

А. ГИЛЬДЕБРАНДЪ
ПРОБЛЕМА ФОРМЫ
ВЪ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ
ИСКУССТВѢ.



МУСАГЕТЪ-МСМХІІІ



Адольфъ Гильдебрандъ.

ПРОБЛЕМА ФОРМЫ

ВЪ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ

И

СОБРАНІЕ СТАТЕЙ.

ПЕРЕВОДЪ

Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворскаго.

МОСКВА.

Издательство «МУСАГЕТЪ».

МСМХІІІ.

ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКОВЪ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Принципы этой книги съ одной стороны базируются на

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

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

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

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

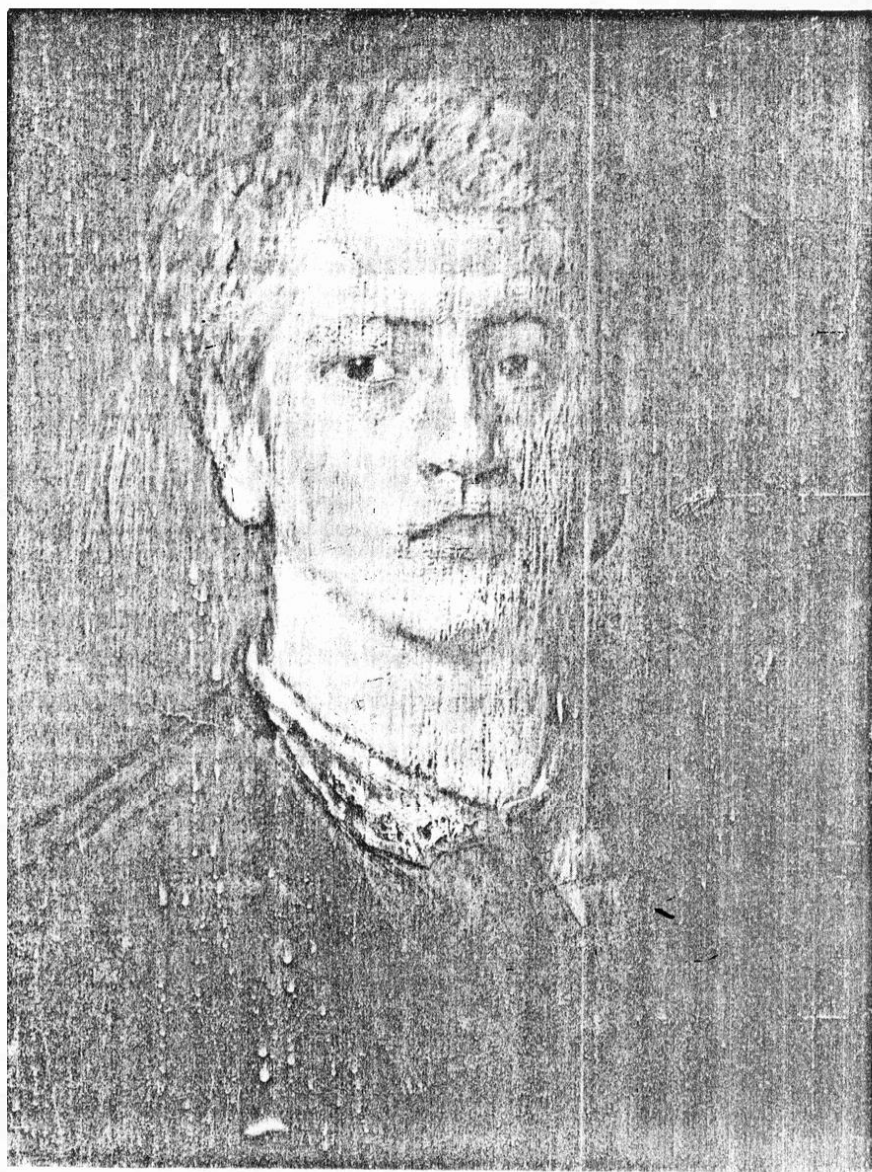
искусства. Эта книга составилась изъ лекцій Корнеліуса. Вообще въ университетскомъ преподаваніи исторіи искусствъ книга Гильдебранда сыграла большую роль и косвенно, укрѣпивъ наглядно-сравнительный методъ преподаванія, и прямо, служа предметомъ разбора на практическихъ занятіяхъ.

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

КЪ ТАБЛИЦАМЪ.

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

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





ПРОБЛЕМА ФОРМЫ
ВЪ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ.

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

ПРЕДИСЛОВІЕ КЪ ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНІЮ.

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

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

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

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

являются как раз проблемами абсолютно художественными. Архитектоническое построение есть то, что создает из художническаго изслѣдованія природы высшее художественное произведение. Итакъ, то, что мы обозначимъ какъ подражательное, представляетъ собою мѣръ формъ, заимствованныхъ непосредственно отъ природы, и лишь переработанныя архитектурически эти формы становятся вполне художественнымъ произведеніемъ. Лишь тутъ пластика и живопись вступаютъ въ общую всѣмъ искусствамъ сферу, переходя изъ міра простого натурализма въ мѣръ истиннаго искусства.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЗРИТЕЛЬНОЕ И ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ДВИГАТЕЛЬНОЕ.

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

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

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

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

начально путемъ осязанія, будь то осязаніе рукою или глазомъ. Осязая, мы производимъ соотвѣтствующія формѣ движенія и представленія опредѣленныхъ движеній или, иначе говоря, комплексъ опредѣленныхъ представленій движенія зовется пластическимъ представленіемъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

*) Рисунки скульптора возникаютъ прямо изъ двигательныхъ представленій и явленіе построено изъ нихъ. Это легко подмѣтить, если мы сравнимъ ихъ съ рисунками живописца, въ которыхъ представленіе возникаетъ изъ воспоминавія и знанія прямого зрительнаго впечатлѣнія отъ образа. Если эти оба рода въ болѣе поздней стадіи разработки и сближаются, то всетаки отправныя ихъ точки совершенно противоположны.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

переработано и уяснено явление природы и которое поэтому отвѣчаетъ нашей потребности представленія.

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

ФОРМА И ВОЗДѢЙСТВІЕ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И ЕГО ВЫРАЖЕНИЕ ВЪ ЯВЛЕНИИ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Такимъ образомъ, если напиримѣрь форма моделируется для глаза

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

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

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

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

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

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

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

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

только,— разрешена будет проблема явления в ее полном значении. Входит ли в явление много предметов или только один, взяты ли средства изображения у сложного явления природы или же они даны в действии формы одного предмета, какъ, напримеръ, в рисунокъ одной фигуры, проблема останется та же. Разница только в томъ, что в первомъ случаѣ средства разнообразнѣй и произвольнѣй, во второмъ, напротивъ, связаны съ органической природой предмета.

ПЛОСКОСТНЫЯ И ГЛУБИННЫЯ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ.

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

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

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

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

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

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

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

Средство достигъ этой цѣлостной притягательной силы лежитъ въ распорядкѣ пространственныхъ цѣнностей. Предметная природа служить этому средству, и притомъ нижеслѣдующимъ образомъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ВОСПРІЯТІЕ РЕЛЬЕФА.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Кажущееся, а часто и действительное противоречие между такими рельефами из бронзы и рельефом из камня привело к ложному взгляду, что каждый материал вызывает свое особое представление рельефа. Затѣмъ пошли дальше и стали понимать принципы художественного творчества только, какъ необходимый выводъ изъ тѣхъ приемовъ, которыми пользовались при изображении, каковыя приемы въ свою очередь обуславливались материаломъ. Этимъ смыслъ дѣла окончательно искажался. Изъ того, что условия материала могутъ понудить художника различной обработкой его добиваться выполнения совершенно независимыхъ отъ материала художественныхъ задачъ, сдѣлали выводъ, что художественные принципы стоятъ въ зависимости отъ материала, и въ художественномъ изображении стали видѣть въ концѣ концовъ только изображение материала и его обработки. Нельзя не сказать, что это довольно жестокое смѣшеніе цѣли со средствами.

Если мы теперь примѣнимъ воспріятіе рельефа специально къ круглому изображенію фигуры, то возникаетъ требованіе, чтобы изображенная фигура выполняла задачу рельефа, выразила бы себя какъ рельефъ, съ какой бы стороны на нее ни смотрѣли. Но это значитъ, что различные виды фигуры всегда должны представлять ясный предметный образъ, какъ цѣлостный плоскостный слой. Дѣло идетъ о томъ, чтобы фигура, съ какой бы стороны на нее ни взглянули, вызвала бы представленіе цѣлостнаго пространственнаго слоя и тѣмъ самымъ описывала бы общее пространство, обладающее ясною плоскостною цѣлостностью. Черезъ это все матеріальное содержаніе формы преобразовывается въ форму, удобную для зрѣнія, и становится такимъ образомъ чистой формой явленія въ противоположность реальной формѣ модели, слѣпку съ природы. Такое расположеніе мы можемъ опять-таки лучше всего уяснить себѣ, взявъ въ помощь двѣ стеклянныя стѣны. Фигура, объединяясь со всѣхъ своихъ главныхъ точекъ зрѣнія въ нѣкоторой общей плоскости, получаетъ спокойствіе и удобообозримость, подобныя тѣмъ, которыя получаютъ при ясномъ дѣйствіи съ далекаго разстоянія. Ея явленіе тогда такъ объединено, какъ этого требуетъ единый взглядъ, когда онъ воспринимаетъ фигуру какъ часть нѣкотораго цѣлага. Что въ природѣ объединяется для взгляда и получаетъ извѣстную опредѣленность въ силу болѣе дальняго

разстоянія, переходить и въ пластическое изображеніе черезъ расположеніе фигуры, такъ что способъ ея явленія остается тѣмъ же, независимо отъ разстоянія точки зрѣнія зрителя. Фигура и для близкой точки зрѣнія представляется, какъ цѣльный плоскостный образъ. Это воспріятіе руководитъ затѣмъ созданіемъ всѣхъ формъ фигуры, такъ какъ общій распорядокъ проводится послѣдовательно во всѣхъ мельчайшихъ деталяхъ формы.

Если естественнымъ требованіемъ для всякой точки зрѣнія является полученіе яснаго плоскостнаго образа изображеннаго, то обратно естественнымъ слѣдствіемъ такого построенія круглой фигуры будетъ то, что она понуждаетъ зрителя выбирать свою точку зрѣнія по отношенію къ плоскостямъ. Такимъ образомъ построеніе фигуры опредѣляетъ точку зрѣнія, съ которой на нее слѣдуетъ смотрѣть, или рядъ точекъ зрѣнія, смотря по числу образуемыхъ ею плоскостныхъ изображеній. Понятно, что отъ концепціи фигуры зависитъ, сколько видовъ она можетъ дать. Два ли только, какъ фигуры, расширяющіяся на подобіе чистаго рельефа, или три, или четыре и т. д. При этомъ дѣло идетъ всегда только о силѣ энергіи, съ которой фигура указываетъ на опредѣленныя точки зрѣнія, а не о какомъ-либо необходимомъ ихъ количествѣ. Но всегда о дѣлѣ изъ видовъ пріобрѣтаетъ значеніе такого, который, аналогично картинѣ или рельефу, представляетъ и собираетъ всю пластическую природу фигуры, какъ цѣлостное плоскостное впечатлѣніе. Онъ даетъ коренное зрительное представленіе, лежащее въ основѣ пластическаго изображенія, другіе же виды подчинены ему, какъ необходимое слѣдствіе главнаго вида.

Въ переработкѣ круглой фигуры въ такое образное явленіе лежитъ проблема пластическаго построенія цѣлаго.

При этомъ изложеніи процесса объединенія пластической формы мы исходили отъ явленія. Поступимъ обратно, пойдемъ отъ пластической формы; тогда получится слѣдующее. Всѣ отдѣльныя пластическія формы должны объединиться въ одной бѣльшей, всѣ отдѣльныя движенія должны составить часть одного бѣльшаго общаго движенія, такъ что подъ конецъ все богатство формъ фигуры станетъ передъ нами расположенное въ простѣйшемъ пластическомъ плоскостномъ слѣдованіи. Чѣмъ сильнѣе возможность этого объединенія въ одной плоскости, тѣмъ цѣльнѣе выкажется форма какъ явленіе. Если для явленія важно, чтобы мы получили съ различныхъ точекъ зрѣнія ясныя общіе образы фигуры, то съ другой стороны отъ пластической организаціи зависитъ, чтобы общее плос-

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

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

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

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

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

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

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

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

Также и романскій стиль проводитъ послѣдовательно и само-

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

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

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

ФОРМА КАКЪ ВЫРАЖЕНІЕ ФУНКЦІИ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Прослѣдивъ, такимъ образомъ, свойственную жизни нашихъ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Такъ, напр., со времени Кановы все больше и больше прививался 'родъ соединенія архитектуры и пластики, на которомъ я остановлюсь здѣсь подробно.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СКУЛЬПТУРА ВЪ КАМНѢ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Чѣмъ большимъ мастерствомъ въ работѣ надъ камнемъ обладаетъ художникъ, тѣмъ рѣшительнѣе, т.-е. окончательнѣе будетъ то, что выступаетъ изъ камня, въ качествѣ формы, на поверхность. Естественное стремленіе заставляетъ возможно скорѣе выявить изъ общаго неяснаго пространства положительную форму, такъ какъ она ставитъ въ свою очередь болѣе ясныя условія для дальнѣйшихъ формъ, и изображеніе благодаря этому вскорѣ выступаетъ съ полной ясностью. Въ этомъ заключается принужденіе къ полному выясненію положительнаго представленія формы предмета.

Общая форма предмета, которую я сначала придаю камню, какъ сказано выше, должна быть представляема содержащей частичныя формы. Послѣднія выступаютъ вначалѣ на поверхность

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Микель - Анджело и его предшественники могли съ извѣстной односторонностью зайти столь далеко въ проведеніи вышеуказаннаго принципа благодаря тому обстоятельству, что ихъ пластика была рассчитана не на *plein air*, а на закрытыя помѣщенія. Ихъ фигуры были задуманы не какъ контрастъ съ открытымъ небомъ, не для созерцанія на большомъ разстояніи и отчетливость ихъ изображеній не была поэтому связана съ отчетливостью силуэта.

У грековъ послѣднее условіе имѣло большое значеніе, принуждая ихъ къ болѣе свободному и менѣе сжатому размѣщенію членовъ тѣла.

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

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

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЯ СТАТЬИ КЪ «ПРОБЛЕМЪ ФОРМЫ».

I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отъ маленькаго предмета мы уже на близкомъ разстояніи

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Изъ этого примѣра явствуетъ также слѣдующее:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

уже высѣченъ и укрѣпленъ на своемъ мѣстѣ. Лишь тогда реальное значеніе рисунка выступаетъ въ качествѣ художественнаго замысла.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отношеніе представленій къ природѣ чисто рецептивной и

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

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

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

Мое изложеніе фізіологическихъ фактовъ продиктовано исклю-

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

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

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

Такъ какъ способностью воспріятія и внутренняго представленія обладаютъ всѣ люди, то художника можно, повидимому, охарактеризовать способностью къ изобразительной дѣятельности, а изобразительную дѣятельность понимать, какъ переработку воспріятія и представленія съ точки зрѣнія изображенія.

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

Мы прекрасно различаемъ обыкновенную рѣчь и выразительную рѣчь поэта, а словесное изображеніе, какъ оно встрѣчается въ обыденной жизни, мы не разсматриваемъ еще какъ художественный процессъ, полагая, что для этого послѣдняго необходима наличность преобразующей нашъ языкъ способности, возникающей изъ нѣкотораго спеціальнаго чувства (функции) рѣчи. Подобно этому и въ примѣненіи къ изобразительному искусству можно изображеніе вообще отличать отъ опредѣленнаго изображенія, развивающагося изъ чувства функций глаза или зрѣнія.

Воспріятіе и представленіе со всѣми ихъ жизненными отношеніями надо тогда разсматривать, какъ сырой художественный матеріалъ, который сможетъ развиваться далѣе различнымъ путемъ, смотря по точкѣ зрѣнія, опредѣляющей способъ изображенія. Это дальнѣйшее художественное развитіе основывается въ изобразительномъ искусствѣ на чувствѣ зрительной функции, на его развитіи и тонкости, а этимъ именно и характеризуется способъ изображенія пластическаго искусства въ противоположность другимъ родамъ изображенія.

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

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

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

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

Дѣло идетъ здѣсь не о томъ отношеніи части къ цѣлому, которое создаетъ единство объекта самого по себѣ, какъ это имѣетъ мѣсто въ организмѣ, а о томъ отношеніи части къ цѣлому, которое обусловливаетъ единство воспріятія—иначе говоря дѣло здѣсь идетъ объ единствѣ объекта для проникнутаго единствомъ зрительнаго акта. Это объединеніе въ такого рода цѣлое является потребностью лишь для глаза; поэтому оно составляетъ специально художественную проблему. Обладать художественнымъ единствомъ значитъ не что иное, какъ обладать единствомъ для воспринимающей функціи глаза. Это послѣдняя инстанція художественнаго произведенія, какъ изображенія.

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

Принявъ это во вниманіе, мы встрѣчаемся съ вопросомъ: какъ

функціонуєть находящійся въ покоѣ глазъ? Сюда прежде всего относится извѣстный фактъ, что середина есть наиболѣе отчетливый пунктъ поля зрѣнія, ясность котораго уменьшается къ краю, иначе говоря, что прямо отражающееся на серединѣ сѣтчатки воспринимается рѣзче всего, а отражающееся на краяхъ слабѣе.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

созиданія формы и заключается собственно художественный процессъ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

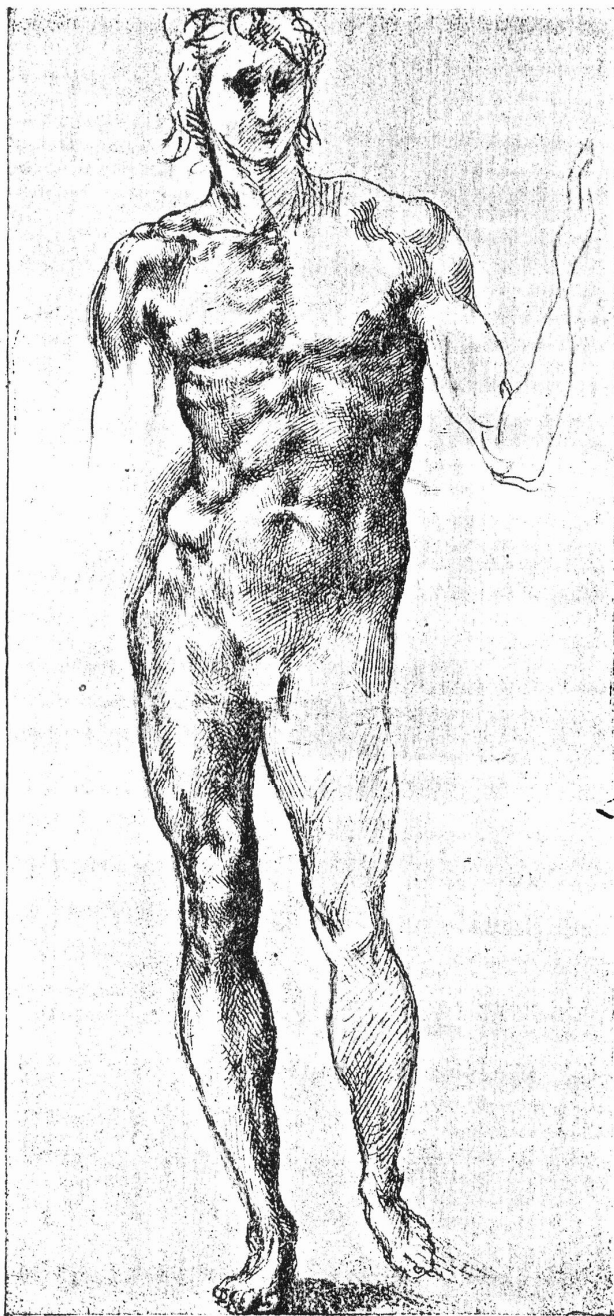
Притягивается ли глазъ невольно къ главной точкѣ фигуры и чувствуетъ ли онъ желаніе поконить на ней?

