

Николай Тарабукин

Проблема пространства в живописи

В настоящем номере начинается публикация монографии Н. М. Тарабукина «Проблема пространства в живописи». Эта публикация требует краткого предисловия.

Имя Николая Михайловича Тарабукина (25 августа 1889 г. ст. ст. — 21 февраля 1956 г.) известно широкой публике в основном по монографии о Врубеле (опубликована в 1974 г.), специалистам — еще и по его работам 1920-х годов, посвященным проблемам искусства тех лет, вызывающим столь значительный интерес за рубежом, что появились переводы книг «От мольберта к машине» и «Опыт теории живописи» на французский и испанский языки, готовится диссертация на английском, в которой Тарабукину отводится весьма значительное место. Тем более обидно, что на родине Н. М. Тарабукина интерес к его наследию настолько невелик, что вечер памяти, приуроченный к столетию со дня его рождения, собрал немногим более десяти человек. Это и неудивительно, ибо почти все главные его труды до сих пор остаются неизданными¹. Помнят о Николае Михайловиче лишь его студенты по ГИТИСу и ВГИКу, которым он отдавал все свои силы на протяжении более чем 20 лет, но и они не могли оценить, по разным причинам, всей глубины исследовательского таланта ученого. Тарабукин был вынужден писать «в стол», без всякой надежды на публикацию, исходя из одного творческого стремления формулировать свои мысли и поверить их... хотя бы бумаге и, быть может, нескольким близким друзьям, в числе которых был и А. Ф. Лосев.

Не буду повторять здесь того, что уже было, хотя и лапидарно, написано мной о Тарабукине², сказать же больше не позволяет характер и объем публикации. Поэтому остановимся на самой публикуемой впервые монографии.

¹ См.: Дунаев А. Г. Библиографический указатель трудов Н. М. Тарабукина, архивных материалов и литературы о Н. М. Тарабукине. М., ГИТИС (на правах рукописи), 1990. 60 стр.

Эта библиография (и одновременно архивный путеводитель) требует некоторых исправлений и дополнений. Здесь укажем только на две последние публикации: «Смех в искусстве» («Творчество», 1990, № 9, 10) и «Искусство Севера» (публикация Г. И. Вадорнова в 3 вып. «Ферапонтовского сборника»). Работа об иконе Владимирской Богоматери из сборника «Философия иконы», сданная в журнал «Наше наследие», не вышла в связи с прекращением его финансирования. Из предполагавшихся нескольких изданий трудов Тарабукина пока не вышло ни одного.

² См.: «Литературная Россия», 1989, № 35 (1 сентября), С. 21; «Декоративное искусство СССР», 1989, № 10 «Творчество», № 9. Для издательства «Искусство» подготовлена краткая хронология основных дат жизни и творчества Тарабукина.

Монографии Тарабукина можно разделить на три основные категории. К первой относятся специально-теоретические работы (например, «Анализ композиции в живописи»), метод которых я назвал бы условно «формальным» или «структуралистским», с тем, однако, отличием, что все построения и выводы сделаны на сугубо конкретном материале, взятом в его историческом развитии. Ко второй — историко-искусствоведческие исследования, отчасти устаревшие из-за накопления наукой новых фактов, но сохраняющие свое значение благодаря строгому отбору материала и связующему этот материал теоретико-исторической концепции («История костюма»). Наконец, к третьей категории я бы отнес те его работы, в которых автор-философ побеждает автора-искусствоведа. Для этих монографий (самой первой — «Философия иконы» и самой последней — «Философия культуры») характерен очень личный и цельный, религиозный взгляд на историю, кажущийся поначалу даже дисгармонирующим с другими трудами ученого. Не касаясь этой стороны названных исследований, скажу лишь, что собственно философские взгляды Тарабукина (как они проявляются в данных трудах) представляются мне несколько эклектичными, что, впрочем, не умаляет общей ценности этих работ.

Публикуемая ныне монография не принадлежит, по моему мнению, целиком ни к одной из указанных категорий. В ней успешно сочетаются как искусствоведческий историко-теоретический подход, так и философские обобщения. Именно поэтому, вероятно, исследование было выбрано и кратко изложено А. Ф. Лосевым для иллюстрации разных представлений о пространстве в книге (публикация которой так дорого ему стоила) «Диалектика мифа».

По этим соображениям и журналу была предложена в первую очередь «Проблема пространства в живописи».

Рукопись была заказана Н. М. Тарабукину ГУСом как пособие для художественных школ в феврале 1927 года и принята к печати в октябре того же года ГОСИЗДАТом. Тогда же свои выводы Тарабукин изложил в Государственной Академии художественных наук (ГАХН) в двух докладах: «Общие предпосылки проблемы пространства» (18 октября, Философский разряд. В обсуждении доклада принял участие А. Ф. Лосев. Тезисы: ЦГАЛИ. Ф. 941, оп. 2, ед. хр. 18, л. 36+об. автограф, л. 37 машинопись; оп. 14, ед. хр. 32, л. 3 маш., там же протокол — л. 2+об. и «Эксцентрическое пространство и гиперпространство в живописи» (2 ноября, теоретическая подсекция. Секции пространственных искусств. Тезисы: ЦГАЛИ. Ф. 941, оп. 2, ед. хр. 18, л. 141+об. авт.; 139+об., 140+об. маш.).

На основании отзывов рецензентов (в т. ч. Фаворского — см.: *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. М., 1988, с. 456) ГУС предложил Тарабукину в 1929 году переделать рукопись согласно рецензиям. Монография была переработана в ноябре 1929 года и вновь представлена в декабре в ГОСИЗДАТ.

В апреле 1930 года ГУС постановил не рекомендовать книгу в качестве учебника, но не возражал против ее издания отдельной монографией. Научный отдел ГОСИЗДАТа отказался печатать книгу, и тогда рукопись в июне 1930 года была представлена в издательство «Academia». Но было уже поздно: ГАХН реформируется и вскоре закрывается, и с тех пор все работы Тарабукина остаются в рукописях.

В 1930 году выводы Тарабукина изложены Лосевым².

В конце 1960-х годов вдова Тарабукина Л. И. Рыбакова и его внучатый племянник, искусствовед, трагически погибший в 1978 г., Г. С. Дунаев, предприняли попытку издать некоторые труды Тарабукина, в т. ч. и «Проблему пространства...», которая была предложена для публикации Ю. М. Лотману в тартуских «Трудах по знаковым системам» либо отдельной книгой. Монография стала известна узкому кругу ученых³, которым были доступны и которые издавали в то время труды и других «полузапрещенных» авторов (например, о Павла Флоренского), однако в Тарту была издана только статья Тарабукина о диагональных композициях в живописи³.

¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Изд. автора, 1930. С. 119 — 122. В последнее время появилось несколько переизданий в составе избранных трудов Лосева.

² См.: Успенский Б. А. О семиотике иконы. — «Ученые записки Тартуского госуд. ун-та». Вып. 284. Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971. С. 198, примеч. 59а.

³ Тарабукин Н. М. Смысловое значение диагональных композиций в живописи. — Там же, вып. 308. Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973.

В 1989 году отрывок из монографии был опубликован мной в журнале «Декоративное искусство»⁶, тогда же подготовлен и сдан в издательство «Искусство» том избранных трудов Тарабукина. Вскоре к нему прибавился еще один, в котором были собраны работы, посвященные искусству начала XX века, а также — отдельным изданием — «Философия иконы».

К сожалению, темпы и объемы изданий за последние несколько лет снизились во много раз. Остается надеяться, что все-таки наступит время, когда труды Н. М. Тарабукина станут наконец достоянием науки.

С текстологической точки зрения монография представляет значительные трудности.

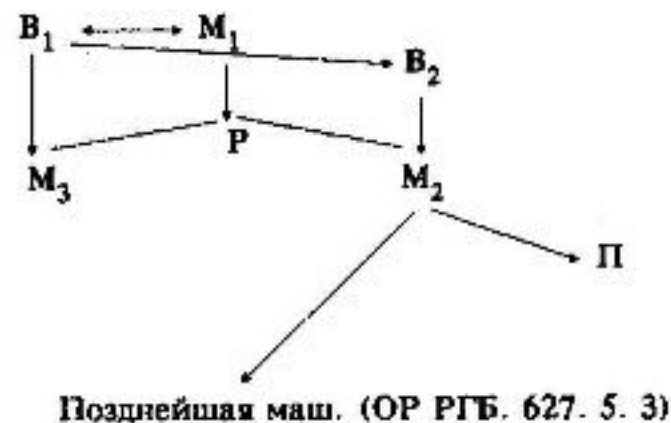
СХЕМА РУКОПИСЕЙ И ВАРИАНТОВ ТЕКСТА

1927 г.,
февр.-окт.

1929 г.,
ноябрь

1930 г.,
апр.-июнь (?)

к. 1960-х —
нач. 70-х гг.



M_1 — машинопись первой редакции рукописи 1927 г. (была в двух экз.). Сохранилось: «Содержание» (в настоящем издании не учитывается), отдельные листки в составе примечаний M_2 и M_3 и в ОР РГБ (627. 5. 2: л. 121 — 123 и др.) и первоначальный вариант V_1 статьи о пейзаже (в составе M_3).

V_2 — переработанный (сокращенный и дополненный) текст V_1 и опубликованный в журнале «Печать и революция», 1927, №5, с. 37 — 64. Вошел в состав M_2 .

P — фрагменты рукописи редакции 1929 г. (ОР РГБ. 627. 5. 2).

M_2 — перепечатка с P с авторской правкой чернилами, а также карандашной правкой, не имеющейся в M_3 . Машинописные тексты «Содержания» и «Предисловия» отсутствуют (см. Π), вместо них — рукописный вариант «Предисловия» (из P) и первоначальный вариант «Содержания» (из M_1).

M_3 — перепечатка с P (аналогичная M_2) с авторской правкой чернилами, идентичной правке в M_2 , с добавлением новых исправлений чернилами, не имеющих в M_2 . Встречается карандашная правка, отличающаяся от M_2 .

Π — проспект монографии, а также «Предисловие» и «Содержание» из M_2 с новыми стилистическими исправлениями (ОР РГБ. 627. 5. 1). Возможно, этот проспект и был представлен в издательство «Academia» в 1930 г.

Время карандашной правки в M_2 не поддается установлению, но несомненно, что в большинстве случаев она принадлежит автору. Правка M_3 явно имеет окончательный характер, но и она может быть принята лишь тогда, когда она — стилистическая или смысловая. Правка M_3 , сделанная по идеологическим требованиям и которой нет в M_2 , и даже общая для M_2 и M_3 правка такого рода не может быть нами принята. В этих случаях предпочтение отдавалось первоначальному варианту M_2 или прочитываемому в M_2 под исправлениями (текст Π не учитывался).

Таким образом, установление текста, наиболее близкого к авторскому варианту, является задачей, оправдывающей ссылки на варианты текста. Окончательный вариант с обоснованием текста и указанием основных расхождений входит в сданный в издательство «Искусство» первый том «Избранных трудов» Н. М. Тарабукина.

При подготовке текста я опирался на M_3 с учетом M_2 (оба текста хранятся у меня). M_1 использована для восстановления «Содержания» варианта рукописи 1927 г. (в насто-

щем издании не отражена). V_2 и в редких случаях специально V_1 (прочитываемый сквозь исправление в M_2) использованы в разделе третьем пятой главы. Π использован в «Предисловии» и «Содержании».

