

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

Д. С. НЕДОВИЧ

ЗАДАЧИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

1927

Печатается по постановлению Ученого Совета ГАХН

Ученый Секретарь *А. А. Сидоров.*

15 марта 1927 г.

Типография имени Карла Маркса в г. Твери

Главлит № 76625

Тираж 2000

ЧАСТЬ ОБЩАЯ

ДИФФЕРЕНЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ОПЫТ КОНСТРУКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАУКИ

Когда мы произносим термин „художественные науки“, то вряд ли каждый из нас мыслит в это время то же, что и другой. Для одного из нас это понятие широкое, пожалуй даже расплывчатое; для другого, напротив, узкое, не включающее в себя искусства во всем его целом.

И в такой разногласии нет ничего удивительного, так оно и должно быть. Ведь „художественные науки“—это, очевидно, все те научные дисциплины, которые имеют своим предметом искусство, мастерство, искусство. Но каковы эти дисциплины, сколько их и какова степень их наукообразия,—на этот счет существуют самые различные мнения. В пределах одной и той же школы искусствоведов и то не все бывают в этом согласны.

Между тем, мы полагали бы очень важным высказаться по этому вопросу, чтобы выяснить основные точки зрения и поискать путей к их согласованию. Ведь методология искусствоведения, несомненно, предполагается всеми нами, как необходимая предпосылка всякой возможной работы. Однако, как ни стыдно в этом признаться, мы до сих пор все-таки не располагаем объективным единством метода.

Ни для кого не секрет, что в глазах многих представителей наук естественных и математических искусствоведение, как наука, есть *nonsens*, и самая научная специализация на предметах искусства—что-то непонятное и чуть ли не шарлатанское. Но и гораздо более близкие соседи по науке проявляют почти такой же скептицизм. Так, целый ряд чистых историков искусства и археологов нередко считают совершенно бесплодным занятием какое бы то ни было теоретизирование в этой области, и теории искусства или искусствоведения, как самостоятельного предмета, не признают. Правда, подобных

ригористов в наши дни становится все меньше, но все же они есть, и голос их довольно весом: надо признать, что такого рода сомнения имеют свою долю основания. Действительно, теоретизирование об искусстве нередко оказывается предприятием беспочвенным, а в силу этого бесплодным. Обобщающая формула, которая в устах одного исследователя звучит полноценно и прегнантно, будучи выражена другим, не звучит совсем. Здесь играет роль и глубина знания искусства, и художественный вкус, и философская подготовленность, и, наконец, просто умелый подбор слов.

Наша терминология очень часто служит яблоком раздора среди изучающих искусство, и никто не станет отрицать значение и ответственность самого сочетания понятий при художественном описании и анализе формы произведения. Ведь науки об искусстве невольно как бы отражают свой предмет, со всем его многообразием, с неповторяемой его единичностью. Многие, вероятно, замечали, как это действует даже на манеру изложения: напр., специалисты по живописи обыкновенно выражаются несколько живописно, а скульптуроведы более рельефно. Историк литературы непременно должен быть литературным; для теоретика архитектуры этого совсем не нужно, — лишь бы он был конструктивен. В разных художественных специальностях наблюдается разный язык, разные вкусы, разные методы, смотря по предмету изучения.

Словом, каковы бы ни были художественные науки, они действительно суть науки, целая серия дисциплин, целая семья познаний, наблюдений и опытов. Произнося гордый девиз „наука об искусстве“, мы скорее исповедуем некий символ веры, чем ссылаемся на твердый и общеобязательный базис. Вполне тверда — только та наука, которую можно изучить по учебным пособиям. Именно так можно изучить основы алгебры, общую анатомию, историю римского права. Науку об искусстве так изучить нельзя. Ее еще нет, мы все только ищем ее.

Правда, в Германии, и отчасти у нас, существует дисциплина по имени *Allgemeine Kunstwissenschaft* — общее искусствознание; но эта дисциплина, выросшая из эстетики и недавно от нее эмансипировавшаяся, несколько еще туманна в своих очертаниях, и сама не знает — философия она или

наука. Она не имеет своей установившейся методологии, хотя и пропитана пафосом строгой системы. Такие почтенные и тяжеловесные систематики, как Макс Дессуар или Эмиль Утиц, хотят объять искусство и как идею и как факт; но для конкретного искусствоведа они пребывают почти что втуне, подобно Герману Когену, Ионасу Кону и другим представителям классической эстетики. Они недостаточно имманентны искусству. Чистота предмета, единство и стройность дисциплины покупаются здесь ценой такого отвлечения систематизирующей мысли от живых произведений, что искусство наличествует в этих системах лишь как обескровленный призрак, или как гомункул в колбе.

Конечно, жизнь искусства имеет свою идею, но если она чисто-априорна, она пребывает лишь в разуме и имеет значение трансцендентальное. Такая идея—не жизненна. Каковы, напр., для Утица *) элементы художественной предметности? Это—1) материал, 2) художественное обстояние (*Kunstverhalten*), 3) способ обнаружения (*Darstellungsweise*), 4) ценность обнаружения (*Darstellungswert*) и 5) бытийный разрез (*Seinsschicht*). Здесь художественная предметность до такой степени отпрепарирована, что не знаешь, к какой категории приписать—пространство в архитектуре, массу в скульптуре, цвет в живописи. Общее искусствознание, по нашему мнению, грешит тем, что смотрит на искусство точно в телескоп и как следует ни одного искусства не знает. Один из отцов общего искусствознания, Гуго Шпицер полагает общеэстетическим принципом—преодоление тяжести. Занимайся Шпицер скульптурой, он бы этого не сказал. Правда, Шпицер вполне ориентирован в проблемах поэтики. Но ведь всех искусств нельзя же знать одинаково хорошо: каждое из них требует эмпирического с ним знакомства, конкретного понимания, больше того: любви к нему. Только любовное познание—имманентно искусству. Категории идеи искусства—одно, а живое проникновение в художественный поток—совсем другое. Искусство, как онтологическое единство, есть предмет философии искусства и только ее; созерцать единство—это чисто-философская прерогатива, но отнюдь не научная. Общее же

* Grundllegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 1914—1920.

искусствоведение, желая быть наукой, никогда, думается, не сможет догнать живого искусства, не абстрагируя уже сложившихся видов, не отвлекаясь от тех феноменов, что подлежат истории.

Общее искусствоведение, в поисках истины, как будто надеется достигнуть ее путем сложения вместе частных наук об искусстве, сводя их в систему и подводя результат. Спрашивается, как же это возможно, когда эти частные дисциплины так еще не ясны, не разграничены, не разработаны? Одно из двух: или Allgemeine Kunstwissenschaft совсем не есть наука, а есть философия; или оно еще не есть наука, так как его методы не установлены окончательно. Ведь искусство текуче: завтра оно уже не то, что было вчера; даже отдельный художник, чуткий как барометр, в разные периоды своего творчества может стать диаметрально противоположным прежнему себе. И эти-то капризно-извилистые потоки и ручейки искусств должны быть единым предметом единой науки об искусстве.

Мы полагаем, что такая наука может иметь смысл лишь как понятие собирательное, множественное, и что предметов искусствоведения ровно столько же, сколько видов искусства. То, что верно в отношении одного искусства, может быть совсем неверным относительно другого. А. Шмарзов и А. Гильдебранд занимают почетные места в науке о скульптуре, но, например, для театроведа они не так уж нужны; в свою очередь специалист по поэтике Р. Мюллер-Фрейенфельс не имеет большого значения для архитектуры. Этим, конечно, нисколько не умаляется научное значение каждого отдельного исследователя; нельзя не признать, что ведение каждого искусства должно быть имманентным ему, насколько это возможно в связи со степенью его конкретности.

II. КОНСТРУКЦИЯ НАУК

Художественные науки суть науки об искусствах. Это значит, что каждая из них ориентируется на бытии и главным образом становлении своего вида искусства. Если мы признаем, что кинематограф или, напр., цирк есть виды искусства, то тем самым открываем принципиальную возможность киноведения или цирковедения, как особой художественной дисциплины. Эти частные науки могут сочетаться в группы, конечно, если легко группируются и самые искусства; в этом смысле возможна группа наук о пространственных искусствах, которую мы обычно и называем искусствоведением в узком смысле.

Искусствоведение, как мы его понимаем, есть теоретическая дисциплина, базирующаяся на конкретном знакомстве с памятниками искусств разных эпох, притом как в историческом аспекте, так и в чисто художественном. В лице искусствоведа должен сочетаться историк с технологом, желательно даже—ученый с художником. Знание изучаемой культуры с одной стороны и вкус к познаваемому мастерству с другой—придают крайнее своеобразие специалисту по искусствоведению и отличают его от представителей всех других наук особой закваской артистизма. Как бы ни расходилась практика искусства с его теорией, искусствоведение призвано стремиться к синтезу тех начал, что творят мастерство, и тех, что его познают и осмысливают как культурную ценность.

Та же ентелехия предлежит как пространственникам, так и литературоведам и музыковедам и другим специалистам по временным искусствам. Их работа в прямом родстве с нашей, подобно тому, как античные музы были дочерьми одной матери Мнемосины. Но этот хоровод сестер многолик и плюралистичен, ибо у каждой музы свой ритм. Как же надеемся мы от этого множества возойти к единству, от Муз к Аполлону?

Нам кажется, что в зависимости от установленного числа видов искусства могут строиться и соответственные художественные науки. Так же, как их частные предметы—разные искусства,—художественные науки слагаются в некоторое сочетание или композицию. Свободное группирование частных дисциплин об отдельных видах искусства, сопоставленные единичные начала теории разных художеств, как напр., театроведение или танцеведение—это и есть композиция наук. Здесь проходит ряд как бы поперечных разрезов познания через ту множественность, которую мы называли хороводом муз. Каждое частное ведение некоторого искусства есть научная единица, и этих единиц может быть столько же, сколько и искусств. Если завтра из ремесла вырастет какое-то новое искусство, то послезавтра композиция художественных наук усложнится еще одним новым сочленом этого своеобразного семейства.

Разумеется, такое наше предположение еще не свидетельствует о том, что частные виды искусствоведения в настоящее время действительно хорошо скомпонованы: конечно, до сих пор здесь нет еще прочной связи всех органов в один организм; да и сможет ли эта связь когда-либо быть осуществлена,—еще вопрос. Такая проблема, пожалуй, неразрешима для отдельного исследователя; для этого, вероятно, нужны дружные труды особых ассоциаций специалистов. Ведь это задание—того же примерно порядка, что и поиски синтеза искусств. Для всякого синтеза необходима предварительная ясность всех соответствующих тез и антитез. Искусства же не все одинаково изучены, не все даже одинаково признаны: разные эпохи и страны предпочитают разные виды творчества, и условия времени и пространства самый вопрос этот ставят под знак относительности. Ни один серьезный искусствовед, кажется, еще не задумывался над вопросом о том, каково эстетическое воздействие цирка, а парководство, как искусство, эстетики трактовали гл. обр. лишь в 18 веке. Вся группа прикладных искусств только изредка привлекается к научному изучению, как своеобразный вид мастерства. Наконец, то, что представляется нашему взору сейчас,—через какие-нибудь 20—30 лет вероятно уже изменит свой облик, и самая проблема исследования может сместиться с одного

теоретического пьедестала на другой. Так, уже и теперь новый факт кино-искусства неизбежно выдвинул на первый план тему динамики формы и проблему времени в искусствах пространства.

Во всяком случае надо думать, что содержание художественных наук функционально связано с их об'емом; поэтому вхождение в семью искусствоведных дисциплин каждой новой сестры заставляет старших ее сестер осторожно пересматривать свой материал и, не теряя своего достоинства, ориентироваться в новых условиях. Художественные науки по принципу своего соприкосновения с соседками должны быть довольно упруги и, т. ск., социальны. Ведь именно во множественности своей, как предметов знания, и в многовидности своих методов заложена их жизнеспособность. Повышенный или пониженный пульс текущего искусства должен неуклонно отражаться стетоскопом науки, вернее, целой серией стетоскопов, сообщающих друг другу свои наблюдения и прогнозы. Вся сила, весь пафос художественных наук—не в бытии, а в становлении искусства.

И тем не менее такое сочетание соседних наук в некоторое множество не есть единственный вид их классификации. Нам представляется вполне возможным и такое рядоположение, которое вытекает из самого понятия искусства, вернее из элементов, конституирующих это понятие. Помимо поперечных разрезов знания, о которых мы говорили, нам кажутся возможны и разрезы продольные, анализирующие любую художественную дисциплину уже не как своеобразный и неповторяемый орган, но как тип науки об искусстве. Все искусства в отношении своей основной структуры гомологичны между собой. Всякое искусство имеет свое начало и свой конец; прослеживая его генесис, мы наблюдаем известную типичность в каждом из них, проходим те же генетические слои. Самая природа искусства, как единства, этого требует.

Такого рода продольный разрез вскрывает нам конструкцию искусств, а в зависимости от этого и связанных с ними художественных наук.

III. ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВА

В самом деле, как бы ни строилась наука о некотором искусстве, она ориентируется именно на нем и из него, как своего предмета, черпает свой метод. В этом залог ее имманентности искусству. Искусство с точки зрения математики, естествознания или напр. медицины тоже может быть с какой-то стороны объектом изучения и в какой-то степени может входить в предмет науки; но такая возможная связь лишь косвенна. Под'ездных путей к искусству сколько угодно, но ни один из этих путей не приводит к самой сути искусства. Имманентно—научное познание искусства неизбежно предполагает свою чисто-искусствоведную методологию. Если предметом науки является искусство как такое, значит, самая эта наука сосредоточивается только на том, что есть именно искусство. Методы искусствоведения не должны были бы заимствоваться из других наук, они могут быть выработаны до конца только на изучении искусства. Поэтому все зависит от того, в чем мы полагаем подлинный предмет искусства.

Правда, в нашу задачу не входит здесь определение искусства по существу, полное вскрытие его предметности. Но с одного, по крайней мере, аспекта такое определение нужно сделать. Именно, нужно отметить, что искусство вообще может быть понимаемо двояко. В идее своей, онтологически, оно едино и неделимо; в своей феноменологии оно множественно, плюралистично и текуче. В художественном потоке жизни сливается и об'единяется все то, что есть результат творчества и мастерства человеческих поколений, что дает прирбыль в ряду эстетических ценностей культуры.

В известном смысле, а именно с материальной стороны, всякое творчество есть производство, и его жизненный нерв есть само творческое произведение. Извечно повторяется в

художнике творческий процесс, никогда не прекращается в истории производство эстетических ценностей; но в то же время всякое народившееся произведение—особливо, индивидуально и самодовлеющее. Человеку даны пространства природы и времена истории; но человек ищет иных пространств и других времен, вне природы и вне истории,—своих, искомым и чаемых. Самоосуществляя себя в мире, он исходит искусством, „искушает“ себя в творчестве, им себя изживает и через него утверждает себя в мире. Значит ли это, что искусство вообще не подлежит ни природе, ни истории?—Нет, онтологически не подлежит, область его автономна; но как ряд феноменов, искусство имеет свою историю и в пределах истории переживает ритмическую смену разных стилей; вместе с тем искусство имеет свою природу, органически свойственную всякому его проявлению и подобообразную во всех его видах. Как все живое и становящееся, искусство растет, увядает и перерождается; в этом росте своем оно обнаруживает свойственную ему структуру.

Подобно тому, как всякое животное имеет скелет, так есть скелет и в искусстве. В своем становлении каждое художественное произведение конструируется гомологично всякому другому произведению: в этом сказывается его природа. Оно производится мастером и изживается творцом; но оно не пропадает и не исчезает: там, где есть производство—есть и потребление. Так и искусство—потребляется. Потребитель искусства вживается в произведение и через это сам приобщается художеству. Здесь заложена социальная сторона художественной жизни. Ведь если в науке ищется путь от человека к покоряемой им природе, то в искусстве протягивается путь от человека к другому человеку. Этот момент сообщаемости дает право утверждать Б. Кроче, что искусство есть язык, Л. Толстому и А. Бергсону, что искусство—внушает.

В художественных науках отражается и пафос науки и пафос искусства. Искусствоведение 1) ищет путь к природе искусства и 2) чает приобщения художеству. Если это искание хочет быть правым, то науки об искусстве должны конструироваться аналогично своему предмету, т.-е. функционально следовать конструкции самого понятия искусства.

Каково же строение этого понятия и в чем заложено подобие всех искусств? Повидимому именно в том, что мы характеризуем как путь от человека к человеку. В центре понятия искусства лежит само художественное произведение, детище породившего его мастера. Рождаясь, оно покидает своего родителя и идет к другим людям—рассказать им о своей породе.

Иногда оно не владеет речью и требует своего рода няньки—истолкователя, лицедея, исполнителя. Но эта немота свойственна только истолковательным искусствам, по преимуществу временным, строящим временные ритмы; пространственные искусства такой няньки не требуют: они образны сами по себе, их форма зрительно запечатлевается в пространстве. Как временное так и образное искусство протягивает путь от художника к зрителю, от творца эстетической ценности к приемлющему ее. Так три необходимых предпосылках понятия искусства конструируют его остов: производитель, произведение, потребитель. Если нужен бывает истолкователь, то этот четвертый примыкает ко второму началу—произведению и его раскрывает. Через это звено цепь искусства замкнута. Разнимать, разобщать самые эти начала в их сущности—было бы равносильно раз'ятию позвонков спинного хребта искусства. Но понятие искусства мы вправе анализировать: наука всегда предполагает анализ, и ее испытующий молоточек дерзает выстукивать то один то другой позвонок.

Однако, научное исследование интересуется не только самыми этими позвонками искусства, а также и их соотношением; больше того: отношения всегда важны, тогда как самые предпосылки не совсем равноценны по интересу, который они имеют. В частности, потребитель искусства сам по себе не интересен для искусствоведения, тогда как его отношение к произведению искусства имеет ценность; производитель искусства ценен и сам по себе и в своем отношении к произведению. О произведении искусства и говорить нечего: оно в центре.