Входитъ ли тогда общее явленіе, какъ воспріятіе объекта, въ

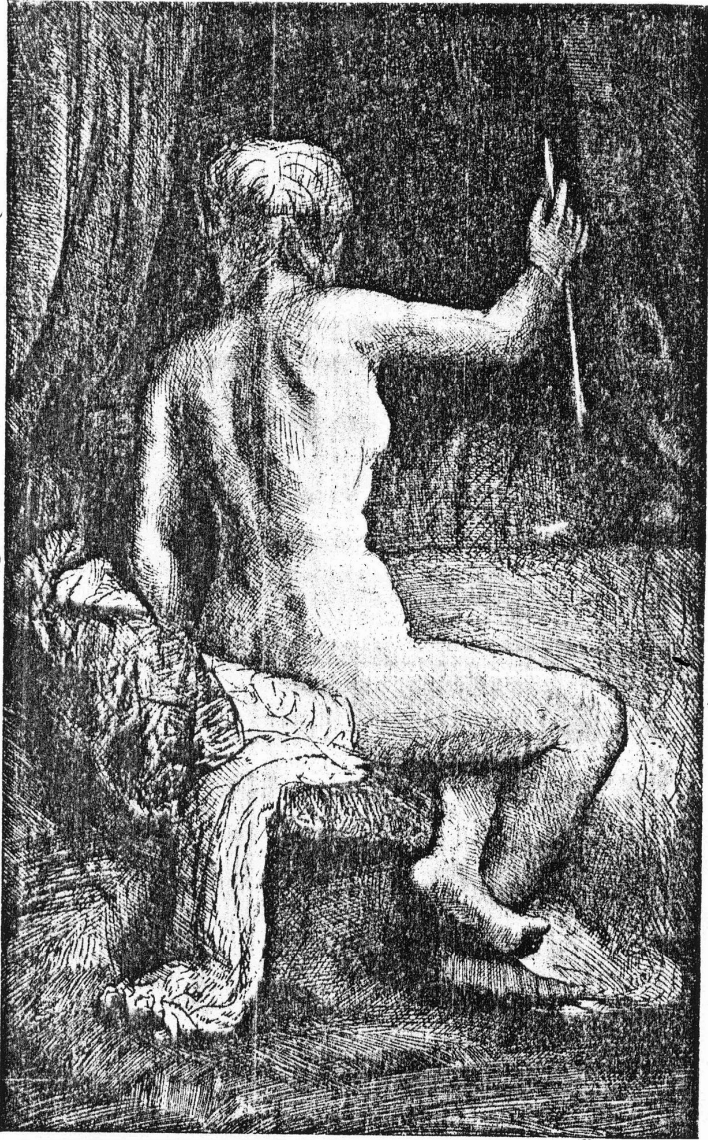
глазь совершенно само собой, такъ что все бываетъ понятно и никакая неясность объекта или привлеченіе глаза въ сторону не отвлекаеть его отъ его точки смотрѣнія?

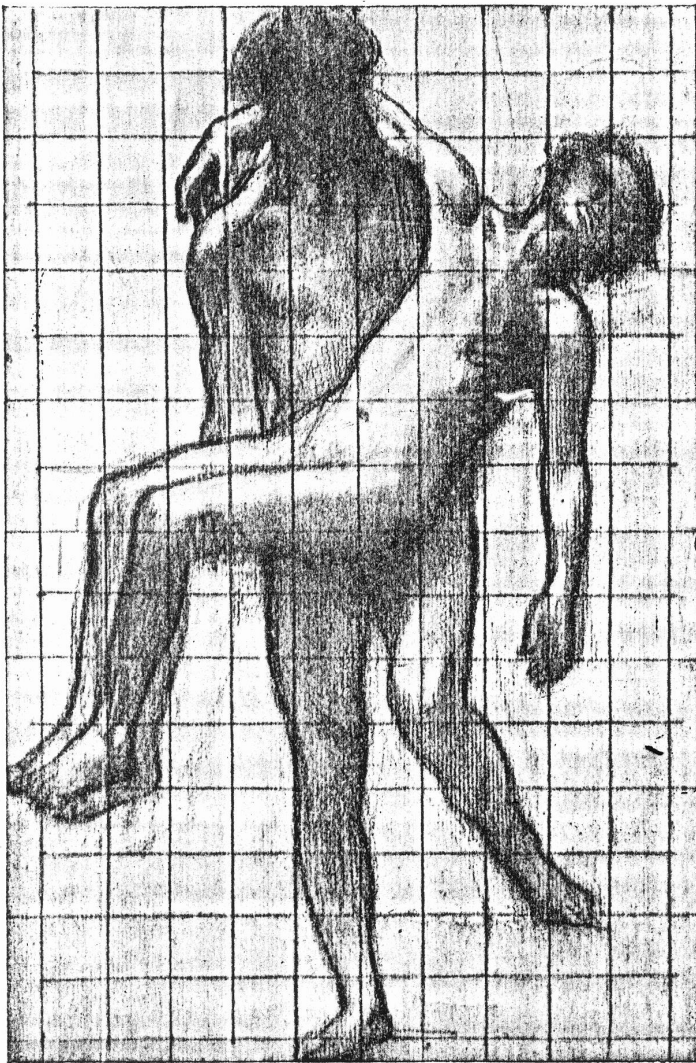
Соединяется ли все важное для воспріятія непосредственно гармонически въ покоющемся взглядѣ, такъ что явленіе все снова возникаетъ передъ покоющимся глазомъ—блаженное чувство взаимодѣйствія явленія и зрѣнія?

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



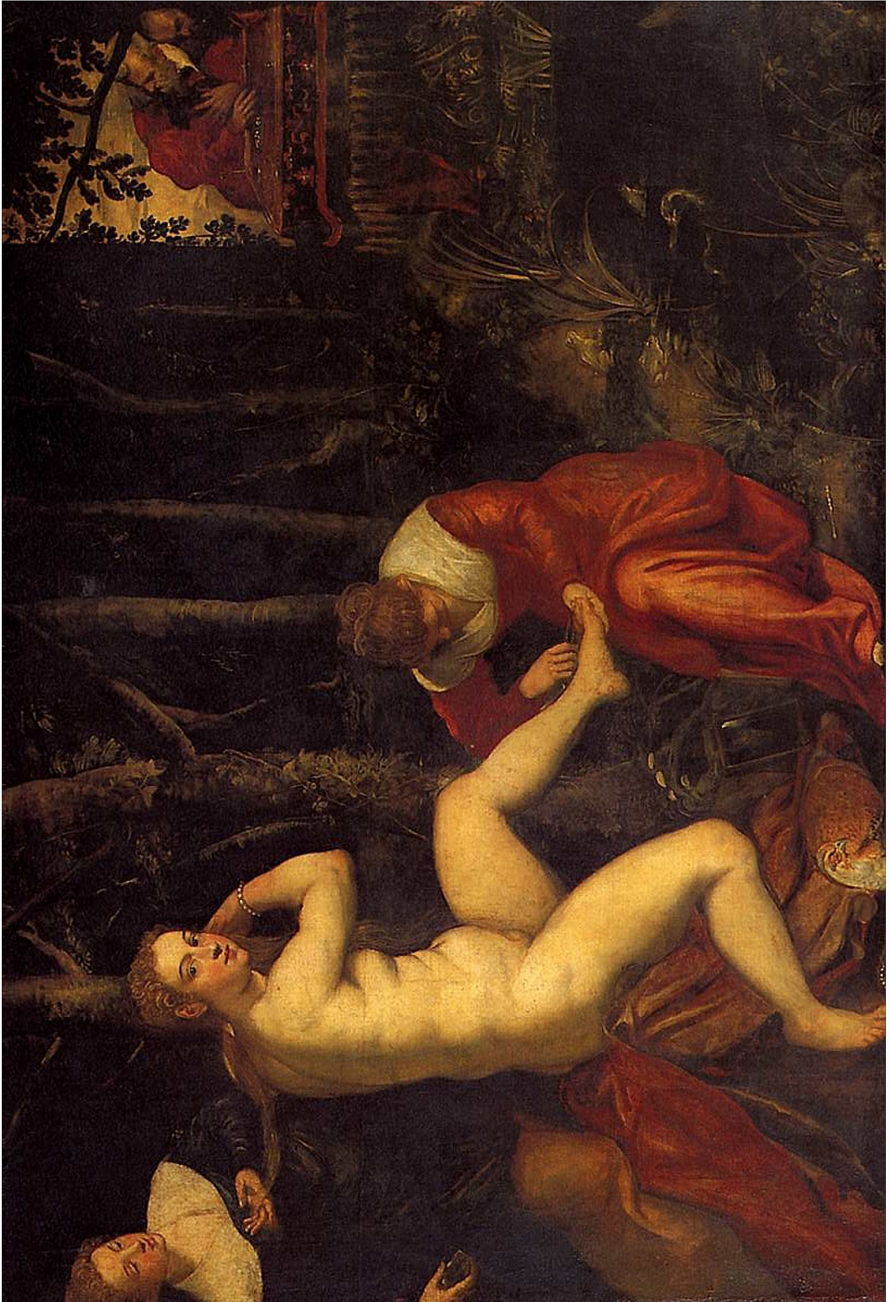
M. - Angelo.





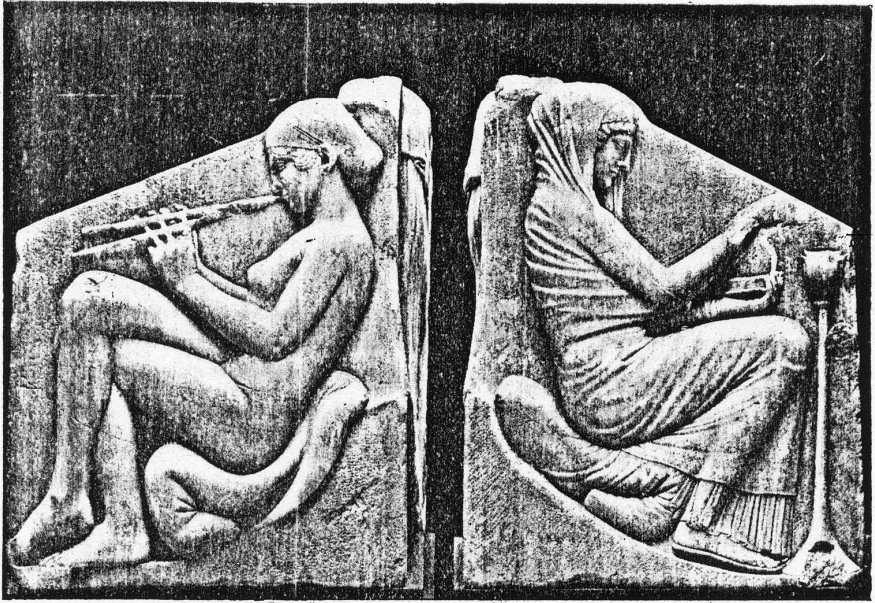
Studo y. - Madama

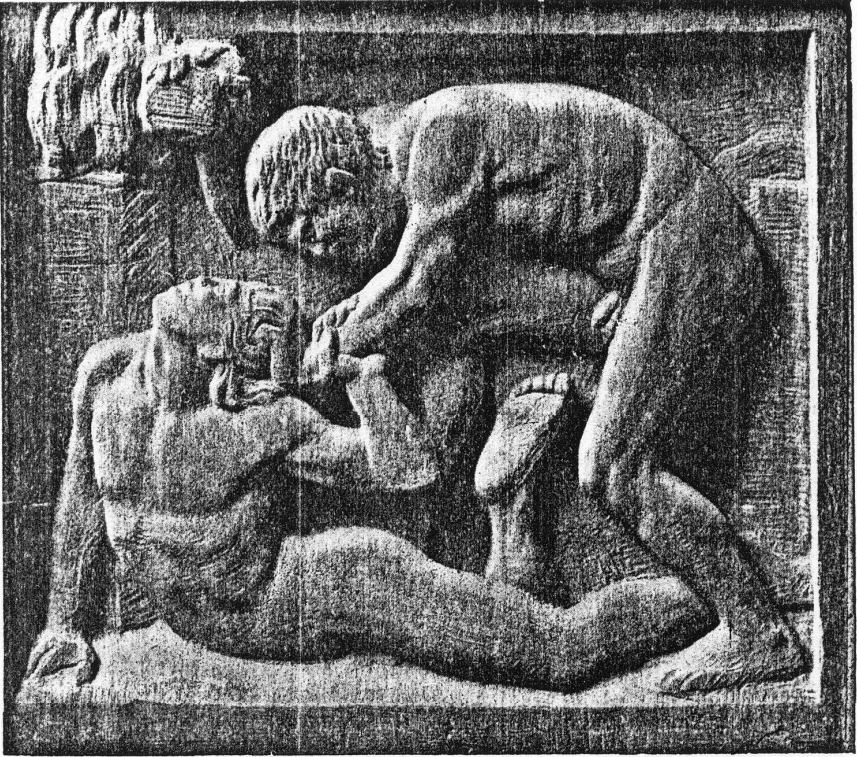










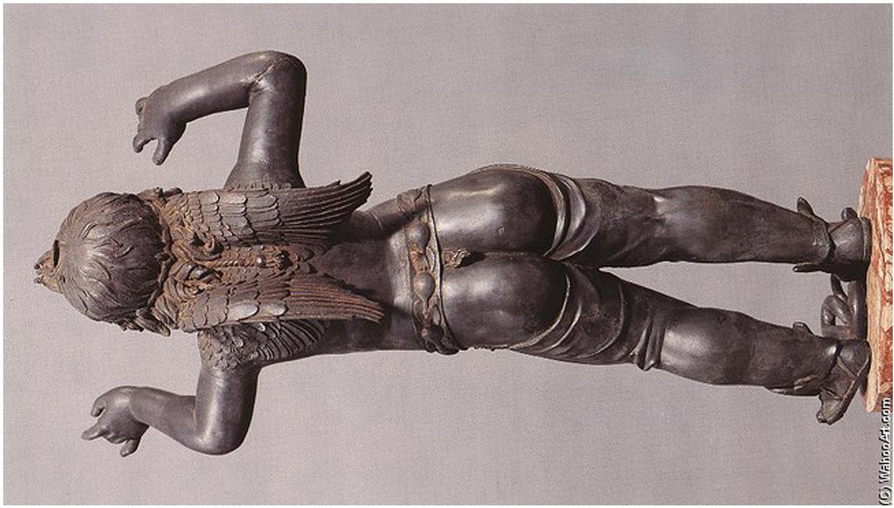
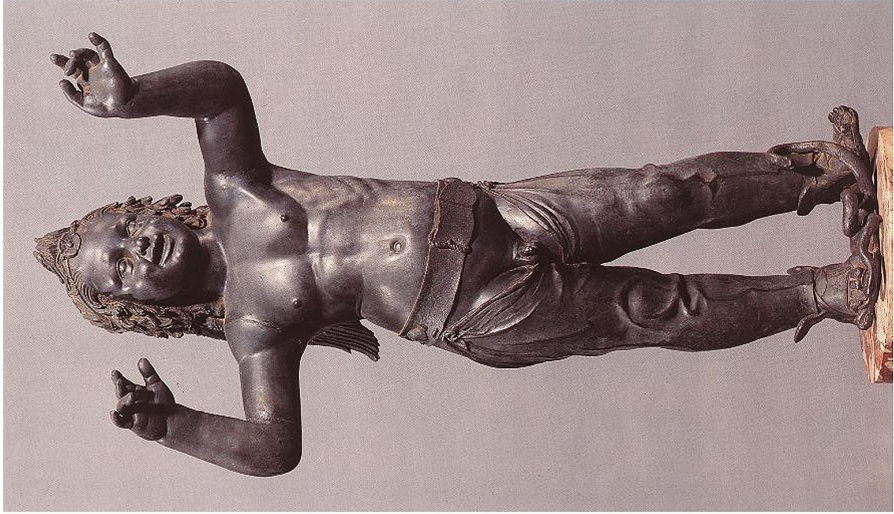