При подготовке журнальной публикации пришлось отказаться, за редкими исключениями, от указания вариантов текста. Все подстрочные примечания без специальных оговорок и переводы иноязычных выражений принадлежат публикатору. Основные изменения авторского текста, сделанные по тем или иным вариантам, отмечены угловыми скобками. Авторские библиографические ссылки и сама манера цитирования оставлены без изменений, сделаны только некоторые уточнения, а также повторены с учетом журнальной публикации названия книг и их выходные данные, указанные ранее или в списке литературы. Все эти дополнения выделены квадратными скобками.

Что касается самого текста, то в нем по возможности сохранялись авторские особенности орфографии и пунктуации. Поскольку публикация имеет еще и «исторический» характер, то мы старались максимально сохранить в основном тексте колорит времени (в т. ч. и пассажи явно полемические и т. п. — если, конечно, они были в исходном тексте и не объясняются только цензурными соображениями), которым можно было бы — и даже с пользой для современного прочтения — пренебречь.

Пользуюсь приятным случаем выразить признательность В. Т. Шевелевой, без помощи которой не были бы возможны как нынешняя, так и предыдущая (в «Творчестве») публикации наследия Н. М. Тарабукина.

А. Г. Дунаев

12 марта 1993 г., Москва

ПРЕДИСЛОВИЕ*

Всякая форма в искусстве является продуктом той культуры, в пределах которой она возникает. Проблема пространства имела в истории живописи «всех времен и народов» самые разнообразные выражения. И, так называемая линейная, математически-точная перспектива, не всегда была известна художникам... Были не только отдельные эпохи, но целые культуры, которым на протяжении всего их развития была чужда перспектива. Такова живопись Египта и почти всего Востока. В европейском искусстве перспектива стала применяться только с эпохи Ренессанса... Придавать перспективе «особое» значение, видеть в ней наиболее «совершенный» способ выражения пространства и противопоставлять ее всем другим пространственным формам было бы не исторично. Однако «выделение» перспективы встречается у некоторых «историков»... Для мыслящих исторически, перспектива — лишь один из видов разрешения в живописи пространственной задачи, и есть лишь этап в развитии проблемы в целом. Мы включили перспективу в наше исследование в качестве исторического звена наравне с другими пространственными формообразованиями. Так же обстоит дело и с изображением глубины в картине. Глубина не адекватна понятию пространства. Поэтому и плоскостная живопись также пространственна. Все наше изложение направлено к тому, чтобы показать, что пространственная идея приобретает в процессе эволюции искусства различные модификации, анализируя которые мы исследуем проблему в ее конкретности. Таким образом, наш анализ пространства стремится к тому, чтобы стать одновременно теоретическим и стилистическим, историческим и социологическим. Теория, история и социология вопроса слиты в одно диалектическое целое.

Проблема пространства — одна из важнейших проблем изобразительных искусств. Она имманентна живописи, скульптуре и архитектуре. Материалом данной работы служит преимущественно живопись. В архитектуру и скульптуру делаются только небольшие экскурсы. Работа эта имеет целью исследование проблемы во всей ее сложности и широте. На русском языке отсутствуют исследования, посвященные этой обширной теме, которая едва ли может быть исчерпана до конца.

* В основу раздела «Предисловие» положена машинопись с окончательной авторской правкой (П). Варианты, в настоящей публикации не приводимые, включают первоначальный рукописный вариант (Р) в составе М₂ и позднейший машинописный текст в составе М₃.

СОДЕРЖАНИЕ*

Введение. Понятие пространства.

Критика психологической, натуралистической и метафизической точек зрения на пространство. Диалектическая постановка вопроса. Пространство, рассмотренное со стороны категорий протяженности и длительности**. Определение пространства с точки зрения стиля и классификация пространственных форм в живописи.

Глава I. Идеографическое*** пространство.

«Условные» формы выражения пространства. Их связь с плоскостью. Пространство как символический знак. Связь его с архаическими этапами культуры и с феодальной структурой общества. Статичность его формы. Идеографическое пространство в египетской живописи, в искусстве европейского средневековья, в детском рисунке.

Глава II. Эксцентрическое**** пространство.

Критика термина «обратная перспектива». Теория, т. наз., «обратной перспективы» О.Вульфа и А.Бакушинского. Эксцентрическое пространство — «прибегающее»; объяснение его смысла в иконописи; обусловленность его плоскостной формой и его активный характер.

Глава III. Эксцентро-концентрическое***** пространство.

«Прибегающе-убегающая» форма пространства. Динамический характер формы. Пространство в дальневосточной живописи. Объяснение его смысла. Высокий горизонт. Объяснение пространства в японском и китайском искусстве принципом косоугольной проекции. Радикальный характер его композиции. Центробежность. Противопоставление пространства японской и западно-европейской перспективной живописи. Воздушно-световая среда в дальне-восточном искусстве. Объяснение динамической формы композиции производственными навыками, свойственными китайским и японским художникам*****.

Глава IV. Замкнуто-концентрическое***** пространство.

1) Общее. «Классический» этап искусства в Египте, Элладе и Западной Европе. Замкнутая, телесно-предметная форма пространства. Ее видимая конечность и гипотетическая бесконечность. Ее социологическое обоснование.

*За основу принят текст М₃. Указываются варианты «Содержания», вписанные в М₃ ручкой на полях и заключенные в квадратные скобки и принятые автором как окончательные в проспекте П.

**Фраза «Пространство, ... длительности» зачеркнута.

***Вместо Идеографическое: Плоскостное.

****Вместо Эксцентрическое: Развернутое.

*****Вместо Эксцентро-концентрическое: Рассеянное.

*****Фраза Объяснение динамической формы ... японским художникам зачеркнута.

*****Вместо Замкнуто-концентрическое: Развернутое.

2) Пространство в античном искусстве. Изолированность, замкнутость, «вещность», пластичность. Спор о том, знали ли греки и римляне центральную перспективу? Теоретические данные — Витрувий, Лукреций. Практические данные — помпейская живопись, зодчество (Парфенон). Греко-римский мир знал перспективное построение отдельных предметов, но не знал перспективы как целостного образа, выражающего единство пространственной композиции. Различие античного и западноевропейского понимания пространства.

3) Линейная перспектива. Первые трактаты по перспективе в XV ст. Теория линейной перспективы. Понятие картинной и предметной плоскости. Главная точка схода. Горизонт. Расстояние. Угол зрения. Ортогонали и параллели. Перспективная проекция куба. Масштаб. Механические способы проектирования (стекло Леонардо, сетка Дюрера, перспективный искатель и пр.). Условный характер перспективного изображения. Принципы проективной геометрии. Симметрия в живописи. Сознательные отступления от перспективы у Веронезе, Рафаэля и др. Бесперспективные изображения шара, колонн и проч. Фигура в пространстве. Пространство натюрморта.

Глава V. Рассеяно-концентрическое пространство*.

1) Общее. Пластическое мироощущение в искусстве Ренессанса и живописное — в эпоху барокко. Социологическое обоснование того и другого. Воздушно-световая среда как фактор нового понимания пространства.

2) Пространство в готике. Вертикализм и динамизм. Пространство в готической архитектуре и живописи. Реализация цветовых форм живописи на стеклах внутри пространства здания.

3) Пространство в пейзажной живописи. Понятие пейзажа как стилистической концепции. Не всякое изображение природы может быть названо пейзажем в стилистическом смысле этого понятия. Отсутствие пейзажа в египетской и «античной» живописи. Пластическая трактовка природы у кватрочентистов. Леонардо, как родоначальник пейзажа. Воздушно-световая среда, как основной фактор пейзажа барокко. Голландский пейзаж XVII ст. Английские пейзажисты. Барбизонцы. Натуралисты. Импрессионисты. Натюрмортизм (в изображении природы) Сезанна и его последователей.

4) Световое и цветное пространство. Теория света (Ньютон, Гюйгенс, Максвелл, Планк). Свет и цвет. Цвет неба. Психологическое воздействие цвета (Гете, Фехнер, и др.). Проблема освещения в живописи (Боуто, Пьеро делла Франческо, Леонардо, Корреджио, Караваджо, Рембрандт и др.). Свет и цвет как пространственные факторы у Тинторетто и Грюневальда. Цвет в современной неопримитивистической и кубистической живописи. Цветное пространство в готике. Вертикальное развертывание пространства.

* Глава V и первые ее два раздела зачеркнуты.

Глава VI. Гиперпространство.

Самостоятельность категории времени в прежних философских и математических воззрениях. Включение времени как равноправной координаты в мир «многообразия» — измерений. Понятие пространства у Римана (сфера) и Лобачевского (псевдосфера). «Мир» четырех измерений Минковского. Пространство и время у Эйнштейна. «Пространство—время» в футуристической живописи. Экспрессионистическое пространство как пространство сновидца.

Примечания.

Литература.

ВВЕДЕНИЕ**

ПОНЯТИЕ ПРОСТРАНСТВА

С тех пор как мысль человеческая стала задумываться над миром, проблемы пространства и времени становятся одними из центральных проблем как философских, так и «точных» наук. От египетских мудрецов, через Левкиппа и Демокрита до наших современников Бергсона и Эйнштейна — пространство и время неизменно поглощали мысль философов, психологов, физиологов, математиков, физиков и т. д. Тем не менее и ныне не существует единого ответа на эти вопросы.

В проблеме пространства можно различать феноменологическую и психологическую стороны. Первая имеет в виду художественные формы, в которых пространство «является» нашему восприятию. Мы объединяем эти формы в ряд категорий, рассматривая их со стороны структуры. Психологическая точка зрения заинтересована по преимуществу вопросом о происхождении представлений пространства, зависимости их от способов восприятия и связи их с другими ощущениями. Наивный реализм предполагает, что пространство существует как самостоятельный факт и что при восприятии пространства в нашем сознании остается точная копия этого объективно-существующего факта. Воззрения наивного реализма опровергнуты наукой в целом ряде экспериментальных данных. Наше сознание представляет собою активное начало. Действительность отлагается в сознании не в форме «копии-следа», а перерабатывается сознанием. Результатом этой переработки и являются наши представления о пространстве, сформулированные наукой в виде различных теорий. В искусстве же представление пространства получает истолкование в форме художественного образа.

Ставя перед собою прежде всего теоретическую проблему, мы ос-

* Вместо Глава VI: Глава V.

**Текст самой монографии публикуется по M_1 и M_2 с указанием лишь нескольких, самых существенных расхождений между ними. Привлечение других вариантов оговаривается только в необходимых случаях.

новной задачей нашей работы считаем выяснение самого понятия пространства и анализ тех конкретных выражений пространства, которые имели место в живописи на протяжении ее исторической эволюции. Все наиболее яркие по своему облику формы выражения пространства мы приводим к ряду классификационных групп. Стремясь наполнить эти теоретически сформулированные категории пространства конкретным содержанием, мы приурочиваем их к определенному историческому «месту и времени», иллюстрируя многими эмпирическими примерами. Чтобы связать теорию и историю, показать их взаимообусловленность, мы обосновываем наши теоретические категории пространства социологически. Мы не сочли возможным игнорировать социологические предпосылки при обосновании отдельных видов пространства в искусстве. Им отведено, как это очевидно станет из дальнейшего текста, соответствующее место, которое может занять социология в теоретической работе.

