Печатается на правах рукописи.

Теория Искусства.

Конспект лекций читаемых в Одесском Политехникуме Изобразительных Искусств проф. М. И. МАНДЕСОМ.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕЧНИКОВА

Лупанов
37

Одесса 1928 г.
Скрлит № 253. 150 экз. Тип. „ИЗО".

Печатается на правах рукописи.

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Конспект лекций читаемых в Одесском Политехникуме Изобразительных Искусств проф. М. И. МАНДЕСОМ.

Одесса 1928 г.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕЧНИКОВА

Лупанов
37

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Введение.

Наука об искустве . . . . . 3 стр.
Определение эстетического 7

Часть общая.

Закономерность эстетического . . . 15
Фехнеровские законы 21
Принципы эстетического порога . . 21
Закон контраста и примирения . . 24
Закон эстетической помощи. . . . 26
Закон экономизации сил 26
Закон единства в многообразии . . 32
Формы проявления принципа единства в многообразии в искусстве . . . 40
Жизнетворение 45

Часть специальная.

Классификация искусств 60
Архитектура 67
Основные признаки архитектуры . . 67
Организация пространства 77
Эстетика конструкции. 86
Греческое и римское строитсльство . 90
Романская и готичаская архитектура. 95
Изобразительные искусства 100
Дереализация и формализация. . . 100
Скульптура и живопись 107
Искусство графики и живописи . . 111

ВВЕДЕНИЕ.

Наука об искусстве.

Основатель науки об искусстве Аристотель и его „Золотая книга“ „о поэтике“.

Его метод заключается в следующем. Пред ним законченный период развития греческой литературы; другой он не знает и не предполагает. Известные произведения признаны образцовыми. Изучена эта литература с полнотой и тщательностью. Им установлены особенности ее и эти особенности признаны им образцовыми. Отсюда и получается: такие то черты старой греческой литературы совершены. Пиши так, как писали великие мастера древности и ты будешь писать хорошо; как писали эти старые мастера, это показывает мой анализ. Те особенности, которые я отметил, составляют свод непреложных правил, которыми должен руководиться художник.

Художественная литература древних греков, как и вообще все искусство их, стало образцовым искуством для римлян; ясно, что золотая книга А. стала золотой книгой и для них, что они полагали, что, следуя образцу древних греческих мастеров и руководясь правилами А., они достигнут прекрасных результатов, каких они и достигли.

Творчество римских художников и их разработка теоретической поэтики, представлявшей собой переработку А. стали авторитетом для всех культурных народов Европы. Время Возрождения открыло римскую поэзию и римское искусство, хотя и слабые, но все таки более или менее похожие копии греческих творцов, и пошло по их пути. Ясно, что и правила А. и его римских подражателей и учеников только окрепли

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І.МЕЧНИКОВА

в своем авторитете. Время ренесанса придало им значение непререкаемых критериев творчества—нарушение их казалось варварством.

А между тем сущетвовало искусство, которое казалось неподчиняющимся этим правилам. Существовал Шекспир, и если строгие последователи правил и отрицали это искусство, как искусство „пьяного варвара", то очень многие не могли не подчиниться его обаянию, и этим авторитет А. казался поколеблен. Но и из этого оказался возможным выход. Конфликт вовсе не между поэзией греков и поэзией Шекспира, беда в том, что подражатели древним неправильно подражали им, что они искажали свои оригиналы. Корнель не подражатель, а исказитель, а его толкование А. есть толкование ложное. Истинный Ш. и истинный А. совпадают; правила истинного Ш суть правила истинного А.

В результате „опыт веков" не доказал правоты противников А. Как греческое искусство не поколеблено в своем значении, так и правила А. не потеряли своего. Но из этого вовсе не следует, что их обязательность и непреложность установлена, что они исчерпывают собой всю эстетическую мудрость

Аристотелевская теория покоится исключительно на греческом искусстве. Она и верна для него. Но есть и негреческое искусство. Где же у нас гарантия того, что то, что выведено на основании греческого искусства, будет применимо и к японскому? Возможно, что это и так, но доказать это можно не тем путем, каким это делал А. И если бы мы это доказали другими эмпирическими путями, т. е., изучая все существующие искусства, доказали, что все они придерживаются тех же правил, то из этого ничего безусловно верного не вытекало бы. Всех существующих искусств мы не изучили, но ведь есть же и несуществующие искусства: те, которые появятся завтра—и они имеют такое же право на существование, какое имеют те, которые существовали вчера.

Есть однако и еще одно коренное и существенное обстоятельство, которое делает метод А. неприменимым. Это вовсе не означает какого бы то ни было неуважения к „Золотой" книге. Она действительно „золотая", но ни в какой степени не обязательно то, что она дает, по самому существу вопроса.

Греческое искусство есть искусство совершенное. Можно называть его образцовым, быть может лучше, авторитетным. Но совершенно только данное произведение в целом, и авторитетно оно только, как целое. Если же это так, то по существу получается такое положение. Признавая авторитетность греческого искусства, мы можем делать только одно—писать опять таки Антигону—точно такую, как она есть, лепить только Гермеса, такого, как он есть, что, конечно, безполезно. И никто этого не делал и не делает. На самом деле, только подражают им, т.е., одно делают, как Антигона, другое, не как Антигона. Для того же, чтобы иметь возможность это делать, нужно произвести некоторое расчленение оригинала, нужно отличить одно и не воспроизводить другое, ибо иначе нельзя же воспроизводить одно и другое. Но тогда мы имеем пред собой не целую Антигону, а различн. ее части, элементы, особенности. И если целое является авторитетным, то никакой гарантии нет для того, чтобы полагать, что элементы будут совершенны, или совершенны в том новом сочетании, какое мы дадим им.

В художественном произведении целое совершенно посколько оно есть сочетание данных частей, и частей совершенных постолько, посколько они находятся в данном сочетании. Проверить это не трудно. Возьмите удивительно, в полном совершенстве сделанные ноги одной статуи, присоедините их к удивительно совершенно сделанному туловищу другой статуи и продолжайте эту процедуру по всей линии, вообразите себе то чудовище, которое вы получите. Можно провести этот опыт сколько угодно раз и вы получите тот же результат. Возьмите рисунок хорошего карикатуриста и соедините с краской Рафаэля, соедините ритм частушки с содержанием гимна, и вы опять получите некоторое чудовище. Это значит, что расчленение уничтожает авторитетность. А поэтому и доказательство на основании эмпирического изучения авторитетных произведений безплодно.

Отсюда возникает необходимость перенести изу-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУМЕНКОВА

чение в другую плоскость, иными словами отказаться от признака образцовости. Мы разлагаем художественное произведение на его элементы. Они являются для нас только некоторыми данными, они материал для изучения, а не учителя наши. Допустим, что мы выделим анализом краски. Они конечно не авторитетны. Но они есть некоторая действующая сила. И ее мы изучаем единственным путем, который есть в нашем распоряжении, путем работы в психологической лаборатории. Мы исследуем их действие на нашу душу, устанавливаем их комбинации и их действие. И из этого мы выводим законы красочных воздействий на нас во всех отношениях и в смысле эстетического воздействия. Художественное произведение для нас не есть авторитет, а только грандиозно поставленный опыт. При этом лабораторией является вся вселенная, вся история культурного человечества. Законы этого изучения суть законы всякого индуктивного исследования и вывода. Правил такое изучение не дает, но цель науки не заключается в том, чтобы давать правила; наша наука об искусстве не есть наука нормативная (предписывающая, как делать то или другое) а наука эксплика тивная (говорящая, как делается то или другое.) Сфера ее изучения есть область психологии, строго говоря, двух психологий, психологии творца, из которой исходят им сотворенные ценности и психологии зрителя, слушателя и т.д., в которой переживается сотворенное. Сочетание этих двух психологий и есть материал, на котором ортоится наука о прекрасном, хотя далеко еще не есть самая наука.

Определение эстетического.

Дать определение значит дать средство, при помощи которого мы данный предмет отличим от всех других. Логическое определение требует 1) чтобы мы указали ту группу. к которой относится предмет (род), 2) дали тот признак, который отличает предмет от других предметов той же группы (того же ближайшего рода). Например, мы хотим определить, что такое фокс-терьер. Для этого мы говорим, что он принадлежит к ближайщему роду собак (не животных, ибо это было бы не ближайшим, а дальнейшим родом), и затем указываем, чем он отличается от других членов того же собачьего рода. (видовое отличие).

Определяем мы не искусство, а те предметы, которые им производятся—такие предметы мы называем эстетическими—,определяем э с т е т и ч е с к о е.

Когда я говорю, что обезьяна, лошадь, овца, бык, осел относятся к одной группе, то я хочу сказать, что все они имеют какой то общий признак, в них лежащий, что, например, они имеют четыре ноги—их я об'единяю в одну группу, один род „четвероногих".

Но когда я говорю: картина, симфония, поэма, здание, орнамент, то какой же в них лежащий признак я имею, об'единяя их в одну группу? Очевидно, что ничего общего в самих предметах лежащего не будет; если сказать, что эстетическое есть то, что нравится, то ведь в пустыне лошадь и осел будут иметь по четыре ноги, а симфония никому не будет нравиться.

Обший признак будет будет лежать не в самих предметах, а нашем к ним отношении. Или, чтобы об'яснить это иным путем. И лошадь, и осел, и овца и т.д.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

всегда и везде будут четвероногими животными, но полезными они будут для того, кто ими пользуется.

Такие предметы, которые определяются признаками, лежащими не в самих предметах, а в нашем одобрительном или неодобрительном к ним отношении, мы называем ценностями. Мы скажем, что искусство производит некоторые ценности, и притом ценности эстетические, что мы оцениваем положительно или отрицательно произведения его, как эстетически ценные. Понятие ценности будет ближайшим родом для понятия эстетического. Таких ценностей есть несколько: главные из них об'единены в известной триаде—прекрасное, истинное, доброе. Присоединим еше полезное и приятное.

Чем же отличается ценность эстетическая от остальных ценностей? Этим мы выполним вторую задачу определения. Для того, чтобы дать это отличие (видовое отличие), мы должны соединить два признака.

1) Допустим, что у меня есть некоторое желание. Те вещи, которые помогут мне исполнить это желание будут вещи полезные. Те которые помешают его исполнению, будут вещи для меня вредные. Один и тот же предмет может быть и полезен и вреден смотря по моему желанию. Если я хочу жить. то яд для меня вреден, если я хочу умереть, то яд для меня полезен. Хотеть или не хотеть—это в моей полной воле. Но, раз мое хотение дано, то доказать мне, что полезно и неполезно. вцолне возможно. Ты думаешь, что для твоего здоровья ежедневная рюмка водки высоко полезна, врач имеет полное право доказать тебе. что она бесполезна или даже вредна, и ты должен будешь подчиниться. Иное дело, если ты находишь, что тебе холодно. Пусть доказывают тебе, что тебе не холодно. самими неопровержимыми доводами, ты скажеш, а все таки я зябну, и прав будешь ты—чувство холода есть твое переживание; если ты зябнешь, то ты зябнешь—тебя можно согреть, но нельзя цереубедить. Переживание внеразумно, как внеразумен зеленый цвет. Вот к таким то внеразумным чистым переживаниям принадлежит оценка эстетического. Можно тебя убедить в том, что картина хороша, но нельзя убедить тебя в

том, что ты переживаешь ее хорошесть, когда ты переживаешь отталкивание. Можно тебя поставить в условия, когда ты будешь переживать иначе—подготовить, воспитать, заразить своим увлечением, но нельзя убедить

2) Вторым отличительным признаком будет незаинтересованость переживания и оценки.

Хинин в высокой степени неприятен. И все таки я считаю его полезным, не ради него самого, а ради его последствий. Мне еще более неприятно, когда меня трясет лихорадка, чем тогда, когда я принимаю хинин. Иными словами, есть ценности, которые являются такими не сами по себе, а ради чего то другого. Такие ценности называют ценностями к о н с е к у т и в н ы м и, Другие являются ценностями сами по себе, не потому, что они ведут к некоторым благам, как к своим последствням, а потому, что они сами суть блага. Это не делает их особенно высокими, особенно ценными, значительными. Плитка шоколада есть ценность сама по себе—она вкусна не для чего нибудь, а вкусна для вкусности. И шоколад есть ценность не консекутивная, а интенсивная. Такой же является и эстетическое переживание само по себе меня привлекает.

Я стою пред дворцом. Я могу сказать: расположение комнат неудобно. Корридоры плохо топлены. Кладка уже разваливается. Я могу сказать: здесь можно было бы устроить детдом, а между тем дворец служит жилищем праздных людей. Можно сказать еще много других очень умных и по существу совершенно правильных мыслей. Но на это ответ очень простой. Я вовсе не собираюсь жить в этом дворце, я вовсе не думаю о том, какой цели служит он, для меня существует в данный момент только одно: самое переживание дворца. Для меня даже по существу не важно, существует ли он на самом деле. Пусть он вовсе не реальный дворец, а только его вполне адекватное изображение—если бы такое было возможно—и все таки он выполняет свою миссию—он дает переживание. Я стою пред дворцом в рванных ботинках, я вымолил разрешение брести по его залам, и тем не менее, посколько дело касается чистого переживания, я не в

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

худшем положении, чем владелец того же здания, который может быть к нему совершенно равнодушным и чувствовать только сквозники в его корридорах.

В одном немецком стихотворении говорится—звезд мы не желаем, мы радуемся их великолепию; такою звездой, которая радует, но которой не желаешь, является об'ект эстетического переживания.

Все, что мы делаем и переживаем, так или иначе находится в связи нашей практической жизни, в сфере нашего опыта. Вещи играют некоторую практическую роль, действуя так или иначе на нас. Стулья должны быть без гвоздей, чтобы не прорывать нашего платья, собака должна не кусаться, фрукты не быть гнилыми. И все они должны прежде всего действительно быть. Сказка не перестает быть прекрасной оттого, что она есть сказка Огорчение наступает с той поры, когда мы относимся к об'ектам сказки с желанием, когда мы начинаем чувствовать, что скатерть самобранка вовсе не убирается, а нам хочется есть. Пока нам есть не хочется, она остается прекрасной. Искусство извлекает об'ект из эмпирического мира, в котором все вещи связаны, оно дает столь же значительную ценность существующим, как и не существующим вещам, ибо ценны не самые вещи, а наше их переживание. Когда созданная Пигмалионом Галатея сошла с своего пьедестала, она быть может и не стала хуже, но она стала частью нашего эмпирического мира и вместе с тем стала не только прекрасной, но быть может, желанной по своей красоте. быть может, отталкивающей по своему характеру,—словом она была в области чистого переживания, пока стояла на пьедестале, она, ожившн, вошла в связь практической жизни, она уже перестала существовать в области чистого переживания, она уже вызывает некоторый заинтересованный восторг. Когда зритель видит в нагой статуе нагую женщину, то его оценка является уже оценкой „заинтересованной" и потому не эстетической.

Но, быть может, такое же значение самоцельности можно приписать и истинному и доброму (нравственному). Истина ценна и в том случае, когда я в ней не заинтересован, и доброе остается добрым и тогда,

когда я к данному доброму делу или человеку не имею отношения.

Это не совсем верно и с точки зрения теоретической. Когда я говорю, что такое то суждение есть суждение истинное, то этим я вовсе не высказываю ни одобрения ни неодобрения ему, а только устанавливаю некоторый факт. И более ценная истина не есть более истина, чем истина менее ценная. Но для нас важнее то, что практически мы не имеем возможности спутать оценку прекрасного с оценками истинного и доброго. Дело заключается в том, что оценки эти прилагаются к совершенно различным вещам. Истинным может быть только суждение. Иван не истинен и не неистинен—истинно или неистинно может быть только суждение—Иван есть человек. Доброе (нравственное) имеет отношение прежде всего к поступкам.

Прекрасное имеет отношение к переживаниям. Говорится не об Иване. а о нашем переживании Ивана, о нашем представлении Ивана Итак, сфера применения оценок настолько различна, что говорить о возможности спутать различные оценки по признаку их самоцельности не приходится.

Несколько сложнее и затруднительнее вопрос об отличении между эстетическим и приятным. Нужно признать, что те признаки отличения, которые обыкновенно дают, не дают вполне ясного и отчетливого решения вопроса. Говорят: эстетическое начинается с чисто физиологического акта ощущения, но переходит в представление, т. е. подвергаетея некоторой психической переработке. Но фактически мы не можем утверждать, что вкусовые ощущения остаются в сфере чистого ощущения и не подвергается такой же психической переработке.

Спрашивается, однако, нужно ли отличать между эстетическим и приятным, во всяком случае, нужно ли вносить это отличие в самое определение эстетического. А это связано с вопросом, имеющим несомненное теоретическое значение.

Вся наша душевная жизнь, а значит и наши эстетические переживания, вытекают из ощущений или связаны с ними. Стало быть, они находятся в тесней-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

шей связи с нашими органами чувств. Мы знаем искусства зрения и слуха, но не знаем искусств обоняния, осязания, вкуса—так называемых органов низших чувств. Не могут ли однако возникнуть и эти искусства?

Обыкновенно самая постановка вопроса вызывает негодующий отпор. Можно ли, говорят, ставить в какое нибудь сравнение сонату Бетховена и плитку шоколаду. Это негодование, хотя вполне понятно, но все таки неоправдываемо—так вопрос нельзя ставить. Сравнивать следует не плитку шоколаду и сонату Бетховена, а шоколад и звук до, ибо можно сравнивать только простое с простым, а не простое с сложным. И если принять это во внимание, то негодование должно отпасть—ноте до не унизительно быть сравниваемой—ну если не с плиткой шоколада, то с запахом розы. Принципиально отличия в этом нет. Несколько лет тому назад знаменитый Маринетти, основатель футуризма, выпустил новый манифест о так называемом „тактилизме". Здесь он проповедует первенствующее значение в области искусства осязательных впечатлений, и строит целую программу нового искусства, будущего искуства осязательного. Принципиально я не нахожу возражений, если не против первенствующей роли в искусстве наших осязательных органов, то, во всяком случае, против осязательного искуства вообще. Беда только в том, что его нет, а есть только манифест и программа. И нет и не было его никогда. Это не значит, что его не будет, но это чисто отрицательное суждение: его возможность не доказана. В каком то отношении дело с низшим чувствами обстоит иначе, чем с высшими—иначе первые были бы. Думается, что осязательныя ощущения почему то не допускают той бесчисленности тонких комбинаций, какия свойственны звукам и какие делают их открытыми всему безбрежному богатству нашей психической жизни и психической переработки.

Во всяком случае нам практически с ними не приходится иметь дело, а поэтому мы не стоим пред необходимостью считаться с ними.

Тех двух отличительных признаков, которые мы указали, вполне достаточно для нашей цели выделить мир эстетического в особое понятие—все наши расуждения не встретят при этом затруднений, не натолкнутся на опастность спутать эстетическое с неэстетическим.

Но нам надлежит остановиться еще на одной попытке установить еще третий отличительный признак, сделанной некоторыми мыслителями. Они полагают, что эстетическое отличается еще характером обязательности, и что эту черту следует внести в определение его.

Думаю, что и то и другое неверно.

1) Эстетическое не может быть признано обязательным. Это значит; эстетическое есть некоторая особого рода оценка, скажем, данного сочетания звуков. Никаким образом нельзя однако считать эту оценку для кого бы то ни было обязательной. И этого нельзя ни по принципиальным ни по фактическим соображениям.

а. Оценка не есть суждение, а есть переживание. А никакое переживание не может иметь характера обязательности. Ни для кого не обязательно испытывать переживание холода, когда на дворе 10 градусов мороза. Можно, конечно, сказать: да, но всякий нормальный человек испытывает его; на это можно ответить.

б. фактическим соображениями —факты говорят, что ни о какой в этом отношении норме говорить не приходится (о чем сейчас же). Нельзя говорить об обязательности того, что постоянно и нормально не осуществляется.

2.) Но если бы даже этот элемент обязательности и существовал в полной мере, то из этого не следует, что он составляет признак эстетического, подлежащий внесению в определение самого его понятия. Он не есть необходимый отличительный признак, так как он именно не отличает эстетической ценности от других ценностей. Истинное тоже есть такая ценность—то, что логически доказано, то мы считаем обязательным именно для всякого нормального человека. Но еше существеннее это по отношению к нравственному. Тут дело не в фактах, а в существе самого понятия. Самое понятие нравственного включает в себе понятие должного, т. е. обязательного. Тип нравственного суждения

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

заключен в 10 заповедях. Они суть не что иное, как ряд приказов и запретов, и к ним—таким или иным—приказам и запретам сводится всякая нравственность.

Тем не менее элемент обязательности не чужд нашему эстетическому переживанию. Правда, что наши оценки ни для кого не обязательны, но правда и то, что мы их переживаем, как нечто более или менее обязателное для других—, что вполне согласимо с признанием полной свободы всякого человека принимать и не принимать их. Так мы мыслим, а чувствуем иначе, и мы видим своего рода еретика в человеке, который не признает нашего любимца. Нигде кроме, пожалуй, области религии не разгораются споры и страсти, как вокруг всякого крупного эстетичесхого явления. Но это только факт психологии, не теорема теории.

ЧАСТЬ ОБЩАЯ.

Законномерность эстетического.

Мы говорили уже о том, что фактически мы не можем считать каких бы то ни было эстетических оценок сколько нибудь обязательными. Это показывает с полной ясностью история вкусов—одна эпоха положительно оценивает то, что другая оценивает отрицательно; можно точно также в пределах каждой отдельной эпохи показать великое разнообразие часто резко друг другу противоречащих оценок. Оттого и сложилась поговорка—о вкусах не спорят, что нисколько не мешает тому, что ни о чем больше не спорят, как о вкусах.

Мы стоим таким образом перед хаосом капризно изменяющихся тенденций в области эстетических оценок.

С другой стороны, однако, мы не можем помириться с этим—таков самый склад ума людей нашей эпохи. Мы исходим во всех наших суждениях из предпосылки закономерности, мы не допускаем царства случайности, хаоса. Что капризней, чем погода, и тем не менее мы твердо верим, что она подчиняется некоторым законам, мы тратим громадные усилия для того, чтобы разгадать эти законы; в том, есть ли они на самом деле, мы и сомнения не допускаем. Иначе мы научно мыслить не умеем. То же, конечно, относится к области эстетического. И здесь должно быть действие некоторых законов, которыми определяется все—мы не можем не требовать разгадки их, мы не можем допускать сомнения в существовании их.

Но ведь действительность говорит не то. Да, но действительность говорила то же древнему, наблюдавшему течение звезд, и он полагал, что Иисус Навин

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

остановил солнце. Мы не верим этому, потому что разгадали закон движения светил. Анархия в мире эстетическаго есть только результат несовершенства нашей науки.

Для того, чтобы лечить болезнь, нужно определить ее причины. Постараемся выяснить себе, каковы причины хаоса в области эстетического—определивши причины этой болезни, мы, может быть, сумеем найти и путь исцеления.

Видит человек, конечно, глазом—но видит именно человек, а не глаз. Глаз есть не что иное, как фотографический аппарат, который передает некоторый образ внешнего мира на нашу сетчатку и оттуда дальше. Но воспринимает именно человек, т. е. некоторое „я", некоторая личность. Это „я" не остается пассивным—полученный отпечаток она перерабатывает—переработка эта состоит в том, что вновь полученный отпечаток приводится в связь жизни данного „я", связывается с тем, что лежит в опыте „я". Образуется таким образом некоторое соединение данных последнего ощущения с данными предшествующего опыта, образуются некоторые „ассоциации", которые являются создателями результатов данного переживания в такой же мере, как об'ект, вызывающий ощущение.

Другими словами: в каждом переживании мы должны отличать два фактора—фактор прямой—та вещь, которая стоит перед моим глазом и которая действует определенными оптическими и физиологическими путями; фактор ассоциативный—все то, что я присоединяю к данным прямого фактора, черпая для этого материалы из результатов моей прошлой жизни.

Поясним это некоторыми примерами.

Я держу на некотором расстоянии от своего глаза свой же палец. Он при этом представляется мне имеющим некоторую величину. Отодвинем теперь этот палец на расстояние двойное по сравнению с прежним положением. По законам оптики палец примет размеры значительно меньшие, чем какие он имел раньше. Но всякий знает, что видеть мы его будем точно таким же, каким мы видели его раньше. Это происходит оттого, что палец наш мы прекрасно знаем и

видим его не таким, как мы видим его оптически, а каким мы его знаем—видим психически. Даже в этом элементарном случае данные оптики подвергаются, под влиянием налагающихся данных нашего опыта, психической переработке.

Классическим примером служит знаменитый Фехнеровский апельсин. Допустим, что на некотором отдалении от нас лежат некоторые шарообразные желтые тела. Форма их есть известная нам форма апельсина. Теперь допустим, что нам сказали, что один из предметов есть настоящий апельсин, другие очень удачная, даже неотличимая деревянная подделка. С точки зрения оптики здесь никакого отличия не будет—если же такое получится, то это будет результатом того, что мы узнали. Настоящий апельсин будет говорить нам о вкусе и запахе апельсина, поддельный, когда мы знаем, что он из дерева, может пахнуть только краской, но ни в каком случае не апельсином. Настоящий апельсин будет говорить нам „о крае, где апельсины зреют", поддельный с ним ничего общего не имеет; отличие будет, конечно, в том, что один способен вызывать ассоциации, другой их не способен вызывать.

Сфера действия закона ассоциаций безпредельна—можно сказать, почти не рискуя ошибиться, что действие одного только прямого фактора скорее теоретически предполагается, чем фактически может быть установлено.