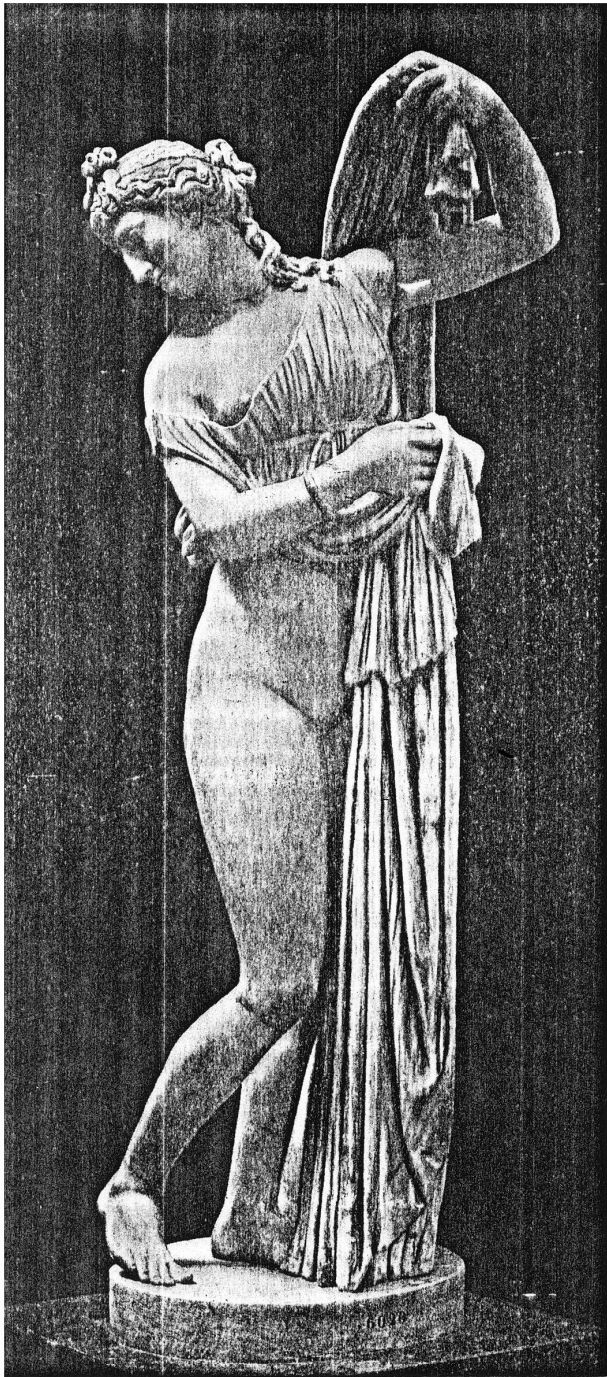


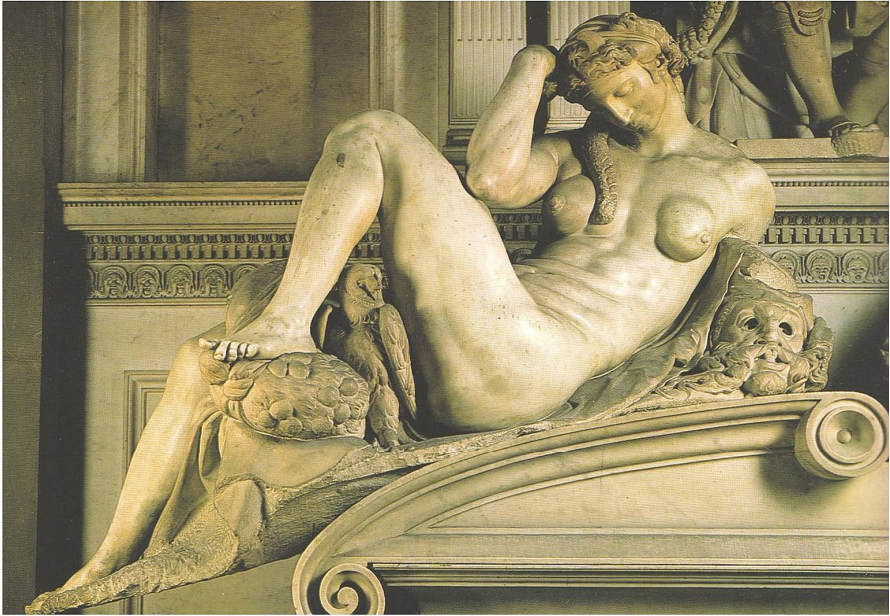




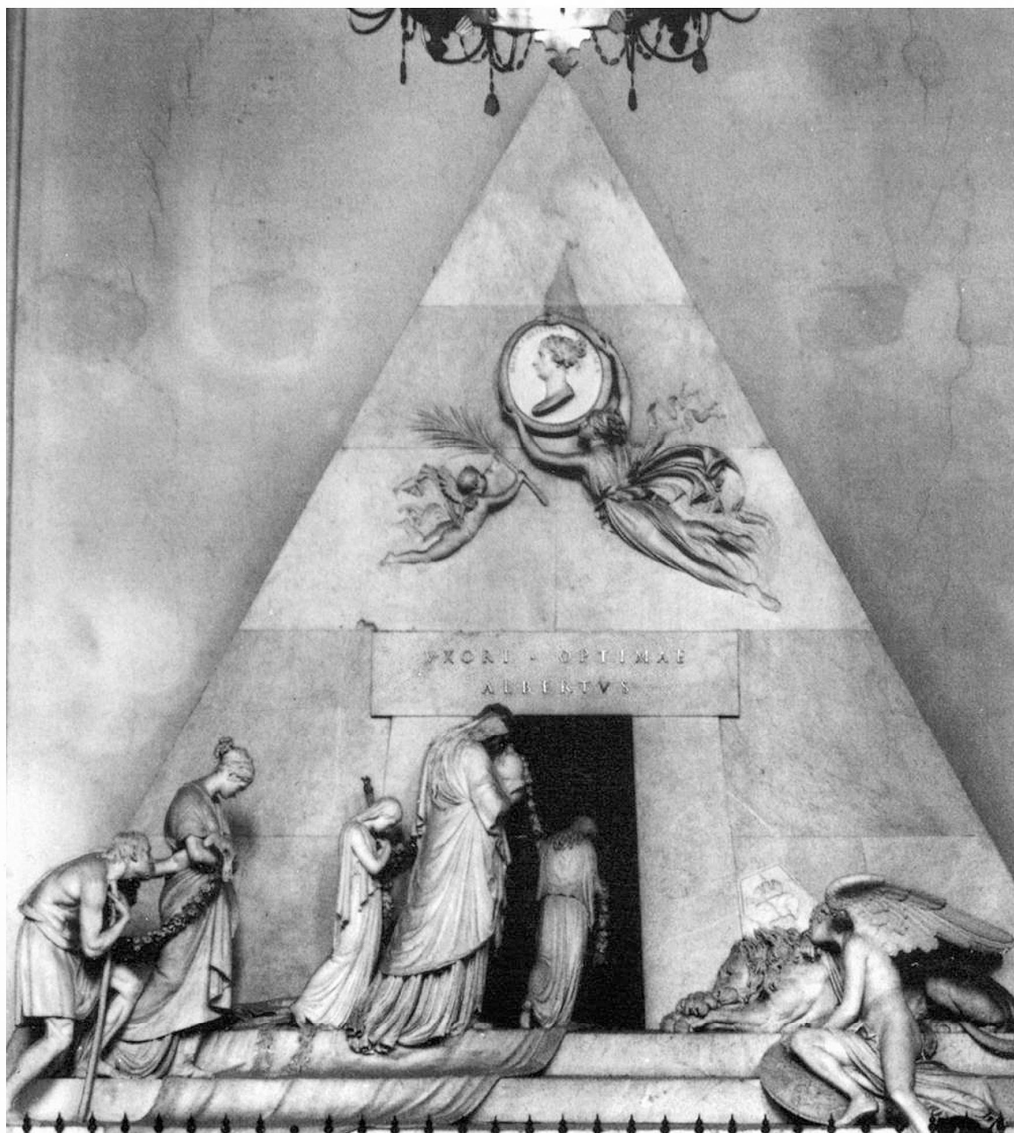


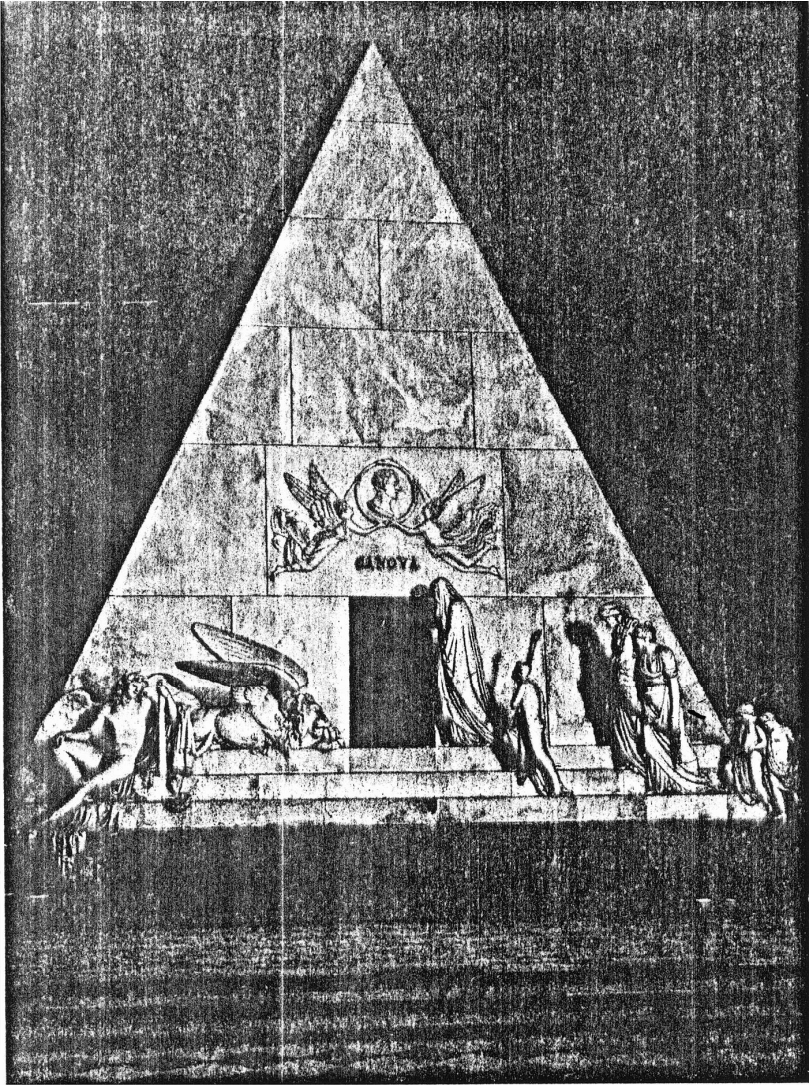




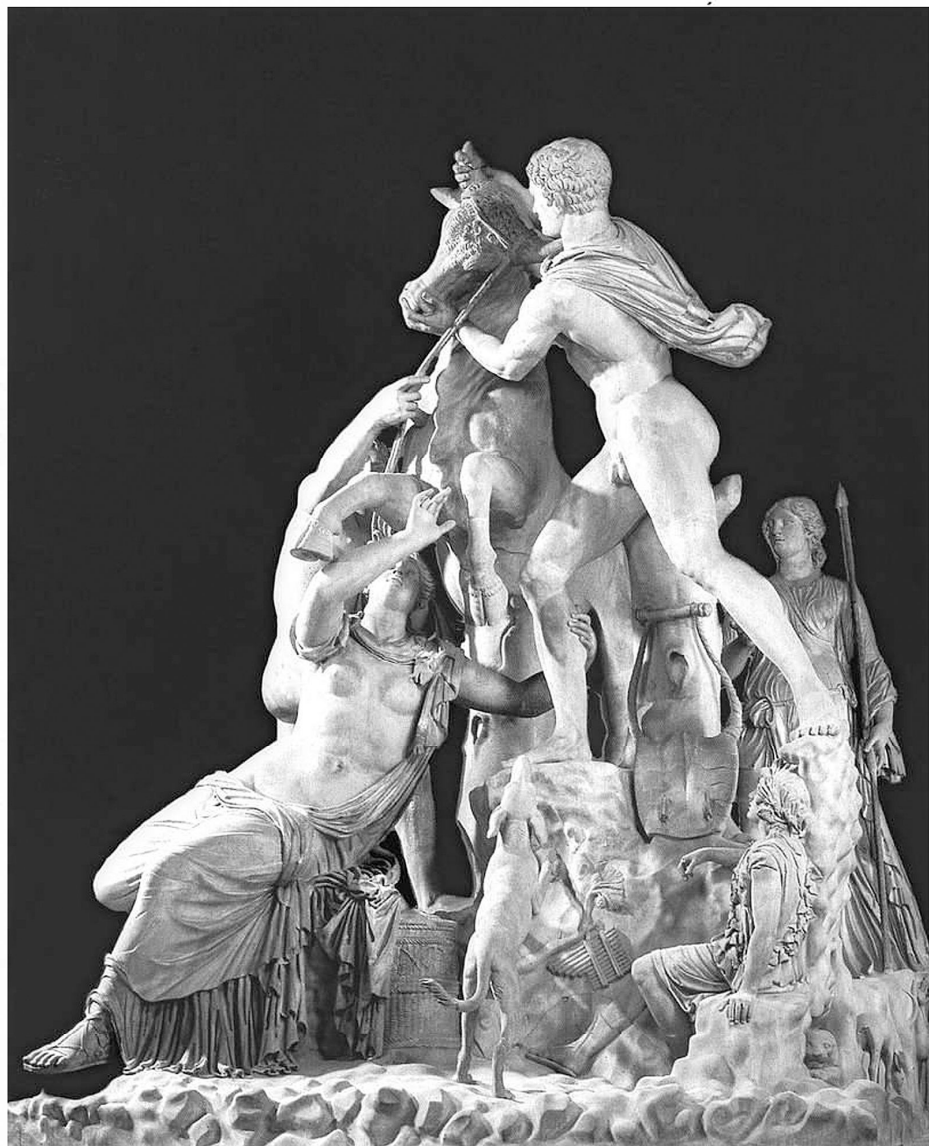


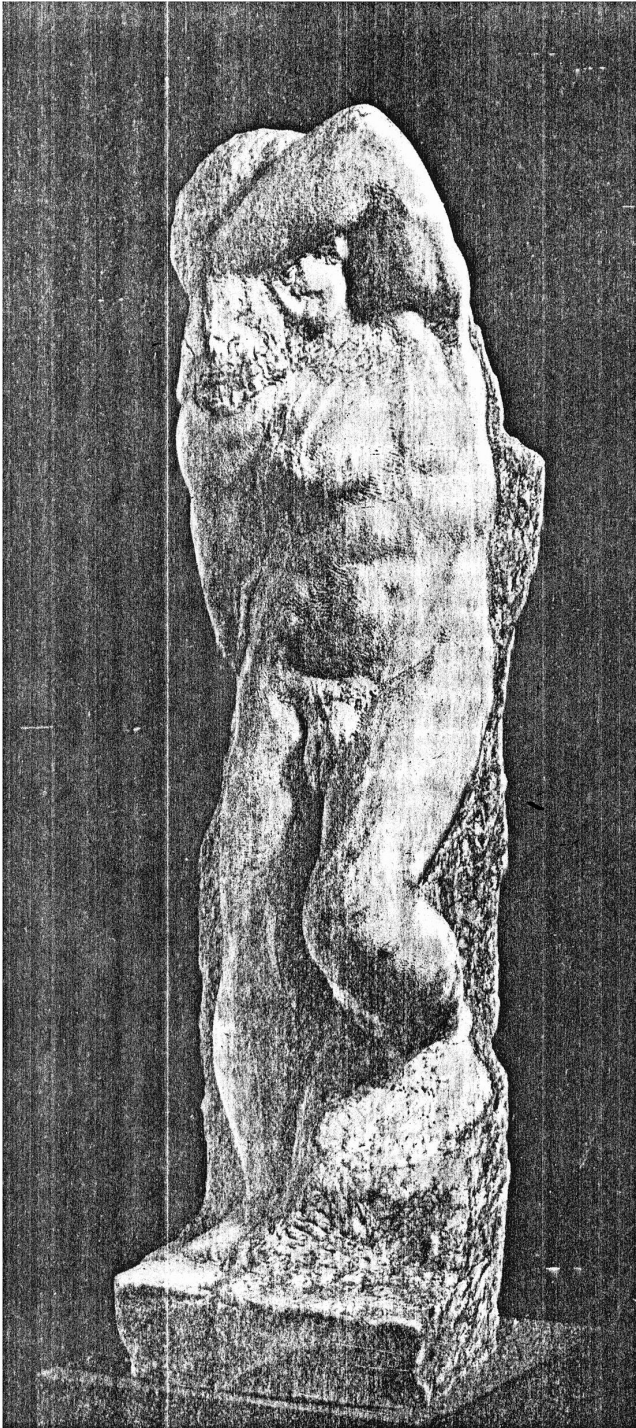














СОБРАНИЕ СТАТЕЙ.

[Adolf Hildebrand. Gesammelte Aufsätze. 1—3. Tausend.
Strassburg, J. H. Ed. Heitz. (Heitz & Mündel), 1909].

(„Pan“, V—1899).

Ночью при свѣтѣ фонаря отдѣльные стебли травъ съ ихъ длинными тѣнями кажутся иногда деревьями, такъ что обычно столь простой лугъ выгладитъ таинственнымъ лѣсомъ, въ которомъ обитаютъ жуки, какъ большія чудовища.

Благодаря царящей вокругъ глубокой темнотѣ, освѣщенная трава является единственнымъ міромъ, который къ тому же не вступаетъ ни въ какое реальное отношеніе къ остальной природѣ; дѣйствительные размѣры предметовъ перестаютъ говорить, и тогда начинается жить маленькій міръ травы, онъ становится все богаче и богаче, словно мы видимъ издали высокій лѣсъ, словно мы сами уменьшились до масштаба травяныхъ стеблей. Пропадаетъ представленіе дѣйствительной величины, пропадаетъ масштабъ видимыхъ предметовъ. Передъ нами родъ кукольнаго міра, въ который мы какъ-то перенесены, — ларчикъ новой Мелузины. Въ этомъ мірѣ есть таинственная, сокровенная прелесть. Мы знаемъ, что это не нашъ міръ, мы вглядываемся въ него, какъ въ какой-то сонъ, который при пробужденіи теряетъ свое реальное значеніе, но оставляетъ слѣдъ въ жизни нашей фантази, въ области нашихъ представлений. Это міръ, въ которомъ живетъ мальчикъ съ пальчикъ, это сказочный міръ вообще. Этотъ міръ гаснетъ при свѣтѣ дня. Впечатлѣніе дѣйствительнаго лѣса уничтожаетъ этотъ лѣсной міръ травы; трава получаетъ снова свое нормальное бытіе. Лѣсъ и трава снова вступаютъ тогда въ свое реальное отношеніе и точка зрѣнія, съ которой мы разсматриваемъ ихъ, оказывается одной и той же, а именно: точкой зрѣнія сознанія вишняго реальнаго міра.

Эти два міра исключаютъ другъ друга и ведутъ раздѣльное существованіе, какъ бодрствованіе и сонъ. Есть поэзія бодрствованія, въ которой сохраняется реальный порядокъ вещей, и поэзія сна, игнорирующая этотъ порядокъ. Но существуетъ и смѣшеніе обоихъ міровъ, и въ немъ есть своя особенная фантастическая прелесть, характеризующая такъ называемую романтику. Благодаря смѣшенію, получается родъ равноцѣнности обоихъ міровъ представленія. Они становятся одинаково реальными или одина-

ково нереальными; мы теряемъ границы между ними и сами погружаемся въ полутемноту, смѣшивая регистры нашего сознанія.

Совершенно аналогичное измѣненіе масштаба, а вмѣстѣ съ нимъ и измѣненіе представленій имѣютъ мѣсто и въ архитектурѣ. Общіе мотивы или отдѣльные члены зданій примѣняются для того, чтобы дать форму болѣе мелкому произведенію. Напр., повторяются въ меньшихъ размѣрахъ мотивы большихъ готическихъ башенъ. Нѣмецкіе шкафы Возрожденія изображаютъ цѣлые фасады дворцовъ, а разнаго рода ларчики, бокалы и т. п., часто представляютъ собою зданія въ миниатюрѣ. Характерный примѣръ этого—гробъ Зебальда работы Петра Фишера въ Нюрнбергѣ.

Формы, возникновеніе которыхъ связано съ конструкціей въ большихъ размѣрахъ (каковы, напр., круглые и остроконечные своды) и представленіе которыхъ связано съ извѣстной величиной, выступаютъ иногда въ миниатюрѣ, вслѣдствіе чего оставляется реальная почва и—возвращаясь къ нашему примѣру—трава становится высокимъ лѣсомъ. При этомъ большое значеніе имѣетъ, конечно, характеръ формъ различныхъ стилей. Напр., опредѣленно выраженный конструктивный характеръ остроконечнаго свода никогда не позволяетъ себя игнорировать. Каждый стиль обладаетъ однако достаточно независимымъ отъ конструктивнаго момента языкомъ формъ, для того, чтобы не имѣть необходимости въ романтическомъ перенесеніи.

Весьма характерно, что античному искусству была незнакома эта романтика. Каждый предметъ оно создавало для насъ заново въ его собственномъ масштабѣ, съ его собственными отношеніями величинъ. Все задумано имъ въ ясномъ дневномъ свѣтѣ, какъ часть реального міра. Также и итальянская мебель представляетъ собою рядъ самостоятельныхъ произведеній, а не результатъ сохранившихся въ памяти образовъ большихъ зданій. При этомъ примѣняются тѣ именно формы, которыя выражаютъ функціи, а не возникшія въ крупныхъ размѣрахъ конструктивные части зданій; или же эти послѣднія подвергаются столь сильному измѣненію, что конструктивный характеръ ихъ переходитъ въ характеръ орнаментальный.

Повтореніе одного мотива въ различныхъ размѣрахъ на одномъ и томъ же зданіи (напр., безчисленные башенки разной величины на миланскомъ соборѣ) имѣетъ еще и иное значеніе. Башня, имѣющая свой реальный смыслъ, какъ зданіе, въ которое можно войти и которое такимъ образомъ стоитъ въ нѣкоторомъ реально-практи-

ческомъ отношеніи къ намъ и имѣеть свою мѣру величины,—повторяясь въ маленькомъ масштабѣ, при которомъ пропадаютъ всѣ эти реальныя возможности съ ихъ реальнымъ значеніемъ, становится въ качествѣ башни, собственно говоря, уже несущественной и сохраняетъ свое значеніе лишь какъ изображеніе, какъ нѣчто кажущееся, поставленное съ цѣлью отягченія вплотную около дѣйствительной реальной башни. Но при этой игрѣ съ масштабомъ и съ различными родами представленій ослабляется вообще чувство масштаба и реальности. Насъ покидаетъ увѣренность въ ощущеніи размѣровъ, подобно тому, какъ это происходитъ съ нами въ горахъ, когда мы не находимъ предмета, способнаго служить отправной точкой для измѣренія удаленности. Мѣсто увѣреннаго въ себѣ пространственнаго чувства заступаетъ фантастическая прелесть неопредѣленнаго, непонятнаго—чувствуется дыханіе нереального міра.