Таким образом, об'ективный интерес представляют две предпосылки понятия „искусство“—творец и произведение, и два соотношения—творца к произведению и произведения к

воспринимающему его. Поэтому научное познание искусства может идти по четырем основным направлениям, конструируясь в зависимости от своего предмета. Эти направления определяются элементами искусства: творчеством (*πρᾶξις*), выражением (*ἔκφρασις*), производением (*μορφή*) и восприятием (*αἰσθησις*). искусства.

Всякое искусство единственно и неповторяемо; всякое произведение искусства индивидуально и цельно, как плод породившего его творческого воображения. Художественный акт есть акт зачатия и рождения нового эстетического организма, некоего детяти, идущего в мир под своей особой звездой. К искусству мы относимся как к ценности генетической: оно рождается, растет и умирает, как все живое в природе; но если оно велико, самобытно и импульсивно,—оно сохраняется в истории и пребывает вечно как общекультурная ценность.

Его пребывание и его след в истории служат предметом истории искусства. Его онтологическое бытие в целом, экзистенциальность его идеи есть предмет философии искусства. Его природное становление, его генетика и рост являются предметом наук об искусстве, художественных наук.

Конструкция этих наук располагается по генетическим разрезам искусства как феномена. Мы наметили четыре таких разреза; творчество, выражение, произведение и восприятие искусства, наша основная задача—дать характеристику и физиогномику этой четверицы.

IV. ЭСТЕТИКА

Генетический метод исследования требует, казалось бы, аналогического следования анализа реальным фазам прорастания художественного организма. Однако нам кажется сейчас удобнее идти от конца процесса к его началу. Поэтому мы начнем с эстетики, вернее с того, что мы под этим словом подразумеваем. А подразумеваем мы здесь не совсем то, что считается в наше время общепринятым.

Современная эстетика, претендуя быть „общей“, по самому своему предмету не совпадает с искусствоведением, расходясь с ним довольно далеко. Она шире искусствоведения, ибо не с одним искусством имеет дело: ее предметом может быть также прекрасное в природе; вместе с тем, эстетика уже искусствоведения, т.-к. далеко не покрывает его области: многие стороны искусства эстетике не подведомственны, и их изучением она не интересуется*). Словом, предмет современной общей эстетики не есть только искусство и не есть все искусство: и по объему и по содержанию объект ее изучения как бы сдвинут с потока искусства,—подобно окраске кинематографической ленты, не вполне совпадающей со световыми очертаниями движущихся фигур.

Нужно ли говорить, что такая отвлеченная эстетика не нужна ни художнику, ни ученому? Она не имеет никакого научного значения и в лучшем случае совпадает с философией искусства.

Мы полагали бы правильным понимать под эстетикой только то, что вкладывал в ее идею крестный отец этой науки Баумгартен, пожалуй, даже еще меньше. Подлинная эстетика должна была бы быть наукой о восприятии произведений

*) К несовпадению понятий эстетического и художественного см. схему R. Müller—Freienfels, *Psychologie der Kunst* I. 14 (1922).

искусства зрителем или слушателем, наукой о познании искусства через чувства, о влиянии и действии произведения на воспринимающего его. И такая наука немаловажна.

Мы настаиваем на том, что всякое художественное произведение предполагает своего потребителя; печальна была бы участь того искусства, которым поделиться не с кем. Искусство идет от индивидуального к социальному, сообщает художника зрителю. Эстетическое „дитя“, как мы его назвали, требует деятельности и хочет расти и зреть, принимая свою долю участия в истории человеческих вкусов. Произведение искусства обладает лишь потенциальным бытием, если его никто не восчувствовал и не осмыслил: его актуальность заложена в отдаче своего художественного импульса всякому достойному его воспринять и им насладиться. Полно лишь то художественное произведение, что проявило свою эстетическую динамичность в ком-то другом, кому-то другому сообщилось и им усвоилось. Как бессмыслен был бы мир без наличия человека, ориентирующего себя в нем и воссоздающего мир в себе,—так же бесплодно искусство для никого. Такая связь художественного произведения с его восприимчиком совершенно неизбежна: если когда-нибудь наступит время, что музыки Баха не будет слушать уже ни один человек, то искусство Баха тем самым погибнет, и партитуры его произведений останутся чистым мэоном нотных значков.

Указанная связь произведения с потребителем и есть предмет эстетики в подлинном ее смысле. И как бы ни расширять искусственными домыслами предмет этой науки, в нашем сознании термин „эстетический“ не может значить ничего другого, как относящийся к звучанию художественного произведения. „Ваши стихи звучат“, говорят поэту. Это—утверждение эстетической их значимости. Если, напр., Кантемир или Бенедиктов для нас уже не звучат, значит их эстетическая ценность утратилась, выдохлась: их стихи—достояние истории, а не эстетики.

Между тем современная общая эстетика, поскольку она оперирует с фактическим материалом, преимущественно ориентируется на классическом искусстве прошлого, на произведениях, которых динамика с изменением вкусов затуманилась и воспринимается нами уже не с полной свежестью.

Такую ориентировку на статическом материале мы считаем совершенно ошибочным приемом. В результате таких пристрастных симпатий книги называемые Эстетиками нередко устаревают еще раньше, чем они написаны. Один русский философ в своей работе о смысле творчества обозвал современную эстетику никому ненужным сортом литературы. Несмотря на крайнюю резкость формулировки, эту мысль нельзя не признать в известной мере справедливой. Весь пафос „эстетики“—в ее всеобщности и в нормативизме. Но как то, так и другое свойство совершенно гетерономны искусству, так как искусство не нормативно и не всеобще. Поэтому и оказывается, что общая эстетика искусству не нужна. Ее попытки обнять необъятное могут привести только к упругому эклектицизму и к изданиям чисто справочного характера (И. Фолькельт, Э. Мейман).

По нашему убеждению, эстетика должна перестать быть общей, добровольно отказаться от *allgemein*’ости и дифференцироваться по родам искусств. Только тогда она становится художественной наукой, частной и конкретной. Но тем самым она плюрализируется на ряд дисциплин.

Действительно, виды эстетического восприятия значительно разнятся в пространственных искусствах и во временных. Ритм танца и ритм рельефа—не одно и то же, и восприятие того и другого ритма психологически не конгруэнтно; здесь возможны вариации от моторного вчувствования до сенсорного абстрагирования. Даже самые понятия вчувствования и абстракции не идентичны в разных искусствах: достаточно сравнить хотя бы абстракции графические и архитектурные.

Правда, в том строгом смысле слова, какой мы склонны ему придавать, эстетики в настоящее время почти еще нет. Каждый мыслитель как будто бы волен толковать ее предмет по своему, и когда, напр., вы видите новую книгу под заглавием Эстетика, вы только по фамилии известного автора можете предположить о ее содержании. Философы идеалисты, психологи эксперименталисты, общественники социологи равно заявляют свои права на эту дисциплину. При этом идеалисты нередко выщелачивают эстетические категории до совершенного безвкусия, а психологи и социологи

вязнут и тонут в чаше соседних ассоциаций. Для эстетики создается т. о. критическое положение, выход из которого возможен либо в философию, либо в группу художественных наук, нами здесь намечаемую.

Эта эстетическая группа методологически объединяет все те чисто-эстетические темы, которые приходится большей частью выбирать и элиминировать из Grundriss'ов и Grundle-gung'ов, насильственно сведенных в систему. Начиная уже в 19 веке эстетика загромождена учением о гениальности, творчестве, о системе искусств и проч., тогда как истинный ее предмет есть восприятие искусства, того или другого, и его вариации в зависимости от вида этого искусства.

Пора признать, что эстетический факт дается нам не только в самом художественном произведении, а и в строе души воспринимающего его суб'екта. Звучание искусства, его качественный тон—это не метафизическая «красота» идеалистов, а живая конкретная связь произведения со зрителем или слушателем. Если нет воспринимающего искусство, то нет и эстетического начала; эстетическое звучание произведения зарождается в тот момент, когда мастер, заканчивая свое произведение, отрывает его от себя, отодвинется от него и со стороны на него полюбуется. В этот момент художник становится зрителем. Такая об'ективация звучания сообщает произведению его эстетическую действительность: эту самую заряженность творения переживает и зритель, как бы настраивающий свой вкусовой камертон по художнику. Но для самого художника этот момент любования не так показателен, как для восприимчика. Эстетический заряд не возвращается к своему первоистoku: он обнаруживает свое как бы излучение в области чувства и сознания получающего эстетическое наслаждение зрителя.

Область эстетического можно уподобить силовому полю воздействия искусства. Именно влияние искусства на созерцающего современника по преимуществу эстетично. При этом, повторяем, ориентировку эстетики следует полагать не в художественном об'екте, а в суб'екте восприятия. Носитель эстетического—эстет (без ковычек, конечно). Это он питается искусством, безубыточно для искусства потребляет его. В нем совершается сенсуально-интуитивное познание художественных

ценностей, на нем сказывается качественный тон звучания произведения, в его душе воспроизводится искусство, воспитывающее его вкус. Сюда же относятся стадии процесса эстетического восприятия и классификация основных его типов. Ничего иного мы в идею эстетики, как науки, не вкладываем. Все остальное уже не входит в понятие.

Не трудно видеть, что в таком нашем понимании эстетика есть дисциплина по преимуществу психологическая и социальная; а из других художественных наук—наиболее периферичная по предмету. Поскольку ее предмет лежит в душе воспринимающего, к эстетике наиболее применимы методы психологии и социологии. Впрочем, это не значит, что нас удовлетворяют чисто-экспериментальные попытки обоснования эстетики на статистике восприятия примитивных зрительных форм, напр. золотого сечения и других простых математических отношений. Эта наука должна быть опытной, но экспериментировать здесь следует лишь на бесспорно творческих и по преимуществу чистых формах искусства. Наконец, для исследования вариаций эстетического восприятия нам представляются важными и психо-неврологические и психо-аналитические эксперименты,—лишь бы не забывалась их служебная и т. ск. пограничная роль по отношению к искусству.

Однако, в нашу задачу не входит составление программы собственной эстетики, а только архитектоника основных понятий, входящих в идею художественных наук. Поэтому перейдем к характеристике соседней дисциплины.

V. МОРФОЛОГИЯ

Ближайшая к эстетике художественная наука (или—вернее—группа наук) ориентируется на самом факте художественного произведения, на том конкретном плоде, который служит центром нашего внимания. В таком аспекте эту науку можно назвать учением о форме—морфологией.

Действительно, художественная форма—это наиболее существенный и центральный признак произведения искусства. Пока искусство не оформлено в соответствующем материале, оно представляет собой лишь невоплощенный замысел. Форма есть тело искусства, его плоть, и художником может быть назван лишь тот, кто носит в себе динамическую волю к форме. Можно не разделять увлечения формальным методом, поскольку им пользуются односторонне; но нельзя не признавать того исключительно крупного значения, которое он имел в процессе созидания наших методов. Искусство сонаты или новеллы, рельефа или гравюры, некий самодовлеющий и законченный художественный организм, изолированный из истории и замкнутый в собственной природе—раскрывает свою специфическую форму для изучения искусствоведа.

Не подлежит сомнению, что морфология есть наиболее имманентная памятнику искусства научная дисциплина, чувствительнейший нерв всего научно-художественного комплекса. В наши дни именно морфолог есть искусствовед по преимуществу. Именно здесь вырастают и выковываются методы стилистического анализа, в этой области пишутся наиболее блестящие работы—культурные симптомы нашей эпохи. Достаточно назвать имена Г. Вельфлина, В. Воррингера или Ф. Бургера, а из их предшественников А. Ригля или А. Шмарзова, чтобы узнать одну из важнейших магистралей

строящейся науки об искусстве. Возрождение, готика, античность—медленно интегрируются из малых компонент в массивные стили, завещавшие нам все свое величие; имена художников проходят лишь как вехи или как эмблемы национальной воли к форме. А морфология мировой истории О. Шпенглера—разве не искусствоведный прием? Здесь все те же поиски стилистического синтеза, которые базируются на данных художественной физиогномики. Портреты мировых культур—таков последний шаг современного историзма, который заимствует богатые плоды работ искусствоведа-морфолога.

Однако, к таким широким обобщениям наука приходит далеко не сразу. Она прежде всего интересуется конкретным художественным произведением, как цельным единством. Своеобразная художественная монада как такая подвергается изучению, главным образом, со стороны ее формы. Здесь забывается не только зритель, но и художник: центром внимания является самый художественный объект, вещь, памятник, произведение. Мы не так уж интересуемся здесь генезисом произведения, его прошлым или будущим; для нас на первом месте стоит реальный факт его наличного существования вот здесь, вот сейчас, в таком-то именно виде. Художественное произведение как живая и конкретная, ставшая и законченная ценность опыта—вот основной предмет морфологии. Специалист-морфолог разбирает произведение, анализируя его элементы и вместе с тем, погружаясь в качественную особенность данной работы, синтезирует свои наблюдения в систему формального описания.

Конечно, такой разбор уже предполагает необходимую пропедевтику, базу в виде теоретических положений об основных элементах данного вида искусства. Ведь структура каждого искусства, со стороны его формы, вполне своеобразна, и художественные элементы этой формы особливы от других искусств. Напр., цвет в живописи и цвет в скульптуре слишком не эквивалентен в том и другом случае, чтобы можно было выводить его за скобку, как элемент идентичный по качеству. Естественно, что специфическое сочетание специфических элементов всякого отдельного искусства предполагается как предмет предварительного изучения этого искусства,

для того чтобы можно было научно прочитывать его, хотя бы и по складам. Что ценного может сказать о музыкальном произведении человек, не знакомый с музыкальной формой вообще, будь это хотя бы искусствовед-пространственник?

Мы полагаем, что учение о формах искусства методологически предшествует учению о художественной форме такого-то искусства. Если *Kunstforschung* есть первая и основная глава морфологии, то *Kunstlehre*—ее введение. И только уже на почве таких основ теории искусства и собственно искусствоведения в тесном смысле возможен тот синтез, который достигается учением о стиле эпохи, *Stillehre*. В процессе изучения следует сперва В. Вецольд или Г. Корнелиус—как общее, потом Вельфлин или К. Фолль—как единичное, наконец П. Франкль или А. Салис—как индивидуальное учение о признаках стиля.

Выступая на смену прежней единой и то же, к сожалению, „всеобщей“ истории искусств, в смысле А. Шпрингера, К. Вермана или Г. Титце *), современное искусствоведение вносит принципиальную ноту плюрализма, отражающую его методологическую сложность. И этот специфизм всех художественных наук вообще как нельзя лучше отражается нашим комплексом морфологической группы. Ведь морфология одновременно и теоретична и конкретна, и утильна и отвлеченна, и аналитична и синтетична, как само искусство.

Особенно показателен Вельфлин как морфолог. Одна из ценнейших особенностей Вельфлина это близость его к самому памятнику искусства, его имманентность предмету. Он всегда верен любимой картине, не уходит от нее далеко и лишь на почве строгой художественной эмпирии коагулирует свои веские выводы. Но посмотрите, в какие научные массивы складывается эта множественность отдельных наблюдений: от нескольких картин—до категорий стиля! **) И все это результаты морфологии, ее первые твердые достижения, смыкающиеся из парусов и распалубков в единый купол *Stillehre*. Подойдите поближе—и вы увидите многочастность и многообразность этого построения.

*) *Methode der Kunstgeschichte*, 1913.

**) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1921.

То, что в разрезе эстетики подлежит исследованию как воздействие оптическое или акустическое,—в рамках морфологии исследуется как цвет и тон, масса и линия, динамика и композиция. В художественном произведении подвергаются анализу все его компоненты, все элементы его специфической формы. Естественно, что морфология объединяет собой не только анализ и синтез художественной формы, но и изучение основных форм искусства. Во-первых—искусствоучение, во-вторых—искусствоиспытание, в-третьих—стилеучение: так представляется нам состав морфологической группы наук об искусстве.

Но центральным ядром морфологии, конечно, всегда будет текущая по множеству русл средняя ее часть. И славная плеяда основоположников морфологии главным образом работала именно над этой колоннадой особых искусств. Имена их слишком известны: это наши авторитетнейшие западные учителя.

До сих пор мы имели в виду морфологию преимущественно пространственных искусств. Правда, все сказанное относится и к временным искусствам; но здесь необходимо оговориться и несколько пополнить нашу характеристику.

Дело в том, что поэтическое искусство, театральное, а также музыка, танец и кинематография усложняют морфологическое изучение той своей особенностью, о которой упоминалось выше. Как искусства протекающие во времени, они никогда не пребывают в произведении, но могут лишь разворачиваться перед воспринимающим в периоды исполнения их формы. Такая необходимость в исполнителе, передатчике или же истолкователе (каковыми являются, напр., дирижер или актер) не только подчеркивает текучесть, свойственную форме этих искусств, но и придает крайнюю произвольность характеру ее интерпретации. Есть бесконечно много возможных вариантов в исполнении драмы или квартета, диапазон исполнения растяжим здесь от виртуозной импровизации до рабской ремесленности. И мало того, что истолкователь становится между исполняемым произведением и воспринимающими его: он вращается также между автором и произведением; он сам принимает участие в творческом процессе, хотя бы в заключительной стадии воплощения

произведения. Из-за этого эстрадного или экранного момента протекающего во времени художественного произведения, его форма в такой степени зависит от исполнителя, что как бы покрывается его искусством. Временная художественная форма связана с искусством истолкователя настолько тесно, что это истолковательное искусство должно быть понимаемо нами как особая глава морфологии временных искусств. И самую временную форму тонических искусств нужно повидимому понимать двояко: в одном смысле эта форма чисто-потенциальна и может быть воплощена лишь при известных условиях; в другом смысле форма актуализуется, воплощается в ритме звуков и движении, но в этом случае она приобретает неизбежный персональный привкус, связанный с личной манерой артиста.