Имея в виду прежде всего анализ конкретного материала, мы через индукцию приходим к широким обобщениям, в которых категории пространства становятся до известной степени *стилистическими* категориями. В них отражается художественное мироощущение эпохи, в них проявляются свойства художественной ориентировки среди мира действительности. Форма пространства есть то существенное, в чем проявляет себя глаз художника, воспринимающего природу. Следовательно это есть то, чем по преимуществу характеризуется живопись как способ зрительной ориентировки в реальном мире. Отсюда важность проблемы пространства для изобразительного искусства, где она становится, быть может, одной из основных проблем искусства, называемого иначе «пространственным» искусством.

В нашем анализе мы останавливаемся на созданных формах пространства в живописи, а не на их происхождении. Вопросы генезиса той или другой пространственной формы лежат за пределами нашей задачи и пусть не предъявляют к нам требования относительно того, что не составляло цели этой работы. Кроме того, мы, констатируя то, что есть, не затрагиваем вопроса о том, что должно [было бы] быть. Вопросы дидактического порядка выходят за пределы исследовательской задачи. Поэтому мы не указываем, какая форма пространства «лучше» или «хуже», «приемлемей» или «не приемлемей». Мы остаемся объективными ко всякому выражению пространства на всем протяжении истории живописи, ибо мы убеждены, что та или другая форма пространства явилась не произвольно по прихоти какого-либо художника, но была результатом органических причин, была результатом особого склада миропонимания художников в определенную эпоху, которое, в свою очередь, явилось следствием социального уклада. Нас интересует феноменология пространственных форм в их исторической эволюции и диалектической смене. Поэтому за пределами нашего анализа остается и психологическая сторона вопроса о восприятии пространства. В первоначальном тексте нашей рукописи мы предприняли

было экскурс в область психологических теорий, устанавливающих в лице нативистов и эмпиристов различные точки зрения на генезис представлений пространства, а также экскурс в философскую литературу, дабы выяснить различную трактовку самого понятия пространства. В новой редакции «Введения» мы ограничиваемся лишь феноменологическим анализом пространственных форм, наметив их классификацию и, т. обр., остаемся в пределах чисто искусствоведческого рассмотрения вопроса.

Мы начинаем с конкретного анализа художественных форм выражения пространства. Мы рассматриваем эти формы в их движении, т. е. исторически. Но, чтобы наша работа не превратилась в простое «описание» видов пространства в искусстве, чтобы нам не делали упрека в релятивизме, чтобы наша позиция, сохраняя исторический и социологический характер, не потеряла теоретического стержня, нам надо отдать самим себе отчет в том, что такое пространство в искусстве, как некая целостная концепция. Под пространством в искусстве мы понимаем не метафизическую «сущность», а то «являющееся», что наличествует в каждом произведении живописи, приобретая различные формы в разные эпохи. Иначе говоря, пространство в искусстве многообразно, но все различные его проявления имеют общее, благодаря чему множественность проявлений объединяется в нашем сознании в одну концепцию. В самом деле, если бы в наличии была только множественность, то у нас не могло бы возникнуть самого понятия пространства как формообразующего фактора изобразительной формы*. Оно возможно только потому, что множественность его проявлений имеет и нечто единое, что остается неизменным при всех трансформациях. То есть, рассматривая пространство в его становлении, или исторически, мы одновременно имеем в виду и то ставшее, т. е. теоретический стержень понятия, благодаря которому возможна самая категория становления. Становление осуществляет себя только в том случае, если есть и неизменное, т. к. при отсутствии неизменного не возможно было бы и становление, ибо нечему было бы изменяться. При наличии множественности форм пространственного выражения мы мыслим и то единое, что в процессе эволюции изменяется, т. е. самую концепцию пространства. Таким образом мы мыслим пространство как некое единство, находящееся в процессе исторического развития. Иначе говоря: исторические формы выражения пространства предполагают и теоретическое его определение.

Но с другой стороны, и в пределах чисто теоретического определения пространства мы должны сохранить диалектический ход мысли. Если мы хотим, чтобы наше общее определение пространства при всей его обобщенности сохранило конкретность и адекватность эмпирическому материалу, доставляемому историей искусств, то мы должны это

* формы: здесь и далее в разных вариантах автору приходилось заменять это слово другими, напр. образ.

определение построить не формально, а диалектически, т. е. вскрыть в единстве понятия множественность составляющих его элементов; очертив его границы как обособленного и выделив его из всего «иного», что не есть пространство, одновременно вскрыть антиномическую природу понятия и показать его в процессе становления.

Чтобы наше теоретическое определение пространства не было абстрактным и, тем самым, выхолощенным, мы должны его заполнить эмпирическим содержанием. Сделать это возможно только за пределами формального определения понятия, рассматривая его всякий раз эмпирически воплощенным в том или другом конкретном факте искусства и, тем самым, в его историческом развитии. Определение формальной логики таит в себе непримиримое противоречие: чем шире по своему объему определение, чем оно абстрактней, тем беднее оно по содержанию. Формальное определение пространства поставило бы нас перед бледным и ничтожным по содержанию понятием, оторванным от эмпирии, статичным и неисторичным. Пространство, определенное теоретически, не должно остаться абстрактным. Изучая конкретное как хаотически предстоящую нашему восприятию действительность, мы приходим к некоторым первоначальным обобщениям. Но в дальнейшем от этих первых абстракций мы вновь должны подойти к действительности и увидеть ее уже упорядоченной путем добытых в отвлечении первоначальных схем. Эта, вторично предстоящая нашему сознанию, эмпирия будет уже организованной теоретически, а теоретические абстракции наполненными конкретным содержанием. Так теорию мы примиряем с эмпирией и эмпирию с теорией. В формальной логике общее понятие возникает путем отвлечения. В диалектическом анализе общее, особенное и единичное не три самостоятельных понятия, а лишь моменты одного конкретного целого. Общее по Гегелю «проникает» единичное, с одной стороны, организуя его, а с другой — приобретая от него свою полноту. Конкретное для Маркса возникает в результате приложения абстракций к эмпирическому и является продуктом «многочисленных определений и отношений»¹. «Мир конкретных явлений, — читаем у него же, — следует представить себе в виде конкретной практической деятельности». В нашем вопросе о пространстве это означает, что само понятие пространства возникает сначала как некая абстракция, добытая путем первоначального отвлечения от многочисленных эмпирических воплощений его в произведениях искусства, а затем вновь наполняется, исторически упорядоченным конкретным материалом. Иначе говоря, пространство как теоретическое понятие есть одновременно и сама реальная действительность, нашедшая свое выражение в формах произведений искусства, следовательно, действительность, находящаяся в процессе развития, изменения, существующая как становление мира художественной практики. Так в категории становления мы обретаем необходимую связь между теорией и практикой, отвлечением и эмпирией. Эмпирическая действительность пространства (пространство как факт) хао-

тична, раздроблена, множественна. Чтобы привести ее к единству, нужна работа мысли, отвлечение, абстракция. Необходимо определить пространство как смысл. Но остановиться на этих двух моментах — нельзя. Дальнейший шаг должен повести к тому, чтобы наполнить абстрактное определение пространства конкретным содержанием, т. е. отвлеченному смыслу придать фактическое содержание, а фактам — осмысление².

При подобной «установке» проблема пространства приобретает совершенно иные границы и иное решение, нежели то, какое ей придают психологи. Помимо спора о происхождении представлений пространства между нативистами, отстаивающими учение о непроемкости представлений пространства³, и эмпиристами, видящими в представлениях пространства продукт опыта⁴, спора, крайние точки зрения которого мы не склонны разделять, — вся вообще концепция психологизма в проблеме пространства нам чужда по существу. Наша задача не психологическая. Мы стремимся установить вопрос не о характере переживаний пространства тем или другим художником, а определить самую смысловую структуру пространства, как она дана в живописи в виде определенной художественной формы выражения. По той же причине мы отказываемся от физиологического рассмотрения вопроса. Пространственные ощущения являются результатом деятельности органов равновесия, утверждают физиологи⁵. Но такая постановка вопроса ничего общего с искусствоведением не имеет. Не спорим, что как психологическое, так и физиологическое являются той средой, наличие которой необходимо для возникновения в нашем сознании понятия пространства, но само это понятие как чистый смысл не психологично и не физиологично, как и всякое чистое понятие.

Помимо крайностей субъективного идеализма в философии, где концепция пространства всецело порождается сознанием⁶, и помимо крайностей эмпиризма — науки, где пространству приписывается такое же реальное бытие, как и всякой вещи⁷, и та и другая точка зрения не применима для наших специально художественных целей еще и потому, что ничего не говорит о *выражении* пространства, о том, что пространство обладает выразительной формой. Вопрос о выразительности формы пространства — это и есть специфически искусствоведнический вопрос, материалом для которого служит художественная форма пространства, как она воплощена в реальных произведениях искусства.

Как видно, ни психологическая, ни физиологическая, ни метафизическая, ни физическая концепции пространства не помогут нам вскрыть самый смысл пространства в множественности его выражений в искусстве. Перед нами стоит вопрос о смысловой данности пространства и о том, как этот смысл явлен в форме искусства. С искусствоведнической точки зрения пространство в искусстве есть форма, по которой мы узнаем об отношении художника к реальному миру, отношении, в котором проявляется мироощущение художника. С этой точки

зрения проблема пространства есть проблема стиля. «Чувство пространства, — замечает Воррингер, — является адекватным жизнеощущению»⁸. «Пространство является всегда только формой отношения нашего я к окружающему миру»⁹. Проблема пространства во всей ее глубине и широте поставлена была только современным западноевропейским сознанием и стала в наши дни одной из актуальных проблем, приобретя к тому же чисто исторический аспект со всем, свойственным историзму пониманием относительности и временной обусловленности отдельных форм выражения пространства в искусстве разных эпох.

Художественное пространство — акт творчества, в котором обнаруживаются основные и особенные свойства художественного сознания определенной эпохи. И как это сознание меняется вместе с переменой социального лика культуры, так изменяются и формы пространства в искусстве, в которых выражается отношение художника к реальному миру. Эта историческая точка зрения является завоеванием нашего времени. Ее мы ставим в основу всей нашей искусствоведческой морфологии. Она дает нам возможность освободить наши взгляды на проблему пространства от априоризма и обосновать их диалектически, приняв во внимание изменчивость форм пространственного выражения. Проблема пространства приобретает динамическую структуру, освобождаясь от формализма. Статическое представление пространства не только не исторично, не диалектично, но и не может быть обосновано в соответствующей адекватности с эмпирическими фактами. Статическое представление пространства неизбежно становится метафизическим, т. е. рассматривающим пространство как некую устойчивую «субстанцию», лежащую в основе вещей и явлений, безразлично будет ли эта «субстанция» идеалистической или материалистической. Только обоснование понятия пространства с учетом всей исторической относительности форм его выражения, может претендовать на научную объективность. Но это лишь половина задания. Чтобы не впасть в беспринципный релятивизм, чтобы историческая модификация художественных форм пространства не приобрела вид галереи, где мы наблюдаем ряд пространственных форм, ничем между собой не объединенных, чтобы множественность исторического выражения свести к некоему единству, чтобы смена форм получила вид социальной эволюции, для этого необходимо дать себе отчет в том, что мы понимаем под пространством как таковым, каков смысл самого понятия пространства, исторически явленного во всем многообразии художественно-формальных модификаций.