Если сравнить эту романтику въ архитектурѣ съ романтикой въ поэзій, то первая окажется гораздо смѣлѣе. Въ поэзій—по крайней мѣрѣ, въ повѣствовательной поэзій,—рѣчь, какъ чисто внутренний продуктъ, переноситъ насъ вообще только въ міръ представляемаго. Смѣшеніе представленій перваго и втораго порядка не бросается такъ рѣзко въ глаза и, какъ подобіе жизни нашей фантазій, не представляетъ собою чего-то противоестественнаго.

Лучше всего однако сравнить архитектуру съ драмой, гдѣ процессъ выступаетъ, какъ нѣчто дѣйствительное; но и здѣсь еще остается въ силѣ то различіе, что сценическое дѣйствіе отграничено отъ остальной реальности и представляетъ собою отдѣльный самостоятельный міръ,—въ то время какъ архитектурное зданіе стоитъ среди реальной обстановки, какъ часть той же самой реальности.

Въ остальныхъ изобразительныхъ искусствахъ дѣло обстоитъ иначе. Пластическая фигура, подобно живописному изображенію, есть всегда только изображеніе природы; она не имѣеть жизненной функціи, какъ зданіе, въ которое мы можемъ войти. Какъ изображеніе, она не связана ни съ какими размѣрами, подобно природѣ, которая, въ зависимости отъ разстоянія, кажется больше или меньше. Фигура однако не есть сама природа и не стремится быть ею.

Въ мірѣ изобразительнаго искусства совмѣщеніе фигуръ разнаго масштаба не нарушаетъ впечатлѣнія, если эти фигуры задуманы не въ связи дѣйствія, а только въ архитектурной связи;

они ведутъ тогда относительно масштаба лишь, такъ сказать, орнаментальное существованіе. Архитектурное же строеніе не есть образъ, но самый объектъ природы, и если одинаковая архитектурная форма выступаетъ двоякимъ образомъ: сначала реально, а затѣмъ снова исключительно какъ изображеніе: то возникаетъ такое же смѣшеніе, какъ если бы дѣйствительные люди и статуи оказались вдругъ на равной ногѣ.

Нельзя отрицать, что въ романтическомъ перенесеніи самомъ по себѣ заключается нѣкоторый, такъ сказать, дешевый принципъ искусства, при которомъ дѣло идетъ скорѣе о большей или меньшей тонкости ассоціацій, чѣмъ о творческой силѣ изображенія.

Существуетъ однако перенесеніе масштаба и въ противоположномъ смыслѣ. Архитектурная волнота есть собственно орнаментальное образованіе, изобрѣтенное для маленькаго масштаба. Впервые, насколько я знаю, она выступаетъ въ крупныхъ размѣрахъ на мозаичномъ фасадѣ S. M. Novella во Флоренціи. Только тамъ она примѣнена ввидѣ большого рисунка, для того, чтобы украсить переходы фронтона. Позднѣе мы видимъ ее во всѣхъ церквахъ барокко, въ качествѣ дѣйствительной архитектурной формы въ большомъ масштабѣ. Вообще въ барокко есть склонность маленькое дѣлать большимъ, создавая изъ декоративныхъ, первоначально мелкихъ мотивовъ, большія архитектурныя формы; иными словами, барокко свойственна романтика въ обратномъ смыслѣ—романтика, разрѣшающая конструктивный характеръ зданія въ характеръ чисто декоративный. вмѣсто того, чтобы уменьшаться до размѣровъ милой уютности, большое становится увеличеннымъ маленькимъ, и мы живемъ на болѣе широкую ногу, ведемъ болѣе пышное существованіе. Если мы противопоставимъ эти оба процесса, то невольно придетъ въ голову мысль, что романтическое уменьшеніе возникло изъ фантазіи архитектора, потому что для него типично сохраненіе архитектурной формы,—въ то время какъ увеличеніе декоративнаго до размѣровъ архитектуры идетъ, какъ будто, отъ скульптора, которому вообще привычнѣй разсматривать массы не какъ нѣчто конструктивное, а какъ нѣчто данное, долженствующее лишь впоследствии подвергнуться оформленію, такъ что конструктивный элементъ вообще отодвигается для него на задній планъ; вспомнимъ о возрѣніяхъ Микель-Анджело и о его способѣ выявлять форму изъ камня.

Это различіе можетъ быть проведено въ архитектурномъ способѣ представленія вообще. Въ силу практической необходимости зданіе составляется изъ отдѣльныхъ частей; но насколько необходимость должна выражаться во внѣшнихъ формахъ,—это уже другой вопросъ. Я говорю здѣсь не о томъ различіи, которое обусловлено тѣмъ, совпадаетъ ли дѣйствительно реальная конструкція съ видимыми формами, или же конструкція мнимая примѣнена для расчлененія, какъ въ постройкахъ ренессанса. Различіе, на которое я хотѣлъ бы обратить здѣсь особенное вниманіе, заключается въ томъ, замышлено ли внѣшнее явленіе зданія, какъ совокупность строительныхъ членовъ, какъ нѣчто сконструированное, и такое представленіе затѣмъ отчетливо выражено, или же зданіе представлено одною цѣльною массою, изъ которой затѣмъ получается словно высѣченная въ скалѣ форма. Въ послѣднемъ случаѣ явленіе зданія должно уничтожать впечатлѣніе составной конструкціи.

Такъ, напр., въ романскихъ постройкахъ, благодаря профилировкѣ дверныхъ и оконныхъ отверстій въ самой стѣнѣ, стѣна представляется какъ бы сплошной преломленной поверхностью, причемъ дверныя и оконныя отверстія обнаруживаютъ отдѣльные вертикальные слои камня, какъ это можно видѣть въ скалѣ. Также и плоская барельефная орнаментика романскаго стиля высѣчена въ уже имѣвшейся налицо плоскости, а не приставлена къ ней извнѣ.

Въ указанномъ различіи опредѣляющее значеніе имѣетъ скорѣе родъ представленія соответствующаго художника, чѣмъ характеръ даннаго стиля. Поэтому дѣленіе зданій по характеру стиля является по большей части внѣшнимъ—не собственно художественнымъ дѣленіемъ.

Каждый архитектурный стиль подобно языку имѣетъ свои особенныя свойства. Но то, о чемъ говоритъ на своемъ языкѣ художникъ, нельзя разсматривать какъ свойство самого языка, какъ его скрытое содержаніе. Архитектуру въ этомъ отношеніи можно сравнить съ поэзіей, въ которой существеннымъ является не то, что поэтъ пишетъ по-нѣмецки, по-англійски или по-французски, а то, что онъ написалъ на своемъ языкѣ. Поэтому оказывается поверхностнымъ и чисто формальнымъ дѣленіе, основанное на выводѣ архитектурнаго значенія и художественной цѣнности зданія изъ особенностей даннаго стиля. Творчество отношеній, внутренняя послѣдовательность формъ, свободное распоряженіе контрастами, на-

правлениями и т. п., есть художественный процессъ и содержаніе, которое надо разсматривать независимо отъ стиля и которое въ существенномъ можетъ принять уже вполне опредѣленную форму, не подходя еще—или вообще не подходя—подъ тотъ или иной стиль. Ядро архитектурнаго произведенія образуетъ то, что является главнымъ мотивомъ въ его отношеніяхъ, т.-е. то, что въ еще незаконченномъ зданіи дѣйствуетъ на зрителя, въ качествѣ большой массы или большихъ контрастовъ, напр., сплошная стѣна рядомъ съ галлереей;—уже этимъ можно наслаждаться, не зная того, въ какомъ стилѣ будетъ выражено зданіе. Хорошее или плохое не возникаетъ, стало-быть, изъ стиля, но зависитъ отъ вещей болѣе общей природы. Художникъ и филологъ въ архитектурѣ отстоятъ такъ же далеко другъ отъ друга, какъ и въ поэзіи, и понимать и объяснять архитектуру съ точки зрѣнія вопросовъ стиля значить заниматься грамматикой и быть филологомъ. Нечего и говорить о томъ, что главную роль въ архитектурномъ воспитаніи нашего времени играетъ филологъ, а не художникъ. Такое же недоразумѣніе представляетъ собою ожиданіе благодати отъ новаго стиля и попытка изобрѣсти воляпюкъ. Какъ будто необходимъ новый языкъ для того, чтобы сказать что-нибудь новое.

Мы разсматривали выше измѣненія масштаба съ точки зрѣнія ихъ вліянія на нашу фантазію, разсматривали ихъ, такъ сказать, на службѣ у романтики. При этомъ мы видѣли, что сохраненіе представленія какаго-нибудь предмета и перенесеніе его въ другой, не естественный для него масштабъ, можетъ увлекать фантазію изъ реальнаго міра представлений въ иной фиктивный міръ. Измѣненія масштаба, поскольку они мотивируются представленіемъ предмета, примѣняются также для того, чтобы заставить его казаться нѣсколько больше или меньше своей фактической величины (причемъ онъ изображается увеличеннымъ или уменьшеннымъ). Здѣсь представленіемъ предмета пользуются не ради сохраненія его значенія и содержанія въ иномъ масштабѣ и не ради нашей фантазіи, какъ это имѣетъ мѣсто, напр., въ уменьшенной башнѣ,—но только для того, чтобы примѣнить связанное съ нимъ представленіе величины и этимъ усилить или ослабить впечатлѣніе размѣровъ цѣлаго,—смотря по тому, выступаетъ ли данное представленіе величины въ увеличенномъ или уменьшенномъ видѣ. Вотъ самый наглядный примѣръ этого: если маленькому фонтану, въ одинъ метръ діаметромъ, я придамъ

форму, напоминающую тазъ, то фонтанъ этотъ будетъ казаться большимъ, потому что форму таза мы связываемъ съ представленіемъ меньшей величины. Если же тазу въ 30 сант. діаметромъ я придамъ форму фонтана, то тазъ уменьшается, такъ какъ мы видимъ теперь съезжившійся фонтанъ. Здѣсь использование и перенесеніе формы предмета направляется на то, чтобы оказать вліяніе на ощущеніе величины; а возникшее такимъ путемъ ощущеніе величины основано на данныхъ формахъ и не имѣетъ ничего общаго съ размѣрами цѣлаго, съ дѣйствительнымъ протяженіемъ предмета. Тутъ рѣшается дѣло духовный, внутренній, а не внѣшній масштабъ. Этотъ внутренній масштабъ обуславливается однако не только представленіемъ предмета, но пространственнымъ отношеніемъ, въ которомъ отдѣльныя части стоятъ другъ къ другу и къ цѣлому, дѣлая цѣлое простымъ или сложнымъ предметомъ. Такъ внутренній масштабъ маленькаго домоваго фасада можетъ быть значительно больше, чѣмъ масштабъ фасада большой казармы. Мотивъ тѣсно слѣдующихъ другъ за другомъ и все же раздѣленныхъ оконъ казармы имѣетъ самъ по себѣ мелкій масштабъ, не мѣняющійся отъ безконечнаго продолженія, въ то время какъ нѣсколько широко разставленныхъ оконъ маленькаго дома вызываютъ чувство большого пространства. Такъ античный храмъ кажется значительно большимъ, чѣмъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, потому что, въ качествѣ составленнаго изъ очень немногихъ мощныхъ частей зданія, онъ образуетъ простой большой предметъ въ противоположность многоэтажному дому такихъ же размѣровъ. Общій мотивъ античнаго храма самъ по себѣ дѣйствуетъ величественно и не нуждается поэтому въ фактически большемъ протяженіи, для того чтобы производить мощное впечатлѣніе. Или беря совершенно другой примѣръ: если фигурѣ определенной величины я придамъ пропорціи приземистаго, маленькаго роста, то она покажется значительно больше, чѣмъ въ томъ случаѣ, если я придамъ ей стройныя пропорціи высокаго челоука.

Сказаннаго достаточно для того чтобы дать понять, какія слѣдствія вытекаютъ изъ масштабныхъ отношеній и какое безконечное значеніе имѣютъ эти слѣдствія для общаго впечатлѣнія цѣлаго. Чувство этихъ естественныхъ слѣдствій, способность свободно обращаться съ ними, приводя ихъ къ единству дѣйствія, и составляетъ художественную способность архитектора.

ДЪЯТЕЛЬНОСТЬ ПРИРОДЫ И ДЪЯТЕЛЬНОСТЬ ИСКУССТВА.

(„Beilage zur Allgemeinen Zeitung“. № 207. 1901).

Недавно одинъ американецъ выставилъ въ естественно-историческомъ музеѣ во Флоренціи простой деревянный ящикъ, возбудившій мое любопытство. Передней стѣнки и крышки въ немъ не было. Внутри простое дерево было окрашено въ сѣрый цвѣтъ, а передъ заднею стѣнкой была помѣщена сдѣланная изъ гипса и тоже сѣрая птица. Такъ какъ свѣтъ падаетъ въ ящикъ сверху, то спина птицы кажется значительно свѣтлѣе, а находящаяся въ глубокой тѣни грудь гораздо темнѣе, и благодаря этому птица издали рѣзко пластически отдѣляется отъ фона, какъ если бы все было написано, такъ сказать, сѣрымъ по сѣрому. Но надо было обратить особое вниманіе, чтобы замѣтить, что передъ описанной птицей летитъ еще вторая, точно такая же птица, — столь невидимой, почти призрачной она являлась. Это получилось слѣдующимъ образомъ. Ея освѣщенная спина была окрашена нѣсколько темнѣе, такъ что для глаза она приняла цвѣтъ фона. Грудь же и нюансы тѣни вплоть до спины были сдѣланы съ помощью бѣлой краски настолько свѣтлѣе, что лѣпка, создаваемая свѣтомъ и тѣнью, совершенно пропадала, и птица составляла одно съ фономъ.

Если же на эту невидимую издали птицу посмотрѣть вблизи, то оказывается, что окраска ея вполне точно воспроизводитъ окраску обыкновенной сѣрой птицы со всѣми переходами тѣни, отъ темной спины до свѣтлой груди.

«Видите ли», говорилъ американецъ, «въ этомъ заключается смыслъ природной окраски. Она уничтожаетъ впечатлѣніе пластичности, работая противъ естественнаго освѣщенія сверху и дѣлая незамѣтнымъ дѣйствіе свѣта и тѣни. Благодаря этому, звѣрь становится, насколько это возможно, невидимымъ для своего врага. Такъ мы не видимъ зайца, сидящаго вплотную передъ нами. Свѣтлая грудь и темная спина встрѣчаются у большинства звѣрей, такъ какъ при подобной окраскѣ у нихъ больше шансовъ и они скорѣе сохраняютъ свой видъ». Такимъ образомъ простой, удачный аппаратъ американца наглядно демонстрировалъ, что природа тоже умѣетъ создавать шапки-невидимки.

Описанный эффект создается, очевидно, двумя средствами. Во-первыхъ, свѣтъ и тѣнь, какъ въ природѣ, уничтожаются на птицѣ благодаря ея окраскѣ, и такимъ образомъ ея тѣлесное, пластическое дѣйствіе для глаза становится невозможнымъ. Во-вторыхъ, играетъ роль то обстоятельство, что цвѣтъ птицы одинаковъ съ цвѣтомъ фона, вслѣдствіе чего образъ птицы не можетъ отдѣляться отъ фона, хотя бы какъ безтѣлесное красочное пятно. Такимъ образомъ лишены силы оба средства сдѣлать птицу видимой, замѣтной. Какъ извѣстно, природа во многихъ случаяхъ примѣняетъ и это второе средство, окрашивая звѣря въ цвѣтъ окружающей обстановки.

Эта остроумная, такъ сказать физическая, демонстрація дарвиновскаго принципа навела меня на мысль о томъ, какъ поучительно было бы продемонстрировать на подобномъ аппаратѣ и художественный принципъ дѣланія видимымъ.

Дѣло заключается въ томъ, чтобы показать, какъ бывшая невидимой птица путемъ измѣненія одного задняго плана снова становится видимой.

Сначала это должно быть продемонстрировано при помощи рисунка, т.-е. при помощи дѣйствія пересѣченій. Ровно окрашенный въ сѣрое фонъ слѣдовало бы разрисовать хотя бы линіями, напр., рисункомъ травъ, такимъ образомъ, чтобы птица, ихъ пересѣкающая, отдѣлялась отъ нихъ и, благодаря этому, становилась замѣтной. Затѣмъ задача должна быть рѣшена красочными средствами: слѣдовало бы фонъ оживить свѣтотѣнью, напр., облаками, или вообще дать ему такую раскраску, чтобы птица замѣтно выступала впередъ на контрастирующемъ съ нею фонѣ. Наконецъ, оба средства должны быть примѣнены вмѣстѣ, для того чтобы показать, какъ явленіе птицы можетъ все болѣе усиливаться въ отчетливости. Это усиленіе явленія будетъ заключаться не въ томъ, что птица, какъ красочное пятно, будетъ все рѣзче отдѣляться отъ фона, но скорѣе въ томъ, что будетъ казаться сама по себѣ тѣлесной и отчетливой по занимаемому ею передъ фономъ мѣсту, а слѣдовательно, будетъ производить нѣкоторое пространственное впечатлѣніе. Только вполне обладая этимъ впечатлѣніемъ, мы будемъ воспринимать птицу, какъ нѣчто дѣйствительно видимое. Такъ можно было бы нагляднѣйшимъ образомъ продемонстрировать противоположность между дарвиновскимъ принципомъ природы и художественнымъ принципомъ изображенія, и показать тѣмъ самымъ, какое значеніе имѣетъ имитация природы

и въ какихъ случаяхъ она оказывается для искусства губительною. Въ настоящее время существуетъ достаточное количество картинъ, которыя, слѣпо слѣдуя природѣ, изображаютъ такія невидимыя вещи, въ которыхъ напрасно пытаешься что-либо разобратъ. Природный инстинктъ уже самъ по себѣ охраняетъ отъ имитациіи такихъ скрывающихся предметовъ природныхъ положеній, потому что художественное чувство согрѣвается и возвышается только тамъ, гдѣ природа достаточно сильно говоритъ ему. Такъ что, если художникъ работаетъ только тамъ, гдѣ воспламеняется его чувство, то, руководимый этимъ прирожденнымъ компасомъ, онъ никогда не подпадетъ антихудожественному принципу природы, дѣлающему предметы невидимыми. Только ложное мнѣніе, будто природа должна при всякихъ обстоятельствахъ художественно дѣйствовать на зрителя, доктринерскія стремленія и слабость художественной натуры дѣлаютъ его рабомъ природы.

Дѣло идетъ здѣсь, конечно, не объ одной защитной окраскѣ: она должна служить намъ примѣромъ массы такихъ случаевъ, въ которыхъ природа остается невыразительной. Подражаніе природѣ имѣетъ художественную цѣнность только тамъ, гдѣ природа работаетъ для, а не противъ глаза, и въ этомъ она, слава Богу, тоже неисчерпаема.