Вывод отсюда ясен. Ассоциации мы черпаем из нашего личного опыта, они об'ясняются целым нашей личной жизни—и так как опыты наши различны, то что же удивительного, если одни и те же предметы вызывают в нас различные переживания, так как эти переживания складываются под влиянием различных у каждого из нас ассоциативных факторов

Допустим, что я слышу или читаю, или просто думаю слово Александрия. Моряк, купец, этнограф, историк—все они будут с этим звуком связывать различные ассоциативно возникающие представления. Я лично являюсь образцом совершенно специфического случая. Когда я слышу данное слово, у меня возникает одна совершенно специфическая, совершенно случай-

673065

ная, но крепко сжившаяся со мной ассоциация: я слышу не слово, а музыкальную фразу, в которую облечено это слово в опере „Таис"—и притом это так сильно, что слово это я не могу не петь про себя. Ясно теперь, откуда берется разница во вкусах.

Пока люди отличны, должна быть эта разница—вопрос о закономерности прекрасного приобретает неразрешимый характер.

Однако в нашем рассуждении допущена некоторая ошибка. Мы говорим об ассоциативной деятельности в области психического—но ведь эстетическое есть некоторая специфическая, специфическими особенностями отличающаяся область психической жизни человека—нет ли в этих специфических условиях эстетического процесса некоторой силы, противодействующей разрушительному действию ассоциативного процесса.

Иными словами—каковы особенности образования эстетического характера ассоциаций.

Устанавливают следующие признаки эстетически—ассоциативного процесса в отличие от такого же в сфере общепсихической.

1) И прямой и ассоциативный факторы должны быть оба эстетическоче характера. 2) Между прямым и ассоциативным фактором должна иметь место не сцепка, а спайка. 3) Связь между прямым и ассоциативным фактором должна быть связью необходимой.

Все эти три признака вытекают из следующего соображения. Эстетики часто спорят о том, входит ли в их область изучение прекрасного в природе, или только изучение прекрасного в искусстве. Нас вопрос этот не должен занимать—ибо нас занимает не область эстетического вообще, а область эстетического в искусстве—такова ведь задача нашего курса. А если мы имеем дело с эстетическим в искусстве, то ясно, что и прямой и эстетическо-ассоциативный фактор возникают не случайно, а в результате некоторой творческой деятельности—быть может и бесознательной, но во всяком случае проходящей стадию сознательного и планомерного контроля. Поэтому оба фактора нам не даны, а создаются, и притом создаются в некоторых ясно сознаваемых целях. Они не таковы, как они нам

даны, а таковы, как они нами и для нас созданы. Цель—создание эстетической радости—иными словами—выведение переживания из фактически существующего мира, и введение в область мира, нами создаваемого, и притом, создаваемого нами так, как это соответствует нашим целям.

Ясно,что прямой фактор, тот фактор, которым мы непосредственно действуем, должен обладать необходимыми нам свойствами—основное из них то, чтобы он мог заинтересовать нас „незаинтерееованно". Изобразить яблоко так, что нам захочется его с'есть, значит закрыть дорогу к созданию эстетического переживания. Мы изображаем не его вкусность, а его красоту—чтобы смотреть хотелось, чтобы не становилось завидно, когда другой ест его.

Всякий прямой фактор способен вызывать ассоциации—нужно, чтобы эти ассоциации не вызывали таких, которые не могут быть переживаемы эстетически. Быть может, следующий пример покажет это особенно ясно.

Мы относимся к негру совершенно спокойно. Иное дело в Америке; там негр вызывает гадливое чувство—Пушкину не простили бы в общественном отношении того, что он был чем то вроде квартерона. Содержание Отелло говорит о чем то, что для американца наиболее возмутительно—о том, что негр живет с белой женщиной. Сотни негров линчуются потому, что их обвиняют в таком грехе: естественно, что постановка Отелло должна была бы вызывать в американце очень сильные внеэстетические ассоциации—и Отелло у экспансивных людей должен был бы вызывать требование линчевания. Но нам известно, что, наоборот, такая экспансивная публика готова линчевать не Отелло, а Яго. Это значит, что поэт не допустил, не вызвал таких ассоциаций, что ударение настолько сильно поставлено на герое, что представление о цветнокожем не может действовать.

Если достигнуто эстетическое переживание и прямого и ассоциативного фактора, то становится возможной и спайка обоих впечатлений. Спайкой мы называем такое соединение двух представлений, в котором мы уже не отличаем их как два, а переживаем од-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

но, в противоположность сцепке, когда оба переживаются отдельно. Когда дирижер ведет свой оркестр, то он ясно и отчетливо слышит каждый из инструментов отдельно. Это ему крайне нужно, но нужно затем, чтобы мы этой раздельности не переживали, чтобы мы слышали не инструменты, а оркестр. Он действует так, что сцепку превращает в спайку. Нужно также, чтобы песнь исполнителя сливалась с акомпаниментом в одно целое переживание. Нужно, чтобы образ Мефистофеля чувствовался в неразрывной связи с сопровождающей его появление музыкальной фразой оркестра. Ясно, что это возможно только тогда, когда оба фактора приведены в полное согласие. Художник должен дать свой прямой фактор таким, чтобы он вызывал именно данные ассоциации, чтобы эти ассоциации были настолько властны, что они не допускают иных не способных войти в спайку с тем, что дано художником. Ясно, что тогда связь будет связью необходимой.

Ясно однако, что все это условия, которые далеко не всегда могут быть осуществлены. Законы прекрасного действуют, но действуют только при наличности осуществления многочисленных условий.

Это кажется нам чем то нарушающим наше представление о закономерности. Нам кажется, что законы должны осуществляться всегда. Этого на самом деле нет, или лучше сказать, это есть в лаборатории, а вовсе не в практической жизни. В лаборатории мы можем создать все благоприятные условия, и устранить все неблагоприятные—и тогда закон действует. Но пусть только перетрется изолирующий слой электрического провода—и все правила, определяющие действие тока, опрокинуты. Эстетическая деятельность проходит не в обстановке лаборатории, а обстановке почти всегда неблагоприятных условий действительной жизни. Силы эстетического воздействия борются с тысячью неблагоприятных условий—могут ли они всегда побеждать—ведь нет того изолирующего слоя, который отделил бы нас от противодействующих сил. Победят ли они или нет, это всегда трудно сказать, но ясно, что борьба протекает по некоторым законам—определить их является задачей нашей науки.

Фехнеровские законы.

Во второй половине прошлого века великий психолог, физиолог, философ Фехнер опубликовал свое сочинение „предварительная школа эстетики". Оно важно и новыми методами исследования и установлением ряда высоко важных законов.

Непосредственно для нас важны так называемые фехнеровские законы—во многих случаях более подходящим названием будет название принципов; они не столько определяют закономерное отношение между явлениями, сколько учат нас ставить самые вопросы, обращать наше внимание на те или другие стороны явления, которые до того ускользали от внимания исследователя. Иные из них мы оставим без внимания, так как они потеряли свое значение, да в иных случаях и не имели его с самого начала. За то на других мы должны, более или менее, сообразно их значению, остановиться.

ПРИНЦИП ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОРОГА.

Принцип порога имеет значение в трех отношениях.

1) Допустим, что мы положили руку на теплую крышку сосуда. Само собой понятно, что мы подвергаем ее действию температуры. Пусть теперь сосуд нагревается и температура растет. Этот рост температуры мы будем ощущать своего рода толчками. Некоторое время мы не будем замечать повышения ея; когда же оно наростет до некоторого значительного для нашей способности ощущения размера, мы вдруг заметим перемену. Вот это то некоторое напряжение, необходимое для того, чтобы ощущать перемену, и важно для нас. Мы начинаем ощущать перемену за некоторым поро-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

гом — порогом ощущения, порогом физиологическим. Он сам по себе нас может и не занимать.

2) Для того, чтобы ощущение стало элементом нашей душевной жизни, нужно, чтобы оно перешло в сознание. Когда муха прогуливается по моей руке, то я могу совсем не ощущать ее—тогда она под физиологическим порогом. Но и за ним она может все таки не доходить до нашего сознания, мы можем не сознавать того раздражения, которое она производит. Она тогда находится под психологическим порогом—воздействие ее не достигло того напряжения, при котором должна начинаться психическая обработка. Не могу судить, в какой мере порог физиологический есть порог абсолютный, но по отношению к психологии порог может быть и чаще всего есть некоторый относительный порог. Это и делает вопрос сложным. Одно и то же раздражение может переступить через психологический порог в одних условиях. между тем как в других оно же останется за ним еще на долгое время.

Дело заключается в так называемом поле нашего сознания и узости его.

Это значит вот что. Для того, чтобы предмет мог войти в сферу нашего сознания, мы должны употребить некоторую энергию; та сила, которая вводит его в наше сознание, называется вниманием. В каждом отдельном случае нужно употребить большее или меньшее количество этой силы; чем больше мы ее употребили, тем больше об'ектов можем мы ввести в наше сознание, тем шире поле внимания; чем меньше—тем меньше количество об'ектов, тем уже поле внимания.

В виду этого введение данного ощущения в сферу сознания зависит уже не только от степени напряжения данного ощущения, но и оттого, насколько в данный момент свободно или занято поле внимания. Я весь погружен в читаемую мной книгу, мое внимание всецело занято ее содержанием—нужен пушечный выстрел для того, чтобы мое внимание освободилось для чего нибудь вне этого содержания—если я ничем не занят, если внимание мое только слабо занято, я не только слышу жужжание мухи, но и сознаю его.

3) Но и этот случай нас занимает только косвенно. Для нас недостаточно, чтобы некоторое явление проникло в наше сознание—нужно, чтобы оно заняло в нем доминирующее положение, чтобы оно исключило все то, что мешает ему занять это исключительное положение. В чем же оно заключается? В том, что оно будет эстетически существовать—т. е. существовать, как такое явление, которое выводит меня из эмпирического мира.

У порога толпится целый ряд образов. Одни из них. конечно, большинство, имеют характер практический, часто очень властный—это вся масса практических надобностей, под игом которых я нахожусь; есть целый ряд вещей, о которых я должен помнить, я должен помнить, что есть не только роман, завлекающий меня, но и поезд, к которому я должен поспеть.

Это, конечно, не есть закон—никакие определенные отношения им не указаны—это есть только некоторый принцип, указание некоторой точки зрения, становясь на которую мы будем замечать и оценивать ряд явлений, которые, с другой точки зрения, будут для нас менее понятны.

Укажу для примера на один вопрос, не лишенный значения в художественной практике.

Всякий знает прелесть нюанса; есть очень много любителей искусства, которые главную прелесть его видят именно в нюансировке.

Кто не становится при этом на точку зрения нашего принципа порога, стоит при этом на пути многих и серьезных опасностей. Допустим, что ваш нюанс настолько ясен, что оттенок, отличающий данный элемент от предыдущего и последующих достаточно напряжен, чтобы вы его видели или слышали, что им перейден порог видения или слышания—вы однако должны еще спросить себя, перешел ли он порог психологического видения или слышания—вы ощутили переход, но возвели ли вы его к сознанию? Но если порог перейден, то остается еще одна и самая серьезная опасность. Что, если психический порог перейден, но не перейден порог эстетический. Глаз ваш увидел перемену в насыщенности красного тона, сознание ваше уловило его, но эстетически это осталось

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

бездейственным—т. е. вы эстетически не осознали ни
анса—к чему же тогда вы тратили на него свои силы

Мы не можем сказать, как и когда вы перешли
порог, мы говорим только художнику: на пути межд
тобой и воздействием твоего создания лежит высоки
трудно переступимый порог—измерь его своим чув
ством, знай, что он переступим только для того, кт
достаточно силен, достаточно вооружен—явись к нем
в полном вооружении, напряги все свои силы—и тог
да победишь.

ЗАКОН КОНТРАСТА И ПРИМИРЕНИЯ.

Мы имеем дело, собственно, с одним законом. Но
при этом рассматриваются два различных случая.

1) Когда контрастирующие моменты существую
в одно и то же время.

2) Когда один из них во времени следует за другим

1) Что касается первого случая, то дело совершен
но ясно. Если мы имеем рядом на листе бумаги дв
одинаковых фигуры, причем одна черная, другая белая
то черная кажется благодаря соседству с белой, с ней
контрастирующей, более черной, белая более белой по
сравнению с тем впечатлением, которое производила бы
одна фигура безотносительно к другой. При этом ясно
что вы пользуетесь этим сообразно вашим целям—е
ли вам нужно иметь более черное и более белое, вы
пользуетесь этим свойством контрастов—если вам нуж
ны менее резкие и менее определенные тона, то вы
избегаете сильных контрастов.

2) Сложнее и затруднительнее дело во втором случае

Пусть у вас будут два контрастирующих элемента
—хотя бы тот же черный и белый, но черная фигура
вам будет дана не рядом с белой, а после нее. Тогда
белая останется такой же, как она была, ибо вы не
видите еще тогда черной; черная же станет более чер
ной, потому что вы видите ее тогда, когда, если не пре
вашим глазом то пред вашим воображением будет еще
белая: белая не станет белее, черная станет чернее.

Теперь подставим вместо безразличных с точки
зрения удовольствия черных и белых пятен явления
точки зрения удовольствия и неудовольствия контрасти
рующия. Пусть это будет горькое (неудовольствие)

сладкое (удовольствие). Посмотрим, что получится с точки зрения вышесказанного.

1) Порядок: сладкое—горькое. Тогда сладкое не станет слаже (горького еще нет), но горькое станет более горьким (сладкое уже есть). То есть вы будеде в прямом убытке.

2) Порядок: горькое—сладкое. Горькое не станет более горьким (сладкого еще нет), но сладкое станет более сладким (горькое уже есть). Иными словами—вы будете в явном барыше.

Отсюда и выводит Фехнер свой закон примирения—положительное, следующее за отрицательным, примиряет с этим отрицательным Это элементарно истинно психологически, но совершенно не применимо эстетически.

Рецепт Фехнера говорит—сначала изобрази что нибудь очень неприятное, потом дай приятное—на этом путь эстетического спасения. Но ведь это то же самое, чего так властно требует публика и поэтика американских кино—счастливого конца. И она права, но не с эстетической точки зрения. Нас всех и всегда огорчает печальный конец, но это не значит, что мы готовы кончать Гамлета свадьбой его с Офелией—а бывали и такие переделки. Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульете. Но и это не значит, что иной конец драмы был бы более эстетичен—он был бы приятнее, но пошлее. Фехнер, как часто, смешал психически приятное с эстетически прекрасным. Мы любим трагедию не вопреки ее печальному содержанию, а именно ради него. То, что жизненно является глубоко отрицательным, то в искусстве может быть столь же сильно радостным. Судьба Ромео и его возлюбленной глубоко печальна, драма их эстетически положительна. Эстетически убедительное более положительно, чем эстетически ложное (оно и не есть эстетическое); гибель Ромео эстетична, потому что она эстетически убедительна. Практика художественного творчества убеждает нас в том, что искусство не следует Фехнеровскому рецепту, что великие мастера, будучи вполне свободны в расположении своего материала, вовсе не руководятся тем, чтобы приятное приберегать к концу—они делают это или противоположное, руководясь тем,

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОДЕСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МУЗЕЮ ІМ. І. МЕЧНИКОВА

какого впечатления они желают достигнуть—и счастливый конец американского кино не пользуется особым признанием художников и культурной публики.

ЗАКОН ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОМОЩИ.

Его можно формулировать парадоксом—сумма не равняется совокупности слагаемых. Это значит: если мы соединим несколько различных элементов которых значение нами более или менее измерено, то значение, которое они получат после соединения, вовсе не определяется суммой тех значений, которые имеет каждый из элементов. Это может быть проверено хотя бы проявлением закона контраста: впечатление черноты есть а, впечатление белизны есть б. Но когда мы поставили оба элемента вместе, то в общем мы получаем не а плюс б, а а плюс б плюс две прибавки, которые получили в своей интенсивности а и б, когда они подвергались влиянию контрастов.

Или другой пример. Разложите песенку на ее элементы—вы получите ничтожные эстетические ценности. Мелодия, которую поют, не считаясь с ритмом, едва ли доставляет нам некоторое эстетическое удовлетворение—чаще она звучит эстетически отрицательно. Ритм песенки, который вы выстукиваете на столе, эстетически малоценен. А песенка может быть очаровательна. Быть может лучше будет следующий пример. Вы имеете превосходную картину. Ваш завистник хочет ее испортить. Если он профан, то он разрежет ее на куски, если он мастер, то он поставит в каком нибудь им нарочито выбранном месте картины совершенно незаметную точку—и этой точки может быть достаточно для того, чтобы убить всю картину—если, конечно, эта точка поставлена в сердце ее.

ЗАКОН ЭКОНОМИЗАЦИИ СИЛ.

Закон экономизации сил проходит чрез всю нашу жизнь. Смысл его совершенно ясен. Работаем мы ради некоторой цели — интересует нас не работа, а цель. Ясно из этого, что возможно меньше работы и возможно больше результатов—это есть основное правило человеческой деятельности. Машину нужно топить, чем меньше, тем лучше; если бы можно было совсем не топить—это было бы идеалом. Вековые попытки отыскать перпетуум мобиле, машину, которая работала бы без топки, говорят об этом.

Применимо ли это в нашей душевной жизни? несомненно применимо. Если что либо несомненно для нас, то это наше душевное делание. Все в области нашей душевной жизни есть либо вера, либо гипотеза, либо установленная научная теорема—т. е. вывод—непосредственным данным является только наше делание. Но всякое делание требует затраты энергии—ясно, что ее требует наше душевное делание. Взгляды мыслителей на нашу душу очень различны—одно ясно для всякого научно мыслящего чековека—она не есть чудо, она есть часть природы. Она подчинена закономерности—следовательно и основа нашей научной мысли остается в силе для психологии. Правда, мы часто не сознаем нашей душевной работы, но душевную усталость мы все чувствуем—значит силы затрачиваются.

Но нас интересуют не вопросы психологии, а вопросы эстетики—следовательно, надлежит спросить не только, имеет ли экономизация сил приложение к области психологии вообще, а и к области эстетической психологии—и имеет ли этот закон в ней доминирующее значение.

Одному из виднейших явлений нашей эстетической жизни—ритму и его отношению к работе посвятил Бюхер свою известную книгу „Работа и ритм". Нас из содержания книги интересует только одно—всякая работа определяется не только одной затратой физической мускульной энергии. Для нее требуется еще и напряжение воли и внимания. Первобытного человека гораздо больше, чем мускульная работа, пугает именно затрата психической энергии, необходимость сосредоточивать на процессах работы свое внимание. Все, что облегчает эту работу внимания, облегчает для него труд. Наилучшее средство уменьшить затрату психической энергии заключается в том, чтобы работать, выключивши внимание—т. е. работать автоматически. Это же всего легче достигается под воздействием ритма. Вы всегда попадаете в ногу, когда маршируете ритмично, когда вы шагаете автоматично. Вот почему и важен ритм, как средство автоматизирования труда

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І.І. МЕЧНИКОВА

и сбережения психической энергии.

Но каково значение этого вполне верного наблюдения для эстетики—прямое и непосредственное значение? Сдается, что весьма малое. 1) Поскольку ритм выключает внимание, он внеэстетичен—эстетическое переживание протекает при ясном свете сознания. 2) Ритм облегчает работу. Он этим уменьшает ее неприятные качества, но не дает этим положительного удовольствия—а именно оно есть необходимый элемент эстетического. 3) Если даже допустить, что ритм, поскольку дело касается указанных Бюхером его особенностей, доставляет некоторое удовольствие, то из чего же следует, что это удовольствие есть удовольствие характера эстетического. Несомненно, оно есть такое, но из рассуждений Бюхера это не вытекает.

Значительно дальше идет физиологическая теория удовольствия.

Каждый орган нашего тела получает некоторую дозу энергии через питание, и расходует энергию через работу. Отношение между получаемой органом энергией и ее расходом физиологи называют словом биотонус—жизненный тон. Допустим теперь, что приход равняется а, расход б; а:б будет дробью биотонуса. Если а равняется б (приход равен расходу), то мы получаем удовольствие. Если а меньше б, (приход меньше расхода) то мы получаем неудовольствие. Чем больше расхождение между а и б, тем больше неудовольствие. А что будет, если а больше б? На это мы ответа не находим.

А между тем это ведь могло бы быть очень важно—выходит так, как будто бы удовольствие всегда одно и то же, неудовольствия могут быть разными. Не понимаю также, может ли это иметь отношение к ритму. Количество прихода и расхода энергии не находится под влиянием ритма. Барыш идет только насчет экономии внимания—тогда понятно отсутствие неудовольствия, но удовольствие непонятно—ведь внимание просто напросто выключается.

Но физиологи и не говорят о внимании, не говорят о психической жизни—говорят об этом психологи, делающие свои выводы из учения физиологов.

Один из них говорит. Наша психика имеет свои цели, на них она затрачивает некоторую энергию, по возможности столько, сколько нужно для той цели, которую она себе ставит. Тенденция та же, как при всякой работе. Хорошо было бы совсем не работать, но этого нельзя—а поэтому будем работать возможно меньше. Неудовольствие получается тогда, когда затрачено больше энергии, чем нужно. Поправка сравнительно с физиологическим биотонусом заключается в том, что вводится понятие цели, которое и определяет удовольствие и неудовольствие, и вместе с тем выключение сознания становится невозможным.

Но при этом остается наобъясненным и еще целый ряд явлений, играющий в нашей жизни колоссальную роль. Когда мы говорим о работе, то ясно, что нужно затрачивать возможно меньше ее. Работа и есть деятельность, имеющая цель. Но ведь мы затрачиваем энергию не только на работу, т. е. на целесообразную деятельность.

Кроме работы есть и игра. Никакой цели вне себя самой она не имеет; по отношению к ней все наше рассуждение теряет весь свой смысл. К чему говорить о том, чтобы затрачивать возможно меньше энергии, когда можно совсем не затрачивать ее—стоит только не играть. И в игре мы стремимся очень часто не к возможно меньшей а возможно большей затрате энергии. С трудностью игра не теряет интереса, а становится более интересной. Конечно, этому увлечению есть границы, но каждый играющий охотно переходит за пределы этих границ—увлечение делает их незаметными. Дело в том, что не один принцип экономии, но и принцип расточительности играет роль в нашей жизни. Излишний запас энергии может быть для нас вовсе не источником удовлетворения, а некоторой тягостью—силушка, по жилушкам переливающаяся, требует себе проявления, требует деятельности—и находит ее там, где нет настоящего дела, в игре. Сколько энергии затрачивают дети и молодые, здоровые животные на лишенную всякой цели и смысла беготню.

Но ведь такой деятельностью, не имеющей никакой вне ее самой лежащей цели, является и наше

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ХАРЧОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

эстетическое переживание. Зачем здесь экономить энергию, когда можно ее совсем не затрачивать. Зачем мне возбуждать себя чтением романа, зачем мне увлекаться и волноваться в театре—ведь это вовсе не нужно. И почему я предпочитаю волноваться побольше? Единственный непобедимый враг эстетического переживания—это равнодушие, т. е. возможно малая затрата энергии.

Мы видим таким образом, что принцип наименьшей затраты во всяком случае не во всех случаях применим к эстетическому переживанию.

Несколько иначе подходит к делу Овсянико Куликовский. Он говорит о том количестве средств, которое затрачивается на создание образа, и размере того результата, который получается. Он говорит о том, как скуп на слова, на краски, на образы Пушкин и как все таки велико производимое им впечатление.

Это, конечно, совершенно верно, но во первых, совершенно верно может быть и обратное. Если обаятельно действует скупость красок, то свою прелесть имеет и расточительность их. Сжатость Пушкинского рассказа не делает его более прекрасным, чем сто ь богатый подробностями стиль Толстовского романа. Конечно, здесь есть разные стили и разные вкусы.

Во вторых, и это однако гораздо существеннее как считать и что пересчитывать? Почему одна полная скрытой динамики черта требует меньше затраты энергии, чем десять менее динамичных: какой энергии и чьей энергии? Кто укажет нам, что труднее пережить или создать—Пушкинского „Делибаша", где все сделано резко определенными штрихами, лишенными всякой красочности, или Гоголевское описание битвы, переполненное образами. О. К. считает там, где мы считать не умеем.

Нужно однако сказать: одно верно: впечатление, которое производит нелепо растрачиваемая сила, действительно может быть антиэстетично. Дингер приводит следующий пример. На цирковой арене два трека. На одном из них упражняется ловкий акробат. С какой легкостью он движет свое тело кругом река—как будто это его естественное состояние: он работает,

как мы дышим. Рядом с ним, подражая его движениям и карикатуря их, работает клоун. Он желает вызвать другое впечатление. И он напрягается до последних возможностей и пыхтит и сопит, и мы смеемся. А посчитаем ка, сколько энергии затрачивает каждый из них. По существу, несомненно больше акробат, чем клоун. Только клоун затрачивает ее нелепо, акробат умело. Об экономизации сил нам говорить не приходится ни в том ни в другом случае, да и неизвестно даже, кто больше устает.

Умелый художник также затрачивает громадную энергию—гораздо большую, чем неудачник—он только обладает и силой и умением. и обладает ими в такой мере, что труда не заметно. Неумелый работает меньше, но его работа видна—от его произведения потом пахнет. Этот пот производит неприятное впечатление.

Мы видим таким образом, что и закон экономизации сил, имея свое значение, может быть применяем только с большой осторожностью, далеко не везде и не всегда.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕЧНИКОВА

Закон единства в многообразии.