Понятие пространства вне-психологично. Наличие психики для возникновения в нашем индивидуальном сознании идеи пространства есть лишь такое же необходимое условие, как и наличие физических и физиологических данных для всякого восприятия. Если бы пространство находилось только в нашем индивидуальном сознании, то пространственных форм было бы столько же, сколько и сознаний. Причем

каждая форма субъективного пространства была бы дискретна другой форме другого субъективного сознания. То есть в наличии мы имели бы дискретное множество, не сводимое к единству. Но в таком случае и самое понятие пространства, как некое единство, не могло бы возникнуть. Следовательно, при попытке обосновать проблему пространства субъективно-психологически, мы уничтожаем самое понятие пространства как объективную данность, делая совершенно невозможной постановку проблемы в нашем смысле. Между тем, поскольку мы ставим проблему пространства несмотря на наличие разных психологических состояний, являющихся условием нашего субъективного восприятия, мы объединяем в некое единство все разрозненные представления пространства. Ясно, что это возможно только при том условии, что пространство, будучи по факту переживания явлением субъективной психики, по смыслу, как понятие, не является таковым и пребывает помимо субъективного восприятия и переживания. Психологическое переживание пространства есть общая всем реальная среда, необходимая для всякого переживания. Но не она обуславливает самую форму пространства и его художественное выражение. Только субъективный идеализм признает идею пространства результатом субъективного переживания. Метафизический натурализм видит в пространстве вещь вполне самостоятельную и независимую от субъективного переживания. Мы видим в пространстве, как оно выражено в художественной форме, категорию смысла, получившую одновременно и материальное воплощение.

Пространство не вещь, утверждаем мы в противоположность метафизическому натурализму. В таком случае предикат вещиности не является необходимым в концепции пространства. Пространство не вещь, хотя всякая вещь находится в пространстве. В этом взаимоотношении пространства и вещиности мы видим некоторую параллель тому, что является установленным между временем и движением. Время не есть движение. Но всякое движение свершается во времени. Не время существует благодаря изменениям, а изменения существуют во времени, — читаем мы у всех диалектически мыслящих умов. Вещь конечна. Пространство — бесконечно. Понятие бесконечности противоречиво. Бесконечность не может иметь начала, ибо в этом случае она была бы «с одного конца» конечной и, следовательно, уже не бесконечностью. Начало и конец являются понятиями сопряженными. В бесконечном ряде чисел единица, от которой мы начинаем счет, является любой цифрой в ряде и любой точкой в линии. Противоречием является и то, что бесконечность составлена из одних конечных величин¹⁰. И «именно потому, — подчеркивает Энгельс, — что бесконечность есть противоречие, она представляет собой бесконечный во времени и пространстве беспрестанно развертывающийся процесс. Прекращение этого противоречия было бы концом бесконечности»¹¹. Пространство, будучи отличным от вещиности, поддается измерению путем протяженности. Энгельс о времени говорит: «именно потому, что время отлич-

но, независимо от изменения, его можно измерять посредством изменений, ибо для измерения всегда требуется нечто отличное от того, что подлежит измерению». Время, в течение которого не происходит никаких изменений, все же остается временем и даже становится «чистым» временем. «Действительно, если мы хотим представить понятие времени во всей его чистоте, отвлекая его от всех чуждых и посторонних элементов, то мы вынуждены оставить в стороне как сюда не относящиеся все различные события, которые происходят во времени в процессе существования и взаимного следования и, т. обр., представить себе время, в котором не происходит ничего. Отделяя, т. обр., понятие о времени от общей идеи бытия, мы приходим к чистому понятию времени»¹². Переводя это на язык пространства, получим: пространство не зависит от вещей; не пространство определяется вещами, а вещи существуют в пространстве; освобождая пространство от вещей, мы получаем чистое пространство. Оно обладает протяженностью и длительностью в их взаимообусловленности.

Математическая точка есть пространственная концепция. Она не «вещь». Она является элементом в учении о пространстве. Но «свойством этого элемента, — как утверждает математик Грассман, — является непрерывное изменение места или движение; его различными состояниями — различные положения точки в пространстве». Это состояние точки порождает понятие протяженной величины. Ибо, читаем там же, «понятие о непрерывном изменении элемента может возникнуть лишь в случае протяженной величины». «Протяженная форма — это совокупность всех элементов, в которые переходит при непрерывном изменении порождающий элемент». «Непрерывное становление, разложенное на свои моменты, представляется как непрерывное возникновение с сохранением уже ставшего». «То, что стало через порождение различного, — составляет основу учения о протяженности»¹³. «Изменение пространственных координат, — читаем у Фридмана, — с течением времени называем движением. Движение характеризуется и определяется *мировой линией точки*»¹⁴. К трем пространственным координатам, составляющим трехмерное пространство, прибавляется четвертая координата — время. Отдельное существование только физического пространства немисливо. Физический мир, по Минковскому, представляет собою совокупность вещей, называемых явлениями, характеризуемых четырьмя координатами одновременно. «Явление физического мира становится интерпретацией точки четырехмерного геометрического пространства». Время, смешавшись с пространственными координатами и потеряв свою самостоятельность, образует в совокупности физический мир или пространство-время, ибо физического пространства и физического времени самих по себе нет¹⁵. Материи и только материи — нет, а есть атом как совокупность материи и энергии, пространственно-временная концепция. Т[аким] обр[азом] наше представление пространства, рассмотренного со стороны протяженности и длительности в их взаимообусловленности, подтверждается воз-

зрениями на физический мир современной науки. Тот мир, который мы видим в картине, тот образ пространства в искусстве, который мы изучаем, образуется движением точки в пространстве. Это движение образует пространство невещественное, непрерывное, однородное. Это свойство дает возможность рассматривать пространство как «иное» разнородности вещественного мира. Пространство, будучи тождественно самому себе, есть, как мы только что указали, неразличимая сплошность, однородность. Будучи различно в себе, пространство множественно по своему составу. В пространственном целом мы обнаруживаем отдельные части — «точки», следовательно множественность. Но эти «точки» координированы между собою путем «системы координат»: высота, длина, глубина в евклидовой геометрии «трех измерений» и плюс временная координата в математике «четырех измерений» Минковского, Эйнштейна. Координаты служат ориентировочными вехами в пространственном целом, делая его различимым. Но, очевидно, что категория различия возможна только при соотносительности с категорией тождества. Следовательно, пространство представляет собою одновременно и целостное единство и различимую множественность. Синтезируя эту антиномичность, получаем единое множество или множественное единство, что указывает на динамический характер пространства, т. е. что понятие пространства полностью раскрывается в категории становления. Пространство есть факт становления. Оно есть непрерывный ряд изменений при наличии неизменного. Пространство, подобное времени, также жизненно и творчески порождено. Противопоставление времени и пространства, встречаемое у Бергсона¹⁶, не диалектично. Время для Бергсона — сама жизнь в ее становлении, творческий поток; пространство же — косно. Вне пределов диалектики и противоположное Бергсону утверждение об «эстетическом равенстве (*équivalence esthétique*) времени и пространства», принадлежащее французскому искусствоведа Д'Удину¹⁷. Пространство движется, живет, меняется внутри себя, оставаясь и неизменным. Оно убегает вдаль в формах перспективной живописи; оно прибегает изнутри наружу в формах иконописи (т. наз. «обратная перспектива») и оно покоится в, т. наз., «синтетической перспективе» японцев, где моменты убегания и прибегания слиты в форме волнения, остающегося «на месте».

Только так сконструированное понятие приобретает полноценность. В самом деле, если бы мы остановились только на констатировании тождества внутри понятия пространства, то получили бы нечто единое, сплошное и неразличимое. Т. е. «в конечном счете» на одном тождестве мы не смогли бы не только сконструировать определение пространства, но само понятие не могло бы возникнуть. То же и с одним различием, взятым самим по себе. В данном случае мы получили бы дискретное, не объединимое в одно целое множество. Понятия как целого также не получилось бы. Одновременно тождество и различие рождают категорию становления, где понятие приобретает всю полно-

ту конкретного бытия. Пространство есть одновременное тождество и различие протяженности и длительности. Обе эти категории наполняют понятие пространства реальным содержанием. В своем фактическом бытии пространство представляется протяженным, одновременно рассматриваемым как некая своеобразная длительность, сказывающаяся в самой протяженности. Говоря иначе, пространство в его конкретном воплощении в искусстве имеет определенную форму. Форма есть знак смысла и обладает выражением. Пространство, следовательно, имеет и «форму» и «содержание» в узком смысле этих понятий. Это есть одновременное тождество и различие «формы» и «содержания», синтезированных в категории выражения. В художественной форме пространства содержится определенный смысл осознания мира, как он дан со стороны категорий протяженности и длительности, и смысл этот выражается образом. Следовательно, пространство представляет собою становление образа выражения мира, выражения, данного как единство различного множества моментов протяженности и длительности. Это есть общая формулировка, в отношении которой все конкретные виды пространства представляют собою единичные случаи этого общего. Указанием на это мы отводим упрек в абстрактности нашего определения пространства. Оно конкретно, как конкретно всякое общее понятие диалектической логики. Упрек в абстрактности был бы справедлив, если бы мы дали формальное определение пространства. Наше же определение пространства представляет собой общее выражение всех возможных эмпирических его воплощений в произведениях искусства, где единичное — лишь частный случай общего.

Все многообразие выражений пространства в живописи можно свести к нескольким основным категориям. Деление форм пространства на реальные и иллюзорные не выдерживает критики. Как художественная концепция, всякое пространство в живописи реально, ибо представляется вполне конкретной и непосредственной формой ориентации художника в мире действительности. Как бы ни были далеки от натурализма пространственные формы в египетском «плоском рельефе» или в детском рисунке — они для художника вполне реальны в плане мыслимого, как реален в том же смысле иероглифический знак или математическое выражение. Когда делается противопоставление реального и иллюзорного пространства, смешивают два различных момента: момент восприятия действительности и ориентировку в сфере природы и момент интерпретации этой действительности и этой ориентировки на плоскости полотна. Оба эти момента вполне реальны, ибо конкретны. Формы же выражения второго момента весьма различны и могут стремиться к натуралистической иллюзорности и наглядности или отходить от них, приближаясь к условному знаку. Посмотрим, можно ли в иллюзорности, с одной стороны, и условности — с другой, обрести более устойчивый критерий для классификации видов пространства в искусстве. Условность и натурализм — два полюса пространственных выражений, между которыми располагается все разнообразие художе-

ственных форм. Но оба эти полюса взаимосопряжены. Предельное количественное накопление специфических элементов одного из этих видов в пределах этого вида обращает его в его же противоположность. Так условность в первобытном искусстве, доведенная до предела, делает какой-либо тотемистический знак в глазах дикаря натуральным, и самому знаку как вещи приписывается реальная сила. И обратный пример: иллюзионизм, в его крайних формах, становится условным выражением, ибо с такой подробностью, с какой Шишкин изображает сосновый бор, видеть обычным человеческим глазом — нельзя; мы видим реальную действительность не с точностью фотографического снимка; следовательно, изображения Шишкина и фотографии, благодаря количественному накоплению свойственных им иллюзорных элементов, превращаются в качественном отношении в свою противоположность: в условное изображение действительности, т. е. в изображение, лишенное иллюзии правдоподобия. Так, напр., очевидно для всякого, что движение фотография передает условно, ибо фиксирует только один, так сказать, «кадр» движения, а не самое движение в его непрерывном протекании. Тогда как Рубенс в своей картине «Охота на львов» или Иорданс в картине «Король пьет» создают иллюзию движения, т. е. остаются в пределах реалистического правдоподобия. Итак, мы видим, что понятия условного и иллюзорно-натуралистического изображения пространства не имеют устойчивых границ. Грань перехода количества в качество — подвижна. Каждая эпоха по-своему определяет ее количественные масштабы. Так Шишкин «в свое время» казался вполне правдоподобным. Условным он представляется в нашу эпоху, когда количественные масштабы для измерения условности и правдоподобия изменились по сравнению с прошлым. Поэтому положить в основу нашей классификации видов пространства эти две категории не представляется возможным. Кроме того, в понятии условности и иллюзорного правдоподобия не содержится указания на характер выражения, присущего всякой художественной форме. В самом деле, что говорит нам о специфичности художественного выражения пространства понятие «условной» его трактовки. Ничего или очень мало, т. к. само понятие «условности» слишком общее, неустойчиво, условно.