При этомъ выясняется еще и другое обстоятельство. Мы видимъ, какъ нѣчто данное — въ нашемъ примѣрѣ птица съ ея опредѣленными красочными переходами — обуславливается и пріобрѣтаетъ значеніе, благодаря нѣкоторому переменному, опредѣляемому художникомъ фактору — въ нашемъ примѣрѣ фону. Эти два фактора въ ихъ взаимодействіи образуютъ всякое художественное произведеніе. Такъ, напримѣръ, данный природой организмъ надо отличать отъ положенія, избираемого художникомъ; такъ какъ *in natura* возможны и такія положенія, при которыхъ мы не получаемъ сколько-нибудь понятнаго образа даннаго созданія природы. Отъ этой непонятности къ ясности и убѣдительности идетъ постепенное развитіе, основывающееся на все болѣе тонкомъ пространственномъ расположеніи, и должествующее всегда соотноситься со свойственной глазу способностью воспріятія. Не связывая себя данной случайной констелляціей, художникъ создаетъ наиболѣе видимую форму, выбираетъ и восполняетъ нужное ему для этой цѣли въ природѣ и такимъ образомъ на мѣсто случайнаго въ природѣ ставитъ необходимую для глаза констелляцію изображенія. Эта преобразующая дѣятель-

ность будетъ тѣмъ тоньше, чѣмъ больше кажущейся ненамѣренности и случайности въ обнаруженіи силы примѣняемыхъ средствъ и чѣмъ больше невинности природы въ ихъ дѣйстви на зрителя.

Въ природѣ скрыто безконечное и неисчерпаемое богатство художественно дѣйствующихъ средствъ, которыя долженъ открыть художникъ; пониманіе этого и дѣлаетъ искусство объективно-плодотворной, творческой и способной къ безконечному развитію дѣятельностью. Самую природу надо разсматривать тоже, какъ нѣкоторое творчество, съ тою лишь оговоркой, что она, не заботясь о художественномъ принципѣ, то показываетъ намъ, то скрываетъ отъ насъ свое лицо. Художникъ долженъ наблюдать постоянное измѣненіе ея случайныхъ и преходящихъ проявленій, схватывать и закрѣплять ихъ въ счастливый моментъ, но не долженъ пользоваться ею ежечасно, какъ своей профессиональной моделью.

ВИЛЛА БОРГЕЗЕ И ПАМЯТНИКЪ КОРОЛЮ ГУМБЕРТУ.

(„Frankfurter Zeitung“, май 1901).

О римской виллѣ, какъ о цѣльномъ художественномъ произведеніи, состоящемъ изъ пейзажныхъ и архитектурныхъ частей, можно было бы написать большое сочиненіе. Но здѣсь, конечно, не мѣсто для этого. Если же мы хотимъ кратко охарактеризовать римскую виллу, то мы должны назвать ее лирическимъ стихотвореніемъ. Ея художественность заключается въ созданіи ситуаций. Собранная изъ богатаго опыта природы, сдѣланная при помощи самыхъ ограниченныхъ средствъ, расположенная съ мудрымъ пониманіемъ дѣйствія контрастовъ,—она соединяетъ въ сплоченной полнотѣ всѣ настроенія впечатлѣній природы. Въ ней чередуются другъ съ другомъ священныя роци, мягкія зеленыя лужайки на откосахъ, строгіе ряды линий, террасы съ журчащими фонтанами, мраморныя изображенія и т. д. Короче говоря, это—созданный мечтою міръ покоя, раствореніе въ поэзіи природы. Типъ римской виллы возникъ не изъ интересовъ садовника или ботаника, стремящагося достигъ наибольшей пышности, красоты и рѣдкости растений самихъ по себѣ. Римская вилла стремится къ совершенно иному: она даетъ чисто художественное изображеніе природы вообще, подобно полному святой красоты и неумирающей правды пейзажу Тиціана. Изъ этого стремленія возникла специальная чисто-декоративная архитектура, которая создаетъ ткаць изъ нитей природы, архитектурно формируя, расчленяя и превращая въ искусство данныя природою факторы: землю, растительность, воду. Природа и художественная культура соединяются здѣсь воедино и охватываютъ зрителя всѣми радостями преображенной природы, освобождая его отъ тривиальной обыденной дѣйствительности.

Ни въ какомъ другомъ городѣ міра этотъ родъ искусства не развился такъ широко, какъ въ Римѣ. И въ античныя времена, и позднѣе въ эпоху папъ здѣсь всегда было живо стремленіе создать городъ, гдѣ бы земля была превращена въ рай. При этомъ главную роль играла красота общей ситуаци, а не красота отдѣльныхъ деталей. Всюду должна была свѣтить радость жизни,—радость вѣчныхъ красотъ природы.

И красивѣйшей изъ этихъ виллъ является вилла Боргезе,

художественное произведение первой степени, по своей простотѣ и внутренней силѣ возбужденія художественной фантазіи. Такъ что на виллу Боргезе нельзя смотрѣть, какъ на обычный городской гигиенической паркъ. Это художественное произведение стало теперь собственностью города. Прекрасное новое владѣніе современнаго Рима. Но одновременно съ переходомъ виллы въ собственность города возникла мысль поставить тамъ проектируемую конную статую покойнаго короля Гумберта. Эта мысль и побуждаетъ меня обратиться къ слову. Надо сказать съ самаго начала, что статуя неудачна въ художественномъ отношеніи, и моя цѣль—содѣйствовать, насколько возможно, тому, чтобы этотъ проэктъ былъ оставленъ.

Каждое художественное произведение имѣетъ свою область представленія и возбуждаетъ фантазію въ одномъ опредѣленномъ направленіи. Современная статуя—портретъ въ современномъ одѣяніи—представляетъ человѣка не какъ созданіе природы, а какъ сильно выраженный продуктъ времени. Форма бороды и одежда большей частью чрезвычайно суживаютъ и локализируютъ нашъ интересъ. Идеи, вызываемыя памятникомъ, суть большей частью идеи специально патріотическія, относящіяся къ современной политикѣ, и нигдѣ явленіе не ведетъ къ чему-либо общечеловѣческому, не говоря уже о поэтическомъ.

Въ прежнія времена художникъ могъ расширить горизонтъ представленій создаваемой статуи; это было возможно, напр., въ древности, когда первобытная одежда уступала главное мѣсто обнаженной фигурѣ человѣка, или еще въ позднѣйшія столѣтія, когда художникъ могъ обращаться съ одеждой совершенно свободно, если костюмъ препятствовалъ созданію чего-нибудь типичнаго. Теперь же дѣло обстоитъ какъ разъ наоборотъ: воля нашего времени выражается въ стремленіи сохранить, во что бы то ни стало, статистическую вѣрность жизненнаго явленія, не обращая вниманія на его художественное значеніе. Здѣсь не мѣсто разбирать все то, что можно сказать за и противъ этого взгляда; я констатирую его просто, какъ фактъ, и мы должны съ нимъ считаться, если дѣло идетъ о мѣстѣ для современнаго памятника.

При включеніи памятника въ нѣкоторую окружающую обстановку, всегда возникаетъ вопросъ относительно того, какъ міръ представленій памятника сочетается съ міромъ представленій, выраженнымъ этой обстановкой. Если въ обоихъ живетъ о д и н а к о в ы й духъ, то объединеніе произойдетъ, конечно, наиболѣе естествен-

нымъ путемъ. Поэтому цѣлесообразнѣе поставить современный памятникъ среди современной архитектуры. Тогда останется только посмотреть, тутъ или тамъ лучше поставить его по специальнымъ художественнымъ основаніямъ; но не будетъ уже опасеній сдѣлать промахъ вообще. Духовный міръ, съ которымъ внутренне связана пластика, это—архитектура. Какъ продуктъ чело-вѣческаго и культурнаго творчества, она составляетъ ту атмосферу, въ которой естественно рождается пластика. Пластика представляется естественнымъ продолженіемъ архитектурной формы, поскольку въ архитектурной ситуациіи вообще содержатся элементы для дальнѣйшаго художественнаго развитія. Такія ситуациіи въ нашихъ современныхъ городахъ, при нынѣшнемъ движеніи, конечно, уже очень рѣдки, и совершенное отсутствіе ихъ часто заставляетъ пользоваться при постановкѣ пластическихъ произведеній такъ называемыми общественными парками. И тогда возникаетъ вопросъ относительно характера этихъ парковъ, потому что они могутъ быть весьма различны по общему тону, а данный общій тонъ опредѣляетъ соединенный съ нимъ родъ пластики.

Общая, чисто декоративно выдержанная пластика легче соединяется съ природой. И наоборотъ, чѣмъ спеціальнѣе ея духовныя рамки, тѣмъ болѣе удаляется она отъ общаго, а стало-быть, и отъ ландшафта. Въ особенности же мы наблюдаемъ это при портретѣ. Все-портретное суживаетъ и специализируетъ міръ представленій, если только не измѣняется способъ изображенія, какъ это имѣетъ мѣсто, напримѣръ, въ портретѣ-гермѣ, благодаря пьедесталу получающему столь сильное архитектурное значеніе, что портретъ отступаетъ на задній планъ передъ архитектурно-декоративнымъ характеромъ цѣлаго. Герма дѣйствуетъ прежде всего, какъ архитектурное произведеніе, и, какъ таковое, она естественно сочетается съ ландшафтомъ.

Теперь, принявъ во вниманіе указанныя соображенія, представимъ себѣ, что въ художественное произведеніе столь идиллическаго характера, какъ вилла Боргезе, будетъ поставленъ современный памятникъ; ясно, что вызываемые ими міры представленій, будутъ абсолютно враждебны другъ другу. Каждый изъ нихъ стремится къ чему-то совершенно иному, каждый ведетъ зрителя въ совершенно инныя области. Такое противорѣчіе не можетъ быть выгоднымъ ни для монумента, ни длявиллы. Монументъ, какъ чуждый гость, будетъ выглядѣть одиноко и трезво среди пасторали. А легкое дуновеніе поэзии, вѣющее между де-

ревьями виллы, замреть, испуганное голосомъ реальности, исходящимъ отъ монумента. Для него это смѣшеніе? Зачѣмъ разрушать безъ всякаго основанія поэтической покой виллы? Зачѣмъ вырывать изъ естественной обстановки памятникъ короля, стоявшаго среди тяжелой серьезной дѣйствительности, и переносить его въ идиллію, столь чуждую жизни и дѣятельности прославляемаго? Почему не поставить его на одной изъ вновь возникшихъ римскихъ площадей—на мѣстѣ, принадлежащемъ его времени? Или, если ужъ онъ непременно долженъ быть въ зелени, то почему не на Пинчѣо, на высотѣ, откуда онъ смотрѣлъ бы на свой новый Римъ и гдѣ современный паркъ окружалъ бы его гораздо болѣе естественнымъ образомъ? Послѣ того какъ такой перлъ, какъ вилла Людовизи пала жертвой неудачныхъ строительныхъ спекуляцій,—зачѣмъ касаться безъ всякихъ практическихъ основаній сокровища виллы Боргезе? Эти художественныя творенія представляютъ собою замкнутое цѣлое, какъ картины и статуи, а кому придетъ въ голову мысль вписать современную фигуру въ одну изъ картинъ Тиціана? Наше время достаточно сильно для того, чтобы создать свои собственныя новыя ситуаціи, не разрушая бесполезно духъ старыхъ временъ и его творенія.

РАБОЧИЙ И РАБОТА.

(„Freistatt“, № 1. 1904).

Нашъ «вѣкъ машинъ» характеризуется тѣмъ, что людьми управляютъ исключительно только два душевныхъ двигателя, и они разсматриваются какъ единственно рѣшающіе факторы. Эти двигатели «долгъ» и «выгода». Долгъ по отношенію къ государству или обществу, выгода въ интересахъ отдѣльнаго лица. Эти два составляютъ такъ сказать балансъ жизни.

Съ одной стороны чувство долга достигло чрезвычайнаго развитія—стоитъ только вспомнить отца великаго Фридриха, который при помощи этого рычага создалъ пруссаковъ, прусскую армию, прусскаго чиновника, какъ образецъ чувства долга и силы, рожденной этимъ двигателемъ.

Съ другой стороны міръ все болѣе и болѣе и всюду начинаеть признавать выгоду естественнѣйшимъ инстинктомъ, который со времени развитія Америки и общаго прогресса настолько проникъ въ души, что всѣмъ поступкамъ молча предпосылаютъ именно этотъ инстинктъ и тѣмъ самымъ все больше преобразуютъ и свои моральные взгляды.

Двигатель, дѣйствіе котораго въ прежнія времена живо чувствовалось—именно двигатель радости работы, самого дѣла, все болѣе отходитъ на задній планъ. Перестартъ вообще даже вѣрнѣе въ самое его существованіе. Именно это дѣлаетъ нынѣшнее время такимъ печальнымъ и серьезнымъ. Потому что долгъ и выгода одни не даютъ счастья людямъ и истинное счастье въ жизни проистекаетъ отъ непосредственной радости творчества и возникновенія. Свѣтъ этой радости, какъ золотое мерцаніе, доходитъ къ намъ изъ прошлыхъ временъ и, въ противоположность нашей дѣловой эпохѣ, ощущается какъ нѣчто художественное. Гдѣ элементъ этотъ сохранился еще въ народѣ, какъ наслѣдіе прежней культуры, тамъ сторонятся общаго американизма и остаются въ хвостѣ современной хозяйственной борьбы. Различіе между южной и сѣверной Германіей я отнесъ бы также отчасти на счетъ этого. Баварскій крестьянинъ и ремесленникъ говоритъ еще: «Не стану этого дѣлать, потому что не вижу въ этомъ радости» («das tu i nit, das freut mi nit»), даже зная, что выгода его страдаетъ.

Участіе этого фактора, съ чистохозяйственной точки зрѣнія, является затрудненіемъ, съ общечеловѣческой же точки зрѣнія онъ не только симпатиченъ, но мы сознаемъ и законность его въ общей борьбѣ силъ. Опасность въ томъ, что потеряли изъ виду двигатель радости своей дѣятельности, и что ему не удѣляютъ болѣе ни вниманія ни уваженія.

Чиновникъ живетъ почти исключительно сознаниемъ долга. Свобода индивидуальнаго дарованія и приложенія силъ повсюду такъ сужены, что его дѣятельность сама по себѣ приноситъ минимумъ естественной радости отъ своихъ сужденій и способностей. Въ противоположность Англійи это особенно замѣтно. Тамъ больше цѣнятъ радость личной инициативы. Вспомнимъ только о судьяхъ, объ администраторахъ въ Индіи, въ Египтѣ и пр., чего только тамъ не предоставляютъ частной инициативѣ, какое громадное довѣріе оказываютъ личности и какъ поэтому глубоко использованы индивидуальныя дарованія, въ то время какъ мы въ Германіи такъ равнодушны къ дарованіямъ, что неисчислимое количество драгоценной силы мы просто выбрасываемъ. Въ этомъ заключается односторонность точки зрѣнія долга, и мы не должны обманываться, что весь остальной міръ, при всемъ уваженіи къ нѣмецкому труду, не только не любитъ его изъ-за этого односторонняго моральнаго базиса, но смотритъ на него, какъ на ложный идеаль, изъ-за его безрадостности.

То же самое въ общемъ приложимо къ школѣ. Ученика уже не воодушевляютъ въ его занятіяхъ; не будятъ въ немъ радости ко всему тому, что онъ долженъ изучать—почти съ неудовольствіемъ смотрятъ, если у него отъ природы есть къ чему-либо интересъ, потому что онъ долженъ работать главнымъ образомъ только изъ чувства долга—исполнить лишь заданіе, все остальное несущественно—къ радости духовной работы никто не стремится.

О военныхъ не будемъ говорить. И обо всемъ этомъ я пишу не потому, что хотѣлъ бы какъ-нибудь унижить двигатель долга, но желаю лишь указать на то, что сейчасъ наблюдается полнѣйшее игнорированіе гораздо болѣе естественнаго двигателя радости и что въ этомъ заключается зло. Искусство и наука находятся все же въ преимущественномъ положеніи, по крайней мѣрѣ по общему мнѣнію, хотя и тамъ оба великихъ жернова времени, долгъ и выгода, дѣлаютъ все возможное со своей стороны, чтобы взять свое. Въ сущности естественную почву подъ собой имѣютъ во всѣхъ отношеніяхъ въ настоящее время пре-

имущественно высшія техническія производства, въ которыхъ всѣ три двигателя вліяютъ равномѣрно и не приходятъ въ противорѣчіе со временемъ.

А каково положеніе фабричнаго рабочаго? Здѣсь машинообразная дѣятельность сама по себѣ почти исключаетъ всякую возможность радости—и это является, по моему мнѣнію, самымъ рѣшающимъ факторомъ въ нашъ машинный вѣкъ. Не здѣсь ли заключается настоящій корень недовольства? Конечно во всѣ времена существовала черная работа, которую надо было дѣлать—но бѣда прежнихъ временъ заключалась не въ этомъ, а въ личной зависимости. Это зло значительно облегчено, но качество работы, какъ источникъ человѣческаго интереса—напротивъ, ухудшилось, и на это обстоятельство не слѣдуетъ закрывать глаза. Если, исходя изъ этой точки зрѣнія, мы сочувствуемъ фабричнымъ рабочимъ, то вдвойнѣ несправедливымъ и роковымъ представляется перенесеніе недовольства въ среду другихъ рабочихъ классовъ, въ которыхъ самый родъ работы можетъ доставлять и доставляетъ радость. Эта односторонняя точка зрѣнія фабричнаго рабочаго, какъ прилипчивая болѣзнь, захватываетъ каменьщика, плотника и др. Здѣсь недовольство уже принципъ, политическій лозунгъ, и не имѣетъ въ себѣ болѣе глубокаго этического мотива. Мнѣ нужно было однажды въ Мюнхенѣ установить большой камень, и когда я объяснилъ рабочимъ, что для этого есть гораздо болѣе скорый способъ, чѣмъ тотъ, который они хотѣли примѣнить, то получилъ въ отвѣтъ: «Да намъ все равно, будетъ ли такъ скорѣе!» Это отсутствіе интереса къ проблемѣ, къ задачѣ, искусственно перенято у фабричнаго рабочаго, и является симптомомъ нездороваго, неестественнаго положенія вещей. Въ Италіи, гдѣ рабочій не зараженъ еще теоріями, интересъ къ проблемѣ всегда сопутствуетъ, и люди ко всему относятся съ этой стороны. Но поэтому они всячески избѣгаютъ фабричной работы и все болѣе и болѣе завладѣваютъ во всемъ свѣтѣ той работой, въ которой жива еще хоть частица человѣческаго творчества, въ противовѣсъ мертвящей душу частичной работѣ фабричнаго. Они производятъ всѣ земляныя работы—громадныя англійскія водныя сооруженія въ Египтѣ построены итальянцами. Здѣсь въ Германіи фабричный рабочій смотритъ на нихъ свысока, потому что земляная работа тяжелѣе,—но упускаетъ изъ виду изначально здоровый душевный элементъ, заключающійся въ такой работѣ, гдѣ создается нѣчто

огромное, въ которомъ каждый въ отдѣльности участвуетъ и видитъ ростъ цѣлаго—въ противоположность скучному изготовленію какого-нибудь излишняго предмета роскоши. Эта естественность работы возмѣщаетъ незначительность заработной платы, и поэтому ложна современная оцѣнка работы только по высотѣ заработной платы и сужденіе по ней же о качествахъ рабочаго, какъ человѣка. Наоборотъ, для фабричнаго рабочаго только слишкомъ естественно стремленіе къ сокращенію рабочаго времени и высокой заработной платѣ, онъ хочетъ по возможности сократить неприятое. Но предположимъ, что это удастся, и что рабочему придется, благодаря техническому прогрессу, работать все меньше, чтобы прокормить себя; что же онъ будетъ тогда дѣлать? Чѣмъ онъ наполнить свою жизнь? Большинству рабочихъ идеаломъ для ихъ свободнаго времени все еще представляется жизнь частнаго лица. Частная жизнь съ культурными интересами, чтеніемъ книгъ, общимъ образованіемъ и т. д. Здоровый ли это идеаль для рабочаго человѣка, можетъ ли это удовлетворить, заполнить ли такое существованіе пустоту, которая есть въ подобной работѣ? Конечно нѣтъ. Матеріальныя улучшенія и возрастаніе ничегонедѣланія никогда не послужатъ на пользу массамъ и имѣютъ въ себѣ деморализирующую тенденцію. Чѣмъ дальше отодвигается реализація цѣли, тѣмъ хуже. Минимумъ рабочаго времени и максимумъ времени для созерцанія. Въ этомъ идеаль нѣтъ силы, онъ не дастъ счастья. Поднятіе созерцательно-образовательнаго уровня противорѣчитъ общекультурнымъ цѣлямъ и интересамъ отдѣльныхъ лицъ. Надо творить, продуцировать, созидать—въ этомъ единственно здоровое развитіе, а не въ идеаль частнаго лица. Надо найти трудъ, вознаграждающій за безжизненность фабричной работы, вторую дѣятельность, которая плодотворно смѣняла бы другую, продуктивное жизненное содержаніе.

