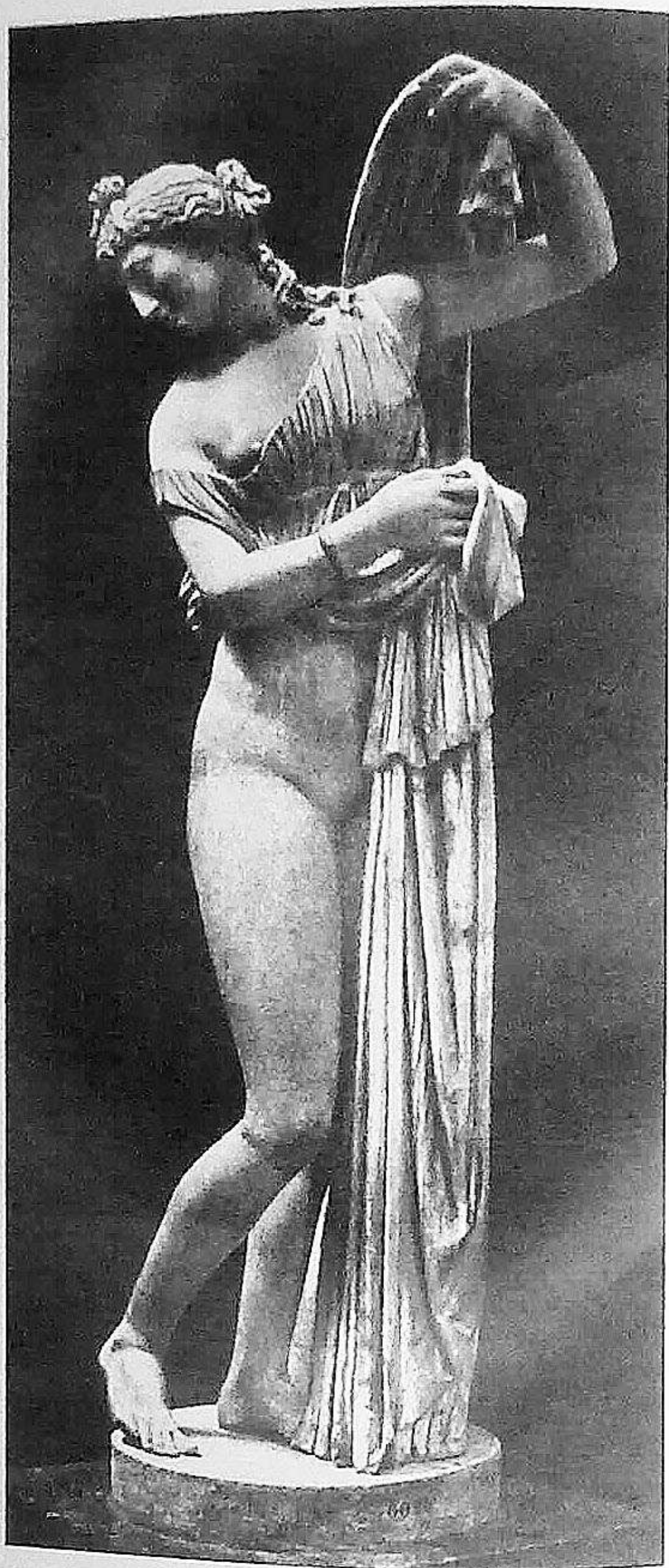
9 Лука делла Роббиа. Деталь хоровъ



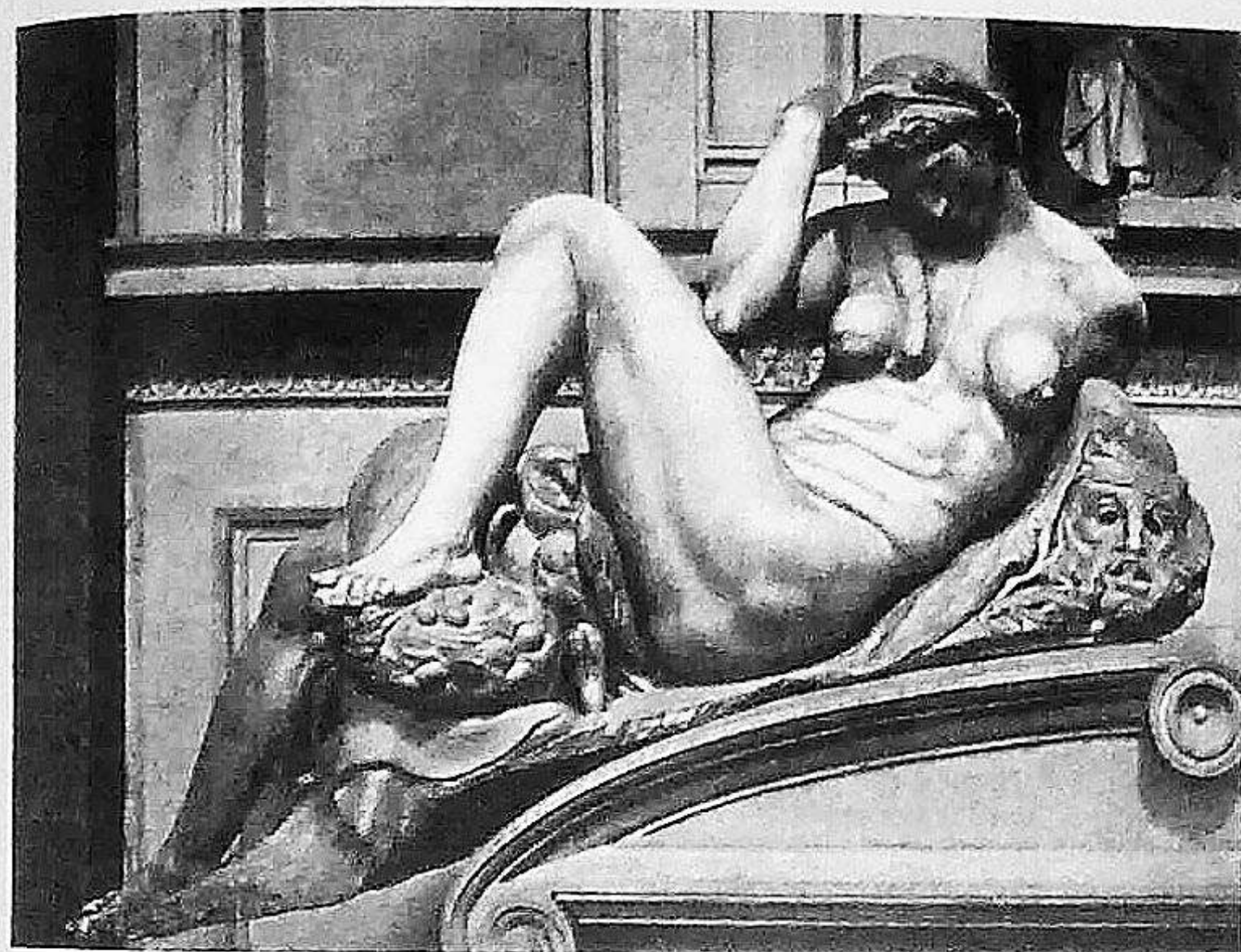