Попробуем остановиться на другой антитезе: плоскостной и иллюзорно-объемной трактовке пространства в живописи. Надо иметь в виду, что всякий художник «всех времен и народов» реально существующее пространство видел и воспринимал как трехмерное. Египтянин, разумеется, знал, опытным хотя бы путем, что такое глубина в реальном мире, хотя в стенописи пользовался только двумя измерениями. Его двумерная форма пространства представляла не подлинное, в виде копии-следа, изображение зрительных восприятий, а лишь двумерную форму интерпретации трехмерного пространства. Иначе, видимо, рассуждают современные балетмейстеры, пытающиеся инсценировать древний египетский танец. Они берут из плоских рельефов условно изображенные телодвижения и переносят их в трехмерный

план сцены, забывая, что плоскостная и фронтально-развернутая транскрипция человеческой фигуры в египетской живописи и обуславливалась не особенностями зрительного восприятия египтян, а стилем монументального искусства. Наивно было бы предполагать, что египтяне двигались в реальном трехмерном пространстве только фронтально, распластав свое тело в пределах двухмерной композиции, как это делали художники в стенописи. Очевидно, что источники для реконструкции египетского танца навсегда потеряны. Но во всяком случае они находятся не в живописи, которая не была натуралистическим воспроизведением видимой реальности. Итак, двухмерная плоскостная форма в живописи есть лишь условная форма художественной интерпретации реальных отражений трехмерного мира. Это подтверждается и наблюдениями над детским творчеством. Я видел совершенно плоские изображения маленьких детей, сделанные к тому же почти в беспредметной форме, и слышал от авторов этих рисунков вполне натуралистическое и трехмерно-объемное толкование изображенного. Следовательно, реальный мир остается сам по себе трехмерным, но интерпретация пространства приобретает то плоскостной, то иллюзорно-объемный вид.

Эти две новых пары транскрипции пространства в живописи не являются повторением двух предыдущих. В самом деле, иллюзорно-объемная форма не всегда натуралистична, но может быть и весьма условной, напр., в кубистической живописи. И обратно: плоскостная форма в орнаменте может быть вполне натуралистичной. Но по той же причине, по которой мы отвергли первую пару в качестве *fundamentum divisionis** нашей классификации пространственных форм в искусстве, по той же причине негодной оказывается и вторая пара. Плоскостная транскрипция пространства, как и иллюзорно-объемная, сами по себе не обладают выражением; это не столько формы пространства, сколько начертательные приемы для пространственного выражения. Между тем по самому смыслу определения пространства, сделанному нами выше, пространство есть прежде всего образ, а всякий образ выразителен и есть знак смысла. Из этого следует, что и в классификации художественных форм пространства мы должны исходить из образа и распределять пространственные виды по категориям выражения. Иначе говоря, *fundamentum divisionis* для классификации форм пространственного выражения в искусстве должны служить не технические приемы (чем собственно и является плоскостная или иллюзорно-объемная начертательность), а *стилистические* мотивы. Стиль мы познаем как выражение, свойственное художественной форме. Рассматривая пространство со стороны формы, мы находим в ней выражение того, как художник ориентируется в мире пространственной протяженности, нередко снимая в создаваемом им пространствен-

* сделанных в ориг

** основополагающего принципа деления (лат.).

ном образе вещьность этой протяженности. Художественное пространство отлично от реального пространства тем, что обладает выражением, где форма есть знак определенного смысла. Категорию смысла, выраженного в образе, мы и кладем в основу нашей классификации различных модификаций пространства в искусстве.

Мы вскрыли в понятии пространства два основных момента: протяженность и длительность. Рассмотрим модификации пространственных форм сообразно этим двум категориям.

Совмещая в одно понятие движения оба вида «убегающего» и «прибегающего» пространства, мы получим три основных формы пространства, рассмотренного со стороны категории *движения*: 1) пространство *статичное*, 2) *динамичное* и 3) *покоящееся*. В статичном пространстве хронологическая смена временных моментов заменена над-временным пребыванием или бесконечностью, где нет свершающегося в его последовательности, но дана сама непрерывность. Художник превозмогает пространство в обычном протяженно-вещном понимании, и его пространство становится символом, воплощенным в знаке, конкретным смыслом, идеограммой. Таков смысл пространства в египетской живописи и плоском рельефе преимущественно архаического периода (Древнее Царство). Такая же форма пространства присуща некоторым вещам восточного искусства, по преимуществу декоративного, и детскому рисунку, относящемуся к раннему возрасту.

Движущееся пространство в его двух модификациях «убегающей» и «прибегающей» формы имеет место главным образом в западноевропейском искусстве. В византийской и древнерусской иконописи с присущей ей, так называемой, «обратной перспективой», пространство развертывается изнутри наружу (прибегающее), форму которого я назвал эксцентрической. В перспективной живописи Ренессанса и барокко, мы имеем убегающую форму пространства, которую я назвал концентрической. В синтетической перспективе японцев или перспективе с очень высоким горизонтом («орлиная перспектива») пространство убегающее прибегают и прибегающее убегающее, т. е. находится в состоянии покоя, что не есть мертвая неподвижность.

Итак, пространственные формы, рассмотренные в ракурсе категории движения, имеют три модификации: статика, движение и покой. Те же пространственные формы, подвергнутые анализу в ракурсе категории *протяженности*, обнаружат следующие виды выражения: 1) пространство как *знак*, 2) пространство как *вещь*, 3) пространство как *энергия*. Пространство, как знак, мы уже встречаем [ли] в искусстве эпох архаических. Пространство, как [вещь] со всеми присущими ей вещными свойствами, встречается преимущественно в греческом искусстве эпохи расцвета и искусстве раннего и высокого Ренессанса. Это замкнутое пространство с резко подчеркнутыми границами, замыкающими его предел. В барочной живописи линейная перспектива сменяется воздушной, а пластический стиль — живописным. Вещь растворяется в воздушно-световой среде, теряет устойчивость своих

границ. Художник барокко мыслит не объемами, как в XV столетии, а отношениями цветовых тонов и свето-тени. Пространство теряет предметные очертания, динамизируется, становясь в искусстве импрессионистов, футуристов и экспрессионистов энергией.

Внутри каждой из отмеченных категорий пространства происходит диалектический процесс перехода количества в качество. Знак, усиливаясь в своем смысловом значении, переходит в свою противоположность — вещь. Вещь, благодаря количественному накоплению элементов «предметности», порождает антитезу в виде энергии. Статика сменяется динамикой, динамика — покоем.

Подводя итог нашей классификационной схеме (кстати сказать, это именно только схема, скелет подлинно живой диалектики искусства), мы будем иметь следующие шесть основных видов пространства в живописи: 1) *Идеографическое* пространство, пространство как символ, где сняты протяженность и длительность в их прямом первоначальном смысле вещного факта и превращены в знак. Сюда включаются первые подвиды пространства, рассмотренного с точки зрения категорий протяженности и длительности. Исторически это пространство архаических этапов. 2) *Эксцентрическое* пространство «прибегающее», развертывающееся изнутри наружу. Сюда включается второй подвид пространства, рассмотренного с точки зрения протяженности. 3) *Замкнуто-концентрическое* пространство, встречающееся в линейно-перспективной живописи. Этот вид пространства определяется вещами, ограничивается их пределами, выражается их объемами. Проблема пространства в данном случае объединяется с проблемой трактовки объема вещи. Таково, напр., пространство натюрморта. Таков и объемно-пластический мир грека. Такова и перспектива Ренессанса. Замкнуто-концентрическое пространство служит выражением пластического мироощущения художника. Чаще всего оно присуще и натуралистической живописи, где художник, по существу, пространство понимает наивно-реалистически, как пустоту, наполненную вещами. Замкнуто-концентрическое пространство конечно. В натюрморте и натуралистическом жанре оно определяется объемами вещей, в линейной перспективе ортогоналями и «точкой схода». 4) *Рассеянно-концентрический* вид пространства присущ барочному искусству. Это пространство, убегающее в бесконечность. Оно концентрично, ибо развертывается в глубину картины, но не имеет единой «точки схода», расстилается в стороны, кроме дали обладает и ширию. Его основным фактором является воздушно-световая среда и динамика. Это вид пространства, рассмотренного с точки зрения категории движения. 5) *Эксцентро-концентрическое* пространство китайцев и японцев с их, так называемой, «синтетической перспективой». Вид пространства, рассмотренного с точки зрения движения. 6) Наконец, шестой вид пространства мы назвали *гиперпространством*, заимствуя термин из «геометрии 4-х измерений» по понятным причинам: футуристы и экспрессионисты, в пространстве которых нарушается последовательное развертывание протяженности и длитель-

ности и происходит своеобразное «смещение» и того и другого момента, — вводят в композицию картины четвертую координату измерения — время, акцентируя внимание именно на этой координате.

Как видно, все перечисленные виды пространства представляют собой выразительные формы, обладающие определенным стилистическим характером. Следовательно, мы надеемся, что принцип классификации, в основу которого положено стилистическое выражение, присущее художественному образу, нами выдержан. Концентрическое, эксцентрическое, гиперпространство и проч. — это не только технические приемы начертательности, это именно *формы выражения* и, тем самым, образы, в которых в конкретном, наглядном, непосредственном виде выявилось восприятие художником мира со стороны протяженности и длительности в их взаимообусловленности.

Вышеприведенную характеристику художественных видов пространства можно дополнить еще некоторыми предикатами, определяющими пространственные формы. Эксцентрическое пространство не эмпирично, а *умопостигаемо*, и в иконописи трансцендентно. *Эмпирическим* характером отличается, по преимуществу, пространство натуралистов. В футуристической живописи мы вновь встречаемся с умопостигаемой формой пространства, которую мы называем *гиперпространством*. Пространство иллюзорно-перспективное — *аналитично*, т. е. раскрывает то, что уже содержится в природе и что может чувственно быть воспринято. Пространство эксцентрическое в иконописи и восточной живописи (и гиперпространство у футуристов) — *синтетично* в кантовской трактовке этого термина, т. е. вносит в наше познание нечто новое, что не было заключено непосредственно в видимых формах природы. *Перспектива* — *рационалистична* и связывает строжайшими узлами художника, лишая пространственный образ свободы и индивидуальности. Поэтому уже с эпохи раннего барокко идет борьба живописцев против перспективы. Сначала это выражается в победе воздушно-светового пространства над линейной перспективой, а затем в полном игнорировании приемов перспективной проекции в современной живописи после импрессионизма. Выражая те же мысли в других терминах, можно пространство иконописи и восточной живописи назвать *априорным*, ибо его форма является заранее предвзятой. Иначе — это пространство *изобретенное*. Пространство же натуралистов — *апостериорно*, это пространство *наблюденное*. Метод построения пластического пространства натуралистов *индуктивный*, ибо общий образ пространства складывается из отдельных частных, которыми являются вещи. Сумма этих вещей, вне которых не мыслится пространство, создает общий образ пространственного целого. Метод построения пространства в барочной живописи — *дедуктивный*, ибо в сознании художника целостный образ пространства, как «беспредметной» воздушно-световой среды, предшествует наличию в этой среде отдельных предметов. Не предмет обуславливает пространство, а существование отдельных предметов обуславливается наличием воздуш-

но-световой среды. Наконец пространство египетской стенописи можно назвать неизменным в своих отношениях, *экстенсивным* по форме, а пространство дальневосточной живописи (особенно японской) и импрессионистов — *интенсивным*.