Рабочему дали квартиры, хорошенькіе отдѣльные домики, чтобы этой собственностью создать для него убѣжище и возбудить его интересъ. Въ этомъ опытѣ однако нѣтъ ничего производительнаго. Рабочій сидитъ у себя въ готовомъ домикѣ и продолжаетъ скучать. Это только собственность и въ этомъ еще нѣтъ никакой жизни. Поэтому и оказалось, что люди предпочитаютъ общія квартиры; тамъ они находятъ для себя общество и разговоръ.

Насколько иначе было бы, если бы рабочихъ надѣлили землей. Мнѣ извѣстно, что подобный опытъ сдѣланъ былъ у Крупна и на верфяхъ въ Вильгельмсгафенѣ; также въ другихъ мѣстахъ

появилась эта идея, но исходная точка зрѣнія была не та, которая излагается здѣсь мною.

Жена рабочаго, пока онъ самъ работаетъ на фабрикѣ, занялась бы разведеніемъ овощей, держала бы куръ, имѣла бы въ стойлѣ козу или свинью, короче маленькое сельское хозяйство, отнюдь не для пропитанія, потому что все необходимое для этого приносить семья работа мужа на фабрикѣ. Если бы рабочая семья посвящала напримѣръ $\frac{1}{2}$ рабочаго дня на это маленькое сельское хозяйство для дома, какъ на производительную дѣятельность, со всѣми ея радостями устройства и улучшения—не была ли бы этимъ дана возможность здороваго счастья, здороваго противовѣса фабричной работѣ, который наполнял бы мужа по возвращеніи домой проэктами и надеждами и давалъ бы ему то, что собственно нужно—радость жизни!

Разсматривая участь земледѣлія и естественное развитіе, которое будетъ имѣть въ немъ мѣсто, можно предвидѣть, что, по мѣрѣ паденія доходности земледѣлія въ собственномъ смыслѣ, неизбежно явится новый способъ использования земли. Частью земля станетъ чистымъ объектомъ роскоши—охотничьи угодья, парки и т. д., частью же она пойдетъ подъ такія мелкія усадьбы исключительно для семьи, безъ коммерческихъ отъ нея требованій, не будетъ предметомъ борьбы на мировомъ рынкѣ, станетъ исключительно источникомъ естественнаго, здороваго существованія и творческой дѣятельности и отчасти прибавкой къ заработку.

Мнѣ передавали, что въ большихъ имѣніяхъ Силезіи моргенъ земли цѣнятъ въ 6 марокъ чистой годовой доходности, $\frac{1}{2}$ моргена, слѣдовательно, приносящая 3 марки, представляетъ капиталъ въ 100 марокъ. Отработать это рабочему легко, не считая деревенскаго домика, который ему нуженъ еще. Владѣлецъ фабрики могъ бы для этой цѣли приобретать землю заранее. Неужели это такъ невозможно и не имѣетъ ли это передъ собой будущаго?

Если представить себѣ эту мысль выполненной, то съ этимъ связывается дальнѣйшее очень здоровое развитіе. Фабрики должны были бы считаться съ этимъ факторомъ и были бы перенесены изъ городовъ въ деревню, гдѣ земли еще достаточно. Города освободились бы отъ фабричныхъ золь; рабочій принадлежалъ бы не городскому населенію, а сельскому. Индустриальное населеніе, которое одновременно будетъ драгоценной силой въ деревнѣ. Я предоставляю специалистамъ дальнѣйшую практическую разработку мысли, мнѣ важно было изложить точку зрѣнія, которую можно успѣшно использовать.

ЭДГАРЪ КУРЦЪ.

Некрологъ.

(„Beilage zur Allgemeinen Zeitung“. № 102. 1904).

27 апрѣля 1904 года скончался во Флоренціи послѣ недолгой болѣзни д-ръ Эдгаръ Курцъ, сынъ поэта Германа Курца. Родился онъ въ Штутгартѣ 16 января 1853 года и 27 лѣтъ тому назадъ молодымъ врачомъ пріѣхалъ во Флоренцію.

Одаренный сильнымъ, безошибочнымъ природнымъ инстинктомъ, онъ стоялъ выше голы науки. Въ соединеніи съ рѣшительностью и смѣлостью, это дѣлало его какъ бы прирожденнымъ врачомъ для тяжелыхъ случаевъ. Неутомимый и созданный для борьбы, онъ не допускалъ послабленій, и его фантазія и энергія увеличивались вмѣстѣ съ трудностями. Поэтому опасались обращаться къ нему съ незначительными недомоганіями, но когда дѣло становилось серьезно, тогда онъ былъ настоящій нужный человѣкъ, потому что вѣрили его геніальной проницательности. При этомъ онъ былъ образованъ всесторонне и проявлялъ себя, какъ врачъ по внутреннимъ болѣзнямъ, какъ хирургъ и какъ гинекологъ. Это давало ему большія преимущества при постановкѣ діагноза. Изъ интереса къ хирургіи онъ создалъ себѣ особое поле дѣятельности въ устроенной имъ амбулаторіи, которая восполняла его работу какъ врача для пріѣзжихъ и, на ряду съ больницами, оказывала самоотверженную, безконечно благодатную помощь бѣднымъ. Изъ всего этого видно, какъ много потеряли въ его лицѣ всѣ находящіеся здѣсь во Флоренціи.

Но онъ былъ не только врачомъ. Какъ сынъ своего отца, онъ былъ надѣленъ чрезвычайно тонкимъ чувствомъ языка. По всей вѣроятности, онъ и самъ сложилъ немало стиховъ, и должно быть большею частью исполненныхъ бодрой мужественности и тонкаго юмора; вообще онъ былъ натурою утверждающей, юношески чувствующей и рыцарски настроенной. Нѣжнострунная душа, но радостный до борьбы, легко возбуждающійся и съ большой силою воли. Чрезвычайно занятой набрасывался онъ иногда внезапно и страстно на одну тему; часто казался чужакомъ и вообще бралъ вещи съ совсѣмъ особенной стороны. Онъ былъ лѣвша и его лѣвая рука выполняла все отрывисто и всегда иначе, чѣмъ ожидали; кромѣ того, онъ былъ такъ называемый *Basileer*. Болѣе радую-

щійся на другихъ людей, чѣмъ общительный, онъ былъ полонъ участія, которое, впрочемъ, сверкало изъ его глазъ и выражалось въ его поступкахъ больше, нежели въ словахъ. Съ нимъ, абсолютно надежнымъ другомъ, всегда можно было знать свои отношенія, даже долго не видаясь. Свободомыслящій, далекій отъ всякой условности, онъ былъ однако вполне аристократическою, сдержанною натурою, которой все тривиальное оставалось чуждымъ и которая тяготѣла болѣе къ апартному, вплоть до куріознаго и бизаррнаго, чѣмъ къ посредственному, обычному. Это выражалось также въ его внѣшности; какъ бы онъ ни былъ одѣтъ, онъ всегда оставался особеннымъ. И такимъ былъ онъ по одаренности и характеру. Человѣкъ, вполне убѣжденный, остро вырѣзанный изъ благороднаго матеріала, который могъ быть только такой, а не иной, правдивый и ясный по природѣ и умонастроенію, далекій отъ всего пошлаго и храбрый всегда, до самаго гроба.

(„Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst“, Bd. I. 1906).

При чтеніи различныхъ статей, появившихся весною 1906 года въ «Münchener Neueste Nachrichten» по поводу музейныхъ порядковъ въ Мюнхенѣ, читателю непредвзятому бросалось въ глаза, что рѣшительные вопросы всегда бывали обойдены.

Размѣщеніе предметовъ въ здѣшнемъ Національномъ Музеѣ во многомъ подвергалось порицанію, съ тою цѣлью, чтобы вообще представить въ дурномъ свѣтѣ художниками произведенную разстановку; вопросъ же о томъ, не имѣетъ ли размѣщеніе по указаніямъ ученыхъ историковъ искусства своихъ темныхъ сторонъ, хотя и иного характера, и насколько удачнѣе было бы размѣщеніе предметовъ въ Національномъ Музеѣ подъ руководствомъ историка искусства, вовсе не поднимался. Совсе не былъ ventilрованъ вопросъ, не есть ли всякій музей по природѣ своей компромиссъ, въ которомъ тѣ или иные интересы неизбежно должны терпѣть ущербъ, и далѣе—что собственно и есть главное—какимъ интересамъ прежде всего долженъ служить музей. Молчаливо принималось, какъ само собою разумѣющееся, что для музеевъ основной интересъ—интересъ исторіи искусства. Однако, произведенія искусства создаются и хранятся не для того, чтобы служить образованію новой научной вѣтви въ культурѣ, а для того, чтобы питать душу чрезъ посредство чувствъ. И музеи воздвигаются для того, чтобы доставить эту пищу возможно большому числу людей.—Возставали противъ слишкомъ большого вліянія одного опредѣленнаго художника, вмѣсто того, чтобы ополчиться на историковъ искусства, которые не умѣютъ отстоять себѣ достаточной степени авторитетности рядомъ съ нимъ. Не дѣлали различія между способностью ученаго опредѣлять эпоху и школу художественнаго произведенія, быть *au fait* ихъ рыночной цѣнности и ихъ ходкости—и совершенно иного характера способностью правильно и съ художественнымъ вкусомъ размѣщать произведенія искусства. Не спрашивали себя, удовлетворяетъ ли этимъ столь различнымъ требованіямъ, которыя музей предъявляетъ къ своему руководителю, специальное образованіе историка искусства, естественно и такъ сказать сообразно съ родомъ его занятій; и не является ли фактъ

удовлетворенія этихъ требованій, если онъ налицо въ томъ или иномъ музеѣ, всегда только слѣдствіемъ индивидуальнаго и несомнѣнно рѣдкаго дарованія.

Открытый вопросъ о томъ, умѣстно ли вѣшать въ одномъ залѣ вмѣстѣ произведенія значительныя, безъ вниманія къ эпохѣ и школѣ,—былъ устраненъ тѣмъ, что на пробу назвали нѣсколько картинъ, которымъ другъ отъ друга больно, какъ-будто этимъ было доказано, что вообще никакія картины изъ разныхъ школъ и эпохъ не выносятъ близкаго сосѣдства.

Не подумали и о томъ, что между великими геніями самыхъ различныхъ временъ и странъ существуетъ связь все же болѣе крѣпкая и болѣе живая, чѣмъ между каждымъ изъ нихъ въ отдаленности и посредственностями его эпохи, если смотрѣть съ художественной, а не съ исторической точки зрѣнія. Не подумали, что художественно важнѣе—выявить эту связь, чѣмъ выставлять на первый планъ разнообразіе временныхъ и національных оболочекъ.

Почему не разсматривать вмѣстѣ, напр., портретовъ въ ихъ величайшихъ представителяхъ изъ разныхъ эпохъ? Развѣ мы такимъ образомъ не получимъ болѣе полного представленія о размѣрахъ этихъ великихъ и объ общихъ имъ всѣмъ чертахъ, чѣмъ видя каждаго изъ нихъ только въ кругѣ посредственныхъ современниковъ? И точно такъ же можно бы было выбрать и сопоставить картины второ- и третьестепенныя и тѣмъ обнаружить ихъ цѣнность гораздо лучше, чѣмъ въ хаосѣ массы. Было бы очень желательно, чтобы каждая галлерей имѣла запасное помѣщеніе и устраивала въ немъ періодически выставки картинъ, имѣющихъ общій интересъ и сравненіе которыхъ было бы въ высшей степени поучительно и художественно интересно. Тогда мы могли бы имѣть удовольствіе найти въ одномъ залѣ цѣлую, небольшую галлерей, которая своимъ подборомъ говорила бы нѣчто особенное, какъ въ художественномъ, такъ и въ историческомъ смыслѣ, и гдѣ совершенно отсутствовало бы исчезновеніе въ массѣ. При измѣненіи возможныхъ точекъ зрѣнія, такія выставки уподобились бы духовнымъ экскурсіямъ, освѣщающимъ разнообразнѣйшіе интересные вопросы. Какая заманчивая задача была бы этимъ поставлена? И наконецъ, я дѣлаю еще шагъ дальше и подхожу къ настоящей цѣли моихъ строкъ.

Я считаю большимъ зломъ для развитія и оцѣнки современнаго искусства то обстоятельство, что ничего изъ создаемаго

нынѣ никогда не удастся видѣть рядомъ со старыми вещами и что изъ-за этого отсутствуетъ вовсе всякая здравая и общезначительная критика.

Художникъ лишенъ возможности учиться изъ такихъ сопоставленій и испытывать правомѣрность своей работы на ряду со старыми образцами, и публика точно также не можетъ пережить этого сочетанія и тѣмъ установить мѣрило для своего сужденія. Напротивъ, новое заботливо держать въ одномъ мѣстѣ, незначительныя, едва примѣтныя различія и различьца кажутся мощными индивидуальными чертами и противоположностями, или еще—все измѣряется по новѣйшимъ устремленіямъ большинства, а что оказывается неподходящимъ, то разсматривается, какъ стоящее внѣ современности. Коротко сказать, благодаря слишкомъ узкому кругу, образуются мѣрила и сужденія столь ошибочныя, что уже черезъ немного лѣтъ они являются непонятными. Все это происходитъ отъ отсутствія болѣе широкой, болѣе всеобщей критики, считающейся не съ годами, а со столѣтіями.

И въ этомъ изобразительное искусство занимаетъ совершенно изолированное положеніе. Композиторъ долженъ принимать, какъ обычное, что его произведеніе будутъ слушать вмѣстѣ съ Бахомъ или Бетховеномъ, и современный поэтъ тоже не можетъ воспрепятствовать тому, что тотчасъ послѣ прочтенія его стихотворенія раскроютъ стихотворенія Гете и т. п. Также архитекторъ бываетъ иногда вынужденъ воздвигнуть нѣчто рядомъ со старымъ зданіемъ и терпѣливо выслушивать критику.

Почему же такъ бережно охраняютъ искусство изобразительное? Хотятъ ли укачать себя въ иллюзіяхъ или же боятся, что слишкомъ много упадетъ подъ столь? Въ художественныхъ выставкахъ, по крайней мѣрѣ, уже устроили себѣ отдѣльный современный міръ, гдѣ играютъ въ прятки съ прежними временами.

Было бы весьма цѣнно и плодотворно, если бы въ такомъ спеціальному залѣ галереи была дана возможность выставлать по временамъ новыя произведенія наряду со старыми, особенно напр. произведенія, намѣченныя для приобрѣтенія государствомъ.

Развѣ это было бы столь невозможнымъ начинаніемъ для музея, и развѣ черезъ это коллекціи и плѣнники въ нихъ не вошли бы гораздо болѣе живыми въ современность и въ сознаніе—живой обмѣнъ между «прежде» и «теперь»?

МЮНХЕНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

(„Münchener Neueste Nachrichten“, февраль 1908).

Цѣли, преслѣдуемая «Художественнымъ театромъ» (Künstler-Theater), покоятся прежде всего на проясненіи отношенія между драматическимъ и изобразительнымъ искусствомъ, поскольку послѣднее имѣетъ мѣсто на сценѣ.

Въ этомъ заключена проблема, которая должна быть рѣшаема по-разному, въ зависимости отъ характера драматическаго произведенія. Но въ одномъ надо отдавать себѣ ясный отчетъ: чисто драматическая точка зрѣнія, съ которой поэтъ ввергаетъ слушателя въ состраданіе, совершенно самостоятельна и ничего общаго съ точкою зрѣнія изобразительнаго искусства не имѣетъ. Я хотѣлъ бы пояснить это однимъ примѣромъ. Представимъ себѣ событіе сожженія Савонаролы на площади Синьорин во Флоренціи и вызовемъ въ себѣ то возбужденіе публики и невѣроятнo-драматическое переживаніе. Сожженіе происходило на плаццѣ, однако очевидно, что внутреннее возбужденіе и болѣзненное вниманіе къ происходившему не допускало возможности заняться разсматриваніемъ плаццы, какъ явленія. Чистую внѣшность явленія могъ бы при этомъ наблюдать только такой художникъ, который оставался бы свободнымъ отъ внутренняго драматическаго переживанія и внѣ внутренняго со-дѣйствованія. Для публики же, которая также переживала происходившее, будучи всецѣло захвачена имъ, плацца была привычною внѣшнею рамой, не зрительнымъ переживаніемъ. Тотъ, у котораго находится время и спокойствіе, чтобы отдѣлить зрительный образъ отъ происшествія, находится уже внѣ чисто-драматической связи, цѣль порвана, и онъ—художникъ изобразительный. Здѣсь точки зрѣнія обоихъ искусствъ далеко удалены другъ отъ друга въ переживаніи, и такъ должно быть, если каждая хочеть остаться цѣльною.

Но настоящая драма хочеть заставить зрителя переживать чисто драматически, почему мы равно подпадаемъ ей дѣйствио при одномъ только чтеніи. То, что усиливаетъ впечатлѣніе драмы на сценѣ и чѣмъ слушатель обязанъ еще своему глазу, не имѣетъ и не должно имѣть ничего общаго съ переживаніемъ изобразительнаго художника, потому что послѣднее тотчасъ мѣняетъ внутрен-

нее состояніе и предполагаетъ совершенно иное отношеніе къ природѣ. Драматическая сила тамъ, гдѣ она дѣйствительно проявляется, вытѣсняетъ всѣ иные интересы. Въ этомъ именно и есть ея сила. О драмахъ Шекспира я и не говорю и напомню только такую повѣсть, какъ «Михаэль Кольгаасъ», въ которой Клейстъ такъ крѣпко схватываетъ читателя своими желѣзными драматическими тисками, что онъ не нуждается уже ни въ какихъ описательныхъ и онагляживающихъ средствахъ, чтобы совершенно захватить читателя и заставить его переживать.

Но отсюда вытекаетъ, что, если бы мы захотѣли представить себѣ сожженіе Савонаролы на сценѣ, то художественная правдивость сценическихъ декорацій лежала бы не въ томъ, чтобы возстановить по возможности близкую къ дѣйствительности и настоящую Piazza della Signoria, но въ томъ, чтобы воспроизвести ее лишь постольку и съ такой силой, поскольку она имѣетъ значеніе при истинно драматическомъ переживаніи, т. е., какъ объясняющая индивидуальная рама. Итакъ, состояніе драматическаго переживанія есть опредѣляющая правда, а не дѣйствительность, какую она можетъ являться состоянію созерцательному, глазу.

Все лишнее ослабляетъ драматическое переживаніе!

Найти для зрительнаго впечатлѣнія мѣру, при которой оно лишь служить опорой для ситуации, но не привлекаетъ на себя вниманія—въ этомъ заключается сценическая проблема въ подлинной драмѣ.