Чрез некоторые пути проходит внутрь нас то, что происходит во вне. Первым результатом этого прохождения является ощущение. Но на этом наш путь общения с природой не заканчивается. Мы подвергаем наше ощущение некоторой психической переработке; ставим вещи в условия пространства и времени, переживаем их в некотором отношении к своему я—психически обработанное ощущение так или иначе переходит в представление.

Но задача наша заключается вовсе не в том, чтобы составлять представления, а в том, чтобы жить. А для этого мы должны пользоваться вещами. Мой взгляд поражен видом висящего на дереве плода. Это зрительное ощущение. Когда я вижу другой плод на другом дереве, я опять испытываю некоторое зрительное ощущение. С того момента, когда я этот плод ставлю в некоторое соотношение с тем, который давеча вызвал некоторое ощущение, когда я говорю, что это тот же плод, есть уже не ощущение, а представление. Но живя представлениями и ощущениями, я могу прекрасно умереть с голоду. Для того, чтобы это не случилось, я должен так или иначе заменить мое пассивное отношение к плоду отношением активным—пользоваться им. Допустим, что рядом с деревом стоит шест—с ним мы проделали ту же процедуру превращения ощущения в представление—и с ним я тоже могу умереть с голоду. Но с той минуты, когда я поставлю шест, плод, и себя в некоторое отношение активного характера, когда я научусь пользоватся шестом для того, чтобы сбить с дерева плод, а плодом для тото, чтобы утолить

мой голод—я получаю возможность жить—она покоится на том, что я связываю отличные вещи в некоторое единство, определяемое правилами пользования.

Задача эта, однако, гораздо сложнее, чем это кажется по этому примеру. Я говорю о дереве, плоде, мне—но ведь это вовсе не получилось сразу—мы не в таком положении, когда пред нами только и есть, что два предмета—мое зрение, мой слух, мое обоняние доводят до меня массу различного рода ощущений. Все они по существу для меня совершенно одноценны—одинаково малоценны. Необходимы тысячелетия опыта, пока человек произведет отбор нужного и ненужного, сложную работу выключения и включения различных элементов в узкое поле своего сознания. И затем то небольшое количество, которое остается включенным, должно быть связано теми правилами пользования, о которых мы говорили раньше и которые делают из множественного нечто связанное. Один пример (несколько символически) покажет это. На небе мириады звезд, которые одинаково отражаются в нашем глазу, которые мы одинаково видим. Но правило пользования в иных случаях заставляет нас некоторые из них включить, некоторые выключить. Допустим, что рыбаку приходится ночью направлять лодку к месту его хижины, а ничего кроме звезд не видно. И какую то группу звезд он отметил для себя, как стоящую над этой хижиной. Но ведь в данном месте звезд масса и их не узнаешь. Но он выключает одни, включает другие—выключает те, которые не помогут узнанию, включает те, которые помогут ему; те, которые удастся связать в некоторую легко узнаваемую форму—форму Большой Медведицы, или большой кострюли. Смотря по тому предмету обихода, который для него существен, он создал нечто единое из чего то множественного. Соединение множественного в единое есть потребность, вызываемая положением человека среди природы, необходимостью эту природу использовать.

Что, собственно говоря, это означает?

Если я одновременно держу в поле своего внимания некоторое количество предметов, то я становлюсь к ним в некоторое двоякого рода отношение. С одной

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І.І. МЕЧНИКОВА

стороны я нахожусь в некотором особом отношении к каждому из предметов—я сознаю каждую звезду Большой Медведицы, я сознаю, что каждая есть некоторая особая звезда. С другой стороны я однако и сознаю, что каждая из этих звезд есть для меня не только в одно время с другой, но в некоторой от всех других и каждой другой зависимости, я соединяю их всех вместе в одном каком нибудь представлении. Единое и множественное существуют одно вместе с другим, они суть понятия коррелатные.

Однако между ними есть некоторое весьма существенное отличие. Понятие единого не может существовать без понятия множественного. Ибо мы говорим не одно, а единое. В самое понятое единого входит понятие множественного.

Аристотель отвечает на вопрос о том, что такое целое,что у него совпадает с понятием единого, так: целое есть то, что имеет части. Вот почему нельзя говорить целый мед. целое молоко—ибо ни мед ни молоко не имеют частей. Это далеко не все еще. Если мы разрежем башмак на много кусков, затем смешаем их в полном беспорядке, то из этого не получится целый башмак, даже, если бы мы эти куски и сшили. Целое будет тогда, когда осуществится то, что Аристотель называет идеей башмака. Это может быть не совсем точно и во всяком олучае не совсем ясно. Но скажем так. Башмак есть нечто, что исполняет известное задание, исполняет оно его тогда, когда части его расположены в некотором порядке. Целое определится заданием. И человек имеет известную жизненную задачу. Исполняет он ее чрез свои части, из которых на каждую выпадают некоторые специальные функции. Человек дышет чрез легкие, рассылает кровь по сосудам чрез сердце. Как единое и целое, он существует, когда есть все части, без которых он не может функционировать, когда они расположены в порядке, определенном их функционированием. Без этого не может бытя речи о целом. Но куски башмака все таки существуют и их будет много; они, правда, не будут частями—это значит не будет единаго. Но множественное будет. Единое значит и множественное, множественное

только требует, ищет для себя единого. Есть толчек к нему и все таки единого может и не быть, оно может не осуществиться. Но тогда мы будем испытывать чувство неудовлетворенности, тягости. Или мы можем осуществнть единое, пожертвовавши слишком многим из множественного—такого. что может для меня быть и ценным. При этом вдобавок я исключу его из единого, но не исключу из существующего, и оно будет нарушать невозмутимое пользование единым.

Я прохожу по ярмарочной площади—в десятках балаганов играет десяток различных оркестров различные музыкальные пьесы—все они проникают в мой слух и в мое сознание. Пусть несколько оркестров удастся мне соединить, но остальные я должен исключить из об'единения. С этим можно было бы и помириться, но беда в том, что они то не мирятся—что они, оставаясь за гранью единого, продолжают звучать и мешают той единой музыке, которую я для себя отпрепарировал.

Таким ярмарочным оркестром является слишком часто жизнь—мне и приходиств слишком часто нести тяжелую борьбу, чтобы из дисгармонии оркестров жизни выделить хоть некоторую часть и придать ей силу и значение, которые заставят умолкнут дерзких нарушителей единства. Когда мне это удается, я испытываю большую радость преодоленной дисгармонии и высоко ценю дорого доставшуюся гармонию. Мы выводили необходимость связывания из необходимости пользования. Это и есть исходный пункт Но мы стали уже гораздо более требовательными. Дикарь в сущности очень равнодушен. То, что переходит за пределы интересов его брюха в данный момент, не то, что не интересует его, а скорее для него не существует. Напрасно мы думаем, что, попавши в город, он будет очень поражен—все, что ему прямо не нужно, он не будет замечать, как тот герой американского рассказа, который, побывав в столице, был занят только магазинами седел и ресторанами, в которых он мог добыть похлебку из бобов. Но мы стали любопытнее—нас интересует и то, чем мы вовсе не можем пользоваться, чем мы не собираемся пользоваться. И необходимость

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

связывать вытекает для нас уже из нашего долголетнего опыта, заставляющего нас предполагать связи и там, где их быть может и нет—мы не успокаиваемся, пока не добьемся ответа. Крестьянин привык к тому, что пред движущимся экипажем должна быть лошадь: когда он попадает в город и видит движущийся трамвайный вагон, то он не может успокоиться на том, что этот экипаж движется без лошади—ему не достает ее. По этому типу действует наша тенденция связывать и об'единять в многочисленных случаях жизни, когда побуждение необходимости пользования и не требует этого. Когда я вижу ручку, я спрашиваю, где же перо, когда я говорю о наковальне, я требую молота, когда говорят о серпе, я требую того же молота, хотя ему, собственно говоря, рядом с серпом нечего и делать—символическая ассоциация вмешивается в фактическую. Когда я вижу одну перчатку, я спрашиваю, где же парная и т. д.

Есть целый ряд картин, и в особенности, барэльефов, которые изображают битву. Очень часто такие барельефы производят странное, беспокойное, не лишенное некоторой мучительности впечатление—смешались в кучу кони, люди Вот нога, вот рука, вот голова лошади—и мы начинаем тревожно разбираться в этой каше. Кому принадлежит данная рука, где соответствующая ей грудь—мы стремимся связать разбросанные члены в тело. Но, когда нам это удалось, начинается новая мучительная пора исканий—положение данного тела для нас неясно, из самого тела оно об'яснено быть не может. И это будет продолжаться до тех пор, пока мы не об'единим в тела и все остальные руки и ноги и не увидим, что их положения определяются из их взаимоотношений. Положение руки лапитянки об'ясняется тем, что она душит за горло кентавра.

Добавим к этому то, что ясно всякому без всяких об'яснений Всякий беспорядок является для нас чем то имеющим свою мучительность и вне практических соображений. Единство имеет целью внести порядок в этот беспорядок.

Всего проще было бы создавать единство, если вообще выключать многообразие. Это значило-бы об'единять множественное в тех случаях, когда мы имеем совершенно одинаковые предметы. Тогда единство дается само собой. И вместе с тем некоторая приятность этого единства дается опытом. Сравним то приятное впечатление, которое мы испытываем, когда проводим рукой по бархату, с тем, которое мы испытываеи, проводя ею по неровным буграм какой нибудь грубой материи. Везде одинаковый белый цвет бумаги производит приятное впечатление. Конечно, мы обыкновенно не обращаем на это внимания, но стоит чем нибудь нарушить эту сплошную одинаковую белизну—и мы начинаем чувствовать ущерб. Чернильное пятно грубо шокирует нас. Капните на поверхность ослепительно белой скатерти, которая так приятно действует на вас красным вином—и скатерть испорчена. Но сделайте нарочно четыре красных пятна, правильно их расположивши около центральной точки, и у вас будет уже не испачканная, а орнаментированная скатерть. Проведите углем между первым и вторым пальцем перчатки—перчатку нужно выбросить; сделайте такую же линию между всеми пальцами—и перчатка стала красивей.

Тем не менее мы единством в однообразии удовлетвориться не можем.

1) Количество одинаковых предметов вовсе не велико. Все остальные мы должны будем выключить. Этим мы, конечно, сделаем мир в высокой степени бедным. Задача же искусства несомненно и в том, чтобы делать мир возможно более богатым. Но если бы с этим и можно было помириться, то все таки этим ничего не было бы достигнуто. Мы можем выключить массу явлений из сферы эстетического, но из сферы действительного мы ведь их исключить не можем. И тогда они всей своей массой накинутся на нашу маленькую эстетическую крепость и наполнять ее всем шумом диссонансов, который заглушит тихую гармонию нашего маленького эстетического приюта. Приходится обращаться к многообразию.

Допустим, что у нас есть кучка совершенно одинаковых бус—они могут быть и не лишены интереса, но смотреть их много подряд станет скучно. Несколько иная картина получится, если мы нанижем их на

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

нитку и положим нитку вытянутой на стол; мы перестанем рассматривать их каждую отдельно, а будем видеть всю нитку—она и будет целым, об'единяющим все бусы—форма линии даст это об'единение. Обыкновенно однако нитка бус служит не для того, чтобы лежать вытянутой на столе—ее носят на шее, и она ниспадает правильной дугой. Впечатление получается при этом более благоприятное—линия дуги кажется нам более единой, более целой, чем линия прямой.

Но еще более благоприятно будет оно, если мы вместо одной нити бус возьмем несколько их и опять таки повесим на шее—они расположатся рядом разной формы дуг, которые, однако, будут казаться связанными друг с другом. Мы едва ли можем указать закон этих дуг, но закономерность и расположения каждой из дуг и их взаимоотношения мы совершенно ясно чувствуем—стоит нарушить этот неведомый нам закон, стоит в одной из дуг вывести из правильного расположения одну, две бусы, и мы сейчас же испытаем некоторое неприятное чувство.

В случае лежащей нити закон ясен и прост—прямая линия нам всего непосредственнее ясна и понятна. Несколько сложнее он при дуге—и сложнее при эллипсе, чем при окружности. В случае ряда висящих ниток мы имеем нечто особенно сложное; есть некоторый общий распорядок бус в пределах всей системы ниток и дуг—можно нарушить сразу правильность всей картины. Этот общий закон определяет собой целое. Но в пределах каждой из ниток есть свой частный закон, определяющий ее—эту отдельную нить. Мы видим всю систему нитей, мы видим, как части этой системы, отдельные нити, мы видим, наконец, об'единенными в этих системах отдельные бусины.

Этот случай об'единения мы называем случаем дифференцированного целого. Общая картина разчленяется на ряд отдельных моментов, в каждом из которых проявляется эта общая идея, все моменты суть частные выражения этой общей идеи. Идея единства выражена во всех элементах, но во всех них она выражена частично—целиком же она выражается в целом. Множественное об'единено не в одном из элементов, а в их совокупности.

Возможен однако и такой случай, когда идея единства воплощена в каком нибудь одном из элементов, и именно он и связывает все в единое. Этот случай мы называем случаем монархического подчинения. Об'яснение его в особенностях нашего связывания явлений.

Когда мы связываем явления, то мы стараемся сделать их не только связанными, но связанными в некотором особом распорядке. При этом одни из них рассматриваются, как в данном сочетании имеющие значение сами по себе, другие, как в этом распорядке существующие для некоторых других, или некоторого другого. Вот это то другое мы будем называть монархом, остальные же будут в нашем представлении подданными. Меч нам представляется, как нечто существующее не само по себе, а для того, кто его носит. Если меч привлекает к себе настолько внимание, что он отодвигает на задний план носителя, то мы чувствуем некоторое противоречие комического характера. Аморетты, которые еле еле могут поднять громадный меч Марса, кажутся нам забавными. Человек, шляпа которого колоссальна сравнительно с ним самим, комичен.

Если посреди группы разных явлений поставить одно, которое естественным образом подчиняет своему впечатлению все остальные, то все они будут об'единены. Когда я говорю „тройка", то это не значит только три лошади—ибо три лошади есть множественность. Говоря „тройка", я хочу дать некоторый единый образ—это значит три лошади, расположенных в некотором порядке и при том таком, когда две лошади расположены по бокам третьей. При этом третья эта для нас есть самая важная, „коренная", та, которая существует сама по себе, остальные же две к этой основной „пристегнуты", они „пристяжные". Понятно, в нашем воображении и в изображении художника „коренник" должен иметь форму, которая делает его способным пристегивать к себе двух остальных.

Этим об'ясняется основное правило подчинения по этому монархическому способу. Монарх должен быть способен быть монархом. Он должен иметь в себе силу настолько привлекать внимание, чтобы мы в круг

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І. МЕЧНИКОВА

этого посвященного ему внимания привлекали все остальное—всех его подданных. Он должен иметь определенный вес. Фактически коренная лошадь может быть очень неказистой—она практически должна быть только сильна. Но в изображении художниха этого будет недостаточно—ибо неказистая лошадь не привлекает нашего внимания; пристяжные будут нас более привлекать, и целое рассыплется.

Однако это не все. Если подданные очень маленькие, то шутка ли подавлять их собой. Малые подданные делают и малого монарха. Похоже на того сказочного героя, который „одним махом семерых побивахом“..... мух. Как ни как, а подданные некоторое внимание должны к себе привлекать—и это внимание они отдают монарху; чем меньше они, тем меньше получает его от них монарх. Конечно, дело идет не о физическом росте, а о значительности фигуры вообще. Ягненок, который придет судить мир, значителен не своими размерами, а своей внутренней силой.

Подчинение может быть посредственное и непосредственное, Пристяжные подчинены кореннику непосредственно—между монархом и подданными нет посредствующего звена. Но распорядок может быть и более сложным, С вершины холма Пинчио мы видим очень полную картину Рима. Монархом ее является несомненно купол св. Петра. Но монарх правит не непосредственно своими подданными—между ними и есть своего рода феодальные князья. Город резко распадается на группы. Среди массы домов каждой группы выделяются доминирующие в пределах ее отдельные здания. Так, для примера, собор в Латеране собирает вокруг себя такую группу ему подчиненных Монарх уже является монархом для этих феодалов, об'единяя их непосредственно, а вместе с тем и через их посредство и остальной Рим. Таким образом получается некоторая постепенность, смягчающая резкость контраста между монархом в его величии и подданными в их малости.

ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ПРИНЦИПА ЕДИНСТВА В МНОГООБРАЗИИ В ИСКУСТВЕ.

Принцип единства в многообразии говорит о ве-

щах, доходящих до нас из области внешнего мира и о средствах связать их. В чем же можем мы искать этого единства? Очевидно, что в трех источниках. 1) Единство может лежать в самих вещах, которые подлежат об'единению. 2) Единство может лежать при полном отличии вещей в нашем к ним, этим вещам, отношении. 3) Единство может лежать не в самих вещах, не в нашем к ним отношении, а в тех формах, в которые мы их облекаем при художественном их воплощении Сообразно этому мы можем отличить три вида об'единения. 1) Единство вещное, 2) единство личное, 3) единство формальное. Деление это, конечно, имеет целью логическую классификацию и нисколько не предполагает, что один способ об'единения исключает другой—наоборот, в большинстве случаев мы замечаем скрещивание этих трех форм единства.

Единство вещное. Наиболее существенной формой пользования вещным единством является сюжет.

О значении сюжетности в поэзии было не мало споров. Некоторое время сюжет совершенно не признавался. В настоящее время об этом гораздо меньше споров. Нужно признать, что жизнь решила спор в пользу сюжетности. Но нас этот вопрос занимает мало. Важно, что сюжет в искусстве слова играет очень большую роль. Горячий спор о депустимости сюжета идет и в области пластических искусств. Самый факт этой яростной борьбы показывает, насколько властна она и в области живописи и даже скульптуры. И даже область музыки далеко не совсем свободна от нее.

Сюжет покоится на естественном вопросе—а что же было дальше. Искусство сюжетности заключается в том, чтобы каждый отдельный факт построить так, чтобы он вызывал этот вопрос, в том, чтобы этот вопрос появлялся с начала и продолжался до конца.

Как ни кажется это элементарно, на самом деле это вовсе не так—и если мы зададим себе вопрос о существе того интереса, который поддерживает сюжетность, то мы увидим, что самая вещность здесь, как и везде в искусстве, есть вещность особого рода. Мы говорим о начале и конце. Если говорить о начале романа и конце его, то это как будто бы дано—на пер-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

вой странице начало, на последней конец. Но ведь спрашивается, где же должно быть поставлено то или другое слово, и на этот вопрос мы еще не имеем ответа. И если сказать: „с начала события и до конца его", то это еще менее понятно. В действительной жизни мы не имеем ни начал, ни концов, а вечное непрерывное течение—несуществование и смерть одни не имеют этого характера течения. Но они кончают нашу жизнь, а не события. И начало и конец суть начало и конец не события и не жизни действующих лиц, а интереса. Начало—это тогда, когда мы не спрашиваем, что было раньше, конец, когда мы не спрашиваем, что будет после. Это не лежит в вещах, а в художнике, который так распределил интерес. И в дальнейшем это так. Не все, что было дальше, а только то, что нужно сказать художнику, должно быть ожидаемо. Дело художника в том, чтобы вызвать такое ожидание и так или иначе удовлетворить его.

В большинстве случаев роман строился на любви. Такой роман начинался первой встречей и кончался свадьбой. Но вот автор Давида Копперфильда начинает с рождения и умеет построить роман так, что детство героя нас интересует не меньше любой любовной истории. Но и он подходит к ней, к первой любви и браку. Но мы не хотим здесь закрывать книгу—художник так построил, что мы не потеряли интереса к герою—свадьба и первая любовь не конец—не конец, потому что эта любовь не есть настоящая; когда первая жена умрет и герой женится на второй, роман окончился, хотя не кончился герой—дальше не интересно.

В настоящее время, однако, строят охотнее иначе—роман начинается со свадьбы—только тогда и начинает быть интересно. Образец этому великая шекспировская драма „Отелло". И в ней мы узнаем о любви, ведущей к браку. Но это собственно до начала. В великолепной сцене нас знакомят с романом молодой пары, но так, что ясно, что это только некоторое введение—это рассказ о прошлом; то настоящее, которое развивается в драме, только впереди—к нему обращает наш интерес вводящая сцена.

Сложнее вопрос об единстве личном. Как важен он,

ясно хотя бы из того, что к сфере этого единства относится роль т. н. настроения, которое праздновало свои триумфы в повестях Чехова и пейзажах Левитана.

Единство это покоится на двух началах. 1) Известные явления природы и жизни налагают свой отпечаток на всякое наше переживание. Таково, например, влияние, которое оказывает на нас ночь. Важно уже то, что вещи хуже видны—исчезают детали, резкие контуры; все видимое приобретает характер расплывчатости, неясности, неопределенности. Ослабляется чувство реальности, фантазия становится свободнее и т. п. С другой стороны, тишина и отдых ночи делают нас более чуткими к вещам, которые в сутолоке дня ускользают от нашего внимания, более ясно говорит негромкое, менее резко говорит громкое. Можно на самые разнообразные вещи наложить этот отпечаток ночного переживания и тем связать их, хотя в них самих и очень мало общего. 2) Само собой понятно, что наше переживание отличается сообразно тем эмоциям, при которых оно протекает. Эмоции наши отличаются, конечно, и по тем вещам, на которые они обращены, но они отличаются и напряженностью и темпом и вообще характером протекания. Они могут быть слабы и бледны, они могут быть сильны и страстны, они могут протекать быстро и резко, отдельными быстро сменяющимися всплесками, или иметь медлено—плавное течение, постепенно переходя из одних в другие, действовать с большой глубиной и меньшей яркостью. И наконец и самое участие эмоции в образовании переживаний может быть больше или меньше. И сообразуясь с этим изменится и характеристика вещей, как таковых.

Дадим одну и ту же тему Толстому, Тургеневу, Достоевскому—и само собой понятно, что безотносительно к одинаковости вещей, изображение будет очень различным. Мягкий элегический тон Тургенева с мягкостью тонов и контуров, яркая пластичность Толстого, страстная истерическая порывистость Достоевского сделают то же не таким же. Этим же в значительной мере и об'ясняется влияние музыки—под звуки мелодии и видится и чувствуется иначе, чем без нее. Ритм музыки превращается и в ритм нашего переживания,

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

как и темп ее точно также отразится на нем, и отразится не только на эмоциях, но и на вещах, на которые они направлены. И ритм стихотворения окрашивает те вещи, как и те эмоции, которые составляют его содержание. И самые звуки, в которое облечено стихотворение, так или иначе окрашивают его и независимо от вещей.

Вопрос о значении формального об'единения вещей в искусстве ныне стоит в центре интереса. Не входя в споры, ясно, что свое значение имеет формальный элемент—вне его не может быть искусства вообще. Для нас важна только его об'единяющая, связывающая роль. Для того, чтобы указать на нее, достаточно проанализировать любую картину. Допустим одну из любимых тем: Христос среди других—апостолов, гостей на пиршестве и т. п. Конечно, свою доминирующую роль он будет играть тем, что он Христос. Но ведь это мы переживаем не благодаря произведению искусства, а с этим приходим к нему. А мы можем ведь прийти и с противоположным чувством. Дело искусства показать эту доминирующую роль тем, что оно может сделать, а не тем, что от него не зависит. Мы должны поверить, что Христос должен играть эту доминирующую роль. Оно должно отметить его—и чисто внешняго признака вроде сияния недостаточно для этого. Картина изображает большое количество людей, иной раз сложную архитектуру—возьмем для примера картины Веронезе или Тинторетто. Нужно поставить Христа, который не отличается ни платьем, ни красотой, так, чтобы он никаким образом не затерялся в толпе, чтобы он не был подавлен роскошью и великолепием других, чтобы к нему вели все линии данной картины. Жизнь вовсе не сделает так. Если бы пир в Канне Галлилейской происходил так, как его изображал Тинторетто или Веронезе, то бедный Христос либо затерялся бы в нем, либо действовал бы содержанием своих речей, которых пластик не может изобразить. Ведущая роль линий и красок—вот в чем заключается, может быть, главное в формальном элементе об'единения в пластических искусствах.

Жизнетворение.

„С природой одною он жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, была ему звездная книга ясна, и с ним грворила морская волна", говорят стихи, посвященные Гете. Они кажутся нам красивой фразой. На самом деле они есть не что иное, как совершенно верное неприкрашенное изображение некоторой истины. Истина эта может быть формулирована в следующем афоризме. В искусстве все живет. Искусство есть деятельность, наделяющая создаваемые ею об'екты жизнью То, что не живет, не есть уже произведение искусства. Выяснить этот факт и об'яснить его есть одна из основных задач эстетики. Пред нами бумага, на которой изображены некоторые условные значки. В силу условия эти значки превращаются для нас в звуки, звуки сочетаются для нас в слова, слова имеют для нас значение. Во всяком случае, это и есть именно слова, нечто обозначающее вещи, но не самые вещи. Можно любить шоколад, но нельзя же любить слово, обозначающее шоколад. Нет Ленского умирающего на дуэли, а есть слова, обозначающие это. Это верное рассуждение, но оно не отвечает фактам. Как бы то ни было, слезу над бедной урной проливает не Ольга, которая ведь не существует, а мы. А плакать над тем, чего нет, что не есть нечто живое, конечно, нельзя. Отсюда следует, что и значки и звуки и слова и представления не есть все, что создано поэтом; кроме них есть не изображение только Ленского, а есть какой то Ленский, который для нас, для нашего чувства существует. Но ведь искусство все есть область переживания, все, что переживается, есть истинное—истинное

для переживающего—и так как я переживаю одаренного жизнью Ленского, то он действительно в области искусства и его переживания для меня живет. Не даром же у каждого из нас есть любимые герои и героини, не даром же охотно мы воображаем себя ими, недаром спорим о том, должны ли были они поступить так, как поступили, не даром страстно хотим узнать, что случилось с ними—само собой понятно с ними, а не с тем сочетанием значков, которое есть в лежащей перед нами книге.

Менее ясно это по отношению к музыке. Но там значение этого принципа жизнетворения не менее велико. Конечно, жалеть звуки мы не можем, пока они только звуки. Спрашивается тогда, откуда берется столь необычайная эмоциональная сила музыки. Все возможные чувства связаны с музыкальными звуками. Не даром же литература так охотно изображает звуки песни, живописуя именно ее эмоциальную сторону. Вспомним мастерские описания пения двух певцов, какие даны в „Певцах" Тургенева. Очень часто с большим увлечением и большей красотой изображает пение и песню Горький. И число этих примеров можно умножить. „Вальс нахальный" у Тургенева (Новь) и изображение тоже нахального вальса в „Бесах" Достоевского говорит о том, что мы умеем видеть в музыке человеческий характер. И ясно опять таки, что очеловечиваем мы не содержание песни—скрипичная музыка во всяком случае содержания не имеет—а самые звуки. Если не всегда и не легко мы допускаем это жизнетворение в области звуков, это очеловечивание их, то движение мы вкладываем в звуки всегда А звуки, конечно, не движутся (движутся звуковые волны, а не звуки). Но что бас идет вниз, углубляется в землю, что сопрано тянется к верху, к потолку, это все мы чувствуем; что звуки вьются, это не только образ, но наше несомненное переживанне, несомненное, как всякое переживание.

И зрительные образы отличаются тою же особенностью. Мы легко допускаем это по отношению к изображению живых существ, хотя здесь по существу вопрос вовсе так прост, но нам может казаться парадоксальным подобное же животворение по отношению к незначущим линиям. На самом деле однако оно является фактом. Простейшие линии кажутся нам движущимися—нужно только дать себе отчет в том, как мы переживаем спираль, меандр и др., чтобы убедиться в том, что мы вносим в эти линии движение.

Разделим прямую линию пополам—мы легко заметим, что подобное деление производит некоторое благоприятное впечатление. Многочисленные опыты Фехнера показали это. И точно также ясно, что линия, разделенная на неравные части, производит менее благоприятное или совсем неблагоприятное впечатленне. Теперь пририсуем в точках, где произведено деление, снизу нечто вроде подставочек—и тогда благоприятное и неблагоприятное впечатление усилятся. Ясна станет в этом случае и причина этого. В случае симметрии, мы будем иметь равновесие—в случае несимметричного деления—неравновесие. В первом случае мы чувствуем, что линия не упадет, во втором, мы будем бояться, что она упадет. Но ведь линия не разобьется, а, если и разобьется, то нам то что до этого. Да, но мы переживаем линию так, что нам неприятно, если она разобьется, т. е. относимся к ней, как к чему то, что имеет хотя бы иллюзорную жизнь. Подобное же наблюдение можно произвести при делении по принципу „золотого сечения" (т е. так, чтобы меньшая часть относилась к большей так, как большая к целой). Здесь могут быть два случая—когда снизу большая, сверху меньшая часть, и наоборот. (Золотое сечение имеет эстетическое значение преимущественно по отношению к вертикали, симметрия по отношению к горизонтали). При этом оказывается, что наиболее благоприятно, когда большая часть внизу. И это об'ясняется—большее может легче нести меньшее, чем наоборот (малый цветок на большом стебле, большой цветок на коротком стебле). И здесь явно линия перестает быть только линией, в ней есть некоторая, если не жизнь, то игра сил.

Если простые геометрические элементы обладают некоторой жизнью, то нет ничего удивительного, что она свойственна и вещам и явлениям так называемой мертвой природы.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОДЕСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО МЕДИЧНОГО ІНСТИТУТУ ІМЕНІ ПИРОГОВА

Свою физиономию, свою жизнь имеет, для примера, обстановка нашего дома. Двери в доме „старосветских помещиков", которые скрипят „бабушки, я зябну", старое мягкое кресло, диван самосон—все они, конечно, не мертвы. И каков характер чопорных кресел, на которых можно только сидеть выпрямившись, пузатых комодов, затейливых письменных столиков; целые эпохи живут в обстановке старинного дома. Тем более верно это относительно грозовой тучи, бурного ветра, моря, леса и т.п. Мы иначе и не можем представлять себе их, как некоторыми живыми существами, наш язык отказывается говорить о них в иных выражениях. Мы не можем иначе сказать о колонне, как „она стоит"—когда стоит, конечно, только животное, что она „возвышается"—т. е. находится в некотором движении, когда на самом деле она конечно, неподвижна. Одним словом, жизнетворение есть общее явление, определяющее наше отношение ко всему миру.

Этим мы выходим за пределы собственно искусства. Но это и правильно—неправильно было бы ограничиваться областью искусства, ибо это суживало бы границы явления и исследования. Искусство обладает в этом отношении только некоторыми специфическими особенностями, которые должны быть выяснены, когда будет выяснена общая природа явления.

Я употребляю термин жизнетворение. Более обычен в настоящее время термин вчувствование. Я не следую общему употреблению, потому что полагаю, что раньше чем вкладывать чувство, нужно же вложить жизнь. Жизнь есть условие чувства.

Основное данное нашего сознания, единственное, которое не может подлежать никакому сомнению, которое предшествует всякому рассуждению, и стало быть всякому сомнению, есть моя жизнь, прежде всего я живу, а потом уже следует все остальное.

Но непосредственным данным является только м о я жизнь, само собой понятно для меня, как ваша для вас.

И то же верно относительно чувства—непосредственно дано для меня мое чувство, и только оно и ясно мне непосредственно—о вашем чувстве я могу только заключать. Единственное чувство, которое я знаю,

есть мое—стало быть заключать о вашем чувстве я могу только на основании моего.

Ни жизнь ни чувство не суть вещи. Поэтому их ни видеть ни слушать нельзя. А всякое знание черпается из данных органов чувств. Свою жизнь я познаю непосредственно. Но как же я познаю чужую? Но и жизнь и чувство проявляются в некоторых признаках. Для простоты, говоря о чувстве, мы скажем, что проявляется оно через некоторые, так называемыев ыразительные движания, к которым принадлежит и человеческий язык. Когда я огорчен, я делаю некоторые движения, которые являются непроизвольно, Я ничего не хочу ими сказать. Когда у меня болят зубы, я ничего не хочу сообщить своим „ай"—оно есть нечто без участия моей воли вырывающееся у меня. Но как бы то ни было, когда я кричу „ай", то мне больно. Когда кричит „ай" другой, я тоже предполагаю, что больно ему. И таким образом я узнаю о боли другого. Но на этом пути об'яснения нас встречают значительные трудности. Ведь я не хочу выражать своими выразительными движениями. И мне нет основания, иной раз и возможности следить за ними. Откуда я знаю свои мины, ведь я не слежу за ними в зеркале. Лицо плачущего я должен узнать по моему лицу, а уж тогда, когда я плачу, я наверно не смотрюсь в зеркало.

Для об'яснениия этого существует теория „автоматического подражания". Она основывается на факте, не подлежащем сомнению. Каждый человек по природе своей обезьяна. Дети и дикари и остаются такими —на лице и теле их можно прочесть все то, что они переживают; другие умеют уже скрывать это, так как они контролируют свои движения. Но это не значит, что они не делают того же —они только делают это в рудиментарном, зачаточном виде; они повторяют губами движения губ говорящего, как это делают дети, когда слушают интересную сказку—но только они делают это совершенно незаметно. Таким образом, когда ребенок видит гневное лицо, он делает гневное лицо. Но это гневное лицо он должен сделать, т. е. проделать ряд мускульных движений. А эти мускульные движения им ощущаются вследствие того, что мы об-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

ладаем особым чувством, которое знакомит нас с движениями наших мускулов. Мне не нужно видеть, как я двигаю свою руку, я чувствую это. Мне не нужно видеть кончика своего носа, я ощущаю его. И таким образом я ощущаю свое гневное лицо, и это гневное лицо у меня ассоциировано с моим гневом. Таким способом образуется некоторый сложный и длинный ряд ассоциаций. Я вижу лицо сердящегося. Я делаю такое же лицо. Я ощущаю его. Я связываю это ощущение с чувством своего гнева. Я заключаю на этом основании о гневе того, чье лицо я вижу.

Но и этим еще не устраняется трудность об'яснения. Пока ничего еще не об'яснено.

1) Постараемся вырисовать себе картину того, что происходит. Лежит в колыбельке ребенок. Над ней стоит мать и сердится на ребенка. Ребенок проделывает все то, что мы раньше описали. В основе—он повторяет гневные мины и жесты матери. Но спрашивается —разве только они есть пред ним? Разве только это одно он будет повторять? Иными словами. Для нас важны выразительные движения. Откуда же знает ребенок, какие движения будут выразительными. Ведь мать и качает его—эти движения он будет повторять. Ведь мячик, повешенный над его кроваткой, будет же он качаться—и его движения он будет повторять, ведь занавеска на окне тоже движется—и это он будет повторять. Проследите за тем, как ребенок, как собака повторяет движения качающегося предмета, и вы увидите, что так оно и будет. Чем же отличаются друг от друга все эти немалочисленные движения. Что одни выразительные, другие не выразительные, это ведь нужно еще узнать. Мама живая, мячик не живой—но ведь и это нужно узнать, значит и об'яснение автоматическим подражанием ничего не об'ясняет.

Однако, это не так. Мы только не додумали до конца наше об'яснение. Мы оставили без внимания то обстоятельство, что ребенок растет и развивается, что у него накопляется опыт.

Несомненно, что ребенок повторяет все движения и повторяет их все одинаково, не отличая их, как выразительные и невыразительные. Но это потому, что он не отличает между живыми и неживыми об'ектами. Для него известен только один об'ект—он сам. Он не знает, что он жив или не жив, потому что он не знает, что значит живой. Но он живет—это первый акт сознания. И потому он судит, насколько он может судить, —обо всем остальном; он творит себе свой мир по образу и подобию своему. И поэтому одинаково может сердиться и мячик и занавеска и мать. Ребенок бьет пол, о который он ударился. Это не значит, что он животворит пол, это значит, что все для него живое. Но постепенно ему приходится убивать окружающий его мир. Ибо есть предметы, которые нужно считать живыми, и есть такие, которых не нужно считать таковыми. Повторяется история лягушек, просивших царя. Когда им послали сначала чурбан, а затем журавля, то и чурбан и журавль были для них одинаково живыми, и одинаково они боялись и того и другого, но опыт научил их отличать между тем, что опасно и тем, что не опасно, чего надо бояться и чего нет. Ребенок не делал отличия между мамой и мячиком, пока опыт не научил его, что мама может дать молочка и не дать его, и что она даст его при одном лице и не даст при другом—а от мячика все равно ничего не добиться.

Ребенок равняется дикарю. Онтогенез (развитие одного представ теля рода) равняется филогенезу (развитию рода). И дикарь предполагает, что все живое; конечно, живой богатырь, но жива и грозовая туча. И того и другую нужно умолить; оттого и весь мифологический склад его мышления и все его мифотворчество. Но опыт выучил его отличать между живым и не живым—далеко не всех и не всегда. Сколько до сих пор еще людей, которые надеются умолить грозовую тучу. Развитие знания убивает миф.

Но есть и такой случай, когда опыт перестает играть свою доминирующую роль. Это есть область эстетического переживания. Туча должна перестать быть живой, потому что я должен действовать по отношению к ней, как к не живой, иначе ничего не выйдет. Но воображаемая туча, написанная красками туча не призывает ни к каким действиям, она не наталкивается на опыт—и потому опыт может быть выключен. Ребе-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕЧНИКОВА

нок очень скоро узнает, что деревянная лошадка не живая, что на ней никуда не поедешь. Это опыт его практической жизни. Но в игре практика жизни исчезает—нам никуда ехать не нужно—и убитая опытом деревянная лошадка оживает опять. То же в искусстве. Уже не дети, а взрослые люди начинают верить в живых оловянных солдатиков, которых заворожил предними Андерсен, начинают слышать голоса дверей, кресел, шкапов, начинают ручья разуметь лепетанье. Мифотворчество возрождается в искусстве.

2) По существу мы однако все таки ничего еще не об'яснили. Мы об'яснили только, каким образом я узнаю, что Иван чувствует и живет. Для искусства это однако не имеет никакой цены. Дело вовсе не в том, что мы знаем о чувстве того или другого героя романа, а в том, что мы чувствуем вместе с ним.

Эстетики отличают чувства личные и чувства вещные. Это значит: Лир страдает, и мне его жалко. Я, сознавая себя, как я, сознавая свою особность от Лира, жалею о нем. Это есть чувство личное, мое чувство по отношению к Лиру. Но есть и другое чувство, и оно то важно для эстетического переживания. Я не страдаю за Лира, я страдаю вместе с Лиром. Я негодуюсь на его злых дочерей, я счастлив, встретив Корделию. Для этого недостаточно знать о чувстве, а нужно самому чувствовать.

И вот это то требует об'яснения. Быть может следующий пример покажет это еще яснее.

На крыше цирка делает свои упражнения акробат. Постарайтесь возможно рельефнее вообразить себе момент. Он потерял одной рукой трапецию—вот вот сорвется с нее; проследите за собой, и вы заметите, что рука ваша впилась в край ложи. Вы боитесь—боитесь, конечно, за акробата, но почему же вы тогда вцепились в край ложи—ведь опасность грозит не вам, а акробату. Очевидно, вы не только боитесь за него, но и вместе с ним. Вы вместе с ним находитесь в опасности. Вот это то последнее и есть вещное чувство, которое надлежит нам об'яснить, потому что оно и господствует в области эстетического. Итак чувство, которое, как и всякое чувство, есть ваше чувство и в то

же время не есть ваше чувство. Не вы страдаете, а Лир. Как разрешить это противоречие?

Не менее затруднительно это и с другой стороны.

Во всякой эмоции мы отличаем две стороны. 1) С одной стороны вы испытываете то специальное переживание, которое называется эмоцией, 2) с другой стороны, вы переживаете некоторое содержание.

Вы горюете—это одно, вы горюете по потерянному другу—это другое. Так ведь содержание эмоции Лира есть нечто, относящееся к области его жизни, и стало быть оно не может быть содержанием вашего чувства—в чем же будет его основание. О чем вам то горевать, а горюете вы несмоненно.

Обыкновенно говорят—войдите в положение просителя. Но это значит только: пожалейте его. А это для нас не имеет значения в данном случае. То, что могло бы иметь значение—это стать в те условия, в которых находится он. Но ведь это имеет значение тогда, когда я перестану быть самим собой. Ребенок тащит пудовую тяжесть. Станьте в его положение—да я никакой беды не вижу в том, чтобы носить пуд—на то я ведь не ребенок.

Приведем еще один пример. Я должен жить вместе с Отелло. Но ведь тогда мне придется ревновать к Дездемоне. Но ведь Дездемона мне не жена—чего же я то ревновать стану. К тому же Отелло ведь думает, что жена его ему изменила, а мы знаем, что она ему не изменяла. Стало быть, опять таки никакого основания для ревности у нас нет.

Выхода из этого положения нет, пока я чувствую свою отличность от об'екта. Но вдумаемся, в чем состоит отличие эстетического переживания от других, и мы увидим, что положение меняется. Для человека существуют только его переживания И все, что есть, для него и есть только переживание. Переживания его и солнце и месяц и звезды толпой. Мы не хотим сказать, что таков действительный мир, мы хотим сказать, что так он существует для человека, пока он его переживает, а не думает о нем, не действует на него. Но человек должен прежде всего действовать. А действовать он при таком отношении к миру не может.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ІМ. І. ФРАНКА

Значит, и жить не может. В крайнем случае, может быть можно сказать так. Огонь есть мое переживание. Но если я не буду считаться с этим переживанием, если я не буду действовать, как будто оно есть что нибудь вне моего переживания, то мне придется испытать некоторое другое очень неприятное переживание— я обожгу себе нос, как это и случается с детьми, которые играют огнем. Значит, я должен выделить огонь в сферу чего то отличительного от меня—это и значит перевести его в мир об'ектов, об'ективировать его разбить прежде единый для меня мир на сферу суб'екта и сферу об'екта—это есть требование неумолимого опыта.

Но ведь в сфере эстетического переживания опыт перестает действовать и отпадает вместе с тем необходимость делить об'ект от суб'екта, раздроблять слиянный мир. Конечно, собака есть мое переживание— оставь ее в мире суб'екта, и она тебя искусает, если ты не возьмешь в руки камень. Но эстетически переживаемая намалеванная собака не кусается—и зачем тогда об'ективировать ее. Мир опять становится слиянным.

Проще будет иное. Я читаю увлекательный роман. В чем заключается тогда жизнь моего „я". Ведь жить значит переживать. Что же я переживаю? То, что дается в романе. Быть увлеченным им и значит забыть все, кроме того, что есть в романе, забыть самое течение времени, отдаться целиком во власть переживаний—их совокупность и будет „я". И мой опыт исчезает. Тогда то я и живу вместе с Отелло, и Дездемона моя жена, которая мне кажется изменяющей мне; я живу вместе с акробатом, который висит на трапеции и вишу вместе с ним там и страстно боюсь за себя, несмотря на то, что сижу в безопасной ложе—именно этого в этот момент нет в моем сознании.

В этом слиянии суб'екта с об'ектом и лежит разгадка тайны жизнетворения.

Область жизнетворения крайне широка, вместе с тем безпредельно разнообразны и пути, которые ведут к нему.

Одна из самых простых форм его заключается в ассоциации по сходству. Всем известны скалы, которые называют монахом, Екатериной, чертовой кафедрой

и т. п. Нужно однако сказать, что самое сходство едва ли служит здесь главным источником жизнетворения. Сходство всегда в высшей степени поверхностное. Нужно полагать, что в большинстве случаев не сходство служит источником жизнетворения, а наша склонность к жизнетворению дает толчек к отысканию сходства. Известно гадание по „ярому воску", который плавят и в таком виде пускают в холодную воду. Обыкновенный зритель обыкновенно видит только безформенные куски, и только настороженный взгляд взволнованной гадальщицы и видит в этих кусках определенные фигуры. Когда Полоний почтительно соглашается с Гамлетом, что данная туча похожа то на одно то на другое, то он, может быть, и не лжет—захотите, будет похоже, не захотите, не будет. К тому же в области эстетического такого рода природные курьезы играют очень невысокую роль. Мне нужно не то, чтобы плакала Ниоба, нужно чтобы плакала именно гора, чтобы гора стала живой, а не без того живая Ниоба. Яркость сходства только помешала бы.

Угодливее, чем наш глаз, наша фантазия. Она собирает отовсюду отдельные черты, чтобы нарисовать свою картину Буря—„то, как зверь она завоет, то заплачет, как дитя". И здесь сходство только самое поверхностное, если оно вообще есть. В основании картины лежит эмоция. Мы в нашей „ветхой избушке", но как бы то ни было мы под защитой. И в эту защиту рвется буря, то злясь и неистовствуя, то просясь и плача.

Особенно жива и значительна ассоциация цели— по тому, что делает человек, или предмет, по тому что делают предметом. Как и всегда, особенно ясно чувствуется это там, где мы замечаем некоторое внутреннее противоречие. Представим себе громадный паровой молот, предназначенный для того, чтобы плющить глыбы металла. Эту силу мы воображаем себе, как некоторое действие чего то живого, живого само по себе. И вот этот то могучий колосс опускается над головой ребенка, едва коснувшись его влос,—невольно нам кажется, что он ласкает волосы—мы забываем, что все дело в том, что мастер умеет исключительно точно остановить молот. Тогда станет понятно, как охотно

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУПРІЄНКА

мы животворим части нашего живого человеческого тела, придавая им самостоятельную жизнь. Ласковая рука есть нечто, что нам совершенно понятно, умные руки хирурга говорят нашему воображению. Оттого то характер руки так характеризует для нас человека. В руки мы вкладываем его душевную жизнь. Конечно, руками, глазами, губами мы делаем ряд выразительных движений. Но этим мы выражаем то или другое преходящее душевное движение. Для нас важно не то, что мы понимаем, что человек смеется—а то, что данные губы говорят о веселом человеке, хотя бы он не смеялся. Есть не только грустящие глаза, есть грустные глаза, не только думающий лоб, но и лоб мыслителя. Мы угадываем храброго, великодушного, мелкозлобного, страстного, вялого человека по форме частей его тела—причем не важно, верно ли мы угадываем. Можно иметь лицо монаха и душу развратника; из этого, однако, не следует, что нет лица монаха,

Некоторые затруднения представляет об'яснение форм мертвой природы. Далеко не всегда можем мы представлять себе ветер в виде зверя или плачущего ребенка. Но эти случаи не являются в полной мере характерными. В них я все таки просто подставляю человека под явление природы, и, собственно, жизнь лежит, быть может, не в ветре, который я должен животворить, а в человеке, с которым я ветер сравниваю. Существеннее те случаи, когда я именно нечеловека—все таки представляю себе по образу и подобию живого существа. Антропоморфизация природы идет глубоко в эту область—даже в область наших отвлечений. Ведь когда мы говорили о борьбе предметов за влияние на нас, за место в нашем внимании, то мы очеловечили явления, которые собственно говоря ничего подобного человеку не имеют. Ведь предмет, который я вижу, совершенно не заинтересован в том, чтобы я его видел, он не может бороться за то, чтоб я его видел, потому что он вообще не может иметь интересов, не может хотеть. Когда мы говорим о цели вещей—а как часто мы говорим об этом—то мы говорим нечто научно не имеющее смысла—цели имеет только человек. Даже в области чисто биологических наук постоянно играет роль

представление о целях той или иной клетки или железы, причем говорящий вовсе не желает видеть в клетке личность. И современная математическая механика усиленно и напрасно борется с такого рода антропоморфическими возрениями.

Несколько примеров в областях, более близких тем, в которых работает искусство, покажут эту неизбежность животворен я. Я иду в сильный ветер. На мне плохо прикрепленный плащ. Ветер дует мне в лицо. Я переживаю по существу только некоторое напряжение моих мускулов. Но чувствую я это вовсе не так. Я то конечно, ощущаю свою мускульную работу, как свою, но только часть ее я отношу к себе, другую часть я об'ективирую—я чувствую работу ветра, который разрушает результат моей работы, хотя бы в некоторой ее части. Из своей работы единственной, которая дана мне в моем переживании, я вывожу работу ветра, и эту работу и считаю некоторой целесообразной, т. е. человекообразной работой—ветер хочет опрокинуть меня, а я не даюсь ему, я борюсь с ним. Оно то, конечно правда, что я борюсь, но ведь я испытываю и то, что ветер борется со мной—т. е. ветер я рассматриваю, как какое то другое я, котовое имеет свои цели, как я имею свои—и не даром же я так энергично ругаюсь.

Другой пример. Предо мной дерево. Посколько оно дает некоторый единый образ? Ведь количеотво оптических впечатлений, которые получаю я от него, очень велико. Прежде всего я вовсе не вижу сразу и целиком дерево—по большей части я должен его обойти со всех сторон для того, чтобы получить некотсрый новый образ. И тем не менее я считаю, что дерево одно, считаю еще раньше, чем я стал его обходить—я знал, что обхожу данное дерево.

Может показаться, что дело об'ясняется тем, что образ сплошной—нет перерывов в нем. Но это вовсе не так. Человек и шляпа на нем дают сплошной образ, и все таки это не один образ, а два связанных. Гора и дом на ней суть два образа, несмотря на их сплошность. И дерево и находящееся на нем гнездо, и дерево и приставленная к нему лестница тоже два разных образа. Очевидно, что то, что делает эти два образа

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

одним или не делает, и есть нечто особое.

Садовник на зиму обрезал дерево, так что торчит один голый ствол—и затем вообразим себе все перемены, которые проделает образ дерева в течение года. Дерево посажено—пред нами тонкий хлыстик—через десятки лет пред нами великан. И все таки и в первом и во втором случае мы имеем одно и то же дерево. Ясно, что не в образах лежит единство. Откуда же оно может получиться?

Говорят, что человек каждые семь лет совершенно меняется—во всяком случае во мне того, каким я родился, нет в настоящее время и следа—все до последней клеточки переменилось. И все таки „я" есть. Я есть то, что является неизменным в изменчивости—точнее, именно сознание личности, чувство личности является таким. Вот это то сознание личности, сознание „я" и есть то, что связывает отдельные части, что связывает в единство различные моменты. Когда сняли с меня шапку, то мое „я" не изменилось. Когда отрезали от меня палец, то „я" осталось „я", но это „я" что то перечесло—и это показывает принадлежность пальца „я". Когда срезали с дерева гнездо, то получилось то же, что со шляпой; когда отрезали ветку, то мы переживем это иначе. Мы не знаем, испытывает ли дерево боль, но самая возможность вопроса показывает, что мы смотрим на дерево, как на нечто похожее на самих себя.

Мы говорим о ветвях, корнях и т. д. дерева. Это значит, что есть 1) дерево 2) листья 3) ветви 4) корни—вы можете пересчитать все, что есть в дереве—и все так будет и дерево и они, дерево есть рядом с корнями и т. д. Это и есть жизнь, в дереве лежащая, своего рода древесная личность. Вот почему мы говорим о рождении дерева, о его росте, о его смерти, вот почему мы говорим, что оно рождает плоды, что оно поднимает свои ветви—что оно не может поднять их и т. д. Конечно, дерево и действительно живет—но мы придаем ему жизнь по образу и подобию нашему.

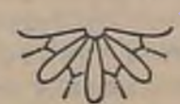
Все, что сказано, является сравнительно простым. Но оно только подготовительная ступень к некоторому более сложному, трудному животворению. В самом деле

допустим, что мы даровали жизнь всем тем многочисленным действующим лицам, которые выводятся в драме Получили мы от этого некоторый полный жизнию результат? В самом деле что получится, если для меня живы и Отелло и Яго. Ведь тогда я должен печалиться вместе Отелло и радоваться вместе с Яго—в то время, как Яго радуется именно тому, что печалит Отелло. Не получится ли тогда некоторая исключающая всякий смысл разноголосица. Что будет, если мне придется жить и с Христом, предсказывающим, что единый из вас предаст ето, и Иудой, который указывается этим словом Христа.

Мы можем спросить иначе. Всякий элемент драмы для нас живет своей жизнью. Ну а когда драма окончилась, неужели ничего так и не остакось—где же к когда осуществилось целое драмы. Или мы видим все фигуры, все черты, все линии, все красочные пятна картины—и этим дело и исчерпалось? А картина то где же, картина, которая ведь есть цель всех этих элементов, картина, которая не есть сумма, а нечто над ней стояшее. И неужели каждый из апостолов будет живой, а картина останется мертвой?

Целое художественного произведения не есть сумма фигур, линий, звуков и т. п. Оно есть нечто большее. Точно также, как человек не есть сумма рук, ног, глаз, а нечто над ними стоящее, нечто большее—именно организм—т. е. нечто, что живет через свои члены, как и картина живет через свои части. Живы не каждый из апостолов, не только каждый из апостолов, а именно все целое, весь организм картины.

В этом превращении целого художественного произведения в организм, в этом вдыхании жизни в его целое и лежит венец животворения—живет весь роман, вся драма, вся картина.



НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ЧАСТЬ СПЕЦИАЛЬНАЯ.

Классификация искусств

Основателем классификации искусств был Аристотель. Для этого он должен был сделать двоякую работу. 1) Установить общий признак всех искусств. 2) определить, по какому признаку искусства могут быть одно от другого отличены.

1) Общим признаком искусств считал А. то, что они подражают некоторой действительности, воспроизводят некоторую действительность. (Принцип „мимесис"—подражания). Лошадь, на которой я еду, есть действительность, картина, ее изображающая, есть мимесис, есть искусство.

От этого признака мы должны отказаться. а) На основании этого признака нельзя ввести в ряд искусств ни архитектуры, ни музыки, ни орнамента. б) В иных случаях мы можем явно указать, как искусство сознательно отходит от возможного для него подражания природе. Орнамент часто бывает совершенно не подражательным (геометрический орнамент). Иной раз орнамент имеет некоторое отношение к природным об'ектам (растительный орнамент). Но и в этих случаях, не воспроизведение природного об'екта является целью работы художника. Хороший орнамент работает листьями, но при этом он никогда не воспроизводит их реалистически—он сознательно делает их непохожими на настоящие листья, он упрощает, стилизует и т. п. Цена его творению не в том, насколько листья напоминают настоящие листья, а в чем то другом.

Существуют попытки воскресить учение А. Говорят о том, что целью искусства является создать некоторую иллюзию, некоторые своего рода галлюцинации. Но это неверно. Между галлюционационными образами, создаваемыми, например, опиумом и переживанием художественного произведения есть коренные и существенные отличия. а) иллюзия тогда хороша, когда она изображает хорошее. Приятно увидеть во сне картину весны, неприятно увидеть картину зимней вьюги. Искусство радует независимо от того, что изображает —одинаково эстетично переживание весны и зимы. б) Иллюзия есть обман. Он действует до тех пор, пока не разоблачен. Как только во время сна мне приходит в голову—а что, если это сон, радость или неприятность сна исчезает. Иное дело в картине. Там обмана нет. Я знаю, что вижу картину, и все таки она не перестает от этого меня радовать.

Целый ряд приемов и течений искусства сознательно желает бороться против создания такого рода обмана. Чем больше мы стилизуем наше изображение, тем меньше опасность обмана. Всякая идеализация затрудняет его возникновение. Карикатура явно противоречит действительности. Еще более разрушает иллюзорность целый ряд так называемых „условий", которыми изобилует каждое искусство (о чем дальше).

2) В качестве признака, которым отличаются искусства одно от другого А. указывает на те средства, которыми действует искусство. Живопись действует линиями и красками, скульптура работает в камне, музыка оперирует звуками. Это учение о средствах, которыми работают отдельные искусства, было в дальнейшем углублено и разработано другими мыслителями. Особенно крупное место в этом направлении принадлежит Лессингу.

Лессинг поставил себе задачей установить отличие между поэзией и изобразительными искусствами (Лаокоон). Метод его—вывод из наблюдения над произведениями образцового, главным образом, античного искусства. Пусть, говорит Л., нам даны два произведения различных искусств. Пусть тема, которая ими разрабатывается, будет одна и та же. Посмотрим теперь, не будет ли в созданиях мастеров того и другого из сравниваемых искусств некоторых отличий, которые, не завися от темы, могут быть об'яснены только осо-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

бенностями каждого из данных искусств.

В качестве такого основного наблюдения, которое должно решить вопрос он выбирает с одной стороны поэтическое изображение предания о Лаокооне в поэме Вергилия, с другой скульптурное изображение его в знаменитой группе, известной под названием Лаокоон.

Существо отличий, которые устанавливает Л., сводится к нижеследующему. И поэт и мастер изобразительного искусства изображать могут одно и то же, но и они видят об'ект своих изображений и мы видим изображение различным образом. Поэт может сказать —бог шествовал прикрытый облаком—и этим он хочет сказать, что бог был невидим. И мы готовы ему верить. Но если бы то же изобразил скульптор или живописец, то мы видели бы вместо бога, о котором идет речь, облако. Бог то был бы невидим, но видимо было бы облако, и вообразить себе, что этого облака, которое видим мы, не видят действующие лица, для нас невозможно.

Поэт говорит о том, что стрелы Аполлона летят семь дней и ночей по стану греков—и это мы можем вообразить себе. Но живописец может изобразить только летающие стрелы и никак не может изобразить, что они летают непрерывно семь дней.

Иными словами, видимость поэтического и изобразительного искусств суть различные видимости.

Это отличие сводится к другому, более общему и более значительному, лежащему в существе нашего отношения к природе вообще.

Картина состоит из некоторого числа элементов. Все они одновременно находятся пред нами на полотне, все их мы видим сразу, все они сосуществуют, сосуществуют в пространстве. Поэтическое произведение состоит из некоторого числа элементов—каждый следует за другим, сменяя его; они расположены в преемственном следовании один за другим во времени, как звуки нашей речи, как звуки песни.

Итак, мы с одной стороны имеем расположение элементов в пространстве, с другой стороны—расположение их во времени. И этим исчерпываются все возможности взаимного расположения—либо во времени

либо в пространстве мы должны рассматривать всякий об'ект нашего мышления. А поэтому по указанным двум категориям мы можем расположить все, что дано в природе, все, что создано в искусстве. Классификация по этим признакам будет исчерпывающей. На этом основании мы и будем делить все искусства на искусства пространственные и искусства временные. При этом мы однако можем предполагать и искусства, соединяющие оба признака—искусства пространственно—временные.

Но мы можем провести еще один признак.

Когда вы имеете ряд образов в орнаменте, то они могут на вас действовать только расположением и характером линий, и ничего кроме этого на вас не действует—меандр есть образец такого чистого зрительного впечатления. Меандр ничего не значит. Он незначущий образ.

Но совокупность линий и пятен может вместе с тем вызывать в вас переживание некоторого природного об'екта, в котором вы замечаете аналогичные линии и пятна. Это не только формальный образ, он еще значит что то—пусть, например, лошадь. Такого рода образы мы будем называть значущими образами.

И мы можем сказать, что искусства действуют на нас либо значущими либо незначущими образами.

Чисто пространственные искусства мы будем обозначать буквой А, чисто временные буквой Б, пространственно—временные буквой Г. Искусства незначущие мы обозначаем буквой а, значущие—б. Мы получаем следующую таблицу.

Аа—орнамент.
архитектура.
Ба—чистая музыка.

1) двухмерные.

Аб—пластические искусства.

2) трехмерные.

Бб—поэзия.
Га—чистая пляска.
Гб—мимическая пляска.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ім. І. МЕЧНИКОВА

К этому присоединим искусства сложные.

В эту таблицу не внесены все искусства—нам это не нужно. Но все могут быть внесены—таблица есть рамка, в которую может поместиться каждое, ибо в одну из данных групп оно не может не войти—они обнимают все возможные искусства.

Не попали в отдельную группу прикладные искусства. Это об'ясняется тем, что они могут быть отнесены к отдельным группам чистых искусств. Может быть прикладная живопись, прикладная скульптура, можно говорить о прикладной музыке и даже поэзии. Что же касается специальной классификации прикладных искусств, то она едва ли возможна. Их можно было бы классифицировать по материалам, в которых они работают, но едва ли есть материал, в котором они не работали бы. Их можно классифицировать по тому, к чему они „прикладываются"—мебель, посуда, утварь и т.д. Но едва ли есть область человеческой деятельности, к которой не „прикладывалось" бы искусство—классифицировать прикладное искусство значило бы классифицировать всю творческую человеческую жизнь, что очевидно, не может быть нашей целью.

Таблица наша вводит и сложные искусства.

Перв начально история знает только так называемый синкретизм искусств. Для примера я укажу на три временных искусства, которые некогда были теснейшим образом связаны—музыку, слово, пляску. Когда-то это было верным для всех искусств. Но развитие человека, а вместе с ним и искусства идет путем дифференциации. Если крестьянин является специалистом по ряду ремесл, то, чем дальше развивается культура, тем чаще приходится ему обращаться к услугам специалистов—он уже не готовит себе орудия, не готовит себе сам одежду, не обжигает сам себе горшков—на помощь ему является кузнец, шерстобит, портной, гончар, и т. д. То же имеет место в области искусств—есть дифференцированный музыкант, поэт, плясун. В этой дифференциации искусство достигает совершенства, необходимого цризнака искусства, как такового.

Из этого вытекает и тенденция считать искусства-

ми именно такие изолированные, возникшие в результате дифференциации искусства. Для этого есть и теоретические основания.

Каждое искусство имеет свой основной закон, который определяет его жизнь и развитие. Живопись есть искусство, работающее плоскостями, медная гравюра работает штрихами. Таков закон каждого из указанных искусств. Но ведь эти законы противоречат один другому—каким же образом можно соединить и то и другое искусство—ведь соединение будет включать в себе внутреннее противоречие. Скульптура не может изображать ни света ни тени—она зависит от света, который падает на статую извне. Живопись сама творит свой свет, она изображает и свет и тени. Можно ли соединить оба искусства, когда законы их друг другу противоречат.

Если это и верно, то все таки не можем мы отбрасывать факты—они властнее наших рассуждений. А факты говорят о красочной и даже многокрасочной скульптуре (полихромия). Вся скульптура, исключая ренессансную, многокрасочна. Очевидно, в нашем рассуждении есть некоторый пробел. Закон поэтического языка отличается от закона сценического языка—и отличается существенно,—но нельзя же отрицать искусства театра. И следовательно наше рассуждение наталкивается на властное опровержение со стороны фактов эстетической действительности.

Ошибка нашего рассуждения может быть вскрыта без особого труда. Нельзя соединять живопись и скульптуру—это совершенно ясно. Но соединения в действительности и нет. Если бы кто нибудь гримируясь стал писать на лице своем портрет того, кого он хочет изобразить, то он достиг бы нелепых результатов—это не живопись на лице, а именно грим, т. е. пользование известными средствами по отношению к человеческому лицу. И то же имеет место по отношению к скульптуре. Нет соединения ее с живописью, ибо такого быть не может; никто и не пишет картины на статуе. Есть пользование краской, и не на статуе, не на готовой статуе, а на том из камня изготовляемом теле, которое, будучи подвергнуто воздействиям краски, станет худо-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ІМ. ВЕРНАДСЬКОГО

жественным произведением. Краска накладывается в соответствии с требованиями получающегося трехмерного тела, камень высекается в соответствии с задуманной красочной обработкой. Нет поэзии и сцены в соединении—это соединение дало бы противоречие; есть сценическая поэзия—новое и самостоятельное искусство, которое, однако, пользуется различными средствами—средствами поэзии, средствами музыки, средствами живописи, средствами пляски и т. д. Именно таким образом создаются сложные искусства

АРХИТЕКТУРА.

ОСНОВНЫЕ ПРИЗНАКИ АРХИТЕКТУРЫ.

1) Архитектура стоит в нашей таблице наряду с орнаментом и музыкой. Все три искусства работают чистыми формами, которые находятся в свободном распоряжении мастера.

Форма тела человека диктует свои веления рисовальщику, он уже не свободен в формовании своих линий, они ему даны—линии орнамента им созданы. И ассоциации диктуются в одном случае тем, что изображается, в другом—указанных трех искусствах—самыми формами. И искусство выбирает определенные моменты, отличающиеся некоторыми желательными для художника особенностями, и ими оперирует. Оно выбирает правильные формы дуги, зигзага, спирали и т. п., оно оперирует так называемыми ордерами, оно имеет в своем распоряжении отобранные по строгим правилам основные немногочисленные звуки. Установить правильность и закономерность отношений этих отобранных элементов, создать теорию их, создать орнаментационный, звуковой, архитектурный „контрапункт" является сравнительно легким—вот почему такой „контрапункт", такая грамотность существует во всех указанных искусствах.

2) А. создает некоторое пространство, которое может и должно быть доступно ряду заполняющих его предметов. Никакой предмет не выключается из этого гостеприимства А., само собой понятно меньше всего те об'екты, которые создаются искусством. Концертный зал, конечно, посвящен музыке—строитель должен создавать его так, чтобы он технически и эстетически был способен сыграть по отношению к ней роль гос-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ МЕЧНИКОВА

теприимного хозяина. Технически—нужно, чтобы звук играющего в нем оркестра был вообще слышен, эстетически—нужно, чтобы он имел эстетически необходимую ему ясность, чистоту, полноту. Храм строится так, чтобы звуки священных песнопений получили всю ту силу воздействия, на которую они рассчитаны. Он строится в рассчете на характер органной музыки, на характер и силу церковного хора.

Тем более ясна связь А. со скульптурой, тем более ясно, какое значение имеет игра цвета в создании А.

3) Конечно, все меняется, меняется и А. Но из всех искусств наиболее неизменна А.—темп ее изменений гораздо медленее. Это не исключает периодов, когда А. переживает очень значительные перевороты. Быть может, тот революционный характер, которым отличается совречдный момент в жизни А., об'ясняется именно консервативностью ее; она не менялась постепенно, идя в ногу с движением жизни, ей приходится нагонять упущенное и итти форсированным маршем, потому что она слишком медленно шла раньше.

Если ограничиться кругом европейских культур, то можно сказать, что история их знает очень немного эпох свободного творчества новых форм в А., что очень немного основных форм созданы на всем протяжении развития А., и что история ее есть только разработка этих основных форм. Чем глубже проникаем мы в изучение архитектурной истории, тем яснее становится нам, в какой мере сильна здесь приемственность.

Причина этому лежит в условиях, как внутренняго, так и внешняго характера. Она сводится, как к особенностям архитектурной психологии, так и к техническим и экономическим условиям строительства.

а) В чувстве какое вызывают в рядовом наблюдателе создания А., есть нечто стихийное. С одной стороны он безконечно невежествен в области А. Да и не он один—и так называемые образованные люди читают в историях искусства меньше всего отделы А. Очень немногие интересуются узнать, кто построил то или другое здание, очень мало интересуются личностью его—как мало биографий крупных архитекторов по сравнению с биографиями живописцев и скульпторов. С другой стороны, однако, впечатление, которые производят создания А. по сравнению с другими произведениями искусства, действительно напоминает нечто стихийное Кто видит впервые готический собор, испытывает нечто напоминающее чувство, производимое впервые виденной картиной моря. Нельзя не относиться с особым уважением к тому чувству и нежной любви и гордости, какое питает житель богатого искуссувом города к родным строениям Венецианские старики горько плакали, когда рухнуло знаменитое кампаниле—они же гордятся своим собором, как гордятся своим Монбланом жители Женевы. Эта стихийность гововить о том, что А. воздействует на что то, лежае в глубине нашей психологии, на что то основное в ней, на что, изменяющееся очень медленно.

2) И тоже и притом гораздо более ясно вытекает из истории строительства. Почти все сколько нибудь сложные строение старого времени строились в течении очень длинного срока. История строительства Карнакского храма обнимает тысячелетие. Строительство иных готических соборов продолжалось около четырех столэтий, собор св. Петра строился в течении более ста лет, и при том ста лет, обнимающих собой певиод очень значительных перемен. Разные люди, различные тенденции отразились на его стройке. Отличия касались самого основого в плане. Отдельные строители склонились либо на сторону базиликаляного либо на сторону центрального храма. Купол Микепь Анжлло рассчитан именно на центральный храм. как его проэктировал Браманте. А между тем приемники Микель Анжело построили длинные корабли, явно нарушившие этут основной план, и явно и в разрез с ним построне фасад, закрывающий купол, и иная эпоха отразилась в колоннаде Бернини, без которой мы не мыслим теперь храма. И как ни значителяны все эти коренные изменения,храм производит некоторое единое впечатление, лвчше сказать, это единое впечетление побеждает все внутренния противоречия, ибо храм апеллирует к чену то что жива в нашей душе, более властно, чем изменения, вызванные в ней веками истории. Что общаго между нашими временами и тем

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

давним временем, когда строились величайшие произведения А.— и все таки они остаются впечатляющими нас. Пусть изменилось так многое—пусть строит вместо прежнего царя и бога акционерная компания, пусть строят вместо храмов и дворцов рестораны и фабрики, пусть срок, на который рассчитано здание, был некогда практически вечностью, ибо вечность мнил за собой обеспеченный княжеский род, между тем как теперь калькулируют на 25 лет, ибо не резонно на более длинный срок иммобилизировать капитал—все таки власть старых архитектурных форм только медленно умирает, ибо она покоится на чем то, что слишком прочно сидит в нас.

Но есть и внешние причины, которые ведут к тому же, поддерживая наш архитектурный консерватизм и заставляя бороться против радикального изменения строительных форм.

Старое время оставило колоссальный запас готовых на веки построенных зданий, которые представляют собой неизмеримое богатство. Что же делать с ними? Одно разрушение их, не говоря уже о замене их новыми, потребовало бы таких затрат, которое не под силу ни одному народу. Может ли позволить себе Италия выбросить за борт громадное наследие своей прошлой культуры. Она и не пытается проделать это. Уничтожив еще в самом начале своего политического существования, как Италия—этому теперь почти 60 лет—монастыри, она и не подумала о том, чтобы уничтожать бесчисленные монастырские здания—она их использовала. Больницы, школы и т. п. поместились там, где раньше жили монахи. Большинство зданий общественного значен я расположились в старых дворцах, и целые улицы дворцов знати, находящиеся в Риме, стали жилыми домами и даже гостинницами. Большинство старых городов состоит из очень старых зданий—в них живут люди и умеют устраиваться в них прекрасным образом. Крепостные стены старого феодального замка нисколько не мешают провести электричество и устроить центральное отопление. Очень многие из этих зданий прекрасны: какой ущерб понесло бы наше искусство, если бы мы разрушили Виченцу с ее неисчерпаемым богатством совершенных в художественном отношении зданий. Но даже и в тех случаях, когда здания эти вовсе не представляют собой особой художественной ценности, горожане сжились с ними, привыкли к ним, полюбили их—снять их они не позволили бы, потому что такой старик, иной раз и далеко не красивый, все таки дорог им. Старое архитектурное продолжает жить, определять собой архитектурное чувство, которое и является мощной плотиной, задерживающей собой напор новых течений, какой бы силой они в свою очередь ни обладали.

Конечно, это не значит, что новизна не проникает в область А.—как и все в мире, и она подлежит изменениям. Но темп их гораздо менее быстр, чем в области других искусств. Это имеет свои чисто конкретные причины. Ни закащик ни творец не могут желать, чтобы их дом через пару лет оказался в том положении, в котором оказывается прошлогодняя шляпка. Беда или счастье А. заключается в том, что ее произведения далеко не так скоро изнашиваются. Теперь строят не на веки, но все таки на двадцать пять лет—и это, конечно, касается только чисто доходных зданий, монументальные строения должны стоять гораздо более длительный срок. В каком же положении будет строитель, если через пару лет его здание будет „старомодным“. Его не спрячешь, как негодную одежду, оно будет стоять на улице и нарушать общую картину. И это создает со своей стороны силу, противодействующую стремлениям создавать постоянно новое—старое слишком неохотно сдается напору. Добавим к этому, что каждое новое течение в искусстве является не готовым. Оно первоначально только экспериментирует; первые эксперименты по большей части являются очень неудачными. Но живописец экспериментирует на свой собственный счет, и счет очень небольшой. Он ведь только не продаст своей картины. Но эксперимент архитектора стоит слишком дорого—и вовсе не легко найти заказчика, который пойдет на подобного рода дорого стоющие эксперименты, да и строительная полиция городов, которая слишком часто руководит и эстетикой строительства, далеко не всегда позволит

их. Как бы то ни было, факт консерватизма А. есть факт, не подлежащий сомнению; каждый архитектор имеет в качестве настольной книги рисунки старых мастеров и неизменно пользуется ими—книги Виньола являются и теперь практически полезными пособиями. Едва ли есть научная или техническая область где, практически пользовались бы столь старыми пособиями.

3) Признаком А. служит коллективность работы. Это следует из самого названия ее. Архитектор означает старшего плотника. А. означает работа, для которой нужен не только плотник, но и старший плотник —следовательно, не один работник, а несколько. Каждая работа, делаемая несколькими лицами, требует некоторой спетости, для которой требуется управитель, дирижер— старший плотник и является дирижером строительного хора. С этим связана и существенная отличительная черта архитектурного творчества Картину пишет обычно только художник. Он за нее целиком отвечает. Мы поэтому и можем к нему пред'явить основное требование эстетической оценки—совершенство. Искусство есть деятельность, которая в самое свое понятие включает признак совершенства. Художник поэтому работает „без похода." Конечно, он может грешить, но мы ему каждую ошибку ставим в счет. Но к каменьщику мы пред'являем требования только хорошей, но не совершенной работы. Он работает с некоторым „походом", не каждую ошибку мы ему в счет ставим. Архитектор не может работать без помощи многочисленных помощников, которые не являются художниками. Поэтому исполнение должно расматриваться, принимая во внимание несовершенство помощников—требование совершенства мы прилагаем только к общему плану, который в идее должен явиться созданием одного только архитектора.

4) Можно сказать, что сонет есть нечто менее значительное, чем поэма, но нельзя сказать, что Пушкин менее выявил себя, как поэта, в сонете, чем в поэме. Малое и большое одинакого полноправны в поэзии. Иное дело в А. Построить павильон есть дело архитектора, как построить св. Петра. Но в большей мере выявляют себя, как архитектора, мастер, когда строит

храм. А. не есть искусство монументальное, но она имеет явную тенденцию к монументальности, она более выявляет себя в строительстве монументальном. Само собой понятно, что монументальное стоит в некоторой связи с понятием большого, большое же и малое суть понятия относительные. Оставаясь в области строительства, мы скажем, что наш Одесский собор велик, если считать по мерке наших жилых домов, и есть нечто малое, если считать по мерке собора Св. Петра. С другой стороны, если бы уменьшить соборную площадь, то собор казался бы значительно больше. Таким образом, одно и тоже здание будет казаться большим и малым смотря по тому, в какую обстановку мы его поставим и каким масштабом будем его мерять. Из этого ясно: монументальное связано с большим, но монументальное не равняется большому. Условия переживания большого и малого строго относительны, но чувства большого и малого строго отличаемые чувства. Монументально то, что в данных условиях чувствуется, как большое. Задача монументального строительства вызвать ясное переживание большого при данных условиях.

5) Быть может для всей А. наиболее резко отличительный признак заключатся в том, что она есть искусство сочетания. Теперь отливают дома, но и в таких литых домах формы все же говорят о сочетании различных частей. Дом сочетается из кровли и стен, комната из стен и потолка, и хотя мы чаще всего не видим отдельного существования этих частей, как части мы их переживаем. А. сложилась, как некоторая „складка", и способ ее формования есть „кладка". Цемент может эту кладку спаять, но это с точки зрения нашего чувства дела не меняет.

Конечно, не одна только А. отличается этим признаком сочетания—всякий стол сделан тоже таким образом. Признаком, по которому архитектурное сочетание отличается от других, будет прочность. Само собой понятно, что и понятие прочности есть понятие относительное. Она определяется сообразно с назначением предмета. Стол должен быть настолько прочен, чтобы на нем можно было поставить то, что должно стоять

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І.І. МЕЧНИКОВА

на столе. Ставить на него паровой молот не полагается. И танцовать на столах тоже не следует. Таким образом прочность, собственно говоря, ничего определенного не значит. Но по отношению к А. она приобретает некоторое особое значение. Эта особенность определяется не материальной прочностью вещи, а нашим чувством, нашим отношением к созданию А. Это специфическое чувство можно было бы характеризовать словами „без отказу". Мы отлично понимаем, что стол не годится для того, чтобы на нем класть всякие тяжести, и мы нисколько не стесняемся класть на полы наших кухонь сотни пудов дров. Мы пожалуй знаем, что пол от этого может обвалиться, но, когда это случается, мы чувствуем себя как будто обиженными—этого не должно бы быть. На столе мы не станем колоть дрова, и мы очень обижаемся, когда нам не позволят делать этого на полах. Дом может рухнуть от землетрясения, от бомбардировки—все остальное он должен терпеливо выносить. Вот это то требование неограниченной прочности сливается с раньше указанным требованием значительности размеров, оно есть другая сторона той же тяги к монументальности.

Требование это лежит в нашем чувстве. Вот почему мы требуем, чтобы чувство это нашло себе удовлетворение в самих формах строения, даже там, где это могло бы противоречить нашим же собственным интересам. Наука показывает, что прочность может быть гораздо меньше того, чего требует закащик, но безотказность, конечно практическая, должна быть непосредственно ясна. И в настоящее время, когда работают из железо-бетона, наше чувство требует для поддержки балконов подпорок значительной мощности, между тем как целые трех-этажные строения могут подпираться тонкими колонками—они прочнее толстых каменных, но они не удовлетворяют требованиям нашего чувства.

А. есть статика, т. е. равновесие сил. Монументальность требует, чтобы мы это равновесие переживали, как равновесие больших сил.

Минимум есть то, чего требуют практические потребности человека. Все, что переходит за пределы этого минимума, ведет уже к удовлетворению эстетических

потребностей. И венец того, к чему ведет этот избыток, и есть создание монументального, того, что переживается, как нечто не столько большое, сколько великое.

6) Наконец, своеобразно для А. ее отношение к ремеслу и науке. А. вышла из ремесла и надолго сохранила связь свою с ним. По существу, это не одно ремесло, а ряд связанных ремесл. Но одним ремеслом она не могла ограничиваться—без науки нельзя расчитать распора стрельчатой арки. По мере расширения доли ее, по мере усложнения и утончения технических приемов из ремесла строителя начинало выделяться ремесло инженера, который и теперь не забывает своей связи с ремеслом. Но А. не потеряла своего самобытного значения. Все таки есть задания, которые требуют не инженера, а архитектора. Водораздел между инженером и архитектором проходит там, где начинается граница между искусством и техникой. Превосходно построенный мост может и не ставить себе задач художественного характера—нужно однако сказать, что он очень часто ставит их себе. Но в природе моста это не лежит. Здание часто конечно тоже может ограничиваться чисто техническими заданиями, но в природе А. лежит явная тенденция ставить не только чисто практическия, но и художественныя задания. Теперь принято говорить, что дом есть машина для жилья. Это, конечно, правда, но быть может, далеко не вся правда. Дом не вполне машина, и жилье не есть просто место, где человека не мочит дождь. Нужно отличать между вещами специфического и вещами общего пользования. К первым относятся такие вещи, которые служат тем или другим специальным потребностям, которые теряют значение, как только эти специальныя потребности удовлетворены. Вторые мы переживаем, как спутников нашей жизни или, во всяком случае, как предметы, которые для нас связаны с чем то таким, что остается в нас, как постоянное более или менее достояние всей жизни. Операция, которую я перенес, есть нечто для меня очень важное, но я ничего не имею против того, чтобы ее забыть, ее детали не имеют для меня в дальнейшем значения—каждый момент свадьбы сохраняет для человека некоторую

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені М. ГОРЬКОГО

ценность, он хочет его помнить. Чем более значителен для нас предмет, тем настоятельнее потребность в его оформлении. Железнодорожный вагон нужен нам, но только для некоторой определенной цели; никто не думает о том, чтобы дать ему оформление. Наше жилье —спутник всей нашей жизни, всех значительных и незначительных моментов ее; мы не только проживаем в нем, но и живем. И тяга к его оформлению непреодолима.

Оттого то А. имеет тенденцию к тому, чтобы быть искусством и всегда была им. Новые тенденции к механизации дома вовсе не отрицают этого, они только полагают, что разрешение эстетической задачи не может быть отделено от разрешения задачи инженерной и поэтому и не должно быть от нее отделяемо. Именно теории новой А. делают невозможною самую мысль об выделении А. из сферы искусства, ибо плохое эстетически здание согласно им получится только в том случае, если оно будет плохим технически. Возражения против художественного значения А. идут из лагеря старых эстетиков.

Основа вопроса межет быть сведена к следующему.

Красота создания строительного искусства может зависеть от двух его особенностей. 1) От того, что лежит в самом разрешении чистых строительных задач. 2) От некоторой добавочной ценности его украшений —его декорации.

Мы начнем со второго. А., как мы видели, имеет тягу к декоративности. Но спрашивается, на каком пути мы можем найти удовлетворение этой тяге. При этом могут быть две возможности. Создание А. есть только некоторый предлог для создания красивых вещей, она может быть квартирой для статуй, картин, орнаментов и т. п. Но тогда она сама от этого красивой не станет —красота не будет органически связана с ней. Получится нечто вроде музея, в котором можно устроить на жительство все, что угодно—сегодня музей геологический, завтра колониальный, послезавтра музей голландской живописи—какое же до всего этого дело самому зданию. Но декорация может быть органически связана с творением строителя. Она пополняет то, что он создает

средствами строительного искусства, она служит целям этого строительного искусства, она подчеркивает строительную идею мастера и т. п.; в таком случае здание станет иным, если вы дадите другую декорацию—тогда красота декорации не будет добавочной, она будет элементом красоты архитектурной.

Но все таки этим еще не разрешится вопрос. Если нет архитектурной красоты, то с ней ничто не может быть ни архитектурно, ни каким либо другим образом связано. Следовательно, должно выяснить себе, есть ли некоторая эстетическая ценность в том, что строитель делает, как строитель, нет ли каких то художественных задач, которые могут быть выполнены именно средствами строительными. В этом корень архитектурной эстетики.

Как отрасль художественной деятельности человека, А. выполняет две художественные задачи. Эти задачи заключаются; 1) в художественно архитектурной организации пространства, 2) в художественно архитектурной конструкции.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА.

Что такое пространство, этого вопроса нам решать не приходится—искусство имеет дело не с пространством вообще, а с некоторым определенным данным пространством—скажем, пространством зала, двора, церкви и т. п. Пространство вообще находится вне возможностей искусства—это не трудно выяснить. Пространство вообще есть безконечность. Но безконечное не имеет формы, а искусство все, что бы оно ни делало, делает в некоторых формах—иного пути у него нет. И оно, конечно, может вызывать чувство некоторой безконечности (море, небо)—но изобразить оно может только конечную форму. Искусство и не ставит себе задачей постигать сущность пространства. Задание его есть создание пространственной формы, в сфере А., организование некоторого пространства.

А. именно создает пространство. Неверно и наивно утверждение, будто А. „огораживает" некоторое данное пространство, а не творит заданное художником. Данным является строительная площадь, т. е., то пространство, на котором строят, а не то, которое полу-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

чится в результате стройки. Неверно ни качественно, ни количественно. Форма пространства не дана, а создается. Количественно важно не столько то, что никогда вся строительная площадь не застраивается, как то, что и количественно пространство строения определяется не только измерительными приборами, но и впечатлением, которое мы от него получаем. Двор может иметь данное количество метров при измерении, и представляться очень малым, когда он обнесен высокими стенами, и очень большим при низких стенах. Размер для нашего впечатления не дан, а создается согласно нашему желанию и умению.

Конечно, размер и характер строительной площади влияет на создаваемое мастером пространство, но это не лишает А. права считаться свободным искусством. Свободное искусство есть миф, если считать свободой отсутствие каких бы то ни было внешних условий. Художник не творит из ничего и ни в чем. Мрамор дан скульптору, форма скрипки дана скрипачу, и композитор не может не считатся с тем, что может сделать скрипка.

Мы можем сказать: пространство создается художником при помощи конструкции; обе деятельности существенны для творчества архитектора. Различные эпохи придают то одной, то другой деятельности положение господствующей и определяющей. Настоящее время особенно много обращает внимания на вопрос об их взаимодействиях, причем очень многие склоняются к тому, чтобы считать организацию пространства главной и основной задачей строителя.

Наиболее резкая формулировка может быть дана так: задача А. есть создание некоторого художественно удовлетворяющего пространства, самое строение есть не что иное, как оболочка, некоторая скорлупа строения, определяемая во всем существенном тем пространством, котораго скорлупой оно является. Конструкция подчиняется организации пространства, и это то подчинение и создает то единство внешнего и внутреннего, строения и пространства, без которого не может быть речи о художественности. Но против этого говорит прежде всего действительность нашей архитектурно-эстетической жизни. Возьмите любые архитектурные издания и посмотрите, что они прежде всего и больше всего изображают; грубо, но в основном верно будет, если мы скажем: фасады—во всяком случае, больше всего конструктивные формы. Даже в журналах, посвященных специально интериерам, больше всего изображаются стены, мебель—т. е. формы, при помощи которых организуют пространство комнаты, а не самые комнаты.

Но и теоретически далеко не все оказывается благополучным.

Конечно, логически нужно бы предполагать, что всегда можно говорить о пространстве, обрамляемом конструкцией, о пространстве и скорлупе, о внутреннем и внешнем. Эстетически, однако, это оказывается не так. Можно ли говорить об интериере пирамиды или экстериере подскального египетского храма. Пирамида сделана так, чтобы ее ничтожный интериер не существовал, сделана, чтобы его спрятать, подскальный храм так, чтобы оболочка его не производила никакого впечатления, чтобы она не указывала на внутренность. Можно сделать ворота к нему, но нельзя делать фасада; и ни в каком соответствии с внутренним строением то, что видно снаружи, не стоит.

Совершенно иную картину являет собой греческий храм. Здесь можно сказать, что он не имеет—конечно эстетически—интериера; так он построен и так декорирован, что на вас действует только колонный обвод, и ни в каком случае внутренность храма, которая никогда не может быть сколько нибудь сносно увидена и в которую и входить то не полагается—это жилье бога, не место молитвы и служения.

История искусства дает нам колоссальное количество примеров, показывающих, что мастера далеко не всегда хотели и могли делать экстериер выразителем интериера.

Очень часто ссылаются на знаменитый большой зал (Салоне) в Падуе, как на пример идеально созданного внутреннего пространства. И при этом говорят, что наружная форма здания есть выражение этого внутреннего пространства, его „скорлупа". В чем однако

видят это соответствие. В том, что просветы лоджи наружного окружения приходятся на окна зала. Но ведь это практическая необходимость—нельзя же упирать окна зала в столбы лоджи, чтобы этим сделать зал темным. А между тем наружное здание сделано в два этажа, а зал никакого следа такого деления не дает. Еще резче это в базилике Палладио в Виченце. Там зал сделан в готическом стиле, а лоджа наружного здания в характерном для Палладио стиле высокого ренессанса. И далее. Зал виден, конечно, по длинной оси, лоджа внутри по той же длинной оси—лоджа снаружи может быть видима только по короткой.

Во всех этих случаях мы имели дело с интериером единым. Один зал — с ним и приходится одним считаться. Но ведь это есть не правило, а исключение. Нормально всякое здание состоит из многих помещений различного назначения. Возьмем для примера театр. Конечно, главная часть его зрительный зал. Но ведь сценическое здание имеет неменьшее значение. Не подлежит никакому сомнению, что характер и назначение его резко отличны от характера и назначения зрительного здания. В Одесском театре удалось очень недурно соединить экстериеры обеих частей театра, так что получилась некоторая единая картина—но ведь это стоит в прямом противоречии с тем, чему учит разбираемая теория—единым во вне является то, что не едино внутри. Обыкновенно при стремлении поставить в соответствие экстериер с интериером в сложных зданиях получается не единое впечатление экстериера, а такое впечатление, как будто несколько различных зданий механически слиты в одно. И как в самом деле об'единить в одно здание и то, что должно говорить о тронном зале, и то, что говорит о конюшнях.

Дело в основе заключается в том, что интериер и экстериер живут различной жизнью. Очень трудно изменмть наружные капитальные стены, и очень легко менить простенки. Да и самые помещения могут оставаться неизменными, но хозяйка переставит мебель и тем изменит пространственный характер помещения, между тем как наружные стены останутся неизменными.

Мы говорили уже о том, что создание А. есть

всегда нечто конечное и должно быть таким. Но вместе с тем мы требуем, чтобы помещение не казалось нам стесняющим нашу свободу, чтобы оно не казалось нам тюрьмой. Конечно, это различно смотря по назначению помещения. Пред вами громадная комната—она может вам казаться сараем, если она есть кабинет частного человека, и она же будет вам казаться вполне подходящей для концертного зала. Вы можете в комнате чувствовать тесноту, вы можете в той же комнате отмечать положительное качество уютности. Дело не в количестве квадратных метров площади, а в характере помещения. При одном характере линий свода вам сдается, что потолок лежит у вас на голове, при другом свод легко возвышается над вами—реальная высота свода не находится в зависимости от этого впечатления. Формы определяют собой характер пространственного переживания.

Само собой понятно, что пространственная форма должна давать впечатление некоторого единства. Расчитанная на это, она однако может быть воспринимаема очень различно, смотря по тому, откуда вы будете смотреть. Художник может расчитывать не на каждую точку, откуда вы можете смотреть, а только на некоторые. Каждое большое помещение расчитано на одно основное направление, по отношению к которому организуется для нас пространство.

В круглом купольном храме основное направление есть направление вертикали. Главное место, по отношению к которому мы в храме ориентируемся,—место под куполом. В базиликальном храме основное направление — направлевление горизонтали — и при том по длинной оси: исходное место ориентации — в начале средней нефы ближе к одной из боковых неф.

Основная тенденция в купольном храме есть тенденция стоять, основная тенденция в базиликальном храме есть тенденция ходить. Здание во всех случаях должно представляться мне законченным, но не загражденным. Полная целостная картина купольного круглого храма дается мне в центре—я удовлетворен ею и мне незачем двигаться. В базиликальном храме целостная картина дается мне движением вдоль колонн;

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

закругленная форма апсиды заставляет меня, не чувствуя никакого принуждения, перейти вдоль апсиды от правой боковой нефы к левой, и тут колонны ведут меня опять к исходному пункту—я так и только так получаю без принуждения, без того, чтобы ткнуться где нибудь лбом в стену, не только целостную, но и законченную картину.

Законченность архитектурной формы делает невозможным пользование средствами перспективы. Здание строится для того, чтобы отделить некоторую часть пространства от всего остального. Продолжать впечатление пространственности за пределы здания значит противоречить основной цели строительства. Но это и невозможно. На картину мы только смотрим, в здании мы и ходим—движение в пределах храма разрушит всякую перспективу, разрушит иллюзию ее, сделает ее смешной и нелепой.

Из этого, как и из всего вышесказанного следует: пространственное переживание нам не дано, а должно быть нами создано. Мастер должен сделать для нас необходимым и вместе с тем желательным, двигаясь так, как ему нужно, смотря так, как ему нужно, создать то пространство, которое он поставил себе целью.

Каковы же его средства? Ясно, архитектурные формы, они должны нас вести, за ними мы должны итти.

Это касается качественной стороны, но есть и сторона количественная, которая точно также существенна для нас.

Она существенна со стороны практической—скажем, для составления сметы. Для этого измерение должно быть прежде всего верным, а для этого мера должна быть всегда одной и той же—нельзя мерить меняющимся метром.

Иное дело измерение эстетическое. Оно есть переживание—переживание же не может быть ни верным ни неверным. А вместе с тем не может быть и постоянной меры—в каждом переживании есть свой, им определенный масштаб.

Этот масштаб переживания есть человек; чувство, которым сопровождается переживание—иное в каждом отдельном случае. Один и тот же кусок хлеба кажется

мне малым, когда я голоден, и большим, когда я сыт. Когда я устал, для меня далеко до следующей улицы; когда усталости нет, мне близко сходить в Овидиополь. Мерка очень относительна, чувство количественности есть нечто постоянное. Мое чувство большего и малого не относительно.

По отношению к созданию А. это остается вполне верным.

Основной мерой является человек—его тело прежде всего. И наши единицы мер возникли на основании этого первоначального мерила. (фут-нога, дюйм-большой палец, локоть, пядь.) Но такими мерами не меряют все. Дальнего пути нельзя мерять футами. Поэтому прибегают к производным от первых мерам—верстам, милям и т. п.

То же относится и к области измерения эстетического. Мера—человек, но человеческим телом нельзя мерять храм, как Монблана не меряют дюймами. Но основной единицей все таки является человеческое тело.

Неподвижный человек дает нам две измерительных величины—ширину, для которой можно иной раз и не двигаться, и высоту, для которой нельзя двигаться. Дерево мы меряем прежде всего обхватом—и точно также мы меряем колонну прежде всего шириной. Основная мера греческого храма есть диаметр барабана ее—т. е ширина.

Из ширины мы выводим высоту. Можно было бы дать такую формулировку: широкие колонны низки, узкие высоки. Это значит, что при равной практически высоте, толстая колонна кажется менее высокой, чем тонкая. И в том же смысле можно сказать: широкие колонны близки, тонкие далеки—конечно, одна по отношению к другой. И так как мы знаем, что отношение количества колонн на фасаде и на боковых сторонах представляет собой нечто закономерное, то окажется что все меры храма выходят из основной выше указанной меры. Это не значит, что здание должно обязательно соблюдать данные, правильно установленные пропорции, а только то, что пропорции определяют характер строения, что, изменяя пропорции, мы изменяем и то впечатление, которое производит оно. А это со-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

здает впечатление закономерности. Я не обязан вызывать то или другое впечатление, но, если я поставил его себе целью, то я уже не нахожусь в царстве произвола, а подчинен внутренней закономерности пространственной формы.

Таким образом, и с точки зрения качественной и с точки зрения количественной мы отмечаем пространственную закономерность, к которой ведет нас соотношение частей.

Организация единого пространства в храме не представляет собой значительных затруднений—он идет навстречу тенденции к об'единению, не ставит на пути его препятствий. Иное дело в сложном здании. Храм представляет собой по существу, если не единое, то во всяком случае одно пространство. Иконостас не разбивает храма, а только расчленяет его. Многочисленные капеллы находятся в тесном, для глаза видимом общении с основным помещением. Служебные помещения, которых бывает и очень много, оторваны от молитвенного зала так, что очень часто вы и не подозреваете об их существовании.

В сложном помещении это обстоит иначе. Здесь организация пространства распадается на две задачи 1) организацию пространства каждого отдельного помещения, 2) организацию пространственного взаимоотношения отдельных помещений.

Что касается первого из этих вопросов, то и он является далеко не простым. Конечно, и пространственная организация отдельной комнаты есть архитектурная задача высокой важности. Но самая форма отдельного помещения не определит еще его пространственного характера, так как такое помещение не предназначено для того только, чтобы стоять пустым—в нем живут, и сообразно с этим возникает и вопрос о том, как отразится на нем расположение и характер всех тех предметов, которые поместит в них жилец. В храме, в большом зале чисто архитектурная монументальная сторона будет доминировать настолько, что вопрос о мебели может казаться несущественным. Но если мы имеем дело с жилой комнатой, то там мебель будет властно покорять себе данную чисто архитектурную форму—она создает пространство более, чем стены и потолок. И вот почему современные архитекторы заботятся об обстановке не менее, чем об создании стен. Для того, чтобы рельефнее выдвинуть значение этой задачи, укажу на два типа книгохранилищ. В больших книгохранилищах книжные полки располагаются «магазинным» способом—они стоят не у стен, а посреди комнаты, разбивая ее на небольшие клетки. Кто же пожелает у себя в квартире расположить полки таким образом—мы не желаем делать из нее магазин, а предпочитаем иметь комнату, и полки стоят по стенам—разница здесь конечно чисто пространственная.

Сложнее теоретически второй вопрос—об организации пространственного переживания ряда помещений в их взаимоотношении.

Мы не можем видеть одновременно комнат сколько нибудь сложной квартиры. То, что называют анфиладой комнат, не разрешает вопроса—они представляют собой в существе, поскольку они вместе видны, одно помещение. Комнат Ватикана вместе не увидеть. Общее от них впечатление получится только в результате наложения друг на друга ряда отдельных переживаний, которые получаются от посещения отдельных помещений. Это общее впечатление не есть нечто логическое, но не есть и схема расположения, ибо таковая не может быть эстетической. Для того, чтобы стать таковой, она должна переработаться в нас в нечто живое и конкретное.

Во всяком пространственном переживании есть некоторый двигательный элемент, Он, этот элемент движения, сливается с рядом частичных зрительных переживаний. То, что получается в результате осмотра сложного сооружения, и есть некоторая схема движения, связанная с зрительными ощущениями—они и животворят схему. Движение, благодаря которому вы узнали квартиру, совершалось в некоторой определенной теми или другими потребностями последовательности. Когда вы вновь двигаетесь в помещении, то вы делаете переходы от одной части к другой, уже руководясь и зрительными толчками, побуждениями. Конечно, строитель желает некоторого определенного

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

движения, наиболее рационального, наиболее выдвигающего тот характер помещения, который он хочет придать ему. Вопрос заключается в том, помогут ли ему в этом формы, им созданные, или не помогут. Создать формы такими, чтобы они побуждали вас выбрать то движение, которое будет отвечать намерениям строителя, значит разрешить пространственную проблему, поставленную строителем. И если вы, переживая план, начерченный на бумаге или даже в вашем представлении, имеете в себе и ряд зрительных представлений, явившихся в вас в связи с формами строения, то вы готовы к тому переживанию, к которому стремился строитель. И здесь, как в храме, формы ведут и ведя создают пространство, которое только видеть никаким образом нельзя.

Тот же принцип об'ясняет собой и эстетику сада, которая с точки зрения А. определяется не красотой деревьев и цветов, а расположением отдельных его элементов (аллей, лужаек, террас и т. д.). Прекрасен тот сад, который вызывает в вас желание свободно двигаться в нем так, чтобы вы получили то общее впечатление, какое угодно вызвать строителю. И город прекрасен в том же случае, при том же условии—красивые здания, красивое местоположение не дает еще красивого города.

Рациональность движения есть одно из условий, создающих эстетически благоприятный результат, но им одним не определяется положительное эстетическое значение ни сложного здания, ни сада, ни города. Город должен быть с точки зрения движения рационально построен—ибо этого требуют практические соображения—в этой рациональности есть своя прелесть, и очень значительная, но прямой угол не есть еще универсальное средство разрешения архитектурно—эстетических вопросов, а только одно из решений его.

В саду, где практические соображения имеют гораздо меньшее значение, мы можем считать таким же существенным и противоположное решение— известная иррациональность в нем вполне допустима.

ЭСТЕТИКА КОНСТРУКЦИИ.

Конструкция значит строительство. Строительство

есть некоторая техническая деятельность. И само собой понятно, что особенности этой технической деятельности должны отражаться и на эстетике строительства. Совершенно правильно говорят, что разрыв между технической задачей и задачей эстетической ложен по самой своей природе. Забвение этого правила ведет к глубоким эстетическим провалам, какими богата история А.

Не подлежит, однако, сомнению, что и преувеличенное выдвигание значения этой связи техники с эстетикой может вести к ошибочным действиям и ошибочным мнениям.

В области А. больше, чем во всех иных, очень большое удаление ставится на вопросе о значении материала для эстетического воздействия. Установлен руководящий принцип: уважай материал. (Учение Земпера.)

Едва ли, однако, можно считать это правило неперекаемым—не даром все сильнее звучат протесты против него. Об'ясняется это неслыханным развитием нашей техники. Чем больше может она дать, тем больше можно и должно от нее требовать. Кованное железо говорило жизни: вот каково я, бери меня таким, и не требуй от меня больше, чем я могу тебе дать. Вальцованное железо может дать то, чего от него потребуют—оно и должно это дать. Скверному мастеру говорят—дай, что ты можешь, хорошему мастеру—дай, что ты должен.

Но и в старое время А. вовсе не руководилась последовательно этим правилом. Уважая материал, мы должны руководиться при нашей стройке не только технически, но и эстетически качеством камня, из которого строим. А между тем вовсе не исключением, а пожалуй скорее правилом является именно нарушение этого правила. Даже готические соборы далеко не всегда строятся из одного честного камня—всякого рода мелкий камень, а то и мусор, нередко скрывается под наружной каменной облицовкой. Можно не штукатурить здания, но никто не скажет, что его нельзя штукатурить, а то и раскрашивать—это ли не есть работа вопреки материалу. Можно только сказать, что в иных случаях следует использовать природные свойства материала, в других, что жаль не использовать его,

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

в третьих что лучше его скрыть.

Уважение к материалу, уважение к технике есть очень важный принцип, но не принцип все собой определяющий—есть своя эстетическая ценность в стилизации, определяемой материалом и техникой, но возможна и стилизация не согласованная с материалом. И при этом высота техники есть условие свободы, а не подчинения; чем совершеннее она, тем большего можно от нее требовать, тем более подчиняется она человеку, тем менее командует она им.

Элементарная работа строительства есть кладка. Роды и формы ее очень многообразны—от к клопической кладки, при которой камень на камне держится только своей громадной тяжестью, до правильной кладки кубообразных камней. Само собой понятно, что различного рода кладка создает и различнаго рода эстетические впечатления, что на различии кладки покоятся различные стилистические особенности здания. Само собой понятно также, что это имеет место тогда, когда кладки не скрывают, когда расположение элементов, из которых состоит стена, не закрыто штукатуркой. Можно камни класть так, что границы их не видны, можно класть их так, чтобы эти границы были подчеркнуты. И то и другое имеет свое эстетическое значение. Иногда основной характер здания зависит от этого. Ранний Ренессанс строит нижний этаж рустикой; это создает впечатление особой мощи—она и нужна в нижнем этаже, который несет на себе наибольшую тяжесть; второй этаж уже дает картину меньшей мощи, кладка третьего производит впечатление особой легкости. (Палаццо Рикарди во Флоренции.)

Ясная для глаза правильная кладка дает некоторый ритм—этот ритм оживляет стену, и чем сложнее он, тем значительнее оживление.

Но того оживления, которое придает стене ритмичность кладки, недостаточно для того, чтобы эстетизировать ее. И это является результатом того, что стена по самой природе своей неорганична.

Мы говорили уже о той роли, которую играет в эстетике животворение. Создание художника должно так или иначе жить. Жизнь же, всякая жизнь постигается нами только по аналогии с нашей жизнью. До известной степени мы должны человечить об'ект для того, чтобы он стал для нас живым, без чего он и не станет эстетически действенным.

Наше сознание мифологично; для нас все превращается в человека, может в него превращаться, должно в него превращаться для того, чтобы благодаря этому стать эстетически действенным.

Ствол дерева станет очеловеченным, но не потому, что он формой своей напоминает человека, а потому, что делает что то такое, что имеет аналогию с деланием нашего тела. Жизнь явлению природы мы придаем тем, что рассматриваем его с точки зрения его делания, его функциональности. Аналогия между ним и человеком заключается в том, что мы рассматриваем его как некоторое организованное целое. Оно есть функционирующий организм, как таковым являемся мы. Мы состоим из некоторых частей—каждая часть живет, как часть, мы, как целое, живем благодаря деятельности этих частей. Целое и части неразрывно связаны. Жить значит что то делать. Делаю я то, что делаю, именно своими частями, при чем каждое отдельное дело именно через какую то определенную часть самого себя —дышу легкими, усваиваю пищу желудком и т. п. Как целое, я делаю то, что делаю, органами. Вот это отношение между целым, которое действует, и органами, которыми оно действует, я и переношу на явления природы—благодаря этому они и приобретают для меня жизнь.

Только тогда жизнь об'екта выявляется для моего чувства и сознания в полной мере, когда органичность его отражается и на форме организованного целого и на форме служащей органом части. Цель искусства, как жизнь творящей деятельности, заключается в том, чтобы выявить в форме жизнь жизнетворимого. Искусство поддерживает и отдельность органа и его связанность с целым.

Примитивная декорация, которой дикарь украшает свое тело, резко отличается именно этим характером выявления органов—он покрывает украшениями, татуировкой шею, руку у плеча, руку на сгибе у кисти,

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

поясом он подчеркивает сгиб туловища над ногами, он подчеркивает те части, из которых состоит нога—подчеркивает все, так сказать, суставы, которые отделяют орган от органа. Конечно, сосуд не имеет суставов, но и он имеет части, которые выполняют различные задачи—и орнаментация сосуда построена по тому же принципу, по которому орнаментируется человеческое тело—донышко, край, горлышко, носик—все это отделяется друг от друга так что мы чувствуем организованность сосуда. Орнаментация отделяет доску стола от его ножек, спинку кресла от сиденья, рукоятку меча от клинка и т. п. Органичность предмета не только должна существовать, она и должна переживаться.

Стена есть, конечно, орган здания, но она есть неделимый орган, орган, который не включает в себе других органов.

Представим себе, что вместо тонко расчлененной руки мы имеем просто на просто нерасчлененное полено—тогда мы получим нечто подобное тому, что представляет собой стена. А между тем она составляет собой очень значительную, быть может самую значительную часть здания. Понятно, что нерасчлененность, неорганичность стены стоит препятствием на пути превращения ее в организм, а значит и на пути оживления здания. И это препятствие не будет устранено самой богатой орнаментацией—она будет висеть в воздухе, как всякая орнаментация, которая не связана по своей природе с тем, что ею украшается. И вот почему расчленение стены колоннами, ее превращение в ряд колонн есть не только техническое, но и эстетическое достижение—колонна является органом, который в свою очередь допускает организованность.

ГРЕЧЕСКОЕ И РИМСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО.

1) Греческая А. есть наичистейший тип того принципа сочетания, который столь характерен для А. вообще. Она есть строительство чистой кладки—здание состоит из частей, которые прилажены, а не приклеены друг к другу—цемент грекам неизвестен. Дорическая колонна стоит на стилобате—не приклеена к нему, не вбита в него, как свая. Ионическая стоит на базе, база стоит на стилобате. Архитрав лежит на капители

колонны, не скреплен с нею. Греческий храм есть по истине складной домик—он не ломается, а разваливается, почему он так легко может быть возстановлен—стоит положить один на другой барабаны колонны, и она опять цела.

2) Греческий храм отличается простотой своего плана. Большая комната, окруженная колоннами—вот весь храм; количество комнат в егда ограниченно. Эрехтейон есть очень редкое исключение. Вместе с тем отпадает та путаница помещений, которая характерна для египетского храма, для Вавилонского и Критского дворцов. Греческий храм либо не существует, либо он готов—такова природа его плана. А между тем египетский храм по существу никогда не бывает готов, так как всегда можно присоединить к нему еще десяток помещений, еще новый двор, еще новый пилон—греческий не допускает пристроек и расширений. Греческий храм построен всегда в расчете на некоторое целое—вы не достроили одну колонну, и храм не кончен—постройте и ее, он навсегда готов. Кое какие изменения могут быть сделаны во внутреннем помещении, но и они могут делаться только в пределах плана. И это касается только внутреннего помещения, которое эстетически не существенно. Существо греческого храма в том, что он весь наружу. Вместе с тем стена оказывается эстетически спрятанной и недейственной; это и есть греческое разрешение проблемы стены—ее неорганизованность не нарушает органичности целого. Кладка стены сделана безукоризненно—иначе она не держалась бы—, но она неорнаментирована, или минимально орнаментирована, поскольку она есть часть наружного обвода.

3) Здание имеет одну главную задачу—создать некоторое со всех сторон ограниченное пространство. Основных органов оно имеет два—один поддерживает, другой перекрывает. Сообразно этому один функционирует, борясь против силы тяжести, другой—, борясь против поддерживающего элемента. Эта борьба есть и есть всегда. Всякое строение статично—иначе зачем же было бы его строить. Но статика не есть неподвижность, она есть борьба. Отличие от динамики

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І.І. МЕЧНИКОВА

только в том, что борьба разрешается равновесием. Но борьба от этого не становится менее напряженной. В здании это есть борьба стен (колонны, пилястра) с кровлей. Таким образом колонна и архитрав выражают основную борьбу. Акротерий покоится на уравновешенных силах—он есть выражение свободного устремления.

Колонна стоит на идеально нивелированном стилобате (посредственно или непосредственно). Вверху она утончается, как это и естественно для всего поднимающегося. К средине она несколько утолщена: признак того напряжения, которое несет она.

Колонна гордо и свободно несет архитрав—смена одной функции другой должна быть отмечена — она отмечается шейкой колонны.

Колонна на голове своей держит тяжесть—это отмечено утолщением эхина, придавленными волютами ионической колонны, придавленным аканфом коринфской.

Доска абака отделяет несущую часть от несомой —все линии ведут отсюда вниз; орнаменты (триглифы, капли) отмечают это направление.

Но для нас недостаточно одного того, чтобы мы выяснили себе факт функциональной деятельности отдельных элементов строительства, для нас важен и характер этой деятельности.

В греческой А. статическая задача решена наиболее удовлетворяющим нас образом. Борьба идет, но мы за исход ее совершенно спокойны—решение дано далеко от критического момента. На знаменитой метопе в Олимпии Геракл несет небо—конечно, это не легко, и богиня имеет основание милостиво ему помогать—и все таки напряжение героя не доходит до пределов возможного; если бы это нужно было, он мог бы найти в себе силы и для более тяжкого напряжения. Он несет свою тяжесть не легко, но свободно и уверенно, как спокойно несут тяжесть канефоры Эрехтейона. Нечто подобное мы чувствуем и в колоннах храма—они не надорвутся, не сломятся—храм устоит. Оставаться в пределах здорового, нормального, далекого от вершины напряжения и страстности—таков характер греческого классического искусства вообще, не только А.

Само собой понятно, что в этом есть некоторое

самоограничение. Конечно, весьма мудрое, но самоограничение. От некоторых, и очень значительных задач греки должны были отказаться.

В области А. самоограничение очень значительно и в то же время очень мудро, мудро, потому что необходимо. Оно лежит в самой сердцевине строительного принципа греков.

Греческая А. построена на принципе перекрытия колонн архитравом, т.е. балкой. Как только дело касается каменной балки, ограничение задач строительства является само собой.

Деревянные балки можно иметь в размерах практически неограниченных—ведь мы говорим о здании, которое не должно же перекрывать безконечные пространства. К тому же деревянная балка в худшем случае гнется, а не ломается.

Иное дело камень: — вырезать и доставить балку из камня, которая перекрывала бы пространство от стены до стены, практически невозможно. Приходится пользоваться малыми балками. В таком случае колонна прекрасно справляется с делом. Каждая балка лежит от колонны к колонне. Но все таки та часть ее, которая не лежит на ней, висит над пустотой—и борется с силой тяжести только силой сцепления; сделайте ее несколько больше или толще, и она сломается—гнуться она не умеет. И с этим ничего поделать нельзя—архитравное строительство осуждено на сравнительно малые размеры. Увеличьте диаметр колонны—это, конечно возможно.—но увеличить растояние между колоннами нельзя, потому что балки сломаются; к тому же при толстых колоннах интерколюмнии (растояние между колоннами) будут казаться меньшими, и вы только потеряете эстетически. Всякие попытки греков бороться с этим были бесплодны. Но они и не вытекали из насущных потребностей; скромные задачи, какие ставила грекам жизнь, не требовали больше, чем может дать архитравное строительство.

Но в так называемую эллинистическую, а тем более римскую эпоху условия изменились, потребности выросли—и пред людьми выросли новые задачи, которые требовали новых решений.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

Это новое, что внесено эпохой в область строительства, есть арка. Арка отличается от архитрава тем, что она держится не одним сцеплением частей, что тяжесть не действует по направлению к центру земли. Клинья, из которых составлена она, давят друг на друга. Арка не висит над пустотой, а давит на подпорки. Благодаря этому можно перекрывать при помощи арки теоретически произвольные пространства. Таким образом, те ограничения, которые стоят на пути греческого архитектурного строительства, отпадают.

Римляне однако не пошли последовательно тем путем, который указывала природа арки. Авторитет классической греческой А. был настолько велик, что римляне, подчиняясь ему, не сделали необходимого вывода из тех конструктивных возможностей, какие открывала пред ними новая конструктивная система.

Рядом с этим свое и значительное влияние оказывала и новая техника — создание знаменитого римского цемента с его несравненной прочностью.

В арочной конструкции принцип кладки играет еще большую роль, чем в конструкции архитравной. Незаконченный греческий храм может простоять столетия. Арка незаконченная есть нечто невозможное; пока не положен последний клин, она держится на деревянной подстройке — примите ее раньше, и вся арка рассыплется. Выбейте из готовой арки один камень—и всей арки нет.

Значение арочной конструкции, как определяющего строительство принципа, так же велико, как значение принципа архитравного.

Но римский цемент брал на себя ту задачу, которая должна была бы лежать на кладке, и творческая роль арки отпадала или не проявлялась полностью. Кладка сменяется чем то вроде современной бетонной отливки. Арка уже не имеет структивного значения. С другой стороны, давление классической традиции делает желательными старые архитравные формы, которые тоже теряют свое конструктивное значение— форма отрывается от конструкции.

Соединение форм архитравных с формами арочными есть прямое нарушение конструктивного принципа, глубоко внутренно противоречивое. И та и другая форма уже не выражает функциональной природы частей строения—получается декорация, не связанная с жизнию строения. Взгляните на этажи колизея. Несут тяжесть, конечно, арки, а между тем четыре этажа колонн идут снизу до верху. Они символизуют все ростущую легкость здания, но они ничего не несут, и поставлены так, что они ничего нести не могут— они не функционируют, стало быть не живут, а только украшают. Точно так же знаменитые арки Тита, Севера, Константина и др. имеют над аркой архитрав, который ни к чему не нужен, поддерживается он колоннами, которые ничего не несут.

И поэтому римляне и не сделали из арочного принципа всех тех выводов, которые должны были быть сделаны, не использовали тех эстетических возможностей, которые лежат в нем. Поэтому они и не создали нового творческого стиля. Эта задача была передана ими по наследству другим народам и поколениям.

РОМАНСКАЯ И ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Западное средневековье потеряло тайну приготовления римского цемента — ему приходилось вернуться к строительству чистой кладки. С другой стороны, влияние классичекого греческого строительства не существовало для него — оно могло вернуться к тем задачам конструктивного арочного строительства, которым изменил Рим.

Из времен поздней античности унаследовало оно основной тип строения—базиликальный храм. Античный храм не мог быть образцом для христианского храма, потому что его роль была совершенно иная. Если античный храм есть жилище бога, то христианский есть место собрания общины верующих. А это требует, конечно, гораздо более значительных помещений. Базилика есть большой зал с тремя нефами, из которых средняя и шире и выше; окна второго этажа этой средней нефы дают освещение здания, которое, само собой понятно, на севере должно быть целиком перекрыто. Если мы укажем на некоторое отведенное для причта, но связанное с главным залом, из него выделенное помещение, да полукруглое завершение зала (ап-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

сиду), то тип такого помещения дан. Здание перекрывалось в старое время при помощи деревянных балок. На севере церкви должны были отапливаться, и деревянная крыша была опасна в пожарном отношении. Надлежало подумать о каменном перекрытии.

И значительность помещения и необходимость иметь каменные перекрытия требовали применения арки, и при том чистой кладочной арки.

Античная колонна не вполне отвечает требованиям нового арочного строительства. Она не достаточно мощна для того, чтобы нести тяжесть каменного перекрытия. К тому же она собственно и не должна носить его — ее задача иная. Архитрав лежит на колонне, арка только упирается в нее. Архитрав использует всю капитель — упирающаяся в колонну арка не должна этого делать. Подпорка должна выдержать распирающее действие арки.

Архитрав всегда один—и не может быть их больше, потому что использована вся площадь капители. Арка, которая только упирается в подпорку, не должна быть одна. Подпорка очень часто должна служить не одной, а нескольким аркам.

Отсюда и идет замена колонны столбом сложной формы с ядром, окруженным рядом малых колоннок. Ядро есть носитель статики сооружения, колонки дают необходимый ряд упорных пунктов, поддерживающих образующие своды арки.

Новый строитель, конечно, очень неопытен—свою неопытность он старается возместить сугубой осторожностью—он строит во много раз прочнее, чем это было бы нужно—ряд неудач, которое терпело романское строительство на первых порах, утверждал его в этой тенденции. Да и требовалась она—монастырь, главный строитель эпохи, был и крепостью. Искусство не только повинуется этой необходимости, но и старается использовать ея веления как некоторую художественную ценность. Исключительная мощность крепостных стен, в толщу которых углубляются порталы, органически связываемая с зданием колокольная башня становятся характерными признаками строения. Но главная задача все таки задача перекрытия—ясно,

что оно покоится прежде всего на арке. Форма купольного храма затерялась на востоке. Тайна его должна была быть разгадана в иные времена. Развивается стрельчатая арка и крестовый свод. Долго нащупывают разрешение задачи такого свода, медленно, длинными этапами подходят к нему, разрешение назревает к эпохе конца романского исскуства.

Романское строительство находится в руках церкви, и вместе с тем в руках диллетантов — монахи и благочестивые миряне, смотрящие на это, как исполнение религиозного долга — мастеровой остается на заднем плане.

Но культура все более сосредоточивается в городах. И среди городских классов выдвигаются и профессионалы строительного дела — они и являются носителями готической А. В их кругах идет работа нового строительства, делающего последние выводы из арочного принципа и создающего новый на арочной конструкции покоящийся творческий строительный стиль.

Все основные элементы его уже даны в эпоху романского стиля, но все они доведены до полного совершенства и сведены в систему.

Каждые четыре колонны вместе с лежащим над ними отдельным сводом образуют собой отдельный участок свода—базиликальный храм имеет один свод, готический столько, сколько есть таких участков.

Каждый свод образуется системой арок — гуртов, идущих от четырех столбов каждого участка. Само собой понятно, что направление действия сил — от замкового камня к началу гуртов, к месту, где они упираются в упорные пункты арок. Но мы переживаем это иначе — для нашего чувства арки убегают вверх, чтобы, вечно друг с другом борясь, привести в равновесие действенные силы строения. Здание превращается в каркас. Но составные части этого каркаса активны, функционально активны — их система есть система активных органов здания. Оттого то жизнь здания таится именно в этой системе—и, когда время разрушит все, кроме каркаса, как это бывает в старых храмах, здание все таки не приобретает характера мертвой развалины, оно все таки живет, все таки со-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

храняет и в этом случае свою архитектоническую красоту. Оно живо, потому что сохранилось то, что было живо, то, на чем покоится конструкция. То, что исчезло, суть пассивные части здания, лежащие на каркасе, заполняющие, но не участвующие в борьбе сил, приводящих к статике сооружения.

Если, таким образом, вся активная роль перенесена на арку, то теряет свое активное значение, свою несущую роль стена. И этим сразу разрешается та трудность эстетического оформления стены, которая стояла на пути всей предшествующей А. Стена в готике конструктивно не существует. Она могла бы и фактически не существовать; как при современном строительстве, ее всю можно заменить застеклением. Готика разлагает ее; дело ее защищать от холода и дождя, но не носить; бесчисленные окна, балконы и т. п. занимают ее почти на всем протяжении — весь фасад знаменитого Венецианского Ка д оро есть сплошная открытая лоджа. И много ли остается стены в фасаде Реймского собора, если исключить ворота и окна.

И то, что остается еще от стены, все разбито на части, все заткано непрерывной массой декоративной скульптуры; целые народы статуй живут в углублениях между арками, между выступами столбов, в бесчисленных галлереях. Изгибы главных арок подчеркнуты своеобразными фигурами — и все это живет и заражает своей жизнию все здание.

Трудность представляет собой наружная стена боковых неф — она есть, она должна быть, ибо она несет свою кровлю, она дает упор контрфорсам, которые поддерживают всю систему гуртов. Но и здесь задача животворения разрешена. Стена перестает быть накоплением функционально одинаковых частей. Задача несения тяжести лежит далеко не на всей стене, во всяком случае не на всей стене одинаково. Стена, как и остальной храм, состоит из двух частей, части активной и части пассивной, из части более активной и части менее активной. Сила действия стены, ея функциональная служба сконцентрирована в отдельных местах ее, где она утолщается, умощняется, превращается в башню, которая своей мощностью окончательно

разрешает задачу создания статического целого. Гурты одни сами по себе не в состоянии нести всей той тяжести, которую представляет собой храм, но сила тяжести передается по поперечным аркам (аркбутанам) к утолщениям наружной стены, к тем башням, в которые она превращается. Вот эти то контрфорсы и составляют собой наиболее активные элементы стены, ее органы — получается то, к чему безплодно стремилось все предшествующее строительство. Там, где стена в готике сохранилась, она становится организованной и вместе с тем способной к оживлению — в контрфорсах живая действенная роль стены уже выразилась в ее архитектурных формах.

Как и всякое здание, готический храм представляет собой картину некоторой борьбы. Основной враг, которого нужно победить, это сила тяжести. Ее действие чувствуется и в греческом храме Но там мы чувствуем, как эта сила уравновешена. В готическом она преодолена — мы теряем чувство ее. Легкость стены, ажурность ее декорации освобождает нас от гнетущего переживания чувства тяжелой давящей массы. Колонна стоит и не пускает, арки готики не стоят, а устремляются, не пассивно поддерживают, а активно поднимают. И нет того, что они поднимают. Колонны и архитрав всегда противоположны друг другу, они сила и сопротивление, Гурты не противоположны друг другу, все они активны; они не сила и сопротивление, они все силы, все учавствуют в борьбе.

Всего более несет контрфорс, но и он не рисуется нам, как давимый тяжестью; наоборот в нем именно лучше всего выражено преодоление тяжести, свободное устремление. Об этом заботится его оформление, сложная система которого сводится к постепенному утончению — в конце концов он сводится на нет, теряясь в вышине. Конечно, это всего яснее в поднебесной высоте собора, но и готическая игрушка говорит нам о том же — и в ней не пассивность тяжести, а стремление, сведение на нет, замирание устремления.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ МЕЧНИКОВА

храняет и в этом случае свою архитектоническую красоту. Оно живо, потому что сохранилось то, что было живо, то, на чем покоится конструкция. То, что исчезло, суть пассивные части здания, лежащие на каркасе, заполняющие, но не участвующие в борьбе сил, приводящих к статике сооружения.

Если, таким образом, вся активная роль перенесена на арку, то теряет свое активное значение, свою несущую роль стена. И этим сразу разрешается та трудность эстетического оформления стены, которая стояла на пути всей предшествующей А. Стена в готике конструктивно не существует. Она могла бы и фактически не существовать; как при современном строительстве, ее всю можно заменить застеклением. Готика разлагает ее; дело ее защищать от холода и дождя, но не носить; бесчисленные окна, балконы и т. п. занимают ее почти на всем протяжении — весь фасад знаменитого Венецианского Ка д оро есть сплошная открытая лоджа. И много ли остается стены в фасаде Реймского собора, если исключить ворота и окна.

И то, что остается еще от стены, все разбито на части, все заткано непрерывной массой декоративной скульптуры; целые народы статуй живут в углублениях между арками, между выступами столбов, в бесчисленных галлереях. Изгибы главных арок подчеркнуты своеобразными фигурами — и все это живет и заражает своей жизнию все здание.

Трудность представляет собой наружная стена боковых неф — она есть, она должна быть, ибо она несет свою кровлю, она дает упор контрфорсам, которые поддерживают всю систему гуртов. Но и здесь задача животворения разрешена. Стена перестает быть накоплением функционально одинаковых частей. Задача несения тяжести лежит далеко не на всей стене, во всяком случае не на всей стене одинаково. Стена, как и остальной храм, состоит из двух частей, части активной и части пассивной, из части более активной и части менее активной. Сила действия стены, ея функциональная служба сконцентрирована в отдельных местах ее, где она утолщается, умощняется, превращается в башню, которая своей мощностью окончательно

разрешает задачу создания статического целого. Гурты одни сами по себе не в состоянии нести всей той тяжести, которую представляет собой храм, но сила тяжести передается по поперечным аркам (аркбутанам) к утолщениям наружной стены, к тем башням, в которые она превращается. Вот эти то контрфорсы и составляют собой наиболее активные элементы стены, ее органы — получается то, к чему безплодно стремилось все предшествующее строительство. Там, где стена в готике сохранилась, она становится организованной и вместе с тем способной к оживлению — в контрфорсах живая действенная роль стены уже выразилась в ее архитектурных формах.

Как и всякое здание, готический храм представляет собой картину некоторой борьбы. Основной враг, которого нужно победить, это сила тяжести. Ее действие чувствуется и в греческом храме Но там мы чувствуем, как эта сила уравновешена. В готическом она преодолена — мы теряем чувство ее. Легкость стены, ажурность ее декорации освобождает нас от гнетущего переживания чувства тяжелой давящей массы. Колонна стоит и не пускает, арки готики не стоят, а устремляются, не пассивно поддерживают, а активно поднимают. И нет того, что они поднимают. Колонны и архитрав всегда противоположны друг другу, они сила и сопротивление. Гурты не противоположны друг другу, все они активны; они не сила и сопротивление, они все силы, все участвуют в борьбе.

Всего более несет контрфорс, но и он не рисуется нам, как давимый тяжестью; наоборот в нем именно лучше всего выражено преодоление тяжести, свободное устремление. Об этом заботится его оформление, сложная система которого сводится к постепенному утончению — в конце концов он сводится на нет, теряясь в вышине. Конечно, это всего яснее в поднебесной высоте собора, но и готическая игрушка говорит нам о том же — и в ней не пассивность тяжести, а стремление, сведение на нет, замирание устремления.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОДУ ім. І. МЕЧНИКОВА

непосредственной действительности, дает нам нечто, соответствующее нашим представлениям, и притом такой, который мы легко и охотно переводим на язык движений. Фальконетовский конь нами переживается, как движущийся, безотносительно к тому, может ли так двигаться конь, движется ли он так. Движение переведено с языка действительности на язык искусства, оно дереализовано.

И та же дереализация есть принцип всех изобразительных искусств. Если бы предположить, что художник хочет дать воспроизведение и впечатление реальности, то многое было бы совершенно нелепо.

Нелепо было бы то, что на моей стене купаются в картине Беклина несуществуюшие голые никсы, нелепо было бы, что Боргезский боец стоит в позе нападающего на несуществующего противника, что галл вечно умирает и никак не может умереть, что Крылов сидит на постаменте под открытым небом и не безпокоится в зимнюю стужу и летний зной. И художник хочет, чтобы вы знали, что пред вами не море или Крылов, а статуя — для этого и нужны ему и цоколь и рама. Они не значат ничего, они не реальные, а формальные элементы, и в сферу формализации они увлекают с собой и картину и статую. Святые пророки живут между колонн готического храма, мертвые воскресают на его балконах — ясно, что и колонны и балконы приобретают чисто формалное значение. Юноши, которые сидят на кровле нарисованного Микель Анжело строения, не имеют реального значения — им нечего делать на этой кровле и богу нечего творить ни мир ни Адама среди балок того же строго формализованного и дереализованного здания.

Характерный пример дереализации несомненно строго реального элемента мы находим в Рафаэлевской фреске Парнасс. Стена, на которой написана фреска, имеет реальное окно, реально разрезывающее стенку. Таким образом получается некоторая своеобразная форма плоскости картины, которая не может не воздействовать на самое картину. Так оно и есть—фреска располагает свои фигуры над окном и по обе стороны его — оно, конечно, уже не есть окно. Одна из

фигур даже опирается на раму окна, но оно есть только некоторая форма, оно потеряло свое реальное значение.

Таким образом, изобразительное искусство работает, превращая реальности в чистые формы, или, во всяком случае, отвлекается от реальной стороны явлений, дереализует их. Мы говорили о Боргезском бойце, который стоит вечно в невозможной длительной своей позе — данное время потеряло реальное значение и мы отвлеклись от него. То же будет верно о вечно умирающем галле.

Этим и только этим можно об яснить те бесчисленные „условия“, без которых ни одно искусство не обходится. Они не исчезают, а только меняются, как сказал Пушкин о театральном искусстве Каждое искусство имеет свои особыя условия, без которых это искусство нельзя понимать.

Вот одна из причин, почему так трудно переживать искусство народностей, историческая жизнь которых протекала вне того круга, в котором развивалась наша европейская культура. Только исключительная чуткость немногих и упорный труд других могут устранить эти трудности. Нам приходится не только выяснить себе те условности, в пределах которых развивалось японское, например, искусство, но и сделать эти условия приемлемыми и привычными для нас для того, чтобы мы проникнули в то, что не условно, а действенно. И потому и трудно проникать в отдаленные эпохи.

Укажем на некоторые из таких условностей — берем их из искусств нашего культурного круга.

Одно из наиважнейших — условная обнаженность.

То обстоятельство, что греки упражнялись в спорте, не делает обнаженности греческих статуй менее условной. На фронтоне Олимпийского храма мы видим старого Эномая и молодого Пелопса — первый в одеянии, второй обнажен; это не соответствует никакой реальности — возницы работали в одежде. Обнаженность Пелопса об'ясняется не тем, что он правил конями голый, а тем, что молодое тело красивее — принципом не реальным, а формальным. Аполлон Бельведерский имеет с собой плащ, но плащ висит

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

на руке, а видим мы бога голым. Это вовсе не значит, что мыслить бога мы должны голым, а только то, что скульптору приятнее было показать прекрасное тело, чем все таки мало скульптурную одежду. Конечно, и платье Фидиевского времени статуй прекрасно, но все таки это не материя, а мрамор, и складки, которые производят на нас такое приятное впечатление, прекрасные формально, далеко не верны реально. Само собой понятно, что не всегда эта условная обнаженность уместна, не всегда может быть покрыт тот минус, который она все таки собой представляет, соответствующим плюсом. Не всегда обнаженное прекрасно. С этим можно было бы и мириться, но далеко не всегда оно выразительно. Кулачный боец меньше потеряет, если он окажется без головы,— сколько прекрасных статуй потеряли свою голову — чем, если мы нарядим его в платье. Но изображение Сократа нагим не будет иметь смысла — мускулатура ничего не выразит в образе Сократа. Роден, изобразивший Гюго нагим, ничего не выиграл от этого, потому что нагое тело Гюго есть всего на всего только старое тело старого человека—лоб его есть лоб гения.

Характерными образцами условности в искусстве является цвет в графике, является тот блеск, которым отличаются так часто фарфоровые статуэтки, является безглазость статуй и многое другое.

Всего сильнее условия в театре. Уже одно то, что актеры играют пред тысячной толпой и должны упорно делать вид, что толпы этой нет, является с точки зрения реализма чем то в высокой степени нелепым. Нелепо отсутствие четвертой стены в комнате, в которой живут действующие лица драмы. В старое время актер не имел спины — ни в каком случае он не имел права поворачиваться ею к публике, и, чего бы ему это ни стоило, он не должен был сморкаться.

Само собой понятно, что никакого реального значения не может иметь то, что актер говорит стихами. Мы должны при этом наслаждаться прекрасной звучностью и ритмичностью стиха, и в то же самое время мы должны не знать, что слышим стихи. И когда испанские гранды разговаривают пред нами на чистейшем московском наречии, то и этого мы не должны замечать, да и не замечаем.

Искусство есть мир условностей — ясно вместе с тем, что оно не есть мир реального — дереализация и возмещающая ее минусы формализация суть неотемлемые характерные черты искусства. Но это не подлежащее сомнению положение наталкивается на нелишенные значения возражения. Мы сплошь и рядом можем слышать, что дело художника заключается в том, чтобы следовать природе, что природа, одна природа должна служить его учительницей, что в природе все прекрасно, и не должно украшать ее, что человек прекрасное в природе искажает, безобразит.

Эти патетические восклицания, идущие от руссоизма, глубоко несправедливы. Красота очень часто является результатом культуры и сознательной человеческой деятельности. Красота человеческого тела в значительной мере сделана культурой — красота оригиналов греческих скульптур приобретена в результате греческой гимнастики. Евгеника вовсе не есть выдумка нашего времени. Прекрасная арабская или английская лошадь созданы веками культуры; природа не создала розы, а только шиповник.

В природе вообще красоты нет — как нет и добра и зла. Красота существует только для человека, как и добро. Природа дает оптические переживания, которые без человека только существуют, а в человеке становятся прекрасными или безобразными. Всякий человек есть творец прекрасного и только в большей степени художник. Мокрица может иметь красоту, которой не имеет мотылек, и наоборот — это показывает, что в них самих этой красоты нет.

Но ведь так часто говорят, что художник изображает только то, что он видит. Но и это утверждение не соответствует действительности. Роден утверждал это. Но когда ставили рядом гипсовый слепок с руки его модели и моделированную им руку, то оказывалось что они не идентичны. Стало быть, говорит неправду Роден. Неправда, что он изображает то, что есть.

Или, может быть, правда для гипса и правда для художественного произведения не есть одно и то же.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

Когда мы говорим о том, что гипс есть истина, то это значит, что между оригиналом, с которого сделан слепок, и самим слепком я ставлю знак равенства. Тождественны два об'ективных бытия. Иное дело, когда предо мною произведение художника. Равенство будет не между двумя об'ективными бытиями. Рука, моделлированная мастером, сравнивается не с об'ективно существующим оригиналом, а с моим о нем представлением—т. е. суб'ект играет в этом сравнении свою и при том существенную роль.

Допустим, что мне нужно установить личность человека. Для этого делаются слепки с его пальцев—наилучший паспорт. Между ним и об'ектом есть об'ективная тожественность. Но ведь если следователю для целей об'ективного узнания этот слепок нужен, то для меня он совершенно празден — я требую, чтобы рука статуи производила на меня то же впечатление, какое производит рука модели—слепок угрозыска будет для меня неправдой, потому что он не соответствует этому впечатлению. Я не вижу узора на пальцах. Я мало знаю человеческие лица, но я прекрасно узнаю людей. Я отмечаю для себя некоторые черты, которые служат мне средством отличия. Это может быть очень поверхностно. Большинство людей узнает Пушкина по бакенбардам. Но это может быть и очень глубоко. Ведь мы не знаем точно всех черт лица человека и тем не менее мы узнаем его через десятки лет, когда так много в нем изменилось — значит, мы берем за исходный пункт нечто, что мало изменяется, нечто постоянное. Глаз художника видит то, что особенно неизменно, особенно постоянно, что есть в большей мере правда, чем то, что отпечатает гипс.

И для того, чтобы это отмеченное художником постоянное, существенное стало для нас тоже существенным, художник должен его как таковое отметить, выдвинуть — для этого, именно для этой правды, он должен отступить от правды, какую передает гипс.

Ясно, что он изображает не то, что видит.

Этот вывод однако не отвечает действительности. Художники изучают природу и уверяют, что они изображают только то, что они в действительности видели.

И у нас нет основания не доверять этим уверениям.

Каждый человек видит в об'екте нечто отличное от того, что видит другой — видит то, что его занимает, то, что для него важно или интересно. Что же видит в нем художник? Конечно то, что его занимает. А занимает его прежде всего художественное произведение, какое он творит, исходя из своего видения. Опыт покажет нам, что один и тот же оригинал примет в художественном произведении различных живописцев различные формы — каждый из живописцев видит в оригинале иное художественное претворение. Еще яснее это, если мы обратимся к различным искусствам. Бюст будет отличаться от живописного портрета—скульптор видит в своем оригинале скульптуру, живописец живопись, гравер гравюру и т. п.

Иными словами—художник видит свой оригинал отличающимся от того, что в нем об'ективно есть, он видит его уже преображенным художественно, т.е. видит его уже дереализованным и формализованным.

СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ.

Произведения скульптуры суть тела — они трехмерны. Произведения живописи двухмерны

Из этого вытекают все отличия между двумя рассматриваемыми искусствами.

1) Статуя кажется мне чем то более действительно существующим, чем картина. Действительно для меня то, что оказывается существующим для всех моих чувств, насколько это доступно проверке. Я вижу какую нибудь вещь, но я колеблюсь поверить показанию моего зрения—оно не раз меня обманывало; но если я вместе с тем слышу и запах данной вещи, то для меня в этом гарантия того, что я не обманут—и чувство уверенности увеличится, когда я прибегну к проверке вкуса и осязания. Правильно это или нет, но наиболее для нас авторитетно чувство осязания. Картина даже у мало подготовленного зрителя не вызывает потребности ее пощупать. Мы сразу чувствуем: это не есть нечто действительно существующее. Мы знаем, что здесь некоторый обман и миримся с этим. Иное дело статуя—ее всегда хочется потрогать—это знают все директоры музеев и с этим борются.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. ФРАНКА

2) Статуя живет в реальном пространстве, картина в воображаемом. Конечно, дело идет о картине, как образе, а не картине, как вещи. Как вещь, она живет на стене, как образ—она имеет свое, созданное для нее мастером пространство.

Скульптурный образ должен жить и живет в реальном пространстве.

Вот почему так важен вопрос о том, где поставить статую—нужно, чтобы место постановки помогало, картине нужно только, чтобы место не мешало. Ваятель рассчитывает на место, где поставит статую—как часто терпели крах намерения Микель Анджело.

Вероккиевский Коллеони прямо рассчитан на ту площадь, на которой стоит, и очень много потерял бы на всяком другом месте.

Часто скульпторы рассчитывают на то, что статуя будет поставлена в окружении природы. Статуя рыбака, стоящего над прудом, и самый пруд могут быть частями одной й той же картины.

При этом нам, конечно, угрожает некоторая опасность забыть, что имеешь дело с художественным произведением, а не с реальностью. Но на пути этой опасности стоит та тенденция к дереализации, которая свойственна каждому искусству. Чем реалистичнее оно, тем острее эта опасность. Ультра-реалистический извощик Трубецкаго, будь он сделан в натуральную величину и поставлен на улице, очень рисковал бы сойти за самого настоящего извозца

3) Статуя отличается от картины своим отношением к свету. В то время, как внешний свет играет для картины только отрицательную роль—нужно, чтобы картина была видна, нужно, чтобы освещение не извращало картины—, статуя находится под влиянием внешнего света, и при том влиянием неустранимым. Картина сама себе делает свой свет.

Из этого следует, что статуя должна считаться с действием внешнего света. Нос статуи бросает тень под влиянием данного источника света—и эта тень может испортить произведение.

Она может и ухудшить его.

Значит ли это, что скульптор может строить свои

формы в рассчете на свет, что он может добиваться живописных эффектов. В последнее время такого рода тенденции в скульптуре не исключены, да и в старое время они были иной раз очень властны. Вся скульптура барокко не может быть иначе понимаема.

Свет играет на формах тела, одежды, лица св. Терезы Бернини; игра бликов дает живую волнующую картину — но что получилось бы, если окно капеллы было бы прорублено в другом месте, за это ручаться нельзя— рассчет на свет несет в себе свой риск.

4. Картина, как вещь, имеет некоторый вес. Но картина, как образ, веса не имеет. Статуя всегда есть тело, имеющее некоторый вес, и как весомое нами переживается. Статуя на полу прямо стоять не может, она будет казаться нам непрочно стоящей. Фигура на картине прекрасно стоит прямо на земле. Лошадь может быть со всеми четырьмя ногами на воздухе на картине, в статуе она таким образом изображена быть не может. Приходится сделать для нее подпорку, которая, понятно, реально является нелепой.

Статуя есть некоторое статическое сооружение. И статическое состояние ее должно не только быть, но и чувствоваться. Нам безразлично, упадет ли она в действительности, если только она не производит впечатления падающей.

4) В картине отдельные части находятся в полной друг от друга зависимости. Фигура, стоящая перед другой, не должна быть вымоделлирована так, и не может быть так вымоделлирована, как фигура, за которой нет ничего. И далекая фигура должна иметь иной размер, чем та, которая нам близка. Фигура всегда рассматривается из некоторой дали, всегда с одной стороны Но круглая скульптура может быть обойдена —она была дальше, чем другая, она стала ближе ее, она перекрывала другую, она теперь не перекрывает ее, а, быть может, перекрыта ею. Обманы технических приемов живописи разлетаются в области осязаемой скульптуры. Оттого то те связи между частями, которые мы устанавливаем неразрывно в живописи, здесь не существуют. Формально нельзя заставить вас смотреть статуи группы так, как вам это нужно. Из это-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І.МЕЧНИКОВА

го вытекает принцип материальной связи частей статуарной группы — целое ее создается «куском» камня. Группа Ниобы и детей ее не есть группа — части ее связаны только сюжетом, и связаны не в такой мере, чтобы нельзя было их произвольно переставлять. Иначе дело обстоит с фронтонными группами. Но там они связаны полем фронтона, служащим для них рамкой, связаны также и тем, что все они вырисовываются на одном фоне задней стороны общей фронтонной рамы. Скульптура не терпит пустот, дырок — она имеет тенденцию к компактности. Микель Анджело говорил, что хорошую статую можно безопасно для ее целости скатить с горы. Фон, на котором вырисовывается статуя, маскирует для нас такие пустоты и отдельной статуи и группы.

И при расположении монументальных статуй и групп на площадях старые мастера очень старательно заботились о создании для них соответствующего фона. (Конная статуя Коллеони в Венеции).

Фронтонная статуя по существу не является уже круглой — фактически ее нельзя обойти — она есть своего рода переход к рельефу. И таким же переходом является всякая круглая статуя, поскольку мы ее переживаем по отношению к некоторому данному фону.

Рельеф не теряет того свойства тельности, которое характерно для скульптуры — и это безотносительно к тому, насколько высок или низок рельеф — даже плоские египетские рельефы все таки являются тельными. Но 1) элемент вещности гораздо слабее в рельефе. Это всего яснее в том, что отпадает осязательная тенденция — отпадает, ибо осязательность разрушила бы впечатление рельефа — вещно он не тело, а отрезок его; осязание не подтвердило бы реальности тела, а разрушило бы его впечатление. Отсюда вытекает сознание воображаемого характера тельности.

2) Вместе с тем отпадает статическое значение скульптурного произведения — рельефный плясун не может упасть, потому что он прикреплен к доске рельефа. Да и потому, что он не существует реально, а только в моем воображении.

3) Отпадает и вопрос о пространстве, в котором

будет жить произведение. Оно будет жить в созданном мастером пространстве. Оно может быть а) условным — его составляет доска рельефа — она ничего не значит кроме того, что она есть некоторое условное пространство, в котором находится скульптура. б) оно может означать все, что угодно будет сделать мастеру — почва, растения, горы, словом, все, что есть, может быть изображено на доске.

4) Вместе с тем отпадает значение принципа материальной сплошности, она создается доской рельефа — дырки нет и быть не может. В круглой скульптуре нужно некоторое лежащее в вещах основание, чтобы материально связать части ее; для того, чтобы связать змеями три фигуры группы Лаокоона, нужно обосновать связывающих их змей. В рельефе связью служит формальный элемент доски — для него внешнего обоснования не нужно. Потому то и группировка становится свободной и возможность ее безграничной.

5) Круглая скульптура изображает тело — глубина тела определяет собой и глубину изображения — она служит ему границей: дальше спины Дорифора взгляд наш не проникает. Иначе в рельефе — глубина одной четверти коня, изображенного на рельефе, не есть глубина переживаемого нами. Уже в этом случае я имею глубину не реальную, а воображаемую — я воображаю себе не одну четвертую коня, а всего коня. Но я могу итти в воображении и гораздо глубже. Перспектива, невозможная в круглой скульптуре, вполне возможна в рельефе. Круглая скульптура ограничена телами — по существу только отдельными телами — для рельефа доступен весь божий мир. Все это перебрасывает мост, ведущий от скульптуры круглой через рельеф к картине — от скульптуры к живописи.

ИСКУССТВО ГРАФИКИ И ЖИВОПИСИ.

1) Основное отличие формулируется обыкновенно так. Живопись включает цвет, графика его выключает. В такой форме это неверно. Все в природе имеет цвет; ибо нецветное не видно — для искусства оно не существует. И не только цвет имеет произведение графики, но и эстетически значущий цвет. Красота печати требует не только черного цвета, но и известной интен-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

сивности этого цвета. И эстетически разно действие сепии и сангвина.

Отличать следует иначе: цвет в живописи имеет вещно значущий характер, в графике он его не имеет. Если лицо написано углем, то это не значит, что мы его должны мыслить черным, как это было бы в живописи. Цвет в живописи имеет реальное и формальное значение, в графике только формальное,

2) Графика работает линиями, живопись плоскостями. И это так, как оно здесь выражено, не вполне правильно. Линий в природе нет, нет их и в искусстве. Каждая линия фактически имеет в рисунке ширину — и эта ширина эстетически не безразлична. Тонкая линия сухой иглы эстетически действует не так, как толстая старой гравюры на дереве. Но это отличие не имеет значущего, а только формальное значение. Толстая линия не изображает ничего толстого.

3) Живописцу даны холст и краски—и ничего больше. Но этими средствами он должен сделать все. Причем холст чисто пассивен, он должен быть уничтожен. В картине его нет. Так как мастер работает плоскостями, то он вполне может сделать это—между линиями всегда остаются промежутки. Так как холст уничтожен, то естественно активной является краска, она создает мир живописца, она одна. Иной раз прибегают и к некрасочным элементам—для усиления лучистости вкрапливали в краску кусочки стекла или золота; венцы и сияния делались из металла и драгоценных камней— но все это есть только поддельная краска, и только цветом действовала она. Рассчет живописца только на нее одну. Картинный мир является безусловно изолированным от всего, что не есть цвет.

Этого не достигает и к этому не стремится графика. Линия всегда более или менее оставляет промежутки—если живопись уничтожает холст, то графика не уничтожает бумаги. И не только не уничтожает ее фактически, но не уничтожает эстетически, и при том не только формально—цвет бумаги может быть приятным и неприятным—но и реально—оставшаяся бумага, то чего не сделал мастер (в живописи он должен все сделать), имеет и значущий характер, входит в

изображение. В графике это особенно ясно. Можно, пожалуй, свести все линии в одну массу, но какой же это могло бы иметь смысл в гравюре на меди—делать линии для того, чтобы их в конце не было. Они должны оставаться и должны говорить вместе с тем, что останется между ними — с невыгравированной частью доски, с незачерненной бумагой отпечатка.

Активная говорящая роль бумаги есть существенная черта графики Я сделал на белой бумаге лодочку, и бумага означает воду, я нарисовал воз, и бумага значит дорога, я нарисовал птицу—и у меня небо.

Рисунок действует не только тем, что он дает, но и тем, что дает наша фантазия, наше творчество.

5. Живопись есть искусство красочной природы такой, какой ее видит наш глаз. Краска в природе есть цвет—цвет же есть свет. Видеть мы можем только в свете—краска есть средство, при помощи которого мы разлагаем свет и получаем цвета. Природа света определяет природу живописи.

Свет есть начало подвижное, он не есть некоторая материя, а некоторая сила, есть деятельность основного источника жизни на земле—солнца. Это действие света есть вечное движение. Свет не стоит в комнате, не разлит в ней, он в ней движется, из нее выходит, в нее входит. Закройте кран, через который входит в резервуар вода—вода останется. Закройте щель в которую проходит свет—света в ней не будет. Свет не есть вода, в которой заперта вещь, свет есть лучение, в котором видна она. И в этом лучении движущегося света видит живописец свой об'ект.

Как начало вечно движущееся, свет есть начало вечно изменяющееся. Лист, находящийся предо мною, находится каждый момент под влиянием этого текущего начала—он каждый момент другой. Он находится всегда под влиянием сложного комплекса сил—свет в своем движении к нему проходит через ряд различных сред — каждый момент он другой. Нет определенного листа, а есть различные листья, которые я связываю в некотором отвлечении, не глазом, а разумом.

Поскольку живопись есть искусство глаза, и только глаза, ее об'ектом может служить только некоторый

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ім. І. МЕЧНИКОВА

данный момент, т. е. то, как данный свет в данном окружении выявляет мир. Именно это есть действительность для чистого искусства глаза. Она не имеет цвета вообще, а только цвет данного момента.

Но есть и другая действительность—действительность живого действующего человека. Для него есть не только данное впечатление, для него есть еще вещь. А вещь существует не только в данный момент, и не только для того, чтобы ее видеть. Из этого вытекает:

1) Вещь имеет некоторый определенный цвет, ей свойственный всегда. Лицо человека имеет тельный цвет. И по этому цвету я узнаю его. Для живописца этого цвета нет — если на лице играют зеленые тени от близь стоящего дерева, то лицо не тельное, а зеленое, и этот зеленый цвет не менее значителен, чем какой то постоянно существующий тельный. Правда, тогда нельзя узнать лицо, но это не нужно в области чистой живописи, ее дело видеть, а не отличать.

2) Старая академия учила—пиши в мастерской, но ни в каком случае на воздухе, не в лучах солнца, потому что солнце искажает форму. В борьбе против этого и вырастает искусство чистой живописи, которое требует работы именно под непосредственным воздействием солнца. Но это искусство вместе с этим должно и примириться с искажением формы. Форма прежде всего есть некоторая граница—лицо на свету не отделяется такой границей от окружающего. Мы рисуем лицо и зелень возле него—для чистой живописи нет двух об'ектов, а есть один, и образ листа незаметно переходит в образ человеческого лица. Границы даются не глазом, а чем то к глазу привходящим. И горячие блики, играющие на поверхности освещенного солнцем тела, своей игрой и мельканием вносят в изображение жизнь и движение, но разлагают форму.

И опять таки отпадает возможность узнания, а вместе с тем отпадает и возможность ассоциирования. А без этого невозможно и создание пространства, даже создание тела. Для того, чтобы малый дом был для нас далеким домом, нужно, чтобы он был домом—без вещей нет перспективы. И тельность создается вещами на основании связаных с ними ассоциаций.

И вот почему последовательное применение принципа живописи, как искусства чистого видения, ведет к чистому формализму, к так называемому беспредметному искусству; есть только линии и плоскости, нет если быть последовательным, тел, есть только цветовые пятна; есть сочетания их, гармония, ритм их. И есть только те эмоции, которые связаны с чисто формальными элементами и с сочетаниями таких элементов.

И в то же время графика есть искусство вещей, искусство пространства—ибо она невозможна без ассоциативной деятельности, которая способна создать все это. И между графикой и живописью зияет пропасть.

Но эта пропасть существует только в сфере абсолюта. Даже и чистейшие представители цветового искусства не доводят разложения формы до уничтожения, не отказываются от создания тел и пространства.

Значит, их искусство не есть искусство чистого видения, чистой красочности. Пропасть не существует у них, не существовала и у всех старых мастеров.

В природе цвет, действительный, реальный цвет, конечно, сохраняет наиболее чисто движущуюся, изменчивую, неповторимую природу света, конечно, он разлагает форму — и все таки мы узнаем предметы — мы видим не только то, что есть, но и то, что мы знаем —деятельность сознания регулирует деятельность видения—компромис между ними и есть наше переживание видимого. И такой же компромис представляет собой вся история живописи от египетских цветных рельефов до последнего слова импрессионизма. По существу мы дереализуем данный нам цвет для того, чтобы спасать создаваемую нами форму. Мы жертвуем реализмом правды и непримиримы в вопросах формы; мы уступаем в правде непосредственного видения, даем несуществующий цвет и свет—но свято соблюдаем гармонии наших нереальных цветов и нереального света.

Если, поэтому, живопись фактически не отрывается от графики, то на встречу живописи идет и графика; если старая гравюра в истоках своих есть искусство чистой линии, если пафос ее находит главным образом выражение в жизни, движении, ритме линий, то уже ранние итальянские граверы ищут и находят пу-

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. МЕЧНИКОВА

ти тоновой и красочной гравюры, создают основные пр
емы, придающие гравюре оттенки живописности, да
щие доступ игре светов в область линейного искусст
японские мастера, как и современная гравюра, пол
зуются краской для того, чтобы жизнь света мог
отразиться и в их искусстве. Само собой понятно, ч
основные принципы графики сохранились—она все
есть царство формы, она всегда апеллирует к твор
ству зрителя—но ведь это делает и живопись. Е
своя графическая эстетика, но она есть часть общ
эстетики как и часть эстетики, искусств изобразите
ных. Конечно, краска гравюры, как и краска литог
фии отличается от краски живописи, но это было
принципиально отличным только в случае абсолютн
цвета—его на самом деле нет. В живописи мы име
не абсолютный цвет, а приспособленный к ее особ
ностям живописный условный свет, не отрешающи
от формы—и графика считается с природой света
она дает условный цвет, отвечающий ее требова

Изобразительные искусства по существу сво
едины—практическая потребность возможного усов
шенствования и теоретическая потребность анал
создают отдельные изобразительные искусства и
жизни и в теории, но ни жизнь ни теория не долж
забывать основного единства искусств.

Державний Університет ім. І. І. Мечникова
Наукова бібліотека
673065

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕЧНИКОВА

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ імені І. І. МЕЧНИКОВА