Рассмотрим намеченные выше категории пространства в историческом и социологическом аспекте. Исторически пространство в живописи не имеет однообразного выражения. Каждая достаточно определившаяся эпоха обладала своим, ей только присущим выражением пространства. Пространство как форма выражения мироощущения художника принимает в живописи, в зависимости от «социально-исторических условий», всякий раз своеобразные черты художественного образа. Пространство, получающее свое зрительное воплощение, свое, так сказать, выразительное истолкование в форме образа, всякий раз может быть формально новым в целом или в деталях. Если сознание не отражает действительности в форме следа-копии, то и художественное сознание в творческих образах не представляет собою зеркала, отражающего реальность. Образ есть всегда переработка действительности. Но это утверждение не устраняет вопроса о воздействии внешнего мира на наше сознание. Внешний мир воздействует на художественное сознание живописца, стимулирует возникновение художественного образа и, тем не менее, художественный образ не копия, а некий смысловой знак и, в то же время, идейно организующее начало нашего восприятия действительности. Подобно тому, как колебание струны и впечатление звука суть два различных процесса, происходящих в двух разных сферах действительности, но между которыми есть непосредственное взаимодействие, так и природа, как стимулирующий материал и художественный образ, как рефлектирующая идейная концепция, несмотря на существующую зависимость между ними, суть два различных мира. Рассмотрение пространства в искусстве, как формообразующего фактора, должно кроме всего лишнего раз подчеркнуть отмежевание художественных представлений пространства от воззрений «наивного реализма», полагающего, что художник передает в изобразительной форме реальную действительность, так, как она «есть на самом деле». Художественный образ не только отражает действительность, но выражает понимание художником этой действительности. Пространство, как форма, принадлежит, именно, к организующим факторам в искусстве.

Несомненно, что развитие форм пространства в искусстве не было оторвано от разнообразных факторов культуры. Связано оно было и с производительными силами общества и с воззрениями на пространство в науке и философии. Чисто плоскостная и «условная» форма, в которой пространство было фактором, обусловленным всецело плоскостью картины, связана была с монументальным стилем искусства архаических эпох рабовладельческих и феодальных формаций. Иллюзорные формы пространства появляются значительно позже, приурочиваются к, так наз., «классическим» периодам художественной культуры и свя-

заны с иной концепцией общественного сознания, так же как и с иной экономической структурой, характеризуемой развитием городов, с их ремеслами, торговлей и индустрией. Плоскостная транскрипция пространства в живописи исторически предшествовала иллюзорно-глубинной. Лишь когда у художника появилось влечение к манящим, окутаным синевой далям, возникают глубинные формы в картине. Даль, глубина в картине появляется тогда, когда пространство «завоевывается» человеком по самым различным направлениям научной, технической и практической деятельности. Перспектива устанавливается в живописи одновременно с тем, когда в Элладу в «век Перикла» торговые и военные корабли бороздили не только Эгейское море, но отправлялись в дальнее и опасное плавание по бурному Понту Эвксинскому к берегам Пантикоппеи и Колхиды. В Европе в эпоху Ренессанса завоевание пространства выразилось не только в открытии новых земель (Америка, путь в Индию и пр.), но и в изобретении пороха, компаса, книгопечатания, а также совпало с новыми взглядами в астрономии и физике, с введением контрапункта в музыке и рифмы — в поэзии. Именно в это время появилась и перспектива в живописи кватроченто. В Элладу перспектива положила рубеж между полигнотовским стилем монументальной стенописи и иллюзорной формой произведений Тиманфа, Зевксиса, Аполлодора, Парразия и др. живописцев «Периклова века» и последующей эпохи. Перспектива в европейской живописи изменила изобразительную форму картины, провела грань между плоскостным стилем средневековья и пластическим — Ренессанса. Уже Джотто придает иллюзию объема изображаемым фигурам. Хотя только XV ст. овладевает всецело перспективным принципом построения трехмерного предмета на плоскости. Пространство античной живописи и пространство кватрочентистов — предметно. Это пространство предметной протяженности, наличие которого всецело обусловлено вещами. Это не самодовлеющее пространство, существующее независимо от наполненности его предметами. Это не воздушно-световая среда, живописный образ которой создало позднее чинквеченто. Пространство, понятое как беспредельность, было чуждо не только художественному, но и вообще научному и философскому сознанию античности с его евклидовой геометрией и птоломеевой системой мира. Однако намеки на воздушность в картине видимо существовали. Об этом говорят литературные источники. И только отсутствие подлинных документов станковой живописи Эллады не дает нам возможности со всей отчетливостью решить этот вопрос. Но как бы то ни было, это только намеки. Ведь и в античной математике был Архимед Сиракузский (III в. до Р. Х.), который своими вычислениями объема шара, площади поверхности шара и различных кривых «опередил открытие дифференциального и интегрального исчисления на 1800 лет»¹⁸. Ведь «дух» Эллады вылился в пластической трактовке формы; и античности было чуждо понимание пространства как бесконечности, этой идеи, принадлежащей всецело западноевропейскому сознанию.

По мере того, как образ пространства, воспринятого как бесконечная, воздушно-световая среда, все более притягивал к себе внимание художников, линейная перспектива переставала удовлетворять живописцев. В ее железных границах было узко искусству, и уже мастера позднего Ренессанса нередко отступали от точных правил перспективного проектирования, заменяя пластический образ пространства — живописным. Барокко окончательно утвердило приоритет воздушной перспективы над линейной. Различие античного понимания пространства от барочного состоит в том, что античное пространство, понятое, как ограниченная предметная протяженность, — в барочной живописи предстало как беспредельная «среда». Этот образ был одним из самых волнующих созданий, на которые способна была художественная интуиция европейской культуры.

Рассматривая художественные формы в зависимости от производительных сил общества, мы живописный образ пространства связываем с дальнейшим развитием торгового капитала и ростом мануфактуры, сменяющей цеховую систему. В XVI ст. Антверпен, Амстердам, Генуя, Венеция ведут интенсивнейшую международную торговлю. На здании антверпенской биржи была надпись: «На пользу купцов всех наций и языков». Внутри огромного здания был слышен говор всех наречий, и биржа, по словам одного современника, казалась «малым миром, в котором соединялись все части большого». Купцы и банкиры ссужали деньгами королей. Карл V, которого Тициан увековечил своей кистью, вел свои войны на деньги торгового дома Фуггеров. Торговые сделки приобретают все более и более спекулятивный характер. Купец, не видя товара, не владея фактически вещами, «вращает» свои капиталы на чисто спекулятивных операциях. «Искусство» торговли приобретает «беспредметный» характер, как «беспредметно» становится и воздушно-световое пространство барочной живописи с его устремленностью в бесконечную даль.

Но этими краткими экскурсами в социологию пространства мы не хотим ограничиться и не считаем, что они исчерпывают данный сколь трудный, столь и интересный вопрос. Мы еще вернемся к социологическому обоснованию нашей темы в каждой отдельной главе, посвященной тому или другому виду пространства.

ГЛАВА I. ИДЕОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Идеографическая форма пространства отчетливей всего сказалась в архаическом¹⁹ искусстве. Самый яркий пример этого представляет собою египетская стенопись и плоский рельеф времени Древнего Царства. Египетский живописец *не изображает* пространства, подобно европейцу. Сама картинная плоскость с ее размерами и формой является реальным фактом пространства. Это относится и к скульптуре. Статуя Хефрена занимает то пространство, которое вытесняет масса ее камня.

В то время как скульптуры Родена обвеяны атмосферой, переданной в камне, благодаря чему пространственные границы произведения расширяются и воздушная среда в качестве стилистического элемента определяет собой наше эстетическое восприятие скульптуры. Египтянин пространство дает не иллюзорно, как европеец, а условно. Он не только сознает объем предмета и умеет видеть его, но и стремится его передать, но только чисто плоскостным путем. Отсюда принцип развертывания изобразительной формы на плоскости. Изображая части человеческой фигуры то в фас (глаза, плечи), то в профиль (лицо, ступни ног), художник хотел показать объем фигуры с разных сторон, но так, чтобы при изображении не нарушать принципов плоскостного стиля. Глаз при профильном положении лица изображался в фас потому, что только такое изображение могло быть плоскостным, тогда как профильное изображение глаза неминуемо требует применения правил перспективного сокращения, а тем самым — и нарушения плоскостной формы.

Точно так же и масштабными соотношениями египтянин пользовался не в перспективно-иллюзорном смысле, а как идеографическим знаком. В живописи египтянин не только показывал, но и *рассказывал*. Изображение было не только конкретным образом, но и символическим знаком, обладающим определенным смыслом. Фреска была не только живописью, но и идеограммой, получающей свое выражение в условных (на плоскости) соотношениях пропорций фигур, соотношениях, отнюдь не повторяющих пропорций реальной действительности. Авторитаризм, коим проникнуто было сознание египтян, получил наглядно-количественное выражение в преувеличенных размерах фигур фараонов и начальников по сравнению с фигурами их слуг и подчиненных.

Условные плоскостные формы египетской живописи можно отчасти объяснить тем, что живопись была сопряжена и подчинена в значительной мере зодчеству. В Древнем Царстве проблема пространства в искусстве получила преимущественное разрешение в архитектуре — искусстве, призванном непосредственно оформлять реальное пространство. И живопись в архаические этапы культуры, когда архитектура являлась доминирующей формой искусства, как бы уступала решение проблемы пространства — зодчеству.

В каждый определенный отрезок исторического времени в том или другом социально-культурном комплексе наблюдается расцвет одного вида искусства часто в ущерб развитию остальных форм; поэтому, если развивается архитектурное строительство, то живопись, скульптура и др. искусства приобретают второстепенное и подчиненное зодчеству значение. В эпохи, когда архитектура явно доминировала над всеми иными видами искусства, как, напр., в эпоху Древнего Царства в Египте, в дорический цикл — в Элладе, в Средневековье — в Европе, живопись и скульптура не только фактически были связаны с архи-

* В М₂ вместо *стилистического*: формального.

тектурной постройкой и подчинялись ее замыслу, но и стилистически носили «архитектонический» характер, явно находясь в формальной зависимости от архитектурного стиля.

Т[аким] обр[азом], когда здание было еще искусством «большого стиля», а не «жилем», каким оно стало теперь, живопись уступала архитектуре решение пространственной задачи, сама же живопись ограничивалась плоскостной композицией, где пространство обладало только двумя измерениями. Когда архитектура из искусства превратилась только в строительную технику, когда разросшиеся города стеснили человеческое жилище и лишили окружающее пространство простора — живопись пришла на выручку удрученному этим человеческому глазу: художники, изобразив в картинах поля, леса, пастбища, дали выход взору, тосковавшему по просторам, раздвинули стены узкого жилища, создав иллюзию глубины.