Этимъ сказано уже и то, что не безразлично, что представится взору. Надо серьезно взвѣснить, что безпокоящее глазъ можетъ такъ же отвлекать, какъ и лишнее, и что въ предѣлахъ мѣры и силы воздѣйствія, дѣло всегда будетъ идти о нѣкоторой гармоніи, благодатно ласкающей глазъ, не позволяя ему однако проявлять самостоятельность. При такомъ принципѣ отпадаетъ не только всякое декоративное важничанье съ преизбыткомъ лишняго, но и любительство изобразительнаго художника—занимать глазъ, представляя приковывающую глазъ картину.

Есть впрочемъ театральныя пьесы, не обладающія подлинною, сосредоточенною драматическою силой и хотящія восполнить свои недостатки зрительною занимательностью—пьесы, слѣдовательно, заранѣе на нее рассчитывающія. Ясно, что въ этомъ случаѣ сценическая задача смѣщается и что чисто драматическая точка зрѣнія не является уже единственной. Тѣмъ не менѣе, здѣсь еще остается продѣлать нѣчто важное, при всяческихъ условіяхъ принадле-

жащее къ задачѣ улучшенія сцены: это упрощеніе средствъ для достиженія наисильнѣйшаго дѣйствія. Опытъ изобразительнаго художника можетъ сдѣлать здѣсь безконечно многое. Парою вѣрно поставленныхъ деревьевъ создать впечатлѣніе цѣлаго лѣса, при помощи одного уличнаго угла вызвать въ фантазіи картину цѣлаго города—вотъ задачи въ высокой мѣрѣ интересныя и важныя для сцены. Ибо зритель—какъ ребенокъ: если ему дать куклу слишкомъ настоящую и слишкомъ хорошо сдѣланную, его фантазіи ничего не остается восполнить; кукла слишкомъ реалистическая разрушаетъ ребенку міръ его воображенія и ребенокъ не знаетъ, что съ ней дѣлать.

Совершенно такъ же обстоитъ дѣло со сценой, которая стремится не къ тому, чтобы возбудить фантазію, а къ совершенно противоположной цѣли представить глазу настоящую природу.

Этимъ я выяснилъ двѣ существеннѣйшія стороны проблемы, представляющіяся при разсмотрѣніи вопроса о сценѣ. Существуетъ стремленіе осуществить подобную попытку, и было бы большою заслугой, если бы она удалась.

КЪ ПОНИМАНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СВЯЗИ АРХИТЕКТУР- НЫХЪ СИТУАЦІЙ.

(„Raumkunst“, № 19, 1908).

Съ тѣхъ поръ, какъ вмѣстѣ со всеобщимъ избирательнымъ правомъ стало общимъ и чувство своего права на самостоятельную оцѣнку художественныхъ произведеній, повсемѣстно приходится слышать лозунгъ: искусство есть дѣло вкуса.

Такимъ образомъ искусство объявляется свободнымъ какъ птица, существомъ, не имѣющимъ ни собственного права на существованіе ни объективно опредѣлимаго содержанія—существомъ, цѣнность котораго зависитъ только отъ случайнаго аффекта. Лишь въ качествѣ художественно-историческаго явленія приобретаетъ тогда произведеніе искусства свое собственное оправданіе и твердую почву. Это распространенное отсутствіе вѣры въ объективно-осязаемое содержаніе искусства не только открываетъ дверь всевозможнымъ нелѣпостямъ, но становится препятствіемъ для разсмотрѣнія дѣла по существу.

Но если хоть разъ уснуть себѣ, что средствамъ, при помощи которыхъ дѣйствуютъ на насъ природа и искусство, присуще обнаруженіе объективной силы пространственныхъ элементовъ представленія, такъ что, напр., дѣйствіе горизонталей и вертикалей, свѣта и тѣни и проч. суть такія, данныя природой, дѣйствія, надъ которыми художникъ не имѣетъ никакой власти, будучи только въ состояніи использовать ихъ реальность въ различной силѣ и смѣшеніи, какъ докторъ свои лекарства,—тогда приобретаетъ живое значеніе и тотъ взглядъ, что въ каждомъ явленіи разыгрывается опредѣленный реальный процессъ, въ которомъ элементы явленія и элементы его пространственнаго представленія дѣйствуютъ вмѣстѣ или противъ другъ друга.

Смотря по тому, будутъ ли эти силы работать въ одномъ направленіи или взаимно уничтожаться, и ихъ равнодѣйствующая будетъ объективно болѣе или менѣе сильной, болѣе или менѣе выразительной или же ничего не говорящей. Этотъ фактически происходящій процессъ, съ соответствующими результатами производимаго имъ дѣйствія, есть объективно наличное содержаніе всякаго явленія, какъ такового. Кто на эти дѣйствія природы и на это обнаруженіе силъ реагируетъ непосредственно, какъ мем-

брана на звуковыя волны, кто отчетливо ощущаетъ и можетъ различать ихъ единства и противорѣчя,—тогъ относится къ явленію, какъ художникъ.

Такимъ образомъ мы приходимъ къ объективной художественной оцѣнкѣ явленія, которая оказывается независимой ни отъ случайнаго аффекта, ни отъ такъ называемаго сужденія вкуса.

Художникъ, какъ человѣкъ, изображаетъ въ своихъ произведеніяхъ, въ качествѣ аффективной цѣнности, то, что трогаетъ его въ природѣ, и, такъ какъ публикѣ человѣкъ ближе, чѣмъ художникъ, то въ этой аффективной цѣнности она видитъ единственное содержаніе его произведеній. Каждый видитъ тогда въ художникѣ себѣ подобнаго и всякое сужденіе становится, конечно, дѣломъ вкуса.

Аффектъ будетъ играть большую или меньшую роль въ произведеніи художника, въ зависимости отъ субъективности или объективности его природы; но художественное значеніе и оправданіе, онъ получаетъ только тогда, когда онъ выступаетъ въ формѣ объективной цѣнности въ вышеуказанномъ смыслѣ, потому что неопредѣленная величина, очевидно, можетъ быть опредѣляема только при помощи величины опредѣленной.

Отсутствіе вѣры въ объективное художественное содержаніе и принципъ субъективнаго сужденія вкуса становятся вдвойнѣ опасными въ наши дни, когда вслѣдствіе усилившагося развитія стали необходимы во всѣхъ городахъ большія строительныя измѣненія, когда всюду и каждый моментъ возникаетъ вопросъ о томъ, что цѣнно, что должно быть сохранено, что можетъ быть отброшено и т. п. Художественно-историческая точка зрѣнія и сужденіе вкуса большинства являются въ настоящее время единственными рѣшающими инстанціями. Наибольшая опасность грозитъ, возникшимъ постепенно въ разныя времена, площадямъ и улицамъ, потому что въ ихъ основѣ не лежитъ, какъ будто, никакого художественнаго замысла, потому что они считаются игрой случая. До сихъ поръ только отдѣльное зданіе разсматривалось историками искусства, какъ осязательное художественное произведеніе. Полагаютъ, что художественный духъ существуетъ лишь постольку, поскольку онъ работаетъ планомѣрно, а все, что возникло не по общему плану, считаютъ въ художественномъ отношеніи безцѣльнымъ дѣломъ случая. Но вѣдь ясно, что тамъ, гдѣ дѣйствительно есть налицо связь явленія, вопросъ о томъ, возникла она случайно или намѣренно, совершенно не важенъ. Вѣдь

и кусокъ природы можетъ быть художественно цѣннымъ. Съ другой же стороны часто считается случаемъ многое такое, что на самомъ дѣлѣ вовсе не случайно.

Каждый знаетъ, какъ часто сняты весьма разумные сны, иногда длинныя, сложныя исторіи, относительно которыхъ не можетъ быть и рѣчи о планѣ. Однако сонъ имѣетъ связный смыслъ, следовательно, связь можетъ явиться не только благодаря плану, но и иначе, а именно благодаря правильному естественному движенію впередъ,—движенію, при которомъ не спрашиваютъ о томъ, что будетъ дальше. Такимъ путемъ возникло большинство старыхъ городовъ.

Первый считается только съ природной обстановкой, слѣдующій—съ имѣющимся уже лицомъ. Каждый заботится о правильномъ примыканіи, о художественномъ дѣйствіи цѣлаго. Такъ дѣло подвигается впередъ, и всякій разъ сдѣланное оказывается подходящимъ, потому что одинъ за другимъ дѣйствовалъ художественно, потому что каждый умѣлъ считаться съ объективно существующими силами и, пользуясь ими, творилъ дальше. Такъ художественный духъ сказывается одинаково въ примыканіи и продолженіи, какъ и въ новомъ единичномъ созданіи. Его работа надъ художественнымъ явленіемъ изложена не только въ однихъ именахъ существительныхъ: въ ней есть и частицы и знаки препинанія, которые только и даютъ явленію нѣкоторый смыслъ. Эта связь создаетъ ту духовную скрѣпу, благодаря которой маленькая стѣнка, небольшой изгибъ, ступень и т. д. бываютъ въ этой связи столь же важны, какъ и само зданіе. Если научиться читать эту связь, то станетъ уже не существенно, въ какое время возникло то или другое, тогда спрашиваютъ только о томъ, въ какомъ духѣ продолжалъ работу отдѣльный человекъ. И вообще надо научиться отдѣлять художественный духъ отъ стиля и матеріальныхъ цѣнностей, въ которыхъ онъ выступаетъ, отъ количества и рода художественныхъ формъ и отъ роскоши матеріала.

Подобнымъ путемъ возникли наиболѣе прекрасныя улицы и площади. Продолженіе существующей ситуациі всегда отвѣчало тѣлесному чувству, которое возбуждалось ею и опредѣленнымъ образомъ физически дѣйствовало дальше. Возбужденныя такимъ образомъ ощущенія направленія; тяготѣніе внизъ или стремленіе вверхъ, ощущеніе расширенія или стягиванія и т. д. требуютъ, подобно физическимъ состояніямъ, смотря по обстоятельствамъ, своего продолженія, разрѣшенія, неожиданнаго перерыва и проч.

Такъ каждый совершенно правильно прибавлялъ отъ себя что-нибудь новое, благодаря пониманію своего предшественника и данной ситуации; одно вдохновеніе присоединялось къ другому, безъ произвола слѣдуя данному ритму. Общій духъ ведетъ здѣсь, впередъ шагъ за шагомъ, то скорѣе, то медленнѣе, какъ дружеская рука, облегчающая каждое движеніе любезнымъ жестомъ. Здѣсь окружающее представляетъ собою какъ бы остроумную бесѣду, всюду интересную и живую, въ которой никогда не замѣчаешь сознательнаго намѣренія, въ которой все кажется случайнымъ, а потому вдвойнѣ привлекательнымъ.

Тогда были, конечно, иныя времена. Теперь же вмѣсто внутренняго художественнаго духа, единственной связующей силой является по большей части лишь обусловленное закономъ расположеіе строеній.

Современность должна, конечно, многое измѣнить и отмѣнить — и она имѣетъ на это полное право. Но культурному человѣку надлежитъ знать тѣ художественныя цѣнности, которыми приходится пожертвовать, а не уничтожать ихъ безсознательно. Правильно обойтись съ ними возможно только въ томъ случаѣ, если будетъ правильно оцѣнено ихъ художественное значеніе. Чтобы способствовать пониманію такихъ ситуаций, мнѣ кажется необходимымъ и плодотворнымъ пояснить нѣсколькими примѣрами указанную художественную связь.

1. Piazza della Signoria во Флоренціи.

По случаю происходившаго въ 1903 году во Флоренціи спора о томъ, должна ли быть замѣнена копіей статуя Микель-Анджелова Давида, удаленная въ началѣ семидесятыхъ годовъ съ площади Сидьорин, я опубликовалъ статью, въ которой подробно обсуждалъ художественное расположеіе этой площади. Привожу изъ этой статьи слѣдующія соображенія:

Художественное развитіе площади Сидьорин само по себѣ очень интересно. Такъ какъ палаццо Веккіо вдается въ площадь всей своей мощной массой, то первоначально, когда онъ еще одиноко стоялъ на площади, онъ вѣроятно производилъ весьма рѣзкое впечатлѣніе; внезапное вторженіе колосса должно было имѣть въ себѣ нѣчто подавляющее. Къ этому присоединяется еще то, что мощная каменная масса зданія поднимается съ земли, какъ бы въ одномъ стремленіи, не прерываясь вплоть до верхняго карниза, и тамъ, въ башнѣ, еще разъ повторяетъ движеніе вверхъ.

Это дважды повторенное, характерное движение гонить вверх всю тяжесть здания, отчего возникает воинственное впечатлѣніе, заставляющее палатцо царить надо всѣмъ городомъ. Но для самой площади и для близкой точки созерцанія получается, естественно, тотъ недостатокъ, что внизу, у основанія здания, глазъ не видитъ ничего, кромѣ нерасчлененной каменной массы, произво-

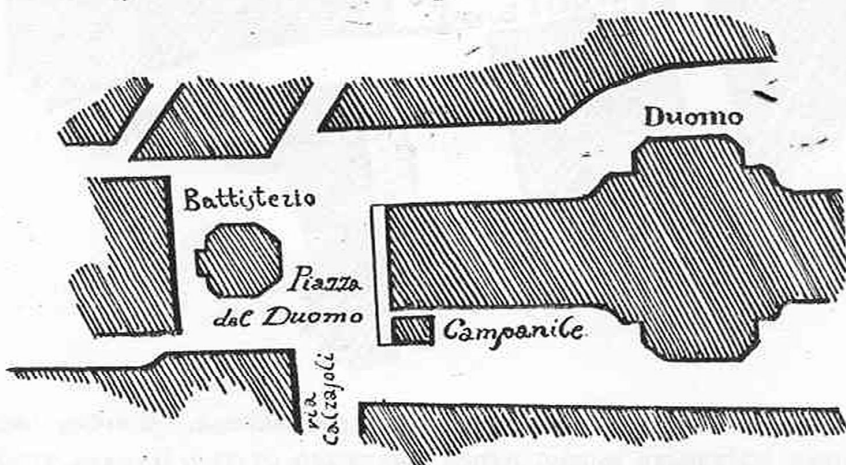


дящей мрачное впечатлѣніе грознаго средневѣковья. Поэтому возникла идея поставить внизу, передъ палатцо, статую Давида, чтобы этимъ художественно оживить площадь и фасадъ. Но тогда оказалось необходимымъ поставить съ другой стороны входа еще одно произведеніе, а именно группу Бандинелли. Постановка этихъ двухъ произведеній вдоль фасада привела позднѣе къ гениальной идеѣ продолжить этотъ начатый скульптурный рядъ по всей пло-

щади, для того, чтобы смягчить рѣзкое впечатлѣніе отъ подавляющаго площадь палатцо Веккіо. Когда вплотную къ углу примкнулъ фонтанъ, какъ дальнѣйшее продолженіе направленія фасада палатцо Веккіо, и когда затѣмъ былъ поставленъ конный памятникъ, то общая площадь раздѣлилась на двѣ части: переднюю, главную часть, ограниченную фасадомъ палатцо Веккіо и монументами, и меньшую, образовавшуюся лѣвѣе, позади первой. Такимъ образомъ, почти шутя и незамѣтно была уничтожена рѣзкость впечатлѣнія производимаго вѣзавшимся въ площадь палатцо Веккіо, при чемъ самъ палатцо сохранилъ вверху свой смѣлый, воинственный характеръ. Средневѣковое негостепріимное настроеніе площади—подобно развитію жизненныхъ отношеній—превратилось въ жизнерадостно-художественное настроеніе, которое такъ необходимо намъ въ настоящее время.—Этотъ абсолютно необходимый для впечатлѣнія площади рядъ пластическихъ украшеній разорванъ въ своей связи, благодаря удаленію статуи Давида, и теперешнее расположеніе монументовъ существенно ослабляетъ ихъ архитектурное дѣйствіе и дѣлаетъ его неотчетливымъ. Поэтому возстановленіе этой связи, т.-е. заполненіе пробѣла, является абсолютной художественной необходимостью, такъ какъ слѣдуетъ отдать должное архитектурному смыслу общаго расположенія всей площади.

2. Соборная площадь во Флоренціи.

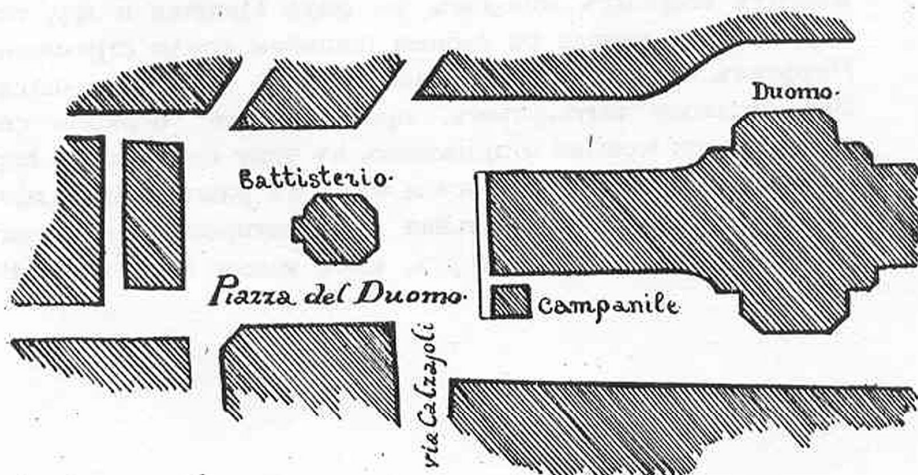
Прилагаемые два плана изображаютъ соборную площадь во Флоренціи, какою она была еще недавно и какою является теперь.



Баптистерій примыкалъ прежде своею замкнутой, опредѣленно выраженной задней стороной настолько плотно къ епископскому дворцу, что пространство, воспринимаемое какъ площадь, окружало его только съ трехъ сторонъ, изъ которыхъ каждая подчеркивалась бронзовой дверью. Благодаря этому формы баптистерія были мотивированными и естественными. Теперь же, когда площадь позади баптистерія стала такой же широкой, какъ и съ другихъ сторонъ, и баптистерій стоитъ посреди площади, его планъ, съ опредѣленной задней стороной, сталъ совершенно безсмысленнымъ.

Раньше, когда главнымъ подходомъ къ соборной площади была *via Calzajoli*, вы попадали въ пространство между соборомъ и баптистеріемъ и видѣли справа и слѣва площадь, обрамленную фасадами обоихъ зданій. Площадь казалась просторной въ сравненіи съ улицей и взглядъ падалъ прямо на оба главныхъ, расположенныхъ другъ противъ друга, портала. Благодаря широкой лѣстницѣ предъ соборомъ съ его колокольной, эта сторона площади была ея главной стороной, а стоящій напротивъ баптистеріи производилъ впечатлѣніе цыпленка при курицѣ.

Теперь, когда епископскій дворецъ такъ далеко отодвинуть отъ баптистерія и созданъ второй главный входъ на площадь (прежде тамъ былъ только небольшой проходъ чрезъ арку, образующую маленькія ворота для замыканія задняго плана), — теперь входишь на новую площадь, въ серединѣ которой стоитъ баптистерій, закрывающій фасадъ собора. Баптистерій теперь сталъ безсмысленнымъ: на него натыкаешься, какъ на препятствіе,



и непосредственное впечатлѣніе отъ собора уничтожается. Надо нарочно обойти баптистерій, чтобы видѣть соборъ. Это годится только для задняго входа на площадь, но для главнаго входа такое развитіе площади является совершенно жалкимъ.

Если же войти, какъ раньше, черезъ улицу Calzaduoli, то, вслѣдствіе значительнаго увеличенія площади, находящейся сзади баптистерія, пространство между баптистеріемъ и соборомъ кажется столь незначительнымъ, что зданія подавляютъ другъ друга, а площадь между ними приобретаетъ видъ простой улицы; все время хочется отодвинуть баптистерій назадъ.