Собственно морфология интересуется главным образом первым, узким смыслом формы искусства,—творчески-пребывающей, но *in actu* невоплощенной формой, которая не связана ни с какой персоной, кроме своего творца. Ее можно было бы назвать виртуальной или потенциальной. Второй же, более широкий смысл временной формы уже не вмещается в точные рамки предмета морфологии и частично входит в области соседних дисциплин. Во-первых, от истолкователя ритма временного искусства зависит его восприятие слушателем, и, поскольку это так,—искусство истолкователя заходит в эстетику и проявляется в ее области. С другой стороны, исполнитель лицедей, в меру своего творческого участия в воплощении произведения, непосредственно затрагивает те струны, что протянуты между автором и его детищем. Таким образом, исполнитель—не только нянька, но и повивальная бабка: кроме того, что он может вывести эстетическое дитя неумытым и плохо одетым,—он может сделать гораздо худшее: изуродовать, искалечить рождающийся плод при самом его появлении на свет. Поэтому его роль расширяется и по другую сторону художественного объекта, ближе к его генетическим корням.

Такова передаточная особенность временных искусств. До известной степени она присуща, правда, и пространственным искусствам, но не с такой необходимостью. Пространственная форма самонаглядна и открыта всегда, она неизменна и едина, так что нам нет надобности различать в ней

потенциальный и актуальный вид, как во временной. Но это еще не значит, что она общедоступна как эстетическое явление. Кто не умеет ее читать, тому нужен истолкователь - переводчик, который открыл бы неумелому воспринимателю эстетическую звучность произведения. Такого рода воспитание вкуса, эстетическая педагогика, будучи дисциплиной прикладной и т. ск. под'ездной к искусствоведению, соответствует по своему предмету рассмотренной выше исполнительской деятельности артиста. Как там временник, так и здесь толкователь пространственник, раскрывая форму, становится между памятником и зрителем, а также нередко затрагивает и ту творческую пуповину, что связывает художественный плод с его творцом.

Но здесь мы уже покидаем вопросы только формы и подходим к области соседней художественной дисциплины.

VI. ЕКФАТИКА

Ближайшая к морфологии искусствovedная наука некоторым образом противоположна эстетике и в то же время непосредственно близка к ней. Ее предмет: искусство как выражение и раскрытие замысла художника; об'ектом ее служит та связь, что соединяет произведение искусства с его мастером, т.-е. своеобразное проявление личной художественной воли, обнаруживающей качество творческой интенции. Художественное произведение рассматривается здесь не как законченный организм, но как знак становящегося мастерства художника, как его духовная лаборатория.

Ведь плоть искусства—не одна только плоть; она бывает овевана и пропитана импульсом духовности, придающим произведению аромат неповторимого настроения. Всякая форма всегда выражает некоторую жизненную функцию. Эта-то функциональная содержательность искусства, оформленная в произведении, его *Gehalt*—и есть предмет науки или группы наук о выражении.

В этой области, чрезвычайно своеобразной, исследователю нужно быть самому хоть немного художником, специалисту хоть на минуту стать дилеттантом (в лучшем смысле слова). Здесь необходимо вчувствование уже не только в вещь, а и в мастера и его искусство; нужно специфическое чутье валёров, нужна интимная настроенность на ту же тему, что облюбована автором. Возвращаясь к той символике, которую мы применяли,—ученому нужно стать мамкой и самым нежным образом лелеять предмет своего созерцания и изучения. Ибо здесь искусство познается как цельное художественное явление, как единство формы и содержания. Сюда относится напр. роль чуткого переводчика поэта или тонкого артиста-исполнителя.

Из всех художественных дисциплин эта характеризуемая нами наука наиболее артистична и, пожалуй, аристократична среди других. Идеал ее знаточество, которое так блестяще охарактеризовал М. Фридендер.

Установившегося названия эта дисциплина не имеет. Ее можно было бы назвать поэтикой, если бы этим термином не завладели специалисты по поэзии и если бы понятие поэтики покрывало не только *Ποιησις*, но и *τρυφή*. Но поэтика не покрывает всего предмета и в то же время выходит за его рамки. Поэтому нам приходится предложить свое чисто—условное наименование, образованное из греческого *Εκφασις*, *ἐκφάσις*. Как от слова *αἰσθησις* (ощущение, восприятие) взята была некогда Эстетика, так от *Εκφασις* (высказывание, обнаружение, выражение) можно было бы вывести аналогичное слово Екфатика. Такое наименование условно, и мы не настаиваем на его введении в научный обиход; но другого у нас нет, а это—предлагаемое нами—наиболее точно выражает интересующий нас предмет.

Впрочем, термин не так важен, как самое понятие. Ведь нас могут спросить, существует ли вообще дисциплина того порядка, о котором мы высказываемся, и не пытаемся ли мы открывать здесь невиданную еще Америку, настаивая на подобной группе наук. Такой вопрос был бы вполне правомерен, если бы художественные науки представляли собой точно выработанную и строго установленную систему. Но если согласиться с тем, что система и методология искусствоведения находятся в стадии становления и мы не вправе требовать от них стройной законченности, то нельзя не признать, что наша попытка классификации имеет реальное право на существование, буде она не вполне беспредметна. Между тем, можно ли отрицать научную ценность искусства, рассматриваемого в аспекте отношения его к творящему его мастеру, и не признавать ценность произведения с точки зрения самого художника?

Нам кажется, что для искусствоведа интенция выразительности и направленности изучаемого произведения искусства представляет большой познавательный интерес. И в особенности этот интерес уместен в наши дни, когда искусство экспрессионистов и в теории и на практике выдвигает

проблему изживания художником своей души на своем персональном языке, когда искусство подчеркивает себя как об'ективацию суб'ективного. *) Современный художник,—как впрочем и всякий другой,—вкладывает в творчество всю свою психическую содержательность, всю сложность своих жизненных смыслов и м. б. бессмыслиц. В его произведении генетически отражается его индивидуальность, его воление и его путь. А для исследователя открывается интереснейшая перспектива—вскрыть эту творящую личность мастера в той мере, в какой она воплощается в его произведении. Такая задача экфатического изыскания, будучи вполне своеобразной, подразумевает тем самым и особые методы.

Как бы то ни было, если экфатика и не сложилась пока в научный организм,—ее пафос настолько явственно выдвигается в современной теоретической литературе, что мы склонны ожидать ее расцвета и всеобщего признания. За это говорит и самый уклон современного искусства, все более не удовлетворяющегося задачами чистой формы. Между тем, куда идет искусство, туда же нужно смотреть и искусствоведа.

В известной мере, эстетика представляет собой наше прошлое; настоящее наше—в успехах морфологии; от экфатики мы вправе ожидать многого в ближайшем будущем. Она постепенно вырастает из морфологии и связана с ней теснейшим образом. Вопросы художественной фактуры, напр., входят естественным образом в состав формальных элементов произведения; но в то же время фактура есть и экфатическое указание: она отражает собой чисто-суб'ективную манеру мастера, по которой его можно бывает узнать. В особенности важна т. наз. нематериальная фактура. То же нужно сказать и о ритме в разных искусствах. Каждый художник ритмизирует свою тему по-своему. Наконец, проблематика атрибуции, оперируя с морфологическим материалом, также служит переходным мостом к экфатике в своих поисках индивидуальной художественной воли.

Так. обр. чтение фактуры, анализ ритма и проблема атрибуции—указывают на один из важнейших путей, который

*) Марцинский, Метод экспрессионизма, 1923.

подлежит екфатике. Исходя из конкретного произведения, мы ищем суб'ективный творческий мир художника. Этим путем чаще всего идет искусствovedное исследование. Так, исходя из морфологических данных, слагаются определения В. Воррингера или Ф. Бургера, Г. Вельфлина или М. Рафаэля, О. Вальцеля или Э. Сидова.

Но возможен и другой путь, который можно было бы назвать генетическим; последний свойственен теоретическим работам самих художников, осмысливающих свое мастерство и высказывающихся о мастерстве вообще. Это путь Л. Б. Альберти и Л. Винчи, Гете и Э. По, А. Гильдебранда и Г. Земпера, В. Маркова и В. Кандинского, В. Иванова и А. Белого.

Наконец, начала екфатики могут быть представлены и третьим путем—чисто отвлеченным рассмотрением идеи мастерства. Такова *Kunst—theorie* К. Фидлера *), такова в своем екфатическом пафосе „Эстетика“ Б. Кроче, для которого самая красота есть адекватность выражения.

Вот три методологических возможности екфатики. Первый из указанных нами путей вырастает из корней морфологии; второй связывает екфатику с теорией творчества (о которой речь впереди), наконец, третий путь характеризует нашу науку как взаимодополнительную к дисциплине узко-эстетического порядка. Так. обр., контуры соседних областей как бы сливаются друг с другом и единят их в один искусствovedный организм, из которого мы извлекаем их лишь путем абстракции.

Художественные науки вообще сплошны одна с другой, комплексны: этим свойством они отражают свой предмет—область искусства. Но в том генетическом воззрении, которое принято здесь, необходимо различать разные стороны предмета, разные точки зрения на искусство. И надо сказать, что по свойствам предмета екфатика ближе всего к эстетике: она столь же теоретична. Ведь морфология имеет дело с некоторой вещью, законченной, обособленной и самотождественной; а эстетика и екфатика оперируют над суб'ект-об'ектными отношениями или же над знаками этих отношений. Их

*) Konnert, *Kunsttheorie* Konrad Fiedlers, 1924.

тема—связь с памятником, а не самый памятник; но только связь эта далеко не одинакова: в одном случае это искусствовосприятие, в другом—искусствовыражение. Но как там, так и здесь искусство рассматривается не как состояние (тема морфологии), а как действие и вместе воздействие. От человека к человеку протягивается динамическая нить, завязывающаяся узлом в реальности произведения.

Однако, этот процесс протягивания функциональной нити от производителя к потребителю искусства никаким образом необратим: он разворачивается не в пространстве—как протяженность, а во времени—как последовательность или род длительности; в этом смысле художественная форма есть лишь оплотненный реальностью знак протекания, как бы материальный сгусток в этом потоке разворачивания искусства. Поэтому, напр., понятие времени в эстетике и в экфатике совсем не одно и то же: процесс переживания произведения эстетом может совсем не совпадать с переживанием мастера; интенсивность того и другого качественно различны и далеко не равноправны.

Ведь художник есть в то же время и зритель, тогда как зритель еще не есть тем самым художник. Кинетичность второго только пассивно-усвоительна, тогда как динамика первого активно-созидательна. И если эстетика периферична искусствоведению, то экфатика заложена в самой его сердцевине. Она принципиально содержательна. Когда мы говорим о категории времени в пространственных искусствах, мы не эстетизируем: мы в этом случае подразумеваем нечто иное, как время экфатическое, т. е. психическую насыщенность произведения переживанием мастера, его длящийся в ритме *Gehalt*.

Вчувствование в *Gehalt*, учет его качества и его интенции—это задача предстоящая всякому экфатику, будь то ученый, будь то художник-истолкователь. Когда А. Никиш становился между тенью Вагнера и его партитурой, то он проявлял тот именно вид творчества, который, помимо своего морфологического и эстетического значения, был по преимуществу экфатическим. То, что обычно именуют конгениальностью, относится именно сюда. К экфатике же следует отнести и проблему импровизации в искусстве.

Конечно, тип чистого екфатика было бы довольно трудно выделить, но методологические его особенности симптоматичны. Мы уверены, что екфатика, как наука—это очередная проблема искусствоведения. Но сейчас нам пора вернуться к обозрению общей конструкции наук и характеризовать четвертую ее компоненту.

VII. ПРАКСЕОЛОГИЯ

Екфатика интересуется тем отношением, которое существует между художником и его произведением, выражающим его творческую интенцию. Соседняя с ней дисциплина, к которой мы теперь переходим, исследует уже не интенцию творчества, но его потенцию. Предметом этой науки служит сам художник, как носитель активных творческих возможностей. Художник есть всегда человек репрезентативный, одаренный повышенной способностью переживания, выражения и формообразования. Он заражает свое произведение творческим импульсом, который испытывает сам, и этот первоначальный импульс автора всегда остается жив во всяком искусстве. Поэтому учение о производителе искусства, об отце художественного произведения как таком и о принципах художества вообще не может не составлять особой группы в искусствоведном строе.

Такого рода теория и проблематика творчества возводят нас к генетическим истокам искусства, к его генитуре, и вместе с тем завершают интересующий нас цикл конструкции, обозрение которого мы начали с его конца. Здесь, в начале цикла, заложены корни особой дисциплины или научного комплекса, который—по аналогии с наукой о познании гносеологией—мы могли бы наименовать праксеологией, т. е. наукой о творчестве. Такая наука далеко не нова, но до самого последнего времени эта часть художественных наук обыкновенно включалась в систему классической «эстетики», как одна из ее глав.

Между тем, прямо смешно было бы не видеть, как мало связаны между собой вопросы эстетического восприятия с вопросами о гениальности, талантливости и других подобных. Ведь там и здесь предполагаются совершенно разные об'екты

изучения, об'единимые между собой лишь при посредстве включения третьего термина—самого художественного произведения. В действительности, теория творчества относится к эстетике приблизительно так же, как гносеология к психологии. Они обе трактуют проблематику искусства, но с двух разных концов: одна против течения искусства, другая вдоль его. Их предметы вполне различны, а стало быть различны и методы. Методика праксеологии носит по преимуществу философский, синтетически обобщающий оттенок, она больше интегрирует, чем дифференцирует. Праксеологический круг дисциплин, обнимающий вопросы творчества в разных искусствах, вполне своеобразен: праксеология имеет своим об'ектом не состояния (как морфология), но обстоятельства,—не отношения (как эстетика или экфатика), но бытийные свойства, реальные факты и принципиальные возможности.

Конечно, это еще не значит, что она априорна или трансцендентальна, в таком случае она не имела бы конкретного отношения к искусству; как и всякая иная художественная наука, она более или менее имманентна художеству и эмпирична по своим приемам. Больше того, в нее входят и чисто-психологические элементы и исторические: сюда относятся хотя бы биографический материал, как наследственность мастера, его связь со средой и нацией, эпохой и культурой, а также сексуальные его особенности и проч. Но все же основной пафос праксеологии—это жизненный пульс художественного творчества, его принципы и методы, его типология и его состав, его признаки и стадии,—словом, полная его характеристика.

Об'ектами праксеологического изучения являются: иррациональные и рациональные, эмоциональные и телические факторы творчества; здесь исследуется впечатлительность и одаренность—музыкальная или пластическая, имитативная, комбинаторная или сенсорно-моторная; в круг тем праксеологии входят и условия выбора пространственной или временной формы искусства и характер имажинативности художника; ее же интересу подлежат возможные особенности концепции и выполнения произведения, и вариации темперамента творческой личности, и влияние пола,—словом, сюда входит

полностью феноменология и пневматология художника, как такого.

Не трудно видеть, что здесь мы имеем дело с дисциплиной вполне сложившейся и методологически самостоятельной. Ее существование и ее значимость для искусства не требуют, кажется, никаких доказательств. Таким образом, все дело здесь в том, чтобы не нарушать автономности праксеологии путем включения ее в систему эстетики.

Это досадное историческое недоразумение довольно типично для того хаоса, который до сих пор господствует в методологии наук об искусстве. Весь наш опыт и есть одна из попыток его преодоления. Однако, разграничивая эти две дисциплины и ставя их на двух противоположных концах ряда, мы не отрицаем того, что они родственны между собой, как члены одной семьи. Уже не раз указывалось на то, что творческий процесс и процесс эстетический по структуре своей одинаковы *); и для нас этот аналогизм не подлежит никакому сомнению. Но ведь совпадение структуры еще не свидетельствует о качественной эквивалентности, и было бы странно ставить знак равенства между художником и эстетом, производителем и потребителем искусства.

Впрочем, праксеология связана теснейшим образом не только с эстетикой, но и с другими художественными дисциплинами. В частности, с экфатикой она настолько близка, что границы той и другой науки почти сливаются; ведь обе они говорят о художнике творящем. Неудивительно, поэтому, что в научной литературе не часто приходится встречать тип чистого праксеолога или чистого экфатика, которые не затрагивали бы проблем из соседней области знания. Однако, если экфатика интересуется искусством гл. обр. в его становлении, отыскивая за полотном или за партитурой их автора, то праксеология вскрывает более принципиальную ценность авторства вообще и условия творческих потенций художника. А в этом как раз пункте праксеология наиболее схожа с морфологией: она по-своему тоже морфологична, только в отношении не к ставшему искусству, воплощенному в произведении, а к возможному потенциальному мастерству; ибо она исследует формы творчества.

*) Это отмечают и Деринг и Мюллер-Фрейенфельс.

Конечно, не только формальная и внешняя сторона творчества интересует праксеологию: в ее научный комплекс входят вопросы также и внутреннего его содержания, и эти вопросы еще более важны. Отцовство и материнство художника, который зачинает, вынашивает и порождает свое произведение, как любимое дитя, также есть существенная тема этого отдела художественных наук. Здесь нужна уже не психология и не история, а своего рода эмбриология и даже эротология творчества. Это объясняется тем, что как раз художественным натурам, наряду с философскими, преимущественно присуще то состояние эросности, о котором поведано в диалогах Платона. Быть художником—значит обладать тем даром мании и той способностью к экстазу, которые выводят своего носителя за черту общедоступного понимания в царство фантазии до конца непередаваемой. Художник уходит в себя, в свою грезу, доступную ему одному, и в глубине духа оплодотворяется приоткрывающимися ему образами; в творческом процессе он пытается стать выразимым и доступным в своей идее и для других людей.