Но надо иметь в виду, что сама архитектура в архаические периоды понимает пространство как замкнутое, статическое, бесперспективное целое. Ригль не прав, выводя особенности египетской архитектуры из «боязни» перед обширным и глубинным пространством, открывающим далекую перспективу²⁰. Здесь не «боязнь пространства», а особая трактовка пространства, свойственная архитектоническому стилю, в каком бы виде искусства (архитектура, скульптура и живопись) он ни проявлялся. Далекой образ пространства в архитектуре, «перспектива» в виде «анфилады комнат», крытых колоннадных галерей, искусственно усиленная перспективно-иллюзорной живописью и зеркалами, появляется впервые в эпоху Ренессанса, а особенное распространение получает в барочном зодчестве параллельно наличию воздушно-световой среды в живописи сеицентио.

Роль архитектуры в разработке пространственных задач живописи не раз была отмечена исследователями. Указывалось на несомненное воздействие архитектуры на характер восприятия пространства, на характер изобразительной оптики, справедливо подчеркивая, что конструктивная перспектива Ренессанса возникла под влиянием строгих архитектурных учений о колоннах, ордерах, планах, фасадах и разрезах. Архитектура критская и японская, напротив, слишком отрывочная и подвижная, составленная из мелких случайных единиц, осуществлялась вне всяких принципов перспективы, была лишена фасада, продольной колоннады, глубокого пространства. Естественно, что ни критская, ни японская живопись не выработали таких строгих форм, как европейское перспективное пространство. Что касается Ренессанса, то достаточно вспомнить Брунеллески, одного из первых теоретиков перспективы, чтобы убедиться в непосредственном воздействии архитектуры и ее мастеров на теоретическое обоснование перспективы в живописи. Архитекторы Ренессанса потому принимали деятельное участие в разработке перспективы, что в XV ст. проблема *intérieur*'ного ансамбля, совершенно неизвестная, напр., греческому зодчеству, становится одной из существенных задач архитектуры.

Итак, зодчество архаических циклов культур разрабатывало реальное трехмерное пространство. Живописи, подчиненной и по месту (стенопись) и стилистически, доминирующей форме искусства — архитектуре, — предоставлены были стены, «с условием» не нарушать иллюзией глубины их архитектурной функции: ограничения реального пространства; напротив, чисто плоскостной формой изобразительности подчеркнуть их тектоническое значение. Живопись была ограничена пространством двухмерным. Эта двухмерная форма изобразительности, разумеется, не представляла собой способа «видения». Египтянин, само собой понятно, действительность воспринимал как трехмерность. *Но свою трехмерную ориентировку выражал в двухмерной форме.* Ибо плоскостная форма есть такой же условный язык для выражения пространства, каким по существу является и прямо ему противоположная, перспективная форма. В двухмерной форме изобразительности художник также оперировал объемом, однако не столько показывал предмет со стороны его объемно-иллюзорных свойств, сколько *рассказывал* о нем, картографически развертывая его объемы на плоскости.

Самым типичным примером *картографического* принципа разрешения пространства может служить изображение четырехугольного пруда, распластанного на плоскости, подобно чертежу плана на одной из древних египетских фресок в гробнице в Абу-Эль-Курна²¹. Пруд обнесен деревьями, вершины которых обращены на все четыре стороны. Даже в египетской живописи подобное изображение составляет редкий пример. «Священный сад» в одной из гробниц в Элейфии представляет смешение картографического принципа с фронтальным развертыванием композиции²². В детском же творчестве подобные картографические рисунки можно встретить довольно часто²³. Однажды я попросил мальчика пяти лет нарисовать пруд, обнесенный со всех сторон деревьями. Ребенок (как это видно на прилагаемой здесь репродукции с этого рисунка) начертил круг и затем, поворачивая постепенно кругом лист бумаги, нарисовал деревья, расположенные кронами по радиусам во все стороны от площади пруда. Процесс рисования (поворот листа бумаги) явно указывал, что ребенок ориентировался в данном пространстве моторно, а не зрительно: он «ходил» вокруг пруда и поэтому вполне естественно всякий раз изображал дерево кроной вверх. Одновременно ту же задачу выполнял мальчик 10 лет. И (как видно по другой репродукции) он пруд нарисовал с претензией на далекий образ пространства. Он, в противовес своему младшему брату, оставался на месте, бумагу не вращал и изобразил пруд, созерцаемый с одной позиции. Близкий к картографичности прием можно наблюдать в пещерных рисунках, напр., бушменов, где композиция распластывается на плоскости, причем развертывание сюжета не имеет ни горизонтального, ни вертикального направления (см., напр., известный рисунок «битвы»): оно совершается в пределах самой плоскости в ее двухмерном плане.

Фронтальность всецело вытекает из общих предпосылок плоскостного стиля. Мы уже указывали, что египетский живописец те части фигуры, которые при изображении в профиль требовали сокращений, изображал всегда в фас (напр., глаз). Сообразно этому фронтально развертывался и сюжет. Если повествовательная часть изображения, вытянутая по одной линии фронтально, не укладывалась в одной горизонтальной ленте, продолжение переносили на другую линию, идущую параллельно первой, и т. д. Этот прием, как видно, тождественен принципу размещения иероглифических писем. Только иероглифические знаки располагались не по горизонтальной, а по вертикальной линии. Он присущ плоскому рельефу ассиро-вавилонян, античной вазовой живописи, некоторым фрескам и мозаикам средневековья, народным картинкам (лубок), детским рисункам и т. д. Развертывание сюжета в этих случаях происходит по принципу фриза, т. е. в одной горизонтальной полосе, или по принципу двойного, тройного фриза, т. е. путем нескольких параллельных горизонтальных полос или, наконец, лентой... Первая форма присуща, напр., древнегреческой вазовой живописи, египетским папирусным свиткам, японским макимона. Вторая форма часто встречается в египетской стенописи, третья — в лубках. Иногда, как, напр., в русском лубке «Как мыши кота хоронили», лента не вытягивается в одну горизонтальную полосу, а делает ряд поворотов, причем образуются параллельные горизонтальные полосы, хотя и не разделенные друг от друга рамкой, а непрерывно сообщающиеся между собою²⁴.

Развертывание сюжета клеймами часто встречается в иконописи. В центре доски помещается изображение святого, а вокруг в клеймах житие его. Этот прием был заимствован лубком и использован в различных вариациях. В лубке чаще всего центральное клеймо отсутствует и клейма идут параллельными горизонтальными рядами, насчитывая иногда более двух десятков отдельных картинок. Так, напр., лубок «Семика и масленица» включает в себя 27 клейм. В плакате, особенно повествовательного характера, рассчитанного на сбыт в деревню, нередко композиция располагается клеймами (современные санитарные, кооперативные и т. под. плакаты). Наконец, плоскостная композиция строится как центрально-фокусная. Примеры ее бесчисленны и встречаются в стенописи, иконописи, лубке, платке, миниатюре и т. под.

Итак, картограмма, фриз и клеймо — вот, в сущности, три основных композиционных формы в живописи плоскостного стиля, в связи с которыми пространство не столько смотрится, сколько читается зрителем. Но к этим формам надо добавить еще своеобразный прием, характерный для монументального стиля: это количественный принцип выражения той или другой идеи. Количественный принцип применяется в архаическом искусстве, в качестве своеобразной идеограммы, смысл которой не столько живописный, сколько имеющий более широкое социальное значение и символически указывающий на определенные иерархические взаимоотношения, существующие в данном обще-

ственном укладе. Из египетской живописи сошлемся на довольно популярный пример — фреску времен V династии, изображающую огромного Ти с маленькой женой у его ног. В ассиро-вавилонских плоских рельефах не однажды можно встретить непропорционально уменьшенные фигуры слуг по сравнению с фигурами их господ. В европейском искусстве такого рода прием также имел место. В готической живописи можно указать на обычай изображать на картинах религиозного содержания их заказчиков коленапреклонными перед Мадонной. Фигуры заказчиков обычно изображались в уменьшенных размерах по сравнению с фигурой Мадонны и предстоящими ей фигурами святых. В русской иконописи различие масштаба фигур имеет иной смысл. Укажем на общеизвестный сюжет «Вход Господень в Иерусалим» в наиболее типичной транскрипции XV [в.]²⁵. Здесь фигуры первого плана, изображенные разбрасывающими одежды и пальмовые ветви, в несколько раз меньше фигур второго плана. Нам кажется, что малые размеры этих фигур обуславливаются сюжетно-смысловым значением их в композиции: по замыслу живописца они имеют второстепенное значение по сравнению с фигурой Христа и сопровождающих его учеников; их сюжетно-смысловая «второстепенность» и была выражена иконописцем в количественном преуменьшении.

В последние два десятилетия европейская живопись, увлекаясь примитивом, вернулась к плоскостной форме композиции. Но если у Гогена еще оставалась не изжитой до конца иллюзия глубинного пространства, то Матисс стал распластывать на полотне предметы, приближаясь в решении пространственной задачи к условной форме примитива. Штеренберг пошел еще дальше Матисса и избежал всякого ракурса в изображении. Его натюрморты представляют собою как будто плоский разрез предмета, прикрепленного к полотну. Принцип картографического распластывания предмета при наличии профильного разреза вещей наиболее ярко был выражен в современном искусстве именно Штеренбергом. Прием композиции клеймами пользовался М. Ларионов (см. его «Зима», Третьяков. гал.). Фризовая композиция встречается у Н. Гончаровой.

Обобщая сказанное, мы приходим к следующему выводу. В архаические периоды культур в искусстве наличествует идеографическая форма пространства. Художник не показывает наглядно пространственные соотношения, а знаменует их символами. Форма пространства не непосредственна, а опосредствована. Ее нужно не столько смотреть, сколько уметь читать. Она, как и иероглиф, продукт синтетической работы ума, а не непосредственного зрительного восприятия. Она постигается как умное, а не как чувственное. В ней — пафос духовного над душевным. Она — знак определенного смысла, а не непосредственная, предметно-выраженная очевидность, как это имеет место в натуралистическом искусстве. Она статична, и в ней сняты чистая протяженность и чистая длительность. Она возвышена до символики, оставаясь в то же время вполне конкретной. Она абстрактна, не в

смысле оторванности от эмпирии и бедности содержания, каковыми являются «абстракции» формальной логики, она абстрактна, как абстрактно общее понятие диалектической логики, в отношении которого особенно и единичное — лишь моменты всеобщего. Иначе говоря, идеографическая форма пространства в такой же мере абстрактна, как и конкретна, всеобща и особенна, обща и единична. Будучи знаком смысла, который надо уметь читать, идеографическая форма пространства не вещное, а умное, не иллюзорное, а условное, не чувственное, а созерцаемое бытие. Оно говорит об общем, а не индивидуальном, обращается ко всем, а не к некоторым.

Характеризуя так пространственный образ египетской стенописи, мы никак не можем согласиться с репликой Воррингера, что «пространственность не была присуща духовному и художественному сознанию египтянина как художественная потенция. Его мироощущение было не сверхпространственно, а до-пространственно». «У египтянина совершенно еще не была развита способность говорить на языке пространственных выражений»²⁶. Воррингер, в иных случаях блестяще характеризующий условный язык плоскостного и монументального стиля, здесь под «пространственностью» имеет [в виду] не общее понятие пространства как формы художественного выражения, а частный случай его: глубинное, устремляющееся вдаль пространство западноевропейской перспективной живописи. Здесь по существу — неточность терминологии. Ибо из другой реплики Воррингера видно, что он признает условный язык плоскостного стиля за язык пространственный. «Для западного взгляда, — говорит Воррингер в другой своей работе²⁷, — золотой фон византийских мозаик — плоскость, для восточного — его магическая бесконечность, где все беспокойное приведено в покоящееся состояние».