Теперь весь смыслъ прежней ситуаціи совершенно исчезъ и оказался въ противорѣчій съ баптистеріемъ: послѣдній стоитъ словно оставленный на своемъ мѣстѣ шкафъ, стоявшій ранѣе у перегородки двухъ комнатъ, соединенныхъ потомъ въ одну большую комнату. Такимъ образомъ, тонко продуманное расположеніе, основанное на единствѣ между смысломъ зданій и смысломъ ихъ обстановки, замѣнилось полной бессмыслицей, и это коверканье производится съ гордымъ сознаниемъ того, что имъ защищается художественная цѣнность. Ни подъ какимъ видомъ нельзя было увеличить площадь позади баптистерія; надо было создать сообщеніе съ *via Seretani*, урѣзавъ епископскій дворецъ не съ передней, а съ задней стороны, т.-е. не трогая соборной площади.

3. Площадь св. Марка въ Венеціи.

Послѣ паденія колокольни св. Марка, площадь Марка удивительно измѣнилась.

Я ѣхалъ по большой падуанской дорогѣ, а затѣмъ пересѣлъ на паромъ, направляющійся къ городу лагунъ. Плоской и вялой стояла надъ гладкой поверхностью моря главная часть города, которой не доставало ея башни; она напоминала картину многихъ озерныхъ городовъ, въ родѣ Цюриха и др., тогда какъ другія части города со своими башнями гордо стремились ввысь. Поразила меня затѣмъ и вялый видъ самой площади Марка. Все казалось вытянутымъ, приземистымъ: церковь св. Марка словно стала меньше и прижалась къ углу съ плохимъ переходомъ ко дворцу дожей. Когда же я сѣлъ въ одномъ изъ кафэ, то мнѣ начала колоть глаза обильная орнаментировка прокурацій, и ея украшенія запрыгали вокругъ, какъ мыши безъ кота. Вся энер-

гія пропала и только теперъ многимъ стало ясно, какую значительную роль играла башня въ общемъ концертѣ.

Совершенно просто выдержанная венеціанская башня вся стремится въ высоту и составляетъ сильнѣйшую противоположность тѣснотѣ, царящей внизу, на землѣ. Эта энергичная вертикальная линія позволяетъ вздохнуть свободно; она влечетъ ввысь и освобождаетъ отъ односторонняго горизонтальнаго направленія—отъ чувства ползанья на брюхѣ. Башни распределены по городу, подобно воздушнымъ шахтамъ, для того чтобы время отъ времени указать человѣку вверхъ. Для того же стояла въ своей простой силѣ и колокольня на площади Марка, дававшая мѣру всему осталь-



ному. Ея простота удерживала въ надлежащихъ границахъ орнаментировку прокурацій, такъ что ничто не могло стать слишкомъ кричащимъ и, въ сущности говоря, только она и дѣлала возможнымъ существованіе всей этой богатой орнаментики. Все связывалось вмѣстѣ и приводилось къ своему настоящему дѣйствию, благодаря мощному гласу, исходившему отъ колокольни.

Какъ видно изъ плана, башня стояла на площади въ сторонѣ, такъ что середина устья площади была сдвинута въ сторону и соборъ св. Марка стоялъ на этой оси. Такимъ образомъ совершенно скрадывалось косое относительно площади положеніе собора и его неясная связь съ дворцомъ дожей. Благодаря указанному положенію башни, направленіе площади шло прямо къ собору св.

Марка, который казался больше чѣмъ теперь, потому что прежде онъ совершенно заполнялъ ограниченный башней просвѣтъ площади, въ то время какъ теперь онъ находится въ гораздо большемъ просвѣтѣ, что, естественно, заставляетъ его казаться маленькимъ. Длина прокурацій и площади Марка парировалась и уравновѣшивалась прежде мощнымъ протяженіемъ башни въ высоту; площадь казалась короче, что опять-таки благоприятствовало собору, потому что онъ казался стоящимъ ближе къ намъ. Теперь же длина площади представляетъ собой единственное ощущаемое протяженіе, поэтому соборъ въ концѣ ея долженъ много потерять. — Такъ связывалось одно съ другимъ, башня представляла центръ тяжести всей ситуаціи; безъ нея все разсыпается, теряетъ свою связь, свое дѣйствіе; она вліяла на застройку всей площади въ продолженіе вѣковъ: безъ нея пропало духовное единство площади. Я былъ прямо огорченъ теперешнимъ ея впечатлѣніемъ. Площадь Марка казалась мнѣ лицомъ, изъ котораго прежде исходилъ свѣтъ ума и духовной красоты, а теперь мертво глядитъ тупоуміе. Слѣдовало бы возможно скорѣе возстановить башню.

4. Замокъ Ангела въ Римѣ.

Недавно мнѣ передавали какъ слухъ, что въ Римѣ, изъ художественно-историческаго и археологическаго рвенія, собираются очистить замокъ Ангела отъ позднѣйшихъ добавленій и удалить находящіяся около него постройки. Справедливъ ли этотъ слухъ, я не знаю, но самая мысль можетъ испугать кого угодно.

Я не знаю, вполне ли твердо установлено въ настоящее время, какъ выглядѣлъ мавзолей Адриана и соответствовалъ ли его видъ распространенному доселѣ воззрѣнію, по которому на большомъ кругломъ зданіи возвышалось среднее зданіе съ вѣнчающей его статуей Адриана. Во всякомъ случаѣ прежнее зданіе, если бы оно существовало какъ цѣлое, гораздо менѣе теперешняго подходило бы къ окружающей обстановкѣ; кромѣ того оставалось бы подъ вопросомъ: выше ли оно въ художественномъ отношеніи, чѣмъ замокъ Ангела въ его теперешней формѣ? Я сильно сомнѣваюсь въ этомъ, потому что, какъ увѣнчанный въ серединѣ монументъ, оно всегда представляло бы собою лишь доведенную до колоссальности художественную форму болѣе мелкаго цѣлага.

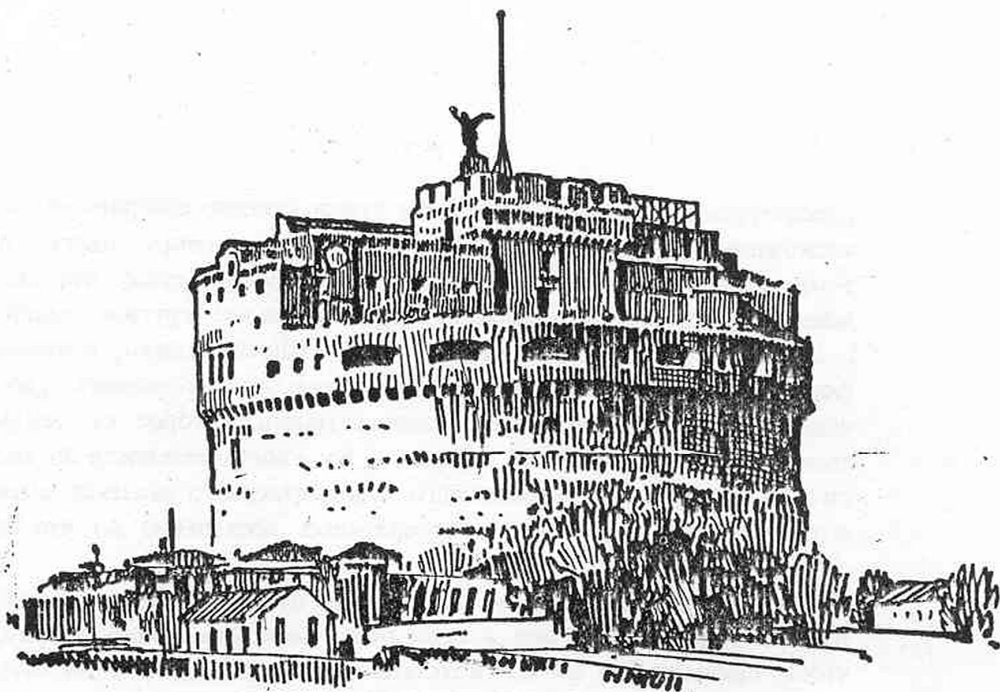
Однако мы можемъ совершенно оставить въ сторонѣ вопросъ о первоначальномъ видѣ замка Ангела, потому что возможность его

реконструкціи исключена и была бы художественно совершенно невозможнымъ предпріятіемъ. Скорѣе всего, разговоръ идетъ о томъ, чтобы устранить теперешнюю надстройку, потому что она возникла позднѣе, возстановить первоначальное круглое зданіе и обнажить его снова, лишивъ его позднѣйшей одежды, подобно форуму. Это было бы однако исключительно спортивнымъ удовольствіемъ для археологовъ, удовольствіемъ, которое съ успѣхомъ можно себѣ доставить на бумагѣ. Въ дѣйствительности же мы имѣемъ теперь зданіе величайшаго художественнаго значенія, хотя его первоначальная форма и превратилась постепенно во что-то совершенно иное.

Надстройки на замкѣ Ангела служили нѣкоторой практической цѣли, но, кромѣ того, они должны были закончить замокъ вверху, чтобы привести его въ соотвѣтствіе съ окружающимъ и вызвать къ жизни то, что прежде было только историческимъ фрагментомъ. Практически дѣло заключалось только въ частичной застройкѣ, при чемъ большая часть замка могла остаться въ видѣ террасы; съ художественной же точки зрѣнія дѣло шло объ увѣнчаніи мощнаго круглаго зданія, которое со всѣхъ сторонъ должно давать перспективно ясный силуэтъ и производить грандіозное впечатлѣніе. Но при частичной застройкѣ всегда оказывается труднымъ увѣнчать зданіе такъ, чтобы оно во всей своей совокупности дѣйствовало на зрителя импозантно.

При всякомъ застраиваніи середины круглой террасы возникаетъ то неудобство, что для зрителя, смотрящаго снизу, пропадаетъ, изъ-за перспективнаго закрыванія опорной точки, ясная, видимая связь надстройки съ ея основаніемъ. Поэтому средняя надстройка будетъ производить впечатлѣніе чего-то неорганичнаго и незначительнаго, если только она не займетъ большую часть террасы. Если же это возможно, то, въ общемъ, самымъ естественнымъ и подходящимъ для заканчиванія зданія вверху является форма купола, потому что куполь захватываетъ всю площадь своего основанія. При этомъ рѣшающее значеніе принадлежитъ силуэту все покрывающей дуги. Этотъ силуэтъ сохраняетъ свое дѣйствіе даже въ томъ случаѣ, если дана только средняя дуговая линія купола, образующая сводъ подобно ручкѣ надъ круглымъ сосудомъ. Это, такъ сказать, линейная основа впечатлѣнія, безъ использования дѣйствительной кубической массы.

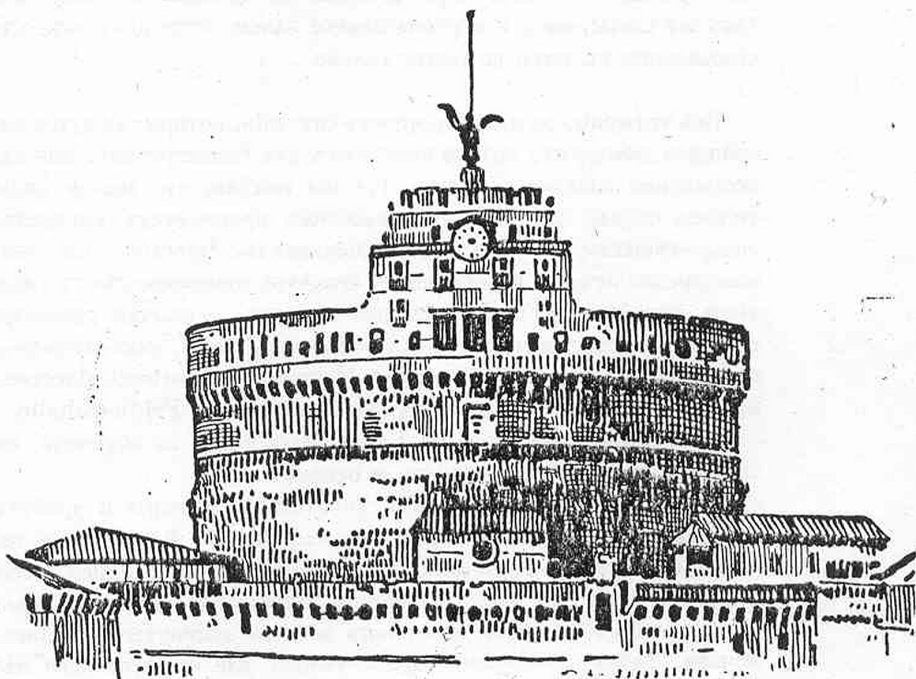
Эта дуговая линія надъ кругомъ террасы съ ея средней точкой и была въ дѣйствительности основной формой застройки.



Терраса по объёмъ сторонамъ остается свободной, а отдѣльныя постройки поднимаются одна надъ другой отъ одного края замка и затѣмъ снова понижаются къ противоположному краю, все время слѣдуя въ свободномъ ритмѣ мыслимой дуговой линіи.

Только при созерцаніи спереди это дополненіе пріобрѣтаетъ другой видъ, потому что оно поднимается лишь, какъ башенная надстройка среди двухъ боковыхъ террасъ. Но здѣсь оно имѣетъ то огромное преимущество предъ всякимъ возвышеніемъ въ срединѣ террасы, что оно стоитъ спереди прямо надъ парапетомъ, какъ его непосредственное продолженіе, не требуя никакого перехода и увѣнчивая фронтъ смѣлой башней. При этомъ каждому становится понятнымъ подъемъ къ вершинѣ зданія, съ Ангеломъ посрединѣ.

Этимъ разрѣшены всѣ затрудненія и дана возможность проявить самую широкую свободу. При большомъ масштабѣ цѣлаго верхъ его могъ теперь безъ потери единства разрѣшиться въ отдѣльныя зданія и дать, такимъ образомъ, прочный масштабъ для дѣйствительной величины круглаго основанія. Мощно возвышается



его вершина на самомъ краю, совершая все новые подъемы отъ дома къ дому и какъ бы руками стягивая весь замокъ. Это величественно и въ то же время не громоздко. Случайно и шутя слагается эта скрытая общая форма изъ кажущихся независимыми отдѣльныхъ построекъ. Въ этомъ заключается огромнѣйшее преимущество замка передъ постройками, выполненными по первоначальному плану, такъ какъ онѣ должны навсегда сохранить разъ взятые размѣры, для того, чтобы не потерять своего единства. Всякое чрезмѣрное увеличеніе монумента перестаетъ дѣйствовать на зрителя, потому что при этомъ теряются служащія намъ масштабомъ формы обыкновенной жизни. Такое зданіе, какъ Колизей, производитъ величественное впечатлѣніе только потому, что его отдѣльные мотивы сохраняютъ масштабъ воспринимательной величины, самъ по себѣ не являющійся чрезмѣрнымъ. А крутое зданіе замка Ангела сдѣлалось могучимъ благодаря тому, что на немъ расположился маленькій городъ.

Я не знаю, возникли теперешнія надстройки сразу или постепенно, но это и не имѣетъ значенія, потому что указанный основ-

ной принципъ несомнѣнно служилъ ихъ руководящей идеей. Такіе мастерски найденные образцы архитектурныхъ рѣшеній суть не случайныя пристройки, которыя можно было бы снова снести по той причинѣ, что онѣ первоначально не имѣлись въ виду. Онѣ такъ же святы, какъ и первоначальное зданіе, если духъ искусства сказывается въ нихъ не менѣе сильно.

Всѣ эти примѣры иллюстрируютъ ситуаціи, которыя кажутся случайными, потому что онѣ не вытекаютъ изъ симметричнаго или одновременно созданнаго плана. Но мы видѣли, что между характеромъ формъ зданій и окружающимъ существуетъ внутренняя связь—существуетъ настоящая зависимость. Чувство этой связи совершенно исчезло въ прошломъ столѣтіи, одновременно съ развитіемъ музейнаго дѣла и связанной съ нимъ привычки разсматривать художественныя произведенія внѣ ихъ связи, какъ отдѣльныя произведенія искусства. Такъ, въ Мюнхенѣ мы имѣемъ блестящій примѣръ такого нехудожественнаго воззрѣнія—Feldhernhalle.

Флорентійская Loggia dei Lanzi взята здѣсь за образецъ, внѣ связи съ ситуаціей, лежащей въ ея основѣ.

Такая галлерея производитъ впечатлѣніе пещеры и требуетъ представленія тѣла, въ которомъ она вырыта. Во Флоренціи лоджіа образуетъ конецъ ряда домовъ, такъ что открыты у нея только фасадъ и одна сторона. Получается впечатлѣніе, будто раскрытъ и превращенъ въ галлерею одинъ конецъ замкнутаго комплекса домовъ. Здѣсь дано элементарное условіе для естественнаго дѣйствія лоджіи. Въ Мюнхенѣ же, напротивъ, галлерея поставлена между двумя улицами—дыра между двумя дырами—такъ что при взглядѣ на фасадъ тѣлесность совершенно отсутствуетъ. Поэтому галлерея теряетъ свой внутренній смыслъ и все свое дѣйствіе. Сама по себѣ она могла бы быть очень хорошей, но въ этой связи она не производитъ никакого впечатлѣнія, подобно мѣткому слову, вставленному не въ надлежащемъ мѣстѣ.

Можно привести массу примѣровъ этого нехудожественнаго пониманія «вещи въ себѣ»,—пониманія, которое, къ сожалѣнію, почти вездѣ господствуетъ въ настоящее время. Оно до такой степени укоренилось во всѣхъ школахъ, политехникумахъ и университетахъ, перейдя оттуда въ головы образованныхъ людей, что требуется смѣна цѣлаго поколѣнія, для того, чтобы снова открыть людямъ глаза на общій законъ всякаго искусства, а именно: что художественное произведеніе всегда бываетъ задумано, какъ часть

чего-нибудь большого, какъ часть нѣкоторой ситуаціи. Какъ шпага существуетъ сама по себѣ, и въ то же время формою своей рукояти указываетъ на руку, которая должна держать ее, такъ и художественное произведеніе не только дѣйствуетъ само по себѣ, но и указываетъ на окружающую обстановку. Чѣмъ сильнѣе эта двойная жизнь, тѣмъ шире поле дѣятельности отдѣльнаго произведенія, тѣмъ больше его художественное значеніе.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Отъ переводчиковъ	v — X
Къ таблицамъ	XI—XII
ПРОБЛЕМА ФОРМЫ ВЪ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ.	1—142
Предисловіе къ третьему изданію	3—7
Введеніе	8—10
I. Представленіе зрительное и представленіе двигательное	11—17
II. Форма и воздѣйствіе	18—25
III. Пространственное представленіе и его выраженіе въ явленіи	26—32
IV. Плоскостныя и глубинныя представленія	33—43
V. Воспріятіе рельефа	44—54
VI. Форма какъ выраженіе функціи	55—67
VII. Скульптура въ камнѣ	68—77
Приложеніе къ шестому изданію. Дополни- тельныя статьи къ „Проблемѣ формы“	78—106
Таблицы	107—142
СОБРАНІЕ СТАТЕЙ	143—188
Кое-что о значеніи размѣровъ въ архитектурѣ	145—151
Дѣятельность природы и дѣятельность искусства	152—155
Вилла Боргезе и памятникъ королю Гумберту	156—159
Рабочій и работа	160—164
Эдгаръ Курцъ	165—166
Къ музейному вопросу	167—169
Мюнхенскій художественный театръ	170—172
Къ пониманію художественной связи архитектурныхъ ситуацій	173—188
О ГАНСѢ фонѢ МАРЭ	189—194