Ведь состояние творческое есть своеобразнейшее состояние духовного одиночества среди окружающего мира, сопровождаемое в то же время сознанием избыточествующего богатства внутренних сил; эти силы неведомо как и откуда растут, заполняют весь внутренний горизонт художника и служат качественным фоном для всего его душевного потока. Художник всегда точно одержим тем дарованием, которое в нем заложено природой и которое он стремится об'ективировать во вне путем порождения искусства. Такая чреватость художественным содержанием есть результат того брака в душе творца, который совершается между идеей и природой будущего произведения. В творческом воображении художника происходит концепция, т. е. зачатие плода, из которого впоследствии разовьется и вырастет искусство. В этом процессе автентически осмысливается призвание художника и жизнь его мастерства. Человек творящий глубже, чем всякий другой человек, осознает, к чему он призван в этом мире. Его переживание принимает космический характер, и творец чувствует в себе биение пульса вселенной, который он хочет передать человечеству. Художество, как

оправдание человека, антроподицея—это тоже тема праксеологии, тема приводящая ее к порогу философии искусства.

Но здесь кончается научная граница познания художественных элементов. Дальнейшая область изучения уже выходит из наших рамок; художественные науки, как науки, не идут в своих поисках дальше того, как растет художественное произведение во всем объеме своего качества и влияния. Они интересуются гл. обр. лишь генетикой искусства. Общий предмет всякого искусствоведения—это природа и история памятника. Внимание искусствоведа направлено на то, как природа дает этому памятнику материал для воплощения его в пространстве и времени, и как история его вскармливает и развивает.

Наконец, для праксеологии характерна проблема единообразия творчества, его типичности. В этом вопросе нам кажется несомненным, что творчество всякого особого вида искусства носит специфические черты отличия, присущие только ему. Это видно хотя бы уже по тому, как отличны между собой по натуре бывают обычно мастера разных искусств, напр. композиторы и ваятели, поэты и живописцы.

Правда, в этой нашей краткой физиогномике мы лишь в суммарных чертах говорим о художественном творчестве вообще; но это еще не значит, чтобы праксеология ограничивалась такого рода сводным и общим материалом. В научном исследовании творчество может быть подвергаемо мельчайшему анализу и логической дифференциации, ничуть не нарушающим единство его бытия *). Психологизм вполне возможен и здесь, как везде, где речь идет о человеке. Однако, такой аналитической праксеологии мы почти не знаем: она еще ждет своего распределения по родам искусства.

Но если даже и подразумевать одну только общую праксеологию, то нелегко было бы указать в литературе тип праксеолога чистой воды, который не был бы в то же время и экфатиком либо эстетиком. Примеров этому можно привести немало. Ведь по-своему праксеологи—и Гете и Ницше, и Тэн и Кроче; сюда же относятся многие представители чисто—философской мысли, как напр., Р. Гаманн или Э. Гросс,

*) Тезис Р. Мюллера-Фрейенфельса: всякое отдельное творчество относительно, творчество в целом—абсолютно (*Psychologie der Kunst*, II, 240).

Б. Христиансен или В. О. Деринг. Сами собой подразумеваются имена классиков германского идеализма, от Канта до Зиммеля. Наконец, в полном смысле праксеологичны русские работы Н. Бердяева *) и Н. Эрберга **). Разнообразие приведенных имен говорит само за себя.

Праксеология является пограничной из художественных наук, она ближе всего подходит к области философии, подобно тому, как другой полюс нашего ряда—эстетика—соприкасается с психологией. Но кроме этого соседства с философией нельзя не отметить здесь еще одного родства: праксеология, как теория художественного творчества довольно близко граничит с теорией всякого вообще творчества напр., религиозно-философского, научного, технического и др. ***). Однако, что бы ни говорили художники-конструктивисты,—нельзя забывать, что искусство не есть ни открытие, ни изобретение. Конечно, творчество в той или другой области не может не иметь общих черт между собой. Но поэтому-то и нужно оговориться, что для искусствоведения имеет ценность праксеология в узком смысле, ибо только она непосредственно касается искусства. Все то, что вне искусства, искусствоведа не касается.

*) Смысл творчества.

**) Цель творчества.

***) Ср. „Эврилогию“ П. Энгельмейера, Теория творчества, 1910.

VIII. ДИФФЕРЕНЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Теперь, когда мы рассмотрели возможные углы зрения на искусство со стороны науки, нам представляется возможным более определенно, чем в начале работы, ответить на поставленный вопрос: сколько может быть художественных наук, каковы они и какова степень их наукообразия.

Мы видели, что научное отношение к искусству в его генетическом аспекте определяется четырьмя возможными способами; все они разные: одни из этих способов уже давно сложились и получили все права научного гражданства, тогда как другие лишь постепенно отыскиваются и строятся на наших глазах. Но как бы ни были различны эти условия изучения, мы смеем думать, что их не меньше и не больше того числа, которые мы установили путем анализа. Только четыре группы художественных наук образуют тот сложный комплекс искусствоведения, который имеет явный познавательный смысл и в то же время является более или менее имманентным искусству.

Также видим мы, что в этой четверице дисциплин, изучающих искусствовосприятие, искусствовождение, искусствовыражение и искусствотворение, две средние науки более важны, чем две крайних; ибо они наиболее непосредственно трактуют художественное произведение в аспекте ценности формальной или функциональной. В цепи художественных наук звенья морфологии и экфатики центральны: они по преимуществу требуют от исследователя развитого вкуса к искусству. Поэтому и методы их наиболее своеобразны.

Повидимому, удалось нам показать и то различие методов в науках об искусстве, которые вызываются специфическими оттенками их предметов. Так, мы констатировали наличие: в одном случае психологической методологии, в

другом—формального анализа, в третьем случае отметили исключительное своеобразие познавательных приемов, в четвертом сблизили их с приемами научной философии.

Эти четыре научных под'езда к искусству в своей совокупности представляют собой некоторую конструкцию, которую мы понимаем не в смысле произвольного построения системы, а в смысле реально-существующего строя понятия искусства, который мы анализируем и устанавливаем путем наблюдения и опыта. Не строя никакой идеальной программы, мы пытаемся дать здесь чисто-эмпирическую физиогномику этого строя, который мы берем не столько в его содержательности, сколько со стороны его об'ема. Не пытаясь вскрывать идею искусства, как единства, мы утверждаем, однако, единообразие роста всякого художественного произведения.

Мы указывали уже, что природа искусства, как единства (а это для нас—постулат), требует типичности каждого из искусств, как множества. Правда, генетический разрез понятия искусства по слоям дает лишь скелет его; но он-то и служит базой нашего исследования. По этой исконной основе искусства мы распределяем наличный материал, группируя его в соответственные разделы; однако, такие разделы мы совсем не мыслим статичными: подобно цветам радуги переливаются между собой эти комплексы, условно нами разграничиваемые. И поскольку об'ектом нашего внимания служит не само искусство, а науки об искусстве, мы не можем не выделять их для поочередной характеристики каждой.

Такое разграничение научных тем и искусствоведных методов еще не значит, конечно, что описанная нами четверица конструируется из неадекватных единиц или из несоизмеримых предметов. Живое общение и осмический взаимообмен материалом четырех сестер представляется нам неизбежным и необходимым; все они стремятся к одной цели, лежащей как раз между ними, и противостоят друг другу, как створки зеркал, отражающие в разных точках лучи единого солнца и образы друг друга.

Приведенные группы художественных наук, как аспекты одной сущности, по нашему убеждению, необходимы и

достаточны для научного изучения; в них живы все четыре основных категории искусства. Праксеология, екфатика, морфология и эстетика конструируют так. обр. искусствоведение.

Но не забудем, что такая конструкция—только один из возможных теоретических разрезов сферы искусства. Другой разрез—композиционный, по числу искусств. История и теория каждого особого рода искусства в свою очередь komponуют искусствоведение. Тот и другой разрезы познания перекрещиваются на отдельных искусствах. И композиционный, и конструктивный разрез равно необходимы, как некие координаты искусствоведенной системы познания.

Наиболее плодотворное в научном смысле изучение искусства есть специальное обследование каждой точки пересечения координат. Так, особыми главами искусствоведения должны были бы служить морфология живописи или эстетика архитектуры, праксеология музыки или екфатика скульптуры*). Такого рода дифференциальное искусствоведение есть ближайшая и важнейшая проблема нашего научного будущего. Только на почве подобной дифференциации знания будет научно возможна интеграция добытых данных в систему искусствоведения всеобщего. А пока что—его систематическое благополучие кажется нам одиозным.

Таким образом, в настоящее время все наши симпатии лежат всецело на стороне *Différentielle Kunstwissenschaft* а. При всей малости наших результатов, при всей шаткости понятий и условности терминологии, единственный правильный путь для искусствоведа—это, повидимому, здоровый и откровенный плюрализм. В этом убеждают нас основные свойства самой науки. Ведь всякая эмпирическая наука неизбежно условна и плюралистична, в скрытом ли виде или явно. Предмет науки всегда есть некий аспект, а не сущность, и этот аспект есть часть некоего множества, а не целое. Поэтому искусствоведение, поскольку оно стремится к наукообразию, никак не может избежать плюралистичности. Когда искусствоведение, в поисках рационального монизма, выражает желание стать всеобщим, т.-е. покрыть весь предмет во всей его

*) См. вторую часть настоящей работы.

полноте, оно просто впадает в из'ян трансцендентности, и предмет его—ни целый, ни частный—становится тем самым иллюзорным. Чтобы не утратить имманентность искусству, искусствоведение непременно должно плюрализироваться и ограничиться частными смыслами искусства. Науке следует быть скромной, особенно когда она подходит к такому текущему феномену, как искусство.

Ведь все равно; бытие—в—себе искусства останется недоступным ни для какой науки, так как ничего простого и целого она не может уловить в свои сети. Наука всегда дифференцирует и анализирует сплошность своего предмета, и лишь путем условной символики понятий выражает свои достижения. Поэтому искусство как единство является для науки предметом недостижимым и до конца непознаваемым. Только множественность искусств ей доступна. А когда не один и не прост самый предмет изучения, то и дисциплины, ему посвященные, могут быть только множественными группами.

Мы полагаем, что об'ектом науки вообще может быть только искусство как становление, т.-е. как текущий поток динамичных феноменов, и каждый из этих феноменов должен изучаться отдельно. Поэтому-то мы и не можем питать доверия к тому искусствоведению, которое об'являет себя всеобщим, т.-е. монистичным.

Вообще, природа искусства и природа науки настолько несхожи между собой, что всякая попытка построить науку об искусстве неизбежно обречена на известную внешность, периферичность подхода: наука, по природе своей статичная и экстенсивная, никогда не проникает в глубину потока искусства, а может только бродить вокруг да около него; в лучшем случае она строит концентрические круги вокруг своего предмета, в корне своем всетаки непознаваемого, и путем сужения своих кругов стремится достигнуть предела совпадения. Однако полное их совпадение представляется нам вообще невозможным. Имманентность художественных наук искусству относительна, ибо искусство как такое научно непознаваемо, как непознаваемо научным путем все качественное и все интенсивное. Наука живет рассудком, а рассудок любит располагать свои об'екты в пространстве, он их рядопологает. Поэтому, каков бы ни был предмет науки, она

всегда оперирует с ним, как с механизмом; она анализирует предметы по частям как продукты производства. Таким путем она отыскивает ряд частных смыслов, но эти смыслы познания никогда не выражают всей полноты сущности предмета. Иными словами, всякая наука неизбежно релятивна и феноменологична.

Немудрено, что искусство в глазах науки всегда представляет своего рода апорию. Ведь искусство антиномично: оно в одно и то же время и едино и множественно, *εἰ καὶ πολλὰ*. Чтобы схватить эту его особенность, художественные науки сами должны бы представлять собой некоторый вид единства, и вместе с тем быть множественными. Отобразив свой предмет, научное познание также должно было бы быть антиномичным. Но статичная природа науки не дает ей познания единого и простого; только сложное ей доступно, только разные аспекты единого поддаются ее учету. Поэтому научное искусствоведение может быть только множественным, его предметы—*πολλὰ* искусств. А кого не удовлетворяет энцикличность и релятивизм научной эмпирии, кто ищет интеграл искусства, его *εἰ*,—тому следует поискать ответа в философии.

Предмет художественных наук и предмет философии искусства, думается нам, не один и тот же. Если первые интересуются искусством как художественным явлением, то философия имеет своим предметом искусство как цельное бытие; своему объекту она приписывает предикат онтичности. Единство искусства—это постулат философский. Если философов иногда легко бывает смешать с учеными, напр., с праксеологами, то все же корни их разные и предметы тоже. Антиномизм искусства в познании расходится на два полюса, образуемых научным и философским мышлением. Отсюда могут получаться совершенно противоположные ответы на один и тот же вопрос, в зависимости от того, кому принадлежит ответ—ученому или философу.

Выше мы утверждали, что нет искусства для никого. Такое утверждение, правильное в устах науки, в философском смысле не имеет никакого значения. Для философа искусство—есть, и пребывает вечно; та fuga Баха, которая м. б. никогда уже не исполняется, обладает своего рода метафизической экзистенциальностью, независимой от феноменальности.

По словам Бергсона, *) философия есть качественное познание реальности, интуиция подвижного, тогда как наука представляет собой лишь прагматическую аналитику символов. Вот почему, в пределах научного исследования, мы считаем себя вправе этого вопроса о бытии не разрешать. И самая проблема,—что есть предмет искусства,—не научная, а философская.

Выше мы указали, что современная „эстетика“ в лучшем случае есть философия искусства. Действительно, именно среди эстетиков встречаются подлинные философские умы, которые весьма ценны в своей области, хотя б. м. и не имеют большого значения для научного искусствovedения. Так, по определению одного современного философа, философская эстетика имеет своим предметом сигнификативно-экспрессивное отрешенное бытие и соответственно фантазирующее сознание; эстетическая проблематика понимается им как анализ форм бытия эстетической действительности с ее предметно-активным содержанием. **)

Такого рода дефиниции очевидно неподведомственны эмпирии наук и потому не могут быть отнесены нами ни в одну из областей научного искусствovedения. Наряду с проблематикой эстетической ценности вообще и с теориями прекрасного и возвышенного, эти темы заходят за горизонты художественных наук и за рамки конкретного искусства. Их предмет—онтическое единство искусства, самая идея его бытия. С научной же точки зрения мы должны скромно признаться обо всем этом: *ignoramus, ignorabimus*.

Конечно, это еще не значит, что мы принципиально отказываемся от познания искусства и проповедуем скептицизм. Мы думаем только, что всякий род познания имеет свои границы; ведь ученые со скальпелями в руках несколько иначе познают природу, чем познавал ее напр. Я. Беме на дне оловянной тарелки. Если мы не мистики, а искусствovedы, то на искусство в целом, так же, как и на природу, мы не можем взглянуть такими открытыми глазами, чтобы сразу узреть и понять все: мы принуждены открывать глаза на

*) Введение в метафизику, рус. пер. 1911.

**) Г. Шпет, Основные проблемы современной эстетики, 64, 72, 76 (Искусство, I).

одни участки зрения, закрывая их на другие. Ведь это все-таки лучше, чем не видеть ничего.

Но мы не можем не признать, что наука об искусстве самому искусству неадекватна. Она измеряет, делит и исследует, но не дает реальной интуиции искусства в целом; искусство требует целостной интуиции, ждет любовного проникновения и вживания в себя, т. е. в конце концов совсем не научного отношения. Искусство в своей идее подобно играющему дитяти: оно не нуждается ни в каких конструкциях, и ему совсем не нужны наши художественные науки.

П Л А С Т И Ч Е С К А Я Е К Ф А Т И К А

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АТТРИБУЦИИ СКУЛЬПТУРЫ

В деле изучения пространственных искусств один из интереснейших вопросов заключается в том, как можно атрибуировать художественное произведение, т. е. какими путями найти его автора и какому имени его приписать.

В наших музеях и коллекциях хранится много первоклассных произведений, мастера которых либо неизвестны вовсе, либо представляются спорными и вызывают сомнения. Нужно быть большим знатоком искусства, чтобы дать верную атрибуцию такой неподписанной художником вещи.

Но что значит быть знатоком? Знаточество — не наука, ему нельзя систематически обучить; это дело личного опыта и специфического вкуса. Атрибуция всегда подразумевает под собой целую культуру навыков и, как дело знатока, характеризует собой вершину возможного познания искусства*). Прочесть в произведении художественную интенцию той личности, что создала это произведение, по картине или статуе найти художника, — ведь это стремление всякого искусствоведа, будь то академический специалист, будь то собиратель любитель.

Конечно, не всякий искусствовед может стать знатоком; но если знаточество представляет собой принципиальную искусствоведную задачу, то проблема атрибуции встает перед наукой во весь свой рост и требует к себе полного внимания.

Казалось бы, совсем не новый вопрос ставится здесь перед нами: затрагивается основной нерв познания искусства, на который всегда и неизменно опиралась подлинно-искусствоведная работа. А между тем атрибуция и была и остается чуть ли не изустной традицией, какой-то сокровищницей опыта, которая втайне собирается знатоками и на которую нельзя

*) Ср. М. Фридендер, Знатор искусства, рус. пер. пер. 1923.

посягнуть методологу и теоретику искусства. Чистая практика —и никакой литературы!

Однако, если теория искусства—не звук пустой, а нечто большее, если мы подразумеваем под ней планомерную науку, или, вернее, целую группу наук, то проблематика атрибуции должна залечь здесь краеугольным камнем, как одна из важнейших основ всей дисциплины. Конечно, теория атрибуции никого не научит атрибутировать, это нужно оговорить с самого начала. Только практическое изучение дает опытность. Но практика искусствоведа молчаливо подразумевает применение каких-то общих основ, руководящих его исследованием. Вот эти-то принципиальные основы исследования, на которых строится прагматическая работа искусствоведа, и представляют для теоретика первостепенный интерес.

В нашей теме трудности вопроса усугубляются тем, что скульптуроведение, как наука, совсем еще неразработано; знатоков статуй—еще меньше, чем знатоков картин. Поэтому скульптурная атрибуция—это проблема совсем еще темная и неясная. Здесь мы попытаемся ее—не разрешить, а хотя бы наметить.

I. ЭЛЕМЕНТЫ

Если иметь дело с одной из эпох истории скульптуры и этой эпохой ограничиваться, то при постепенном углублении и детализации сведений, относящихся к определенному кругу памятников, вырабатывается специальная осведомленность знатока, твердо учитывающего все важнейшие признаки тех мастеров, что работали в эту эпоху. Так например, историк греческой скульптуры, изучавший греческие подлинники и уверенно разбирающийся в особенностях школ и мастеров, по запасу своих сведений и навыков имеет данные к атрибуированию греческих статуй и определению искомого ваятеля. В такой же мере возможны атрибуции в своей области специалиста по скульптуре итальянского ренессанса, французского или русского классицизма и т. д.

Как бы то ни было, практика скульптурной атрибуции давно существовала среди специалистов по эпохам искусства и продолжается по-сейчас. Но эта практика, как показывает соответствующая литература, далеко не всегда приводит к желательным результатам и нередко оставляет поднятые вопросы в стадии полной их оспоримости и недоказанности. У всякого исследователя проявляются свои излюбленные приемы, часто выводящие его на путь совершенно не совместимый с выводами его ближайшего коллеги. Для примера достаточно было бы проследить тот круг монографий, которые посвящены великим мастерам греческого ваяния или хотя бы одному из них *). Целый ряд произведений, составляющих длинные списки, приписывается то одному то другому мастеру, смотря по тому, кто занимается определением. У каждого корифея скульптурной атрибуции—свои пластические

*) Напр. работы о Праксители—А. Фуртвенглера, В. Клейна, Ж. Перро, М. Колиньюна и др.

„кандидаты“ и, в конце концов, свои портреты великих мастеров. *) Германские ученые базируют свои выводы на материале немецких музеев, французы выдвигают свои коллекции и т. д. И национальные и просто субъективные пристрастия ученых создают т. о. многоголосицу и ставят изучающего в положение почти полной невозможности разобраться во всех этих прениях. Каждый музеевед обычно бывает склонен преувеличивать значимость своих коллекций и по своему толкует проблему **).

Такого рода положение науки нельзя признать особенно продуктивным. Очевидно, в деле скульптурной атрибуции не разработано еще прочных ее устоев и самых методов атрибуционного исследования. Из всего хаотического множества специальной литературы по ваятелям довольно трудно было бы вывести заключение, каков может и должен быть объективный путь раскрытия индивидуальной художественной воли ваятеля: не ясно остается, как от анонимного произведения возойти к его художнику и какие именно качества этого произведения могут свидетельствовать о персональной работе мастера. Между тем, без соблюдения таких предварительных условий работа атрибутора вряд-ли может быть вполне объективной. Отдельные мнения далеко расходятся одно от другого и, как взаимо-исключающие, не поддаются объединению.

Мы убеждены, что для упорядочения искусствоведной работы по определению скульптур было бы совершенно необходимо привести в стройное целое предварительные теоретико-пластические данные. Нам представляется наполовину бесплодным обследование того или другого скульптурного памятника без выяснения специфических особенностей пластического организма вообще, без характеристики скульптуры как таковой. И это особенно существенно именно в деле атрибуции. Скульптурная атрибуция основным образом связана с элементами пластического целого и с их взаимоотношениями. Как эти элементы связаны в единство, как сделана художественная вещь — это основная проблема для атрибутора,

*) См. хотя бы Н. Schrader Phidias, 1924.

**) Ср. О. Вальдгауер, Мирон 1923.

его принципиальная почва, без которой вся его работа рискует повиснуть в воздухе.

Но прежде всего, как возможен самый анализ пластического произведения и каковы собственно элементы пластики?*)

Для философского сознания пластика, как такая, есть особый вид реальности эстетического бытия, обладающий качественным единством. В этом онтологическом смысле, пластический организм является принципиально неделимым и подлежит познанию лишь в своей целостности.

Что касается научно-художественной мысли, то для нее всякое конкретное пластическое произведение есть не только индивидуальное единство пространственно-функциональных ценностей, **) но и эмпирический организм, аналогичный тем организмам, которые изучает биология. Подобно тому, как в животном организме наука выделяет его скелет, нервную систему, кровообращение и пр., так и в отношении организма пластического теория скульптуры считает возможным дифференцировать его состав и анализировать его основные свойства. Из сложного целого пластического произведения скульптуровед отмысливает отдельные элементы, лежащие в основе художественной структуры этого произведения, и наблюдает их взаимоотношение. Т. о. искусствоведное исследование, не нарушая по существу эстетической связи элементов, рассматривает каждую действенную часть пластического объекта как особую компоненту, входящую в его состав. Эти части и называются элементами скульптуры.

Разумеется, прежде всего нам необходимо условиться, в чем именно усматриваем мы элементы скульптурного произведения, сколько их и каковы они. Такого рода анализ есть дело далеко не бесспорное. По крайней мере, те точки зрения, которые до сих пор были выдвинуты в специальной литературе, часто подходят к проблеме совсем по разному и с трудом поддаются объединению или согласованию. Не претендуя на исчерпывающий обзор существующих теорий пластических элементов, остановимся на важнейших из них.

*) Термин элемент мы принимаем здесь скорее в смысле стихии, чем в смысле простого тела.

**) Как это установлено А. Гильдебрандом в его „Проблеме формы“.

В своем „Введении в изобразительные искусства“ В. Вэцольд *) усматривает существо и состав скульптурного произведения в технических и формальных условиях его выполнения. В технические данные им включаются основные виды скульптурного материала, а также способы его ремесленного преобразования. В свою очередь, формообразующие элементы скульптуры, по Вэцольду, слагаются из данных движения, одежды и света.

Такая характеристика структуры пластического объекта вряд ли удовлетворяет основным требованиям классификации элементов. Здесь прежде всего бросается в глаза полное игнорирование автором предметно-функциональной стороны скульптуры, ее творческой значимости, которая служит базой качественного исследования. Далее, самое понятие художественной формы у Вэцольда выступает крайне расплывчато; включение в формальные элементы пластики момента одежды явно не соблюдает единства принципа классифицирования: одежда есть прежде всего натурально-сюжетный фактор формы бытия, элемент мотивного содержания скульптуры, — так же, например, как и изображаемое тело человека или животного. Если движение и свет могут быть до конца претворены в художественной форме, не теряя в то же время своего натурального значения, нельзя сказать того же и об одежде: одежда либо остается чисто-натуральным фактором, либо поглощается пластической формой без остатка и т. о. уже не является самостоятельным элементом. Что касается производственной стороны скульптуры (материал и техника), то она освещена Вэцольдом лучше, хотя и не исчерпывает вопроса: так, недостаточно выделена своеобразная роль пластической фактуры. Наконец, Вэцольд не проводит достаточно ясного разграничения между первичными и вторичными элементами. Поэтому его классификация производит впечатление и недостаточной и в то же время не вполне компактной. Думается, следовало бы или ограничиться немногими основоположными элементами или уже подвергнуть рассмотрению все без исключения факторы скульптурообразования. Поскольку же мы не находим у автора ни того ни другого

*) Einführung in die bildenden Künste, 1912 Plastik.

решения в чистом виде, проблема элементов остается в положении шаткой неопределенности.

Другой автор, ваятель Р. Боссельт *) элементами пластики считает композицию, пропорцию и обработку поверхности. Из этих понятий первое (композиция) и третье (назовем его фактурой) суть не простые и первоначальные элементы, но посредствующие и связующие. Всякая композиция есть принципиально сложное целое, а фактура предполагает в своей основе обрабатываемый материал. Где же, спрашивается, основные элементы? К сожалению, их не указано совсем. Третий элемент Боссельта—пропорция—есть уже чистое недоразумение. Понимай здесь автор конструкцию, с ним легче было бы согласиться. Однако, пропорция толкуется им чисто-натуралистически, а потому совершенно выпадает из классификации как сюжетный фактор. Таким образом, теория Боссельта оказывается совсем неудовлетворительной.

Мы не будем останавливаться на других общих построениях, которые большей частью касаются теории элементов лишь суммарно и приблизительно: такие перечисления, исходя из различных принципов, обычно страдают неполнотой и расплывчатостью **). Вообще, надо признать, что теория пластических элементов представляет собой проблему, до сих пор далеко не точно поставленную и почти не разработанную наукой. Для нас она представляет интерес в той мере, насколько с ней связана проблема атрибуции. Поэтому мы не задерживаясь на критике существующих взглядов, обратимся к тому источнику, который наиболее имманентно искусству разрешает поставленный здесь вопрос.

Это наиболее близкое решение нашей задачи принадлежит не искусствоведу и не ваятелю, но величайшему поэту-мыслителю. Действительно, только классификация Гете оказывается безусловно-приемлемой как основа исследования и точно применимой ко всем видам искусства. Правда, Гете

*) Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts, 1919--Die Elemente der Plastik.

**) Лучше других--анализ эстетического объекта, даваемый Б. Христиансеном, *Философия искусства*, гл. II, рус. пер. 1911 г. Ср. также W. O. Döring, *Philosophie der Kunst*, 1922.

исходит в своем воззрении из факта поэтического творчества; но его понимание без из'ятия приложимо и к скульптору, и не только приложимо, а выражает самую суть пластики как искусства. Концепция Гете не есть специально-разработанная классификация элементов, но лишь заметка между прочим; однако такая заметка стоит дороже целого тома иной теории искусства. Мы подразумеваем здесь Гётево *Eingeschaltetes* из *Noten und Abhandlungen zu besseren Verständniss des West-Östlichen Diwans*:

«Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewusstlos begegnen beide einander, und zuletzt weiss man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre.—Aber die Form ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, dass Form, Stoff und Gehalt sich zu einander schicken, sich in einander fügen, sich einander durchdringen» *).

Т. о. элементы поэзии—Form, Stoff и Gehalt. Но не только для поэзии,—и для скульптуры и для каждого вообще художественного произведения неизменно характерны соприствующие в них форма, материал и предметная значимость **). Конечно пластическая форма, пластический материал и пластическая предметность не исчерпывают до конца объекта скульптуры: они только фундируют, как основные устои, всякое скульптурное произведение. Но как бы то ни было, никакой скульптурный организм невозможен без наличия

*) Ср. к этому Э. Метнер, *Размышления о Гете*, 1914—Эстетика и символизм Гете.

**) Гетевский термин *Gehalt* трудно передать точно-соответствующим русским понятием. Это не есть сюжетное содержимое искусства или тематическое его содержание (=Inhalt); здесь важен не природный мотив, но художественный пафос произведения, его значительность и сгущенная в нем интенция художника. Скорее—это внутренняя содержательность, эстетическая насыщенность произведения, его артистическая предметность. Гете никогда не смешивал этих двух понятий. Напротив, ходячее противопоставление популярной эстетики—„форма и содержание“,—не учитывая основного различия природы и искусства, подразумевает по преимуществу Inhalt. Поэтому мы избегаем термина „содержание“, заменяя его более соответствующими словами „предметность, значимость, насыщенность“.

в нем этой основной триады первоэлементов. Эти первичные корни пластики состоят в своеобразном взаимоотношении своих сил и кроме того имеют промежуточные между собой элементы вторичного порядка, которые связывают их в пластическое единство. О вторичных элементах скульптуры мы выскажемся ниже, а сейчас отметим лишь, что приведенная концепция Гете представляется нам исключительной по убедительности и точности формулировки. Его постановку проблемы мы считаем наилучшей и выводим из нее всё дальнейшее исследование.

В приведенной цитате Гете тонко отмечается срединное положение элемента формы и крайние т. ск. позиции материала и предметности. В самом деле, пластический материал и пластическая предметность представляют собой полярные силы скульптурного комплекса, совместно взаимодействующие на форму.

Проверим это положение и обратимся прежде всего к категории материала.

Скульптурный материал предоставляется ваятелю природой в аморфном виде и подвергается им художественной обработке; материал—это инертная плоть скульптуры, физический субстрат, подлежащий оформлению в пластический организм. На материале испытует ваятель знание своего ремесла и владение соответствующей техникой.

Конечно, отношение скульптора к материалу может быть весьма различным. Ваятель может «прислоняться к материалу», т. е. следовать в работе его природным свойствам и подчеркивать его натуральные особенности как пространственного тела, обладающего своеобразным составом. Наряду с таким следованием материалу и выявлением его самоценности, в работе художника может проявляться и иное отношение, а именно преодоление материала, как инертной массы, одержание победы над материей и обезличение характерных свойств материальности блока. Между двумя упомянутыми здесь крайностями могут иметь место и другие отношения мастера к материалу, промежуточного типа, смотря по тому, насколько выдвигается индивидуальная значимость этого элемента.

Такого рода отношение мастера к материалу варьируется в разных стилях весьма многообразно. Современное искусство,

по большей части, любит выдвигать индивидуальное своеобразие пластического материала и, как говорят художники, прислоняется к нему. Для примера достаточно упомянуть хотя бы скульптуры из дерева С. Коненкова, который как бы приоткрывает нам дремлющую жизнь дерева и выражает свои пластические образы в таких ритмах, которые свойственны именно дереву. Напротив, классическое ваяние предпочитало манеру сглаживания тех специфических особенностей, которые материалу присущи от природы, и в известной мере обезличивало эти натуральные особенности, сводя их к типичной форме эстетически-условной идеализации. Таковы, в большей части, античные мраморы классической эпохи. В свою очередь, искусство примитива чаще всего обрабатывало скульптурный материал лишь в той мере, насколько это позволяла ему недостаточно развитая техника обработки и насколько это представлялось необходимым для ясности искомого образа. Таковы напр., каменные бабы.

Таким образом, в разных направлениях искусства скульптуры материальный элемент играет неодинаковую роль, как впрочем и всякий другой пластический элемент.

С теоретической точки зрения, материал есть необходимый и неизбежный элемент пластического целого, без наличия которого не может существовать никакое скульптурное произведение. При этом, однако, материал можно понимать двояко, смотря по объему понятия, который мы подразумеваем при этом. В узком смысле слова, материал есть блок камня, брус дерева, глыба глины, т. е. необработанная натуральная масса, инертный субстрат скульптурного производства. Если же понимать этот элемент в более широком смысле, то в него включается, вернее подразумевается вместе с ним — и процесс ремесла, который потребен для оформления материала, т. е. тот технический комплекс инструментов и приемов их применения, при посредстве которых аморфная масса природного вещества постепенно преобразовывается в пластическую массу художественного произведения.

Второе, более широкое толкование материала кажется нам вполне уместным, на том основании, что каждому виду материала органически присуща свойственная ему техника. Так, аддитивный процесс работы в глине или же, наоборот,

процесс обработки камня (его можно было бы назвать дедиктивным) принципиально обусловлены самой природой обрабатываемого материала и потенциально в нем заключены: камень нужно рубить, дерево резать, а глину мять и лепить, чтобы постепенно найти нужную форму. Поэтому мы под материалом подразумеваем здесь не только блок в тесном смысле, но и присущую ему технику, как неразрывное целое в материальном элементе скульптуры.

Итак, материал, понимаемый нами здесь в широком смысле слова, является основным натуральным элементом всякого пластического произведения.

Переходя к пластической предметности, нужно прежде всего отметить, что она может быть названа элементом, конечно, в несколько ином смысле, чем материал. Исходя из творческой насыщенности художника, предметность в основе своей есть начало духовное; она идет не от природы внешней, но от индивидуальной свободы и качествует не в пространстве, а во времени. Предметность выражает качественное значение художественного произведения, ту внутреннюю силу, которую ваятель сообщает своей скульптуре. Без наличия творческого переживания вообще не может быть никакого искусства. Если искусство с его опытной, ремесленной стороны базируется на природном материале, то чистое искусство, т. е. одаренность мастера и его способность к выражению пластического переживания, кроет под собой наличие предметной значимости, связанной с той художественной идеей, что овладела скульптором. Когда мы говорим о художественной „концепции“, т. е. зачатии художественного плода, то мыслим при этом и пафос творца и его производимость и то духовное содержание, которое вкладывается в новый организм. Это духовное содержание скульптуры, ее внутренний смысл и способность к жизни и есть предметность.

Современную левую скульптуру нередко называют „беспредметной“. Однако, такое название представляет собой чистое недоразумение и ничего больше *.) Существует предмет

*) Недоразумение выясняется сразу, если заменить название беспредметный равнозначным ему „безобъектный“. Более подходящим словом для характеристики направления т. наз. „беспредметного“ искусства было бы безсюжетный.

скульптуры в общем, теоретическом смысле, и всякая скульптура всегда имеет нечто конкретное своим предметом. Это нечто (содержательность, Gehalt) у всякого ваятеля свое. Чем больше мастер, тем богаче его художественная содержательность. Пластический гений—это носитель неисчерпаемого Gehalt'a. И наоборот, чем меньше талант художника, тем беспредметнее его скульптура. Беспредметность (в подлинном смысле) это вялость, бледность, безжизненность пластического образа. Хорошая скульптура действует на зрителя, западает в него надолго, по новому открывает ему мир. Это и значит, что она пластически предметна.

Таким образом, если материал есть природная плоть искусства, то предметность можно сравнить с живой кровью искусства. Мы прибегаем здесь к сравнениям, потому что вообще Gehalt с трудом поддается научному определению и лишь отчасти может быть показан писательным путем. Но если попытаться представить себе пластическое произведение, лишенное всякой предметности, то легко убедиться, что это невозможно: скульптура (как и всякое другое искусство) без Gehalt'a была бы просто бессмысленна, она не была бы скульптурой, а только глыбой. Любой примитив, любая каменная баба—уже в какой-то мере пластически—предметны: они являются знаком некоторой художественной интенции и обладают своеобразной художественной значимостью. Предметно всякое произведение человеческого искусства: в этом его отличие от производства животных.

Конечно, такая насыщенность произведения художественной волей мастера в разных стилях осуществляется по-разному: возможны скульптуры с максимальной, средней или минимальной гехальтностью; но без наличия этого внутреннего первоэлемента скульптура вообще немыслима. Ведь когда человек учится лепке по призванию и хочет сделаться ваятелем, это значит, что он не только имеет нечто дать миру, сказать свое творческое слово, но это подразумевает специфическую его склонность к выражению растущей в нем художественной идеи в пластической—и никакой другой—форме. История знает таких людей, которые не могли не быть скульпторами, в которых жило призвание к пластическому. Индивидуальный гений Микель-Анджело или Родена неизменно

требовал своего проявления в работе над мрамором или глиной. *Gehalt* и есть этот душевный материал внутренних пластических образов, властно требующих своего внешнего проявления.

Чем крупнее дарование художника, тем более он насыщен стихийной волей к творчеству, тем более бродит в нем творческих потоков, стремящихся излиться в мир. У М. Анджело, независимо от важности взятой им темы его незабываемые образы всегда высоко предметны. Вот у такого-то мастера „божьей милостью“, через край одаренного природой, особенно явственно выступает неповторяемая значимость каждого произведения, хотя бы по внешнему значению оно было пустяком, наброском или шуткой. У крупного ваятеля будет значительным как большое так и малое произведение; иная мелочь, если она творчески предметна, оказывается важнее, чем иной монумент. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить напр. фигурки А. Майоля с памятниками хотя бы Опекушина: первые всегда предметны, пластически насыщены, тогда как вторые бессодержательны и как скульптура—пусты. В предметной значимости заложена автономия искусства и его основной качественный тон. Только путем измерения *Gehalt*, а возможна бывает качественная оценка произведения. Хорошая или плохая скульптура—в таком приговоре не отыскивается ли внутренняя ценность искусства, его самодовлеющая значимость, его пластическая предметность.

И так, артистически содержательная и эстетически-выразительная сила пластического произведения внутренне присуща ему как делу рук человеческих и представляет собой один из первичных элементов пластики. Поскольку одаренность художника есть дар природы, элемент предметности тоже м. б. назван натуральным, как и материал, но лишь в смысле отнесения его к внутренней, психической природе человека. Если сопоставить этот второй элемент с первым, то легко увидеть, что предметность по качеству своему противостоит материалу и вступает с ним во взаимодействие. От внешней природы дается пространственный материал, из натуры творца-пластическая предметность. В скульптурном произведении эти 2 природы сливаются воедино; так через брак художника с природой образуется искусство.

Но где же кроется то среднее звено, что связывает в единый организм оба эти тока художественного становления? Этот центральный элемент пластики, его живой нерв есть художественная форма. На создание формы совместно воздействуют и материал и предметность, каждый по своему; результат их взаимодействия, плод переработки материала предметностью и есть оформление, т. е. становление пластической формы.

По слову Гете, форма хочет, чтобы ее познали и поняли. Действительно, раскрытие художественной формы—это для искусствоведения почти все. По своей важности, как первоэлемент пластики, форма стоит на первом месте, и только для удобства классифицирования мы переходим к ней уже наметив два других элемента скульптуры. Рассмотрение формы удобнее ставить не в начало, а в конец работы, т. к. этот элемент труднее всего выделим из других: здесь, действительно, имеет место полное взаимопроникновение функций основных элементов, и лишь с крайней приближенностью мы можем уподобить художественную форму нервной системе пластического организма.

Что же такое художественная форма? Форма есть ценность пространственно-функциональная: в ней сливаются оба тока становления, физический и психический, пространственный и временной. Мы можем подойти к ней как тем, так и другим путем.

Если в познании формы исходить от предметной значимости произведения, то этот духовно-творческий элемент приблизит нас к пластической форме в смысле ее образности и функциональности*). С этой точки зрения, художественная форма есть прежде всего форма воздействия, т. е. выражение и воплощение творческого образа, бродящего в душе ваятеля, и становление его в пространстве. Внутренняя, по существу временная форма в процессе искусства становится формой внешне выраженной, эмпирически-конкретной и осязательно-зримой для всякого воспринимающего скульптуру. Внешняя форма как функция внутреннего творческого образа, как овеществление идеи—таково одно из возможных толкований художественной формы. При этом подходе со стороны

*) Ср. к этому O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, 1923.

духовного элемента, пластическое оформление есть организация скульптуры изнутри.

Но возможна и другая точка зрения. Мы можем подходить к познанию формы, базируясь на природно-материальном элементе пластики. Этот второй путь толкования раскрывает перед нами художественную форму произведения как плод организации извне. Здесь выступает на первый план чисто-пространственная ценность формы. Физически-материальное формообразование воспринимается нами как процесс взаимодействия пластической массы и пространства. Объемная и весомая телесная масса скульптуры ориентируется в воздушном и световом пространстве таким образом, что достигает степени художественно-осмысленного организма и становится формой нового, уже не природного, но пластического, телесного бытия.

Легко видеть, что этот второй из намечаемых нами акцентов художественной формы эквивалентен первому по своему смыслу, и оба они суть лишь дополнение один другого. Формообразование нельзя вывести только из материала или только из предметности: оно осуществляется лишь при условии органического взаимодействия материального и духовного факторов; иными словами, всякое подлинное искусство есть вместе и ремесло и творчество.

Так, в художественной форме сочетаются и духовно-творческий и физически-ремесленный акценты пластического искусства, сливается выражение и личного стиля скульптора и технической его фактуры. Такая сложность и многовидность элемента формы приводит к тому, что попытки искусствоведов определить художественную форму редко дают исчерпывающее раскрытие подлинного смысла и не достигают единства толкования. Трудность эта вполне понятна: поскольку форма есть ценность пространственно-функциональная, т. е. элемент синтезирующего, двойственного порядка,—в ее определение должны входить как акценты массообразования в пространстве, (морфологический момент), так и акценты художественной образности, функционирующие в ней и выражающие личный ритм мастера (момент экфатический). Описывая художественное произведение, формальный анализ неизбежно дифференцирует элемент формы на составляющие его

атомы, каждый из которых может и не обладать художественной значимостью, но которые лишь в своеобразном соотношении приобретают художественный смысл. Однако, только в синтетическом своем смысле, как результат сложного претворения, форма есть художественная форма.

Без пластической формы нет и пластики как искусства. Можно быть виртуозным ремесленником ваяния, можно быть гением скульптуры в потенции или в мечтах,—все равно не будешь художником, пока не постигнешь тайну формообразования. В объеме тела с его разными глубинами должна найти выражение функция того образа, что выношен художником, и скульптура начинается только там, где найдено это динамическое сплетение времени с пространством. Только форма делает скульптуру организмом.

Совершенно очевидно, что пластическая форма живет в истории искусства под многими и многими видами. Пластическое формообразование архаической статуи на первый план выдвигает ценность массы и объема тел; скульптурные группы барокко ищут пространственной динамики и душевных функций; форма классического рельефа дает чистый образ явления. Древняя скульптура любила форму спокойную и законченную; импрессионисты предпочитали мгновенную и текучую форму; конструктивисты стремятся к жесткой крепости формы и т. д. Словом, индивидуализация этого элемента может бесконечно варировать.

Но как бы то ни было, художественная форма представляет собой центральный первоэлемент скульптуры, она является тем нервным сплетением пластического организма, к которому по преимуществу относится осмысливание скульптуры как пространственно-функциональной ценности.

Мы не будем останавливаться на тех определениях художественной формы, которые имеют место в специальной литературе. Такие справки мало способствовали бы разъяснению нашей проблемы. Из рассмотренного достаточно ясно вытекает, что все три первоэлемента,—материал, форма и предметность, суть лишь научные абстракции: в пластическом организме они претворены художником в одно качественное целое.

Вернемся, однако, к нашему основному вопросу—проблеме атрибуции—и посмотрим, что нам дает этот предварительный анализ первичных элементов скульптуры.

Не подлежит сомнению, что каждый выделяемый нами в особицу пластический элемент оказывает воздействие на другие элементы; при этом главный фокус сил сосредоточивается в пластической форме. Такие воздействия—творческой насыщенности на формообразование, формы на материал, материала на форму и т. д. могут быть весьма многообразны. Всякая художественная воля имеет свои преимущественные пристрастия к тому или иному элементу, и в то время как один ваятель „прислоняется к материалу“, другой выражает главным образом предметность внутреннего образа, а третий ищет чистых пространственных форм.

Таким образом, для возможности атрибутировать пластическое произведение знание основных элементов и характера их организации представляется первостепенно важным.

Однако, этого еще недостаточно. Скульптурная атрибуция в своих достижениях опирается не столько на изложенные здесь первоэлементы, сколько на элементы второго порядка, посредствующие и связующие, о которых мы не упоминали в предыдущем изложении, т. к. они становятся понятны лишь в тот момент, когда мы установили кардинальную роль материала, формы и предметности.

Таких промежуточных элементов совсем немного: мы насчитываем их два. Эти второэлементы представляют собой две стороны пластического формообразования. Один из них выделяется нами как путь от материала к форме, как траектория организации пластики извне; этот технически-формальный элемент скульптуры, выражающий персональную манеру мастера, известен под именем фактуры. Другой второэлемент мы отмысливаем как интенцию предметной значимости к форме, как волю к форме, выражающую личный стиль художника; этот мост от времени к пространству, организующий пластику изнутри, есть ритм.

Т. о. элементы фактуры и ритма представляют собой два тока становления пластической формы. Для скульптурной атрибуции они не только первостепенно важны, но они дают ключ к ее возможности, так как являются прямыми

носителями экфатического начала в искусстве пластики. Если форма скульптурного произведения, взятая как об'ективный факт, есть предмет морфологии скульптуры, то фактура и ритм произведения суть признаки чисто-экфатические, раскрывающие исследователю индивидуальные особенности формовыражения ваятеля создавшего вещь. Всякая атрибуция обуславливается именно наличием в произведении этих текущих элементов и возможностью их учета.

Фактура и ритм отображают самое творческую динамику, заложенную в произведение, и если мы назвали эти элементы вторичными, то лишь в методологическом смысле, а не по существу их значения. Первоэлементы дают нам „что“ искусства, элементы фактуры и ритма показывают его „как“, обнаруживая суб'ективные качества произведения.

II. ФАКТУРА

Что такое фактура? Ответить на этот вопрос представляется одновременно и легким и трудным. С одной стороны, всякий пластик, конечно, подразумевает нечто вполне определенное, когда он говорит о фактуре: фактура скульптурного произведения хорошо известна нам по непосредственному опыту, и мы хорошо знаем, о чем здесь должна идти речь. Но в порядке научного исследования далеко не всегда представляется ясным понятие пластической фактуры, так как термин этот совершенно не установлен. В специальной литературе нам не удастся найти сколько-нибудь определенную постановку проблемы фактуры. В отношении живописи кое-что, правда, сделано в этом отношении; но фактура в пластическом искусстве—это вопрос научно не освещенный и не разработанный.

Возьмем напр., работу В. Маркова „Фактура“. Кажется-бы, что в книге, монографически посвященной этому вопросу (и притом единственной), мы должны найти исчерпывающее определение фактуры. Однако, научного определения фактуры автор так и не дает. Недаром он художник: для него по преимуществу важны практические замечания по существу разбираемого вопроса, поскольку речь идет о художестве как таковом и его воздействии на зрителя; но за точностью даваемых определений автор совершенно не гонится; он вообще не определяет понятия, а описывает факты, и его не интересует логическая сторона предмета. Когда Марков определяет фактуру, то он непомерно расплывается в объеме своего предмета, и фактура оказывается понятием чересчур широким, покрывающим собой чуть ли не всю область практического художества, так что у читателя невольно возникает вопрос, что же не есть фактура: настолько

она всеобъемлюща в глазах автора. Кроме того, автор этой популярной книжки оказывается слишком уж импрессионистичным в своих дефинициях. В самом деле, по его словам, фактура есть ни что иное как шум, вызываемый художественным произведением. Такого рода определение, конечно, не может считаться ни в какой мере научным, да и вообще ничего не определяет. Можно ли вообще объяснять явление из области пространственных искусств какими-то аналогиями из искусств временных? И что значит, что фактура есть шум? Такое определение, по нашему мнению, может иметь смысл только в том случае, если понять его как попытку описания функций явления: подобно тому, как про стихотворение мы говорим, что оно „звучит“, так же можно сказать и про картину, хотя, конечно, в этом случае мы лишь иносказательно выразим этими словами, что картина воздействует на нас эстетически-благоприятно, что она хорошо сделана и потому хорошо воспринимается. В этом смысле фактура подобна тембру и выражает качество звучания. Но приписать картине вместо звучности шумность кажется нам уже несколько трудным: в самом деле, шум есть то, что изгоняется из музыки как нечистый звук, и придавать эстетическое значение не звуку, но шуму—по меньшей мере странно. Таким образом, мы не можем принять всерьез определения фактуры как шума, да вероятно и сам Марков не стал бы настаивать на этом пункте терминологически,—тем более, что Марков имеет в виду фактуру преимущественно в живописи, а не в скульптуре, тогда как нас интересует именно последнее.

Н. Пунин в своих лекциях *) повторяет ту же малоудачную характеристику Маркова. Правда, Пунин дает определение и специально скульптурной фактуры: по его словам, это есть чувство материала и пластичности. Но с таким субъективным определением нам явно нечего делать, потому что фактура как „чувство“ есть, конечно, не определение, а иносказательное описание, ни в какой мере не вскрывающее предмета.

Вообще, мы совершенно напрасно стали бы искать в литературе более или менее ясное определение интересующего

*) Современное искусство, 1920.

нас элемента: определения пластической фактуры мы все равно не найдем нигде. Поэтому нам придется отыскать это определение самим. Для этого следует прежде всего вскрыть значение самого термина и попытаться применить его к процессу скульптурного производства.

Термин „фактура“—латинского происхождения и выводится из корня *facere*—делать. *Factura*—понятие переходное, подразумевающее дополнительный объект; оно обозначает делание, выделку, обделку чего-то и отвечает на вопрос, как сделана вещь, или вернее, как она может быть соделываема. Так обр. понятию фактуры присущ смысл, связанный с производственной процессуальностью, с ремеслом искусства, с внешним становлением мастерства. Всякое делание художественной вещи подразумевает личную фактуру мастера, и когда эта вещь бывает готова—следы фактуры остаются на произведении как живой знак художника, по которому мы можем его узнать как по почерку. Фактура есть художественный почерк. В поэзии это выковывание стиха, в живописи—покрывание холста красками, наложение мазков в поисках живописной формы. Фактура пластическая есть обделка блока, обработка скульптурной поверхности, обрамление массы плоскостями и линиями.

Уже из этих основных определений значения термина становится ясным, что фактура подразумевает и процесс обработки, и результат обработки, и самый принцип обработки скульптурной поверхности. Мы говорим „поверхности“—потому, что пластика есть тело оформляемое художником и воспринимаемое зрителем прежде всего со стороны его физической поверхности, с точки зрения того, как лепится это тело. Фактура и есть ответ на вопрос, как лепится пластическая масса, она определяет индивидуальное качество лепки. В поисках предносящейся ему художественной формы ваятель применяет к делу то один, то другой инструмент, изменяя этим поверхность обрабатываемого им объема и придавая ему тот или иной формальный оттенок. Оставаясь в пределах тех условий техники, которые диктуются взятым материалом, скульптор на сколько возможно варьирует их, проявляя в работе присущую ему манеру. И лишь осуществив в полной мере свойственную ему фактуру, художник подписывает свое

произведение: *sculptor fecit*. В этом смысле фактура, как внешность пластической формы, есть результат обработки и знак окончания процесса формообразования.

Но в то же время фактура есть и самое становление внешней формы произведения, процесс лепки скульптурной массы, когда при каждом движении мастера остаются следы его работы на растущей из блока пластической форме. Этот динамический момент уже отмечен нами.

Фактура проходит через всю работу скульптора, от альфы до омеги произведения; и если мы упоминаем о ней преимущественно в связи с произведением уже законченным, как о последнем росчерке художника, то это не значит, что в начальных стадиях пластического процесса фактуры нет. Она подобна художественному языку, читая который мы знакомимся с произведением. И все равно, намечены ли в этом языке одни корни и слога, или же сформированные слова слагаются в целые фразы,—язык налицо как в той, так и в другой стадии его роста. Иными словами, фактура имеется и у произведения незаконченного художником, и у наброска,—только в этих случаях она эмбриональна *). Фактура же в полном своем смысле качественно гл. обр. в произведении—сложившемся, выросшем в организм, законченном; но, конечно, граница законченности всякого произведения чисто условна, как это может засвидетельствовать любой художник. Поэтому нам важен самый принцип фактуры, независимо от степени ее проявления, т. е. от стадии законченности вещи. Во всей жизни произведения, от самого момента первоначального, эмбрионального его образования до его рождения в свет с ним соприсутствует фактура, как неизменный принцип обработки материала в поисках формы, как внешне—физический рост пластического организма и обростание его кожей.

Олицетворяя живой путь от материала к форме, фактура есть материально-формальный или производственно-эстетический элемент скульптуры. Именно через фактуру мы читаем пластическую форму, и в этом смысле без фактуры для нас нет самой формы.

*) Незаконченные статуи М. Анджело имеют свою индивидуальную фактуру.

В дальнейшем изложении мы будем понимать под фактурой именно этот посредствующий элемент материального формостановления скульптуры через моделировку поверхности пластического тела, или, что то же, наружную организацию скульптурного произведения.

Посмотрим, в каком соотношении находится пластическая фактура с другими элементами скульптуры. Такое сопоставление ее с соседними качествами пластического организма лучше выделит своеобразие фактуры как такой. Между тем как в полном отрыве от других элементов о фактуре мало что можно было бы сказать. Как элемент посредствующий, она тесно вращается во весь композиционный комплекс произведения, и ее вариации всегда связаны с взаимоотношениями ее с другими элементами.

Связь фактуры с пластическим материалом осуществляется гл. обр. через технику. Технические условия обработки материала требуют применения ряда инструментов, ряд которых ограничен, но среди которых возможен выбор по вкусу ваятеля. При отделке глиняной модели мастер может пользоваться по своему предпочтению либо стекой, либо собственными пальцами; больше того, самая степень густоты подвергаемой лепке глины зависит от скульптора и связана с его фактурой. Работающий в мраморе также применяет к отделке статуи ту или другую форму стамески, гладкой или зубчатой, и тот инструмент, которым он прошел напоследок по изваянной им голове, оставляет в ее волосах свои следы, которые, как подлинный пластический почерк, носят личный оттенок и не совпадают с манерой моделировки других художников. Как сделаны волосы, уши, глаза и прочие черты натуры,—все это индивидуально у всякого сложившегося ваятеля; в то же время эта личная фактура теснейшим образом связана с выбранным материалом, от которого она зависит и который она в свою очередь преодолевает. А фактура в дереве? Она и следует ему в его слоистости и вертикализме и в то же время придает ему искомую форму, срезая ножом поверхность ствола посредством тех или других движений, характерных для данного ваятеля.

Диапазон возможных отношений пластической фактуры к элементу материала чрезвычайно широк: фактура может

почти не считаться с выбранным материалом и подчеркивать свою автентичность до резкости, бросающейся в глаза; может она и подчиняться материалу до любой степени, хотя бы рабски следуя его строению и ступенькам до незаметности. Но так или иначе фактура всегда имеет дело либо с кристалличностью, либо с аморфностью некоего материала, и ваятель должен найти свое отношение к этому. У всякого мастера и у всякой эпохи фактура бывает своя, так же, как и отношение к материалу. И если нам известны фактурные особенности интересующего нас скульптора, то мы должны учитывать их в тех произведениях, которые засвидетельствованы не с достаточной достоверностью. В таких спорных случаях данные фактуры имеют решающее значение для атрибуции произведения. Ибо если техника не делает стиля*), то фактура создает стиль, или по крайней мере входит в комплекс стиля как значительная компонента; она обуславливает ряд приемов, характерных для своего времени и своего творца.

Техника известного материала всегда аксиоматична: она безусловно вытекает из его природных свойств. Фактура же подобна теореме, которую можно решать по-разному, чтобы доказать искомое положение. В проведении фактуры сказывается персональный уклон художника к тому или другому виду осязательного отношения к объекту; именно здесь проявляется предпочтение мастера к тактильным или тактильным ценностям**). Здесь же, в области пластической фактуры, концентрируются особенности многих школ: таково напр, предпочтение импрессионистов к мягкой глине, а последователей — к твердой, или же приемы изображения очков на портретных головах, столь различные у разных мастеров.

По своей чуткости и изменчивости фактура подобна барометру стиля. Она является материальной внешностью пластической формы, ее оболочкой и выразительницей. Форма дается зрителю и читается им именно через фактуру; фактура подчеркивает форму, как облегающая ее кожа. Аддитивный или дедитивный процесс скульптуры сообщает фактуре

*) Как это справедливо замечает Вельфлин (*Renaissance und Barock*, 1907).

**) Впервые введены в искусствознание А. Риглем, *Stilfragen*, 1893.

характер центробежности или центростремительности. и в этих технических пределах художник развивает приемы, персонально ему свойственные.

Действительно, под'емы и спуски скульптурных плоскостей и масс по разному формируются и дают различную глубину пластическому предмету. Форма может быть сработана тяжело или воздушно, абстрактно или мелочно; но как бы она ни была проведена, пластическая масса всегда бывает так или иначе офактурена, даже если она не вполне закончена; и когда фактура доведена до конца, то в произведении начинает полнозвучно качественно художественная форма. Собственно, без фактуры мы и скульптурной формы произведения не воспринимаем.

Не меньшее значение, чем для массы, имеет фактура и для пространства. Форма с материальной своей стороны есть массообразование в пространстве. Это пластическое пространство организуется в значительной степени именно фактурой, которая служит границей скульптурной массы в окружающей атмосфере и в то же время является оболочкой пространства пластического. Она лепит внешность пластической формы и посредствует между собственно-формой и озаряющим ее светом. Через фактуру мы воспринимаем пространственное строение и световое становление формы.

В свою очередь и освещение также эстетически влияет на фактуру: оно усиливает или ослабляет эстетический ее акцент, подчеркивает или с'едает ее выразительность. Т. о. фактура, как существеннейшее свойство формы, находится в союзе или вражде со светом и определенным образом взаимодействует с ним.

То же нужно сказать и о цвете. Цветность скульптуры, являясь одной из сторон пластической формы, акцентирует восприятие нами этого элемента. Тем самым, цвет входит во взаимодействие с фактурой, и это взаимодействие может быть настолько тесным, что самый принцип расцветки может восприниматься, как особенность пластической фактуры: ибо и расцветка скульптуры отвечает на вопрос, как сделана вещь и как обработана ее поверхность. Например, т. наз. полихромия, т. е. условная многокрасочная расцветка скульптур, применявшаяся в античном искусстве, особенно в раннюю

его эпоху, имеет вполне определенное и ярко выраженное фактурное значение.

Итак, свет и цвет, как внешние пути к эстетическому раскрытию пластической формы и ее проводники, в связи с фактурой приобретают особую значимость. Между прочим, из-за этого их нередко считают самостоятельными элементами. И действительно, с точки зрения чистой эстетики, т. е. со стороны восприятия искусства зрителем, свет может, пожалуй, считаться элементом скульптуры. Но будучи столь важен для восприятия, он все же не входит в самое строение пластического предмета, а служит лишь внешним, хотя и подразумевающимся условием его возможности. Свет, подчеркивающий объемность и лепку пластической массы, выявляющий зрителю ее форму, необходим для скульптуры только в том смысле, что она рассчитана на восприятие; поэтому он не имманентен скульптуре, а внеположен ей. Нам представляется удобнее включать свет, или вернее светообъемность, в элемент формы, как одну из составляющих ее молекул, подобно пространственности и цветомассе.

Т. о, пластическая форма необходимым образом связана с пластической фактурой, которая связывает ее с элементом материала. Через фактуру осуществляется материально-пространственная ценность формы; свет, цвет, пространство сочетаются с фактурой и взаимодействуют с ней, подчеркивая этим взаимодействием характерные особенности фактуры как элемента с ярко выраженными персональными чертами.

Более чем всякий иной элемент, пластическая фактура запечатлевает процесс ремесленно-технического становления скульптуры, выросшей из какой-то первоначальной аморфности в художественную форму; с особой силой выражает фактура руку и волю сотворившего ее мастера. Фактура никогда не есть фактура просто, она всегда есть фактура такого-то ваятеля.

Рассуждая теоретически, можно априори утверждать, что фактур существует столько же, сколько скульпторов. И если даже смягчить резкость этого утверждения поправками на традиции художественных школ, на влияния и заимствования, которые практически часто имеют место, то все же представляется совершенно бесспорным, что в деле атрибуции

скульптур пластическая их фактура занимает первое место по своему определяющему значению. Как один из самых чутких элементов, она испытывает воздействие и материала и формы, и сама решительно на них воздействует.

Фактура есть барометр стиля; больше того, она есть его физиономия. Фактура неисчерпаемо многообразна, и возможности ее упруги и широки. Не говоря уже о хитрых тонкостях „инофактурных“ сочетаний, выдвинутых нашим веком, во всяком стиле, во всякой эпохе, стране и культуре проявляются свои излюбленные сочетания фактурных приемов. Под рукой творца, работающего в известном стиле, фактура может быть монументальной или декоративной, тяжелой или легкой, острой или широкой. В этом легко убедиться, окинув одним взглядом большие группы стилей

Примитивная фактура наивно следует законам материала, в поисках правильной техники, или столь же наивно с ним не считается. В свою очередь, архаика чаще всего бывает грубоватой но крепкой по форме и жесткой по фактуре. Фактура классическая, напротив, мягко обезличивает взятый материал и в погоне за рафинировкой формы нередко низводит фактуру до служебного элемента: на почве хорошо усвоенной техники она приглаживает излюбленный ей мрамор и вежливо скрывает слишком резко бросающиеся в глаза личные особенности художника. Достаточно вспомнить скульптуры Парфенона с их совершенно об'ективной обработкой пентеликонского мрамора, не считающейся с его слоистостью. Фактура барокко изысканна и виртуозна: здесь все угловатости скрадены и закруглены; однако, материальная сторона формы решительно отодвигается в барочной скульптуре на задний план, и в погоне за динамикой формы ваятель распыляет контур предмета, сводит на нет основную линию конструкции и мельчит фактуру.

Более ранние эпохи представляют, пожалуй, больший интерес в фактурном отношении, чем более поздние: они свежее и самобытнее, и им свойственно выделять по преимуществу материальную сторону формы.

Производственный вкус современности также выдвигает автентичное значение фактуры. Так оно и должно быть. Мы совсем не классики; нам интересен материал сам по себе, а

стало быть и его обработка. В наши дни скульптура есть прежде всего „ремесло скульптора“^{*)} этим подчеркивается первостепенное значение фактуры в нашу эпоху и ее принципиальная значимость для скульптуроведения.

Вообще говоря, каковы души и вкусы людей, таковы и их фактуры. В наше время, когда стиль еще не вполне оформился, его становление выражается в смелости и разнообразии фактур. По своей шероховатой суммарности фактура современных скульптур, пожалуй, ближе всего к архаическому стилю. Быть может, какая-то новая классика ожидает нас в будущем; но сейчас архаика нам ближе и роднее всего.

То, что относится к большим стилям художественных эпох, в еще большей степени касается личного стиля отдельных ваятелей. Чем крупнее скульптор, тем самобытнее и своеобразнее его творческие особенности. Крупная индивидуальность художника отражается во всем становлении его произведения, и у большого мастера мы всегда найдем характерную именно для него фактуру. В русской скульптуре следует напр. отметить ту индивидуальную манеру применения зубчатой стамески (троянки), которую проявлял Шубин в обработке волос своих бюстов ^{**)}).

Из всего сказанного вытекает с достаточной ясностью, что фактура, как элемент пластического организма, имеет огромное и решающее значение для атрибуции. Ибо фактура есть почерк скульптора; и когда мы знаем этот почерк, — атрибуция возможна и осуществима.

Если попытаться применить наши наблюдения на практике, то легко убедиться, какую конкретность придают данные фактуры атрибуционным поискам, часто столь бесплодным и беспочвенным. Возьмем для примера искусство Праксителя. В кругу тех памятников, что связываются с именем этого мастера, со времен Бенндорфа и Фуртвенглера насчитывают голову афинского музея, не имеющую сигнатуры мастера и известную под условным именем Евбулея. Чтобы судить о том, насколько такая атрибуция правильна, мы должны исходить из тех данных о личном стиле Праксителя, которые нам

^{*)} А. Голубкина. Несколько слов о ремесле скульптора, 1923 г.

^{**)} Это наблюдение принадлежит В. Н. Домогацкому, любезно поделившемуся им с автором.

достовернее всего известны, т. к. вообще установление аналогий возможно лишь путем сравнения предположительного материала с автентичной работой. Такой базой для суждения о стиле Праксителя служит олимпийская статуя Гермеса с Дионисом. Что же дает нам сравнение головы Евбулея с головой Гермеса?—При первом же взгляде бросается в глаза резко-различная фактура волос в том и другом случае. На волосах Гермеса мрамор сознательно оставлен как-будто неотделанным до конца, так что волосы торчат причудливыми клоками, почти неоформленными пластически, но дающими богатую светотень; это—работа грубым инструментом, но работа гениального художника. В противоположность этому, волосы Евбулея не дают такого живописного эффекта, они сработаны обычным приемом античных скульпторов, гладко закруглявших отдельные пряди и тщательно отделявавших их мелкой стамеской; здесь нет и помина той гениальной упрощенности, которая делает голову Гермеса живой и бессмертной. Словом, в том и другом случае мы имеем качественно иную фактуру. А на этом основании и самая гипотеза Фуртвенглера о принадлежности головы Евбулея Праксителю теряет под собой реальную почву.

Так, на основании показаний пластической фактуры можно бывает отвести ложную атрибуцию, или же, в противоположном случае, подтвердить правильную.

III. РИТМ

Если фактура обуславливает внешнее строение пластической формы, то в основе внутренней формы заложен ритм ваятеля.

Пластический ритм! Это понятие новое до парадоксальности. Все привыкли слышать о ритме в искусствах временной формы—в музыке и поэзии, да еще в пространственно-временном искусстве танца. Но ритм в скульптуре—это элемент совершенно неисследованный, и нам надлежит раскрыть, что мы подразумеваем под этим понятием.

Чтобы подойти к определению ритма в пластике, посмотрим прежде всего, как он определяется другими авторами в применении к другим искусствам. Это поможет нам усвоить сущность ритма, без чего трудно было бы показать его значение для атрибуции.

Общие определения ритма, как движения, можно найти начиная уже с античной эпохи. Так, Аристотель относил к ритму тона песни, метр речи и образы танца. В свою очередь, Аристоксен подчеркивал активность ритма, считая его не течением (от *ρεω*—теку), но произвольным и упорядоченно-размеренным ходом *).

Но мы не будем останавливаться на общих определениях; для нас интереснее специальные применения элемента ритма в разных искусствах.

Из последних толкований ритма в искусствах временных приведем такие определения. По Б. Яворскому, музыкальный ритм есть процесс расчленения ладов, лады же суть ощущения тяготения **). Ритм в поэзии определяется А. Белым как эле-

*) См. E. Petersen, *Der Rythmus*, 1917, где автор применяет категорию ритма к изучению античной скульптуры.

**) Искусство, сборник РАХН, № 1.

мент противо-сопряженный метру, как уклоняющаяся от метра совокупность замедлений и ускорений стиха ¹⁾). По мнению Л. Сабанеева, ритм есть принцип наименьшего действия в искусстве, или художественной экономии ²⁾).

В искусствах пространственных понятие ритма применяется А. Шмарзовом, Г. Вельфлином, А. Салисом и др., но без выделения его в особую категорию. Ритм в живописи Н. Тарабукин определяет как форму свободного движения ³⁾. М. Гинзбург, посвятивший «ритму в архитектуре» специальную работу, описывает его как закономерность движения элементов.

Что касается ритма в скульптуре, то кроме монографии Петерсена следует отметить толкования Швейнфурта и Герцого. Ф. Швейнфурт считает ритм внутренним качеством самого пластического начала, в противоположность атмосферичности живописного ⁴⁾. По О. Герцогу, пластический ритм дается пропорционированием нематериально-временных движений и есть сама динамика ⁵⁾.

Из всех этих приведенных нами вкратце определений ритма выясняются некоторые принципиальные его особенности, хотя на первый взгляд представляется не совсем ясным, что общее связывает столь разнородные дефиниции. Ведь тут встречаются толкования и чисто морфологические (А. Белый) и физиологические (Яворский), и абстрактные (Тарабукин) и механические (Сабанеев, также Далькроз); далее, нетрудно было бы найти определения психологические (напр. у Ницше или Шпенглера); при этом каждый исследователь в своем анализе устанавливает особую исходную точку рассуждения о ритме. Т. о. проблема ритма—по данным литературы—представляется весьма шаткой.

И тем не менее, все или почти все вышеупомянутые определения приписывают понятию ритма полярную соотносительность с каким-то другим качеством художественного организма: в одних случаях это сами элементы искусства, приводимые ритмом в органическую связь, в других это

¹⁾ Символизм, 1910.

²⁾ Музыка речи, 1923.

³⁾ Опыт теории живописи, 1923.

⁴⁾ Ueber den Begriff des Malerischen in der Plastik, 1911.

⁵⁾ Symphonie des Lebens, 1921.

метр, такт и т. д. Так или иначе, это трудное понятие приходится вскрывать путем сопоставления его с понятием противным, сличая ритм с чем-то, что не есть ритм.

Вместе с тем, в каждом из упомянутых определений ритма есть доля истины, хотя в то же время ни одно из них не может быть признано исчерпывающим предмет. Да и немудрено: ритм вообще, и в частности ритм пластический, есть понятие совсем не такой категории, которая бы легко покрывалась рационально-законченным и логически-ясным определением. Для выяснения того, что такое ритм в скульптуре, приходится применять главным образом приемы описания, благодаря которому предмет постепенно раскрывается перед нами; здесь нужна не столько систематика, сколько физиогномика предмета.

Но что же общего можно найти у наших авторов. что собственно выводится за скобки этих противоречивых мнений?

Определения ритма, взятые нами из литературных источников, приводят к выводу, что ритм, прежде всего многообразен и свободен: это качество характеризуется уже самой множественностью определений, из которых ни одно не является вполне ложным. Далее, соотносительность его с другими элементами художественного организма показывает, что ритм закономерен и актуален *). Наконец, пластический ритм, как подчеркивают определения Герцога и Швейнфурта, имманентен скульптуре и динамичен.

Но что значит „динамичен“? Это определение слишком широко. В связи с ним перед нами встает вопрос, можно ли выводить ритм из силового движения, и не следует ли предпочесть обратное толкование,—именно, что ритм первее движения. Нам представляется, что ритм в скульптуре сам определяет динамику произведения и имеет таким образом примат перед движением силовым.

В самом деле: понятие ритма неразрывно связано с понятием времени, а это последнее должно быть признано первичным, тогда как понятие движения производно **).

Однако, когда говоришь о времени, то необходимо бывает условиться, о каком собственно виде времени идет речь.

*) Ср. теорию Петерсена, опирающегося на Аристоксена, *op. e.*

**) Ср. Plotin. *Enn.* III, 7, 12—13.

В данном случае мы подразумеваем, конечно, не математическое числовое время, существующее только в отвлеченной мысли и подведомственное теории относительности. И не физическое время, отбиваемое часами, имеем мы здесь в виду. Экфатическое время есть один из видов внутреннего времени. Поэтому, нас интересует только время—длительность, лежащее в основе психических переживаний человека, не temps, но dureé, как называет его А. Бергсон *). Основным признаком этого времени—длительности является, наряду с необратимостью, его качественная интенсивность, а также неделимость его на части,—в противоположность времени—темпу, которое есть лишь четвертое измерение пространства. Это неразложимо-целостное философское время антропологично; оно свойственно внутренней, духовной жизни человека, которая в нем протекает. Как известно, такое протекание души нашей во времени весьма многообразно: иногда время как мы говорим, тянется, иногда оно бежит; оно то насыщено, то пусто, но никогда не однотемпно как физическое. Разным темпераментам свойственна разная переживаемость душевного времени, в зависимости от его содержательности (Géhalt). Переживание времени может быть ровным или порывистым, спокойно-медлительным или поспешно-скачущим.

Организация этого внутреннего времени и есть ритм. Ритм есть конкретное выражение времени, само время в действии. Время течет—и ритмы жизни ускоряются или замедляются вместе с ним. При этом, изменение темпа переживаний может испытывать различные вариации: *lento* может переходить в *allegro*, *scherzo* сменяться *andante* и т. д. В противоположность ритму биологическому, который, следуя течению физического времени, не меняет своего ровного темпа, душевный ритм человека свободно многообразен и причудлив. Если животные и растения живут в постоянном обще-природном ритме, который предопределяет жизненные рамки их становления во времени, то человеческий ритм,

*) „Длительность, изживаемая нашим сознанием, имеет вполне определенный ритм, и потому совершенно отлична от того времени, о котором говорит физик“, Материя и память, пер. Базарова, стр. 186. См. также *Время и свобода воли*, пер. 1904 г. О. Шпенглер сравнивает время с судьбой, как столь же неумолимо направленное в своем единственном измерении.

напротив, неисчерпаемо изменчив: он один у деревенского жителя и другой у городского, он меняется соответственно возрасту и индивидуальности.

В особенности это относится к творческим переживаниям художника, пронизываемого током специфического его искусства: у каждого творца—своя индивидуальная переживаемость времени и своеобразная длительность ритма; в творческом процессе каждого скульптора имеют место свои ритмические особенности и смены темпов, свои *moderato* и *praesto*. Ритмы Донателло имеют мало общего с ритмами Поликлита, ритмы П. Трубецкого не схожи с Гудоновыми.

А если это так, то не подлежит никакому сомнению, что и само произведение скульптуры всегда носит неизгладимые отпечатки персональных ритмов своего создателя: в каждом произведении заложен мастером свойственный ему ритм, выражающий индивидуальную его предметность. Всегда актуальный и закономерно отражающий творческую личность, ритм артистического переживания изливается творцом в его произведение и внутренне организует художественную его форму. По словам О. Герцога, в материальных формах скульптуры выражается флуктуация душевной жизни ваятеля. Как и выражаемое ими время, ритмы произведения могут быть тягучими, беглыми, неровными и т. д.

Но как бы то ни было, ритм принципиально связан с временем и в этом смысле первичен *). Этим объясняется, между прочим, трудность его теоретического раскрытия и конкретного показания: наш язык преимущественно приспособлен к описанию пространственных понятий, временные же обстоятельства поддаются ему лишь с трудом, в силу их синтетичности. Поэтому так трудно определить время и его выражение—ритм.

Но эта трудность определения ритма вообще и ритма пластического в частности несколько не опровергает того положения, что в каждой скульптуре запечатлен ритм

*) Ср. удачное определение Вольфинга (Э. Метнер): ритм есть творчески первичный элемент, нечто индивидуальное, врожденное, свободное в своем движении, иррациональное. Для ритма характерна длительность. (Модернизм и музыка, 1912). По Дель-Сарто, ритм есть сочетание длительности и силы.

создавшего ее ваятеля, как некоторый ток внутреннего формообразования.

Итак, ритм скульптурного произведения есть выражение временных переживаний скульптора, воплощение в материи индивидуального душевного потока длительности (*durée*). В пластическом ритме инерция материи пропитывается динамикой духа, в пространственно-телесной форме выражается душевно временное начало. Как в процессе внешне-природного становления вещей текучее время отлагается в ставшем пространстве, так душевные ритмы ваятеля воплощаются и стабилизируются в пластическом произведении. Функциональная, внутренняя форма произведения вызывается к жизни предметностью (*Gehalt*) через ритм художника: этот ритм пульсирует в его душе и в его руке. Самая пластика с этой точки зрения может быть определена как ритмизация материи духовными интенциями творца. В этом смысле ритм, как экспрессия творческой насыщенности мастера, есть чисто-экфатическая ценность выражения.

Каждому явлению присущ некий ритм свойственного ему становления. Этот ритм безусловно имманентен своему предмету. Так и в искусстве ваяния: пластический ритм выражает душу художника и ее временное бытие.

Мы могли бы дать здесь такую физиогномику ритма. Ритм есть свободное развертывание жизненной первостихии и пластическая организация скульптуры изнутри; ритм есть внутренняя процессуальность становления художественного организма и биение пульса функционирующей жизненности; ритм есть зыбкий ток качественных интенций души ваятеля и имманентно-динамический элемент пластики, своеобразная длительность душевного ручья и выявление его в творческом потоке.

Однако, как опространствление времени, ритм есть и возможность души и действительность мира, двусторонний духовно-материальный элемент. Поэтому следует различать два вида ритма: виртуальный (душевный) и актуальный (художественный). Кроме того, наряду с этими двумя видами ритма нужно учитывать, как особый вид, натуральный ритм природы, т. е. закон чередования движений и колебаний в биологическом организме, подчиненный числу и физическому

времени. Природный ритм жизни есть и в человеке, и в животном *), и в растении, и в камне: это—ставший ритм натуральных форм бытия. Этот безличный натуральный ритм вещей преодолевается ритмом художественным, который всегда индивидуален.

Нас здесь интересует, конечно, только последний вид ритма, художественный, точнее—пластический ритм, дающий нам ключ к атрибуции.

Выше мы указали, что пластический ритм трудно определим без нахождения его противопонятия, обратно—сопряженного с ним в произведении. Что же в скульптуре противостоит ритму как категория взаимно исключающая?—По нашему определению, это есть конструкция **).

Конструкция, т. е. система основных пространственных осей, по которым располагается пластическая масса скульптурного произведения,—вот что противостоит ритму в пластическом организме, как скелет—нервам. Конструкция есть чисто, пространственное, экстенсивное целое; в противность этому—ритм строит композицию как пространственно-временное, интенсивное целое скульптуры, ее живую становящуюся плоть. Конструкция протяженна, а композиция направлена, и эту направленность сообщает ей ритм, живой путь от предметной содержательности автора к функциональной форме его произведения. Конструкции принципиально не свойственна интенция длительности, столь характерная для ритма; в противоположность последнему, конструкция ищет статики, устойчивости ставшего. Конструкция целиком основана на числе; ритм есть чистое течение, неуловимый поток функционального формостановления. В конструкции заложена механика скульптуры, тогда как ритм есть начало чистой органики. В конструкции воплощается разумное начало пластического искусства, тогда как в ритме заложена его воля к форме. В противоположность всегда разумной и потому легко элиминируемой конструкции скульптурного произведения, ритм с его волевым импульсом не поддается анализу и не выражается в простых числах. Наиболее ритмическую скульптуру труднее всего

*) Он же проявляется и в мастерстве животных, напр. пчел.

**) См. автора. Конструкция и композиция в скульптуре (Искусство, II).

разложить на элементы: пластика М. Анджело вся целиком пропитана могучим ритмом великого ваятеля и превращена им в монолит. Да и во всякой хорошей скульптуре ритм художника, преодолевая натуральные ритмы материала или пользуясь ими, одушевляет пластическую массу и претворяет ее в живую композицию.

Без ритма нет художественной формы; он—ее пульс, то напряженный, то разреженный, неложный знак ее становления, внутренне ее оживляющий и возводящий материальное тело до степени пластического организма. Пластическая форма есть ставший ритм, его пространственный образ и эстетический эквивалент. Пластическая динамика скульптурного произведения есть выражение ритма ваятеля.

Ритм разлит во всем произведении; как начало временное, он не фиксируется в отдельных точках пространства, он везде; нельзя сказать, что здесь его нет, а там он есть, как нельзя сказать, что стиль скульптуры есть в голове статуи, но не в ноге ее. Ибо ритм, вместе с фактурой, создает стиль пластики. Это есть жизнь, пульсирующая в массе, или—что то же—время в композиции. Изучение времени в пространственных искусствах возможно только через ритм. Только через ритм (вместе с фактурой) возможна атрибуция пластических произведений, ибо чтение ритма есть раскрытие подсознательной художественной воли ваятеля.

Виды пластического ритма неисчерпаемо многообразны. *) Ритм скульптуры может быть строгий или вольный, легкий или вялый, четкий или туманный, целый или разорванный. У каждого ваятеля—свой особый ритм. Свой ритм—у каждой эпохи, страны и народа. Ритм в значительной степени определяет большой стиль искусства. Поэтому его можно считать симптомом известной культуры.

Действительно, в разных стилях культур мы наблюдаем различные пластические ритмы и находим неодинаковое сочетание их с конструирующим принципом произведения. Так, если говорить о больших группах стилей, то нужно признать, что в искусстве архаическом ритмы обычно выражены слабо, и примат остается за конструктивностью. В классике, напротив,

*) Ср. Бергсона, *Материя и память*, стр. 207: Не существует единого ритма длительности.

ритмы приобретают мощь и гармонически сочетаются с началом конструкции. В скульптуре барокко формообразование идет преимущественно изнутри и субъективные ритмы выступают на первое место. В стиле рококо остается уже один голый ритм без всякой конструкции.

Таким образом, историческая смена стилей обнаруживает различные фазы борьбы временного начала ритма с пространственным принципом конструкции, причем первый постепенно преодолевает последнюю.

Та же разница сказывается и в разных направлениях пластического искусства. Например, натурализм и импрессионизм связаны по большей части с заглушенными, почти латентными ритмами; здесь атрибуция по ритму не всегда бывает возможна, и более показательной является фактура произведения. Напротив, стилизм и абстракционизм предпочитают резкие, звонкие ритмы. В искусстве экспрессионизма мы встречаем трагически-конфликтные ритмы внутреннего формостановления; для экспрессионистов можно считать характерной особую напряженность развертывания в искусстве душевного потока мастера и в связи с этим крайне интенсивное опространствление временных качеств творческого переживания.

Скульптура „беспредметная“, т. е. бессюжетная, заменяет материальный предмет предметом чисто-психическим и тем самым обнажает внутренние ритмы скульптора. Так. обр. категория времени особенно ясно выражается в таком бессюжетном искусстве. И нет ничего удивительного, что на почве как раз современного беспредметничества начинает развиваться учение о воплощении времени в искусстве пространственно-пластическом. Скульптурный ритм (так же, впрочем, как и скульптурная конструкция), наиболее очевидным образом могут быть изучены на современном искусстве. Герцог, Беллинг и другие ваятели являются тому примером.

И так, путь истории скульптуры приводит ее к максимальному выражению душевного ритма мастеров, который в наши дни начинает требовать центрального и настойчивого исследования специалистов, как один из существеннейших элементов пластики и ключ к скульптурной атрибуции.

Но как возможно подойти к чтению ритма, такого иррационального, незримо разлитого во всем и не поддающегося дифференциации? Где его траектория?

Надо думать, что путь к познанию ритма заложен в чтении контрастов той динамики, которую мы видим в пластической форме. Контрасты—это первое, что доступно глазу; по их языку мы начинаем не только осознать, но и конкретно испытывать, что такое ритм; мы познаем его путем сравнения.

Вообще без сравнения крайних выражений одного процесса трудно бывает ощутить и описать качественные его обстоятельства: когда мы слушаем журчанье ручья, то ритм его делается нам доступнее там, где условия русла видоизменяют условия течения воды, напр. образуют пороги; перемены быстроты течения и звука текущей воды оттеняют ритмические особенности потока. То же происходит и при созерцании скульптурного произведения: когда мы любуемся скульптурами Парфенона, мы погружаемся в тот временной поток, который переживал Фидий. Одни степени интенсивности переживания сменяются другими, те же интенсивности время от времени повторяются, образуются цезуры, замедления и ускорения внутри самого пространственно-временного потока, и мы непосредственно чувствуем Фидиевы ритмы.

Подобно тому, как о свете мы судим на основании знакомства нашего с тенями, без которых свет непознаваем, так и ритм дается нам лишь через сравнения; мы выделяем его из художественного произведения путем отвлечения от всего того, что не есть ритм, т. е. прежде всего от элементарно-конструктивного, механического в скульптуре.

Как мы уже сказали, ритм есть чистая органика, меньше всего поддающаяся дифференциации. Поэтому в результате формального анализа пластических произведений мы имеем ритм как неразложимый остаток. Ритм это душа самой скульптурной композиции, то, что ваятель выразил из самого своего заветного переживания. Ритм есть чистый выразитель предметной содержательности произведения и показатель творческой одаренности художника. Ритмичны только хорошие скульптуры, сообщающие зрителю глубину и полноту пластического переживания.

Конечно, абсолютно ритмичной скульптуры мы не знаем: это была бы уже не скульптура, а бесформенная глыба; однако нельзя не признать, что ритм, как качество скульптуры, может быть более или менее интенсивным. Бездарная скульптура наименее ритмична. Но во всякой скульптуре он есть. По ритму знаток пластики узнает крупного мастера. осуществляет атрибуцию.

Можно ли чтению ритма выучиться в полной мере, это подлежит сомнению. Морфологический метод толкования памятников искусства, не исчерпывая художественной значимости последнего, не дает в то же время ясных путей к изучению пластического ритма; они открываются лишь в неповторимом своеобразии экфатики. Качественное познание скульптуры дается не всякому, а лишь специфически одаренному исследователю. Образные функции пластической формы доступны лишь симпатизирующей интуиции созерцающего искусство и вживающегося в него зрителя. Путем сопереживания и вчувствования мы можем ощутить внутренний пульс мастера, что бьется в его произведении, но для этого нужно, чтобы нам были свойственны соритмичные переживания длительности и аналогичная насыщенность временного потока. Вообще говоря, ритм в чистом виде, как чистая качественность душевной жизни, совершенно неуловим нашим интеллектом, он только чувствуется. Ритм же пластический, поскольку он воплощен в пространственных формах скульптуры, познаваем как своеобразная разлитость в категориях протяженности временной стихии. И для выражения переживаний ритма, как сонастроенности ваятелю, нужен язык не столько ученого, сколько поэта.

Но независимо от того, насколько чтение ритма осуществимо для всякого об'ективного искусствоведа, следует признать, что ритм есть один из важнейших пластических элементов, знание которого делает возможной скульптурную атрибуцию. Фактура не исчерпывает атрибуционного изыска, и по фактуре не всегда можно узнать мастера: напр. какогонибудь вновь открытого Бернини мы узнали бы не столько по материальной форме, сколько по внутренней функциональности.

А самое знаточество—не есть ли по преимуществу знание личных ритмов ваятеля?

Итак, чтение фактуры и чтение ритма—таковы основы скульптурной атрибуции.

Этот результат нашего изыскания имеет обще-теоретическое значение. Мы не даем здесь никаких рецептов, ничего прикладного,—и тот, кто предполагал бы по книге научиться атрибуировать, будет разочарован приблизительностью нашего отвлеченного вывода.

Вообще говоря, искусствоведение есть наука не точная, и очень даже не точная: она только группирует и нормирует те выводы, что добываются практической работой знатока; она эмпирична в основе и методологична лишь в заключениях. Но как бы ни относиться к науке об искусстве, как бы ни классифицировать разные ее отделы,—наиболее важной стороной искусство-исследования всегда будет экфатическая, т. е. анализ и синтез художественной формы как выражения.

Как нетрудно было заметить, возможность пластической атрибуции сводится к подлинному знанию пластической формы скульптурного произведения. В самом деле, что такое фактура и ритм ваятеля, как не два потока единого формообразования, или два проявления единого начала творческого выражения. Как тот, так и другой элементы вскрывают нам в конце концов все ту же форму, к которой все сводится. Правда, мы избрали путь строгой дифференциации элементов пластики; но не было бы ошибкой включать в скульптурную форму и фактуру и ритм, ограничивая искусство лишь тремя первоэлементами, по примеру Гете.

После всего здесь сказанного не должно показаться парадоксом утверждение, что в конечном итоге пластическая фактура и ритм суть одно и то же начало пластического

организма, различно абстрагируемое нами из сплошности творческого потока. Фактура есть ритм ваяльного ремесла. Ритм есть нематериальная фактура. Наконец, то и другое есть форма, но форма рассматриваемая не чисто-морфологически а в порядке экфатики, т. е. с точки зрения личной выразительности мастера.

Иными словами, пластическая атрибуция определяется экфатическими данными скульптурной формы.

Художественная форма есть творческий потенциал, подлежащий раскрытию и выявлению. Она сделана руками ваятеля, офактурена; в ней пульсирует его ритм, иррациональный и не сводимый к простым числам конструкции. Искусствоведу предлежит задача дать индивидуальную характеристику этих акцентов пластического выражения, прочесть экфатику формы, за которой стоит художник. Это и будет стилистический синтез, без которого атрибуция невозможна.

В этом смысле, поскольку она не проста, пластическая форма может считаться даже не элементом, а основной категорией пластики, как сложное качественное целое, включающее в себя молекулы светообъемности, цветомассы, пространственности, функциональности и пр. Фактура и ритм—только пути к ней.

Деления теоретика условны, ибо художественное произведение цельно: оно требует от нас непосредственного вживания. Практически атрибуция производится знатоком по первому впечатлению, интуитивно; ей нельзя научить. Но она возможна лишь на основе чтения экфатических признаков формостановления.

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ ОБЩАЯ

ДИФФЕРЕНЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

	Стр.
1. Художественные науки	7
2. Конструкция наук	11
3. Элементы художества	14
4. Эстетика	18
5. Морфология	23
6. Екфатика	29
7. Праксеология	35
8. Дифференциальное искусствоведение	41

ЧАСТЬ СПЕЦИАЛЬНАЯ

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ЕКФАТИКА

1. Элементы пластического организма	53
2. Пластическая фактура	69
3. Пластический ритм	80