Золотой фон в иконописи представляет собой самый яркий пример идеографической формы пространства. Он встречается в самых ранних византийских мозаиках, как напр., равенских V—VI в., и остается как традиционный прием на протяжении всей истории церковной живописи. Золотой фон символизирует собою беспредельное пространство и покой, где протяженность и длительность «сняты». Золотой фон — это символ «вечности», где пространство и время вышли за пределы всякого «начала» и «конца». Время стало «надвременным», превратившись в покой, что не есть отсутствие времени. Пространство стало сверх-протяженным, утерев всякую связь с вещественною воплощенностью в протяженности. Золотой фон — это чистая идеограмма выражения пространства, понятого как безначальный и бесконечный покой. Таким символическим знаком, говорящим на «языке вечности», было условное, статичное, плоскостное, идеографическое пространство у египтян в их плоских рельефах и стенописи, у индусов, у византийцев в мозаиках и фресках, в древней русской иконописи*.

* Далее угловыми скобками обозначен текст, имеющийся в М₂, но опущенный в М₃.

«Характеризуя так идеографическую форму пространства, я принужден, увы, сделать следующую оговорку. Как исследователь, я стараюсь быть объективным и, раскрывая образ того или иного вида пространства, хочу проникнуть в самое сокровенное художественной формы. Я пытаюсь раскрыть ее смысл, подбирая для этого наиболее адекватные данному смыслу термины. И если этот смысл трансцендентен, мистичен, а форма его символична, то мои искусствоведческие и какие-либо иные убеждения тут совершенно ни при чем. Было бы нелепостью видеть в том, что я говорю здесь об идеографической форме пространства, выражение моего мироощущения. Ведь такую же объективную позицию исследователя, раскрывающего смысл художественной формы, я занимал и относительно всех других форм пространства, намеченных в моей классификации. Оговаривать подобное, что казалось бы само собой разумеется, мне не пришло бы и в голову, если бы я не был уже научен некоторыми современными «критиками» — предвидеть самые неожиданные и нелепые «обвинения». Если искусствовед говорит о каком-либо художнике, что последний, предположим, символист, мистик, идеалист или что-либо подобное, то некоторые «критики» начинают и самого искусствоведа «заподозривать» в символизме, мистицизме или идеализме. Сам подбор выражений часто бывает обусловлен исследуемым материалом. И читатель, знающий хотя бы отчасти меня, знает и то, что о «производственном искусстве», лубке, плакате и т. под. — чего я не мало касался — я писал, разумеется, в других выражениях, нежели о творчестве, напр., Врубеля. Требовать, чтобы я о средневековом искусстве писал в тех же выражениях, как и о плакате, значит не понимать, что исследуемый материал также обязывает исследователя, как, напр., материал мрамора в одном случае, и материал дерева — в другом обязывают скульптора к разному отношению и разной технике.

Л. А. Никитин в интересной статье²⁸, посвященной идеографическому методу, которым он характеризует китайское и японское искусство в целом, сопоставляет этот художественно-изобразительный прием с иероглифическим письмом китайцев и японцев, усматривая здесь общие корни и общую сущность. Но в противоположность канонизированной форме иероглифа, изобразительную форму японского рисунка он называет «раскрепощенным иероглифом». В идеографической форме рисунка реальность дана не в виде иллюзорной видимости, а в умоглядной трактовке, включенной в эту видимость. «Понятие предмета присутствует в иероглифе не в виде зрительно-воспринимаемой формы, иллюзорно-тождественной с реальной видимостью, но в виде некой абстракции, которая делает это присутствие реальным в силу реальности самого [линейного] построения. В этом случае линия — не повторение каких-то формальных отношений реального мира. Линия в своем реальном положении на реальной поверхности сама изобразительно реализует понятие о предмете». Соглашаясь вполне с автором этих строк в понимании иероглифа и идеографического метода как

особой художественно-изобразительной концепции, мы, однако, видим его проявление, по крайней мере в отношении пространства, в несколько иных формах искусства. Мы не склонны до конца рассматривать японское искусство как идеограмму. Но оставляя этот спор о целом японского искусства за пределами этих страниц, мы в нашем частном вопросе о пространстве идеографическую форму пространства, как видно из предыдущего, усматриваем не в японской и китайской живописи, а в других формах искусства. Пространство же японской живописи мы рассматриваем не как идеографическое, а как эксцентро-концентрическое, согласно нашей классификации.>

Идеографическая форма пространства присуща, как мы убеждаемся, архаическим этапам всякой культуры. Если это так, то возникает вопрос, как объяснить эту довольно отчетливую закономерность наличия во всех культурах в их архаический этап идеографической формы пространства? Если формы архаического искусства имеют общие черты, то существует общность и в других факторах культуры, одновременных художественной архаике, сопровождающих и обуславливающих ее. Эти факторы суть производительные силы общества, религиозные, политические, психологические стимулы, вплоть до особенностей материала и техники, коими пользуется в данную эпоху искусство. Если обратим внимание на экономическую структуру общества в архаическую эпоху разных культур, то увидим, что она представляет собою или рабовладельческую или феодальную систему хозяйства. Как система, связанная с землей, она отличается медлительным темпом работы, экстенсивностью, огромными размерами натурального хозяйства, отдельные части которого находятся между собою в иерархической соподчиненности. В этих условиях возникают грандиозные по размерам деспотии, вырабатывается сложный ритуал поклонения властелину государства, вплоть до обожествления его личности. Искусство испытывает на себе власть консервативных традиций. Оно статично по формам, как надолго «неподвижна» и вся структура общества. Искусство выражает в количественных соотношениях иерархичность экономической и политической систем. В форме монументального стиля оно говорит на языке величественном и спокойном, прославляя богов и властелинов. Его язык — условный и символический. «Возвышенные» темы не допускают реалистической трактовки изображения. Художник — член данной экономической, политической или религиозной общины: он работает только на заказ, не зная свободного рынка для сбыта своей продукции. Он — выразитель общего, а не индивидуального.

Кроме указанных общих причин социального порядка, форма искусства находится в зависимости от состояния техники обработки материалов и самих материалов. Так плоскостной стиль обуславливался в значительной степени специфичностью фресковой и мозаичной техники. Письмо водяными красками по сырому штукатурному грунту диктовало именно ту технику закраски больших поверхностей стены

локальным без всяких нюансов цветом, которая наблюдается в стенописи. Техника эта не отличается эластичностью, поэтому ей не доступны сложные иллюзионистические эффекты. Но она лучше, чем какая-либо другая, выражает могучий в своем величии монументализм. Когда перед живописью встали задачи свето-тени, объема, глубины и реальной трактовки, — художник неминуемо должен был искать новых материалов и менять свою технику. Реформа стиля сопровождалась появлением и применением масляных красок и заменой, в связи с этим, стенописи станковой картиной.

Кстати сказать, если идеографические формы пространства мы наблюдаем и за пределами архаического («средневекового») этапа культуры, то это обстоятельство не разрушает нашего социологического анализа, а только его подтверждает. В Египте идеографические формы продолжали определять выражение пространства и в фиванский период, и в эпоху Тель-Амарны, и даже в Саисский период. Т. е., в конце концов, несмотря на наличие в указанные периоды некоторых вариаций в трактовке пространства, основная форма идеограммы оставалась на протяжении всей многовековой истории Египта. Объяснение этому заключается в том, что социальная структура Египта в основном оставалась неизменной. В стране то усиливалась власть отдельных феодалов, как это было в период «смут» и иераклеопольской династии, то вновь, в Средний период, Фивы сосредоточивали в себе сильную, централизованную власть; в стране происходили религиозные реформы: замена культа Амона культом Атона, введенным Аменофисом IV — Эхнатом; страна вступала на путь «великих международных сношений» и строительства при Рамессадах, — но основной пласт экономики, политического правления и религиозного сознания оставался в существенных чертах тот же. Естественно, что искусство, несмотря на значительные уклоны от «архитектонического» стиля Древнего Царства к «живописному» восприятию Тель-Амарны, в основном оставалось верным традициям стиля «эпохи пирамид».

В детском творчестве можно наблюдать в сжатом виде ту же самую картину, которая раскрывается нашему взору, когда мы следим за жизненным процессом общества в его целом. Специально занимающийся анализом детского творчества А. В. Бакушинский утверждает, что первоначальная пространственная форма является у ребенка проекцией временных переживаний, обусловленных двигательными процессами. Затем происходит постепенная организация пространственного образа, выливающегося в плоскостную форму. Это знаменует переход от двигательной-временной установки психики к пространственной и зрительной. «В течение значительной части периода первого детства зрительные восприятия даже объемно-пространственной формы сознаются ребенком как восприятия, близкие к плоскостным, подобные далевым образам взрослого человека, в большой мере лишенным объемно-глубинных различий между собою»²⁹. Первоначально, как только ребенок начинает сознавать мир как «не-я», пространство представля-

ется ему как «вместилище вещей»: оно — пассивно и без вещей не мыслится; зрительная проекция предметов в глубину отсутствует; «вещи и расстояние, известные ребенку двигателью и осязательно, не уменьшаются для него в глубину; наоборот, вещи далекие и неизвестные по величине, на основании тех же методов восприятия, кажутся зрительно маленькими, и ребенок всегда бывает удивлен тому, что на близком расстоянии они становятся большими. Такое свойство детской психики долго держится и многое объясняет в явлениях детского искусства»³⁰. В то время как ребенок завоевывает «пространство пассивное», служащее вместилищем вещей, сознание пространства активно-го, самодовлеющего идет чрезвычайно медленным путем и является продуктом дальнейших стадий развития. Ибо это активное пространство есть самоутверждение «я» и расширение границ этого «я» в мире. Но даже в тот момент, когда ребенок начинает овладевать объемом предметов и в какой-то мере передавать его на плоскости, он не воспринимает отдаленного пространства как глубину. Бакушинский, вспоминая свое детство (6 — 7 лет. возраст), делает ценное замечание: «Бесконечности горизонта и расстилающегося передо мной простора я не ощущал; на известном расстоянии углов все становилось для меня плоской прозрачной стеной — декорацией»³¹.

Первая объемно-реальная пространственная форма, которую ребенок выражает свое завоевание глубинного пространства — детское примитивное зодчество. И в этом надо опять усматривать разительное совпадение этапов индивидуального творчества с фазами историко-культурной эволюции. Как мы видели выше, архитектура в архаический период всякой культуры являлась формой, реально организующей трехмерное пространство, к выражению которого ни живопись, ни скульптура еще не приходили. Плоскостная форма раннего периода детства совпадает с формами искусства архаического. Изобразительная композиция в детском рисунке статична, фронтальна, архитектурна и лаконична. Каждая вещь изолирована, замкнута в себе. Цвет представляет собою локальную окраску довольно больших плоскостей, без попытки передать какие-либо колористические оттенки. Преобладает любовь к серебряной и золотой краскам. В дальнейшем, уже отроческом творчестве, все более развиваются элементы сюжетно-изобразительные, с явным ущербом для конструктивной основы рисунка. Форма становится реальной. Появляется сознание пространства как тако[во]го, вне зависимости от заполненности его вещами. Восприятие действительности путем созерцания начинает преобладать над моторной ориентировкой. Появляется перспектива и свет. Цветовая гамма становится все более колористичной. Детский рисунок приближается по характеру к рисункам взрослых. Маленький художник начинает стесняться своей неумелости и стремится подражать искусству больших. На этой стадии детское творчество перерождается в искусство взрослых, чаще же всего просто умирает, чтобы уже не возобновиться никогда.

ПРИМЕЧАНИЯ*