10 Донателло. Ангелы, играющие на музыкальных инструментах



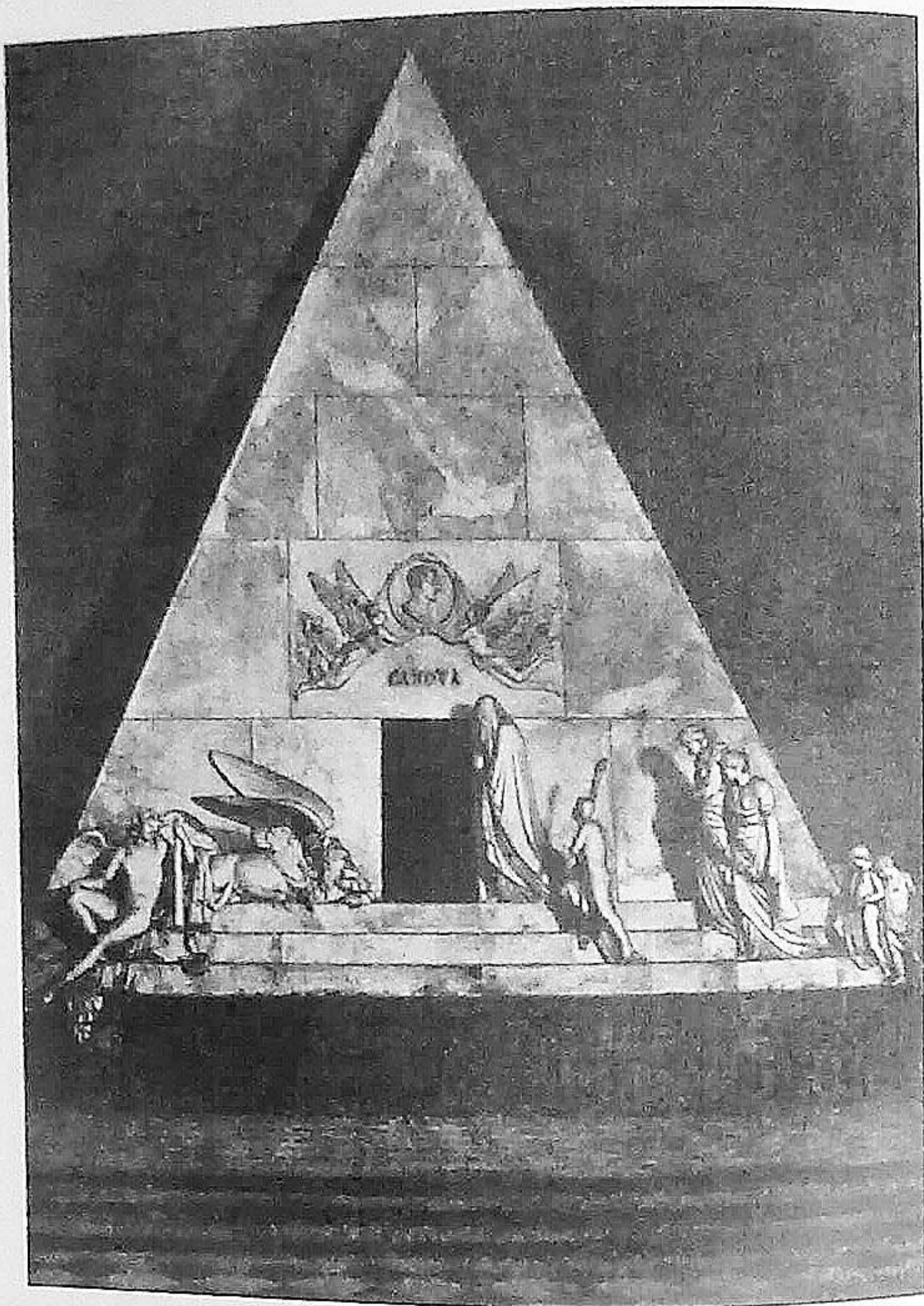
11 Донателло. Аллегорическая фигура



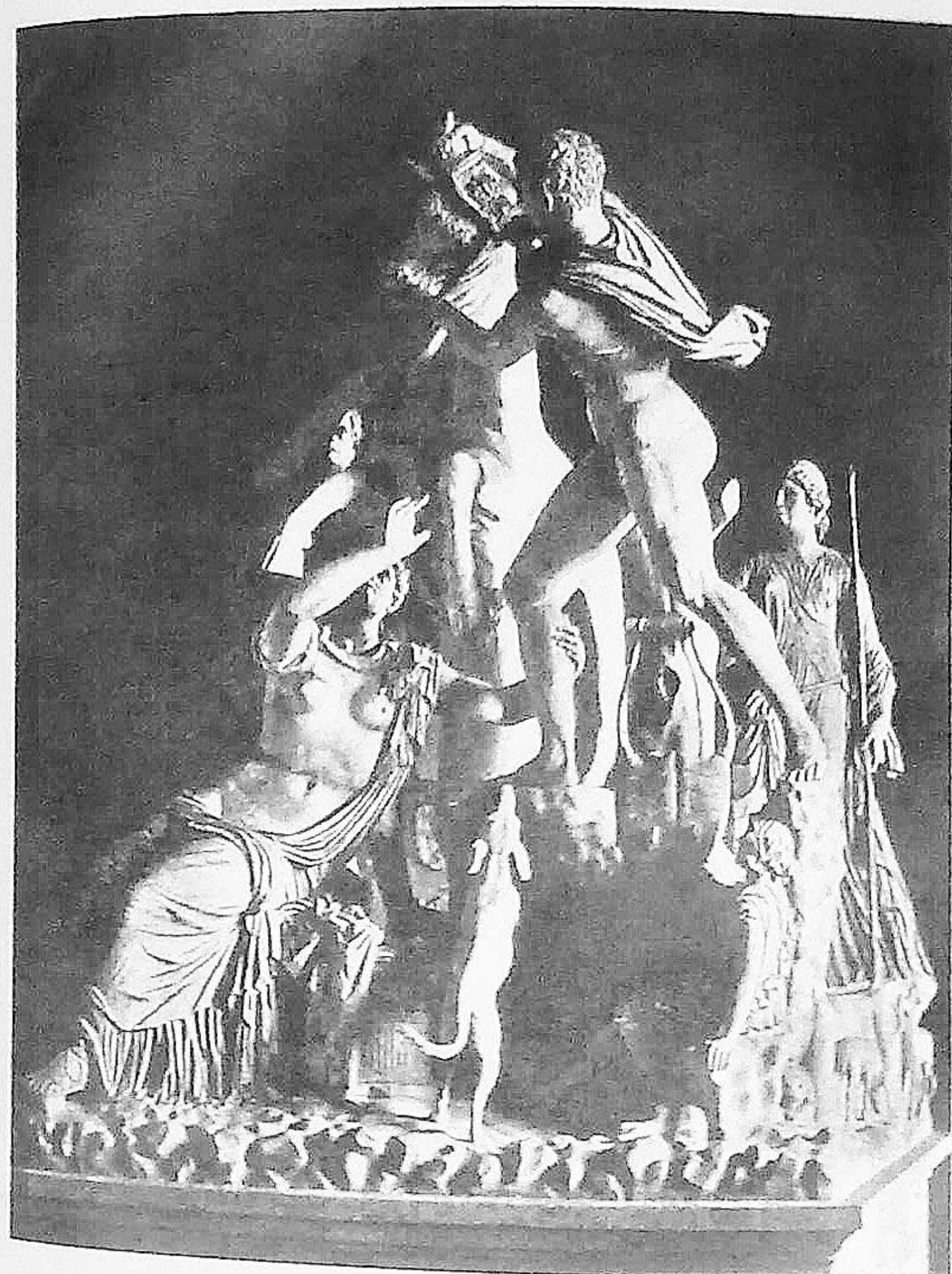
12 Афродита Kallipygos



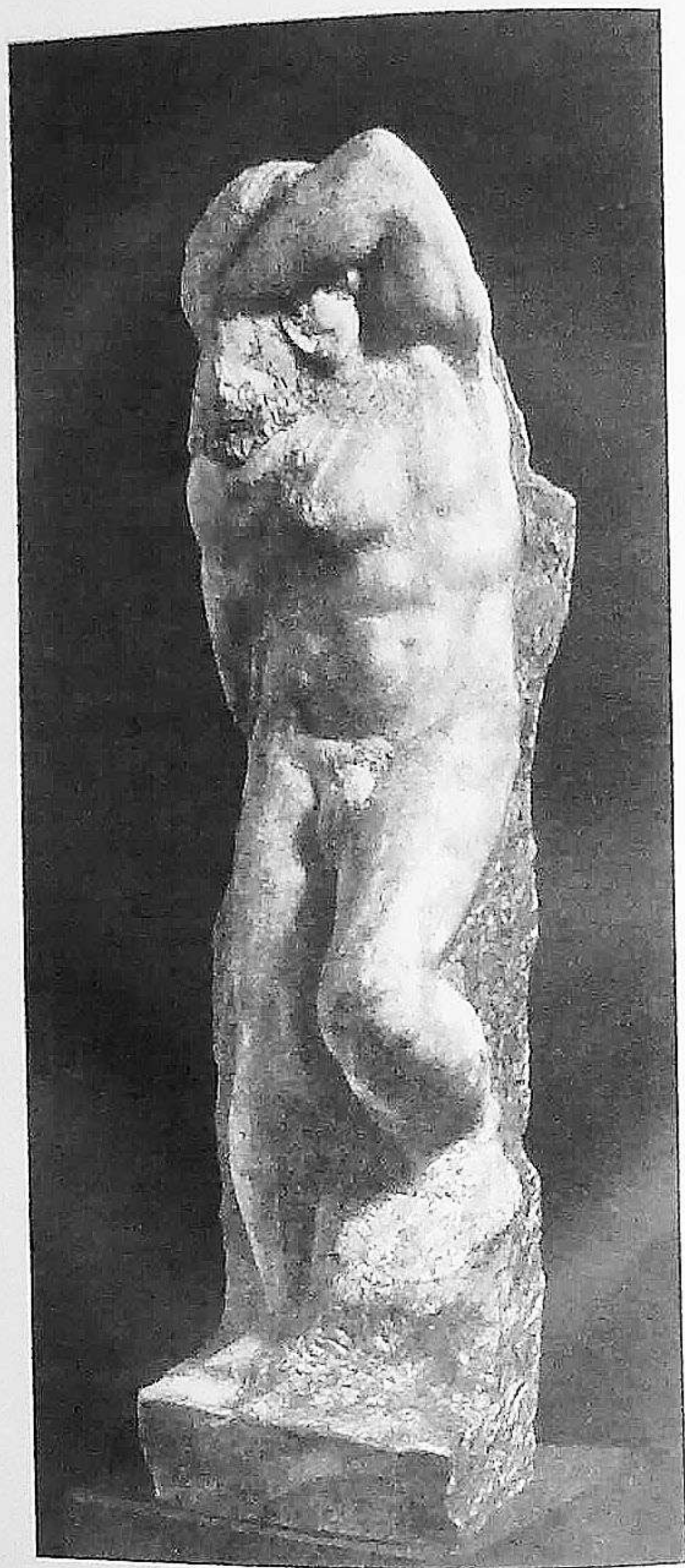
13 Микель-Анджело. Ночь; фигура на гробнице Джулиано Медичи



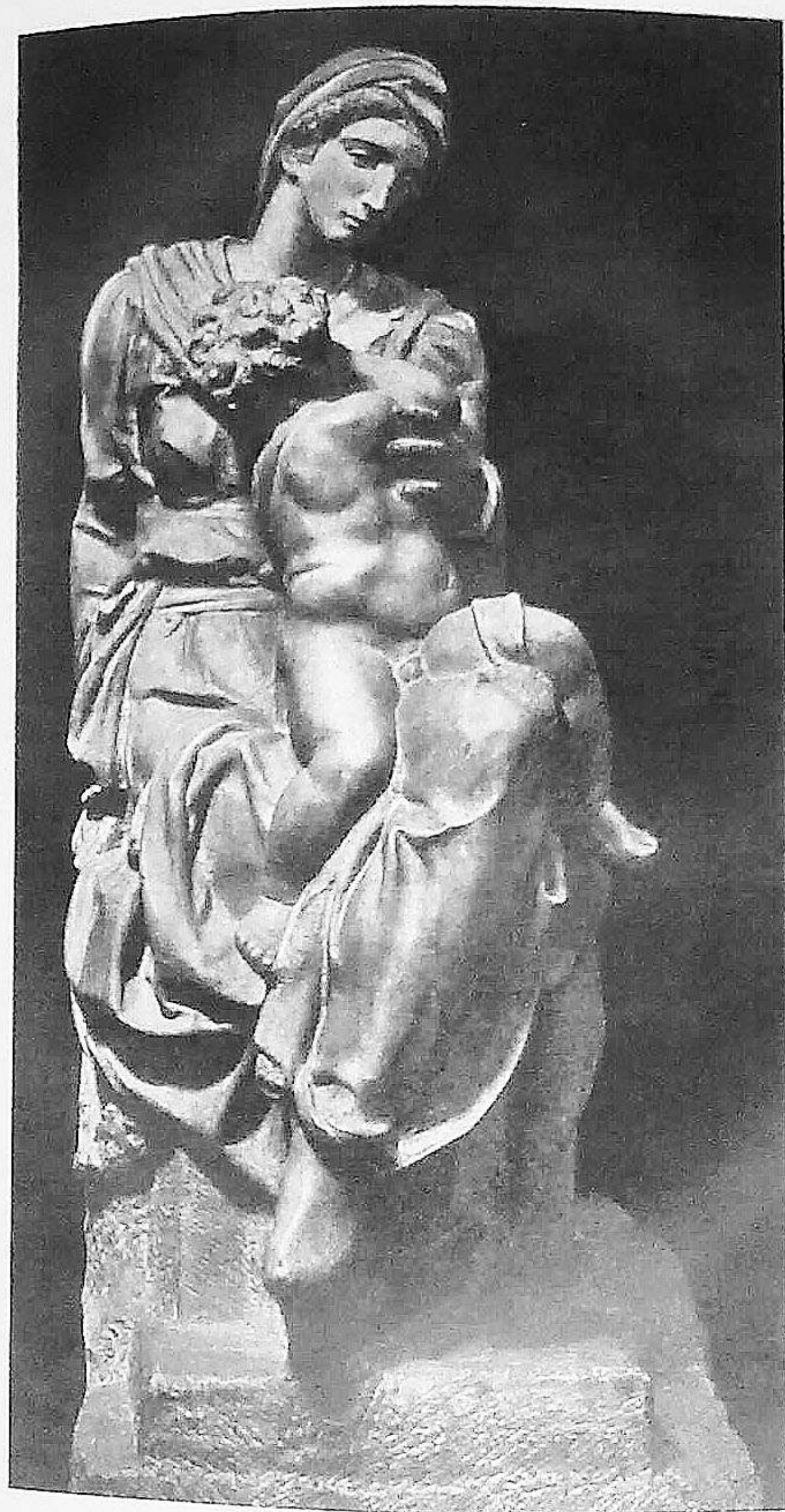
14 Гробница Каповы; выполнена по его собственному рисунку



15 Фарнезский быкъ



16 Микель Анджело. Узникъ. Эскизъ въ мраморѣ



17 Микель Анджело. Мадонна