

ЗНАЧЕНИЕ ПОНЯТИЯ „ИЗОБРАЖЕНИЕ“ ДЛЯ ТЕОРИИ ЖИВОПИСИ

(Kurt Theodor. „Die Darstellung auf der Fläche“, Zeitschrift für Aesthetik B XV, 2 heft, 1920)

Вряд ли я ошибусь, если скажу, что, несмотря на большое количество исследований по истории живописи, у нас нет до сих пор убедительного анализа принципов живописного искусства. Но мы слишком невнимательны даже и к тому немногому, что сделано в этом направлении на Западе, все еще находимся под гипнозом исторических учений о стиле и теоретических отражений подобных учений.

Понятно, что историки, рассматривая отдельные искусства со стороны того, что они называют „стилем“, меньше всего обращали внимание на специфическую сущность и жизнь каждого отдельного искусства, или, ограничиваясь биографической и внешне-технической стороной дела, меньше всего вникали в принципиальную структуру данного искусства. Но всякому историку-эмпирику все же в известной мере приходится быть теоретиком, и тут сказывается отсутствие убедительного анализа идеи искусства и общей природы художественного воздействия. Слишком большое внимание уделяется внешним формам, слишком большое — той внешней „стилизирующей“ деятельности, которая коренится во всяком (почему только художественном?) импульсе оформления.

И эту внешнюю „стилизирующую“ деятельность возводили в принцип искусства и отсюда извлекали как стилистические, так и формально художественные категории. Удивительно ли, что когда говорили о „единстве“, о „движении“, о „симметрии“, оставляли совершенно невыясненными такие основные понятия, как понятие „изображения“, понятие „внутренней атмосферы“, „внутренней формы“, „фактуры“, „выражения“, раз в тумане исчезало само понятие искусства и вытекающая отсюда классификация? А между тем, например, понятие „изображения“ есть такое понятие, без основательного уяснения которого всякое рассуждение об „изобразительных“ искусствах грозит оказаться бесплодным.

Впрочем, мы уже сразу попадаем здесь в гущу запутанных терминов и проблем. Термин „изобразительные искусства“ является, как известно, переводом немецкого „bildende Künste“, а термин „изображение“ переводом немецкого Darstellung. Термин же Darstellung воспринимается современным сознанием двояко; или в связи с проблемой „подражания“ или в связи с общей проблемой „образа“. В первом случае уместно говорить о неадекватности перевода термина „bildende Künste“ русским термином „изобразительные искусства“, ибо „bildende Künste“ включают кроме пластики и живописи—архитектуру, где проблема изображения, как „подражания“, естественно отпадает. Русское выражение „изобразительные искусства“ следовало бы тогда сохранить для перевода мелькающего в немецкой литературе последних лет термина „darstellende Künste“. Кстати, такому ограничению термина „изобразительные искусства“ соответствует и обиходное употребление термина „изображение“ в наши дни: мы не связываем больше изображения с образом вообще, с „воплощением идеи в образ“ (Darstellung в более ранней традиции), а связываем его с „имитативным“ содержанием искусства.

До какой степени плодотворным может оказаться данное понятие для теории живописи, как искусства, показывает, на мой взгляд, рецензируемая здесь статья. Изложим вкратце ее основные мысли.

Идея подражания природе не может быть отброшена без всяких оговорок. Напротив, для теории живописи она составляет проблему, определеннее говоря, открывает подлинную проблему изображения (1). Конечно, „подражание“, как изображение, не означает того, что какой-то предмет создается, строится, выполняется вторично. Подражание есть всегда преодоление прообраза (Vorwurf), не повторение его, а разрешение инородными средствами или в инородной среде. В живописи такой инородной средой является поверхность. „Картина вызывает впечатление пространства, телесности, движения и материала; однако она дает пространство и тело на поверхности, движение посредством неподвижного, всевозможные виды материала при помощи однородной красочной субстанции“¹⁾. Поверхность в известном смысле „отрицает“ полноценное бытие пространственных предметов, — с тем чтобы затем это отрицание было преодолено мастерским разрешением самой поверхности, и преодолено — не благодаря сведению поверхности на нет: в несогласии (Spannung) двух миров необходимо, чтобы каждый из двух был бы своеобразно утвержден — и поверхность, и изображенное на ней. И только натуралистическое, бессмысленное подражание, уничтожая поверхность, уничтожает тем самым и художественную тайну живописи, как изображения.

1) S. 131

Очень важно заметить, что острие подлинной проблемы „подражания“, как изображения, направляется против всякого рода натурализма. По сути дела натуральный, естественный прообраз вовсе не важен, а важно „несогласие“ поверхности и изображенного на ней. По сути дела „отрицание“ полноценного бытия предмета не обедняет, а своеобразно возвышает и углубляет предметы. Не эмпирическое, случайное пространство, движение передаются на поверхности, а более идеальная, „общая“ данность. „Ведь обычно“, говорит автор: „меня интересуют лишь особенности тела, движения, материала. То же, что существуют вообще пространство и тело, материал и движение — есть для меня само собою понятная предпосылка и не производит на меня впечатления. Иначе на картине. Если живописцу удастся вызвать на поверхности впечатление чего-то пространственного, то на меня действует не только особая фигура или величина пространства, а факт самой пространственности“... „Это действие может быть столь могучим, что все особенные качества изображенного предмета исчезают перед лицом переживания существования *an und für sich*, проистекающего для нас из факта изображения“¹⁾.

Если утверждение поверхности и воссоздание пространства в новой среде соответствуют специальному понятию „живописного изображения“, то можно было бы оправдать и более общее понятие „изображения“, исходя из той же идеи „отрицания полноценного бытия“ и своеобразного преодоления этого отрицания. Так в пластике „трехмерное существование не отрицается, а скорее остается в качестве само собой разумеющейся предпосылки. Зато здесь безжизненность и неорганическая структура материала стоят в плодотворном противоречии с органической жизнью и одушевленностью изображенного тела. Соответственно в поэзии абстрактная обобщающая сущность языка противоречит живому созерцанию, которое он в нас возбуждает“... „поэзия, передающая жизнь через посредство слов, именно этим заставляет нас чувствовать значение непосредственности“²⁾.

Развивая дальше сущность художественной структуры живописного изображения, автор различает три способа „возникновения“ предмета на поверхности. Во-первых, простое знание о его значении, то лишенное чувственной наглядности знание, которое сопровождает всякое наше восприятие, знание, подобное знанию о скрытой стороне вещи. Во-вторых, непосредственное экстенсивное созерцание предметов. И в-третьих, то интенсивное созерцание, которое ведет нас к предметам через атмосферу чувства. Положительное значение для искусства имеют только две вторых формы данности. Непосредственное экстенсивное созерцание осуществляется, как

1) S. 131.

2) S. 132—3.

преобразование чувственного материала поверхности в глубину и телесность изображенного мира. „Сначала мы имеем распределенную на поверхности сетку расположенных друг возле друга штрихов. Если же мы поддадимся пространственной суггестии, то те же самые штрихи будут расположены друг за другом в разных слоях“ и т. д.¹⁾ Но поскольку живопись оперирует только экстенсивной наглядностью, нагромождением подробностей—она находится на пути бессильного и ложного подражания. Экстенсивное созерцание изображенного мира, преобразуя поверхность в глубину, уничтожает поверхность и уничтожает тем самым плодотворную борьбу двух миров.

Источником подлинных художественных ценностей является, поэтому, интенсивное созерцание, осуществленное в некотором минимуме духовно насыщенных средств. Образцом для анализа интенсивного созерцания может послужить набросок. В наброске, с одной стороны, выбраны те элементы, которые обладают в отношении пространственной полноты наибольшей выразительностью и потому легко дополняются нами. С другой стороны, графические средства наброска легче вплетаются в структуру поверхности и сильнее подчеркивают эту поверхность. И вообще, оставаясь на поверхности и утверждая ее, фактурные элементы подлинной живописи должны таить в себе, вместе с тем, какое-то внутреннее напряжение, какую-то силу в отношении изображенного мира.— „Ein Pinselstrich, dem wir die Energie ansehen, mit der er hingesezt ist, verleiht dem Mund, den er andeutet, energischen Ausdruck“²⁾. Автор рецензируемой статьи называет действие, рассчитанное на интенсивное созерцание, метафорическим действием элементов поверхности (III).

Однако, если набросок и открывает нам специфические художественные ценности, в нем все же есть известное лишение. Мы ищем в художественном произведении не только тонкости воздействия, но также известной стихийной полноты, роскоши (Wucht)³⁾. Как же в таком случае может быть преодолено противоречие поверхности и изображенного мира, без того, чтобы картина вызывала грубо натуралистическое впечатление? Автор видит такое преодоление на трех путях.

Во-первых, в борьбе изображенного мира и поверхности сам изображенный мир может взять на себя роль посредника. Примирение между изображенным миром и поверхностью может развиваться безнаказанно, если впечатление глубины, присущее данному ландшафту незначительно и ландшафт относительно приближается к поверхности, которая тогда, не разрушая ландшафта, легко подчеркивается своими обычными средствами. Или живописец может, вовсе не подчеркивая

1) S. 138.

2) S. 144.

3) S. 147.

поверхности, выбрать предметы в таком явлении, где впечатление глубины совсем затемнено, с тем, чтобы теперь, напротив, интенсивные средства фактуры и поверхности создавали бы глубину вещей. Автор подробно рассматривает различные случаи борьбы изображенного мира и поверхности: при помощи света, уничтожающего вещественность явления, в силу чего интенсивные средства фактуры достигают высочайшего напряжения, а вся порождающая вещи среда—глубокой одухотворенности (Рембрант); при помощи особой пространственной атмосферы (Терборк); при помощи растворения твердых границ вещей (импрессионизм) и т. д. (IV).

Во-вторых, преодоление антитезы возможно на пути фактурного искажения и стилизации. Первым принципом стилизации является уже всякое „уменьшение оформленности“. Небольшое количество свободных набросанных мазков создает интенсивными средствами впечатление целого предмета и вместе с тем — особо сильное впечатление живописности. На ряду с „уменьшением оформленности“ можно назвать также известное затемнение разнообразия материала: одни и те же мазки передают различный материал различных вещей особыми, опять и здесь интенсивными, „метафорическими“ средствами. Можно отказаться от индивидуальной оформленности вещей и давать схематическую, но в схематичности экспрессивную линию, можно разрушать линейную перспективу: везде мы получим впечатление своеобразной стилизации и везде — подчеркнутую интенсивными фактурными средствами поверхность на ряду с полнотой изображенного мира (V).

Наконец, в-третьих, следует отметить и роль композиции в разрешении противоречия между изображенным миром и поверхностью. Целое в картине всегда рассчитано на преодоление поверхности, а отдельные части всегда подчеркивают поверхность с ее фактурными средствами, как-то, из чего рождается целое¹⁾. В известных направлениях живописи это свойство целого и частей картины может быть использовано как сознательное средство утверждения поверхности и изображенного мира (Рубенс, Рюйсдаль).

Автор заканчивает свою статью краткой интерпретацией понятия „живописности“, которое, правда, не предполагает непременно изображения предмета на поверхности, однако, строится согласно той же идеи, что и понятие живописного изображения. По мнению автора живописно все, в чем имеется антитеза непосредственной оптической, неполной или, вернее, по своему полной данности с данностью целостного восприятия и известное разрешение этой антитезы (VI).

Значительность и интерес какой-нибудь статьи определяется не только теми положениями, которые в ней сказаны, но еще, а может

¹⁾ Не следует думать, что таким образом уничтожается поверхность, как целое она только создается в другом синтезе, чем полнота изображенного мира.

быть главным образом, теми горизонтами, которые окружают названные положения. Всякое утверждения имеет в себе какие-нибудь диалектические конвенции, определяющие с некоторой стороны дальнейшее движение нашей мысли. Рецензируемая статья отнюдь не бедна такими горизонтами. И вместо того, чтобы указывать отдельные неясные места, отдельные сомнительные анализы, может быть важнее показать здесь эти горизонты.

Такие горизонты становятся очевидными уже в результате самого выбора понятия изображения для передачи существа живописи, как искусства. Ведь, если мы до сих пор знали речь, напр., о конструктивных формах живописи, или об ее экспрессивных формах, то теперь мы не можем не видеть, что конструкция в живописи есть конструкция изображения, экспрессия — экспрессия изображения, и что таким образом проблемы конструкции и экспрессии приобретают новый смысл: они уже не могут рассматриваться в своей отвлеченности, как общие для всех искусств, а должны рассматриваться в свете той новой формы и содержательной данности, которые несет в себе изображение.

Однако, пока еще мы только предвидим плодотворное поле. Понятие изображения само может быть лишено специфических черт, которые мы предвидим. Все дело в экспозиции этого понятия. Автор рецензируемой статьи, исходя из понятия подражания, противопоставляет изображение тому, что мы могли бы описать как „повторение“ предмета, как созидание другого такого же. Таким образом он открывает в изображении антитезу предмета изображения и тех средств, тех условий, в которых разрешается изображение этого предмета. А отсюда видно, как разрешение предмета в чуждой среде неизбежно ведет нас в категорию знака, ибо это знаку присуще давать через себя не самого себя и разрешать в себе не самого себя. Правда, автор рецензируемой статьи не делает этого вывода, но нельзя не признать, что именно тут основной интерес его постановки проблемы изображения, как антитезы изображенного предмета и среды изображения. Ведь если мы хотим найти специфические черты живописи, как искусства, мы должны найти специфический живописный знак. Классификация искусств не может быть простой классификацией чувственных данностей (зрительные, слуховые, двигательные и др. искусства), такое деление содержит в себе отрицание внутренней стороны искусства, как определяющей стороны. Но она не может быть, тем более, и классификацией по признакам формально-предметным (пространственное, временное искусство и т. д.).

Поскольку искусство есть образное явление содержания в чувственной внешности, постольку и классификация искусств должна быть классификацией форм знаков, независимо от того возможно ли будет открыть принципиальную связь данной чувственной сферы с данной категорией знака (и искусства) или же нет. Повидимому, автор рецензируемой

статьи понимает изображение на поверхности, как специфический знак, когда он говорит: „пространство дается на поверхности, движение в неподвижном“, когда он, наконец, устанавливает в качестве содержания изображения не эмпирическую единичность формы, а нечто „an und für sich“ сущее, нечто, сказали бы мы, являющееся через знак, как „идеальное“ содержание.

Но тут уже лежит новая проблема, которую неизбежно все время ставит наш автор, нигде ее теоретически не формулируя. „Изображение на поверхности“ есть особый знак, где преодоление антитезы возможно на пути известного сближения изображенного и поверхности, потому что изображенное на поверхности есть не только „идеальная“, но и внешняя данность. Автор не видит плодотворнейшего противопоставления изображения и выражения. Говоря об изображении в поэзии, он имеет в виду несомненно выражение и тем лишний раз доказывает, как-то, что, изображение для него есть знак, так и то, что он не умеет указать специфической природы „изображающего“ знака, по сравнению со знаком „выражающим“. Бесспорны его замечания о пластике — „зато здесь находятся в плодотворном противоречии безжизненность и неорганическая структура материала с органической жизнью и одухотворенностью изображенного тела“, но все же он не видит, что в пластике „изображающий“ знак дает нам в чувственных средствах внешнее тело, внутри которого мы дальше уже разгадываем одухотворенность его, понимаем изображенное тело, как выражение чего-то внутреннего.

Плодотворное противопоставление выражения и изображения, тем не менее, предполагается всей конкретной постановкой темы. Вещи заставляют видеть то, что закрыла на время неясность понятий. Живопись все же имеет дело с изображением на поверхности, а здесь, отношение между терминами антитезы поневоле формулируется, как отношение внешнего к внешнему.

В пластике внешность изображенного тела и внешность оформленного куска мрамора — одна внешность. Но участвует она в двух предметных синтезах: она, с одной стороны, — внешность мрамора, как неподвижного, неодухотворенного камня, с другой стороны, — она внешность изображенного тела и, следовательно, несет на себе выражение жизни и движения. В живописи внешность поверхности с нанесенными на ней „графемами“, как правильно замечает автор рецензируемой статьи, утверждается в противовес внешности изображенных предметов. Между тем и другим вырастает своеобразная борьба, где именно, посредствующая, об’единяющая данность выступает, как тайна живописного знака и тайна живописного искусства.

Следуя отдельным деталям анализа нашего автора, мы находим, что это, с одной стороны, та оптическая данность, которая создается внутри фактурных элементов поверхности, когда мы сообщаем

им предметное значение, когда линия уходит в глубину, когда краска распределяется по планам („экстенсивное“ созерцание). С другой стороны, это — эмоциональная атмосфера, заложенная внутри фактуры и тоже ведущая нас к изображенным предметам [интенсивное, эмоциональное (gefühlsmässige) созерцание].

Таким образом в анализе специфического живописного знака мы находим между внешностью поверхности и внешностью изображенных предметов тоже, если хотите, внешнюю данность, своеобразный „свет“, участвующий одновременно в двух предметных синтетах: в утверждении поверхности и в возникновении изображенного мира. Если мы проводим на клочке бумаги линию, в качестве очертания, мы видим, как она модифицируется, создавая мерцающую среду вокруг очертания и своеобразную моделировку очерченного. Ничего не добавилось в смысле начертательной внешности, но возникла изобразительность через чувственный световой и вместе эмоциональный синтез двух противостоящих данностей: внешней внешности и внутренней внешности. Нам даже кажется, что традиционная и специальная речь о светотени содержит намек на этот внутренний, порождающий „свет“, который неизбежен, по нашему, везде, где начертание переходит в очертание, графема, как след,—в изображение, как специфический знак.

Автор рецензируемой статьи, погружаясь в детали и случаи, не делает нашего общего вывода. Однако все его описания предполагают возможность такого вывода. Например, нельзя не согласиться с автором в том, что уничтожение поверхности, свойственное натурализму, уничтожает и живопись, как искусство. Но мы хотели бы сказать, оно уничтожает живопись, как искусство, потому что уничтожает специфический живописный знак: предметы помещены теперь лишь в своих собственных отношениях, а не вытекают из иного по отношению к ним из знака, через тот „фактурный“ свет, который вместе является и насыщенный носителем „духовной“ атмосферы картины.

В заключение я должен привести слова автора: „Во избежание недоразумений следует указать на то, что данная статья вовсе не претендует на исчерпание сущности живописи и ее воздействия. Воздействие искусства протекает во множестве измерений и тот, кто устанавливает его значение в одном направлении, вовсе еще ничего не сказал об его полном объеме. И лишь тогда, когда все отдельные функции данного предмета будут постигнуты в их своеобразии, возможно будет понять их взаимоотношение и тем самым цельность художественного воздействия“¹⁾. Думаю только, что в данной статье поставлена специфическая для живописи проблема, от решения которой в значительной мере зависит решение остальных.

Н. Н. Волков.

1) S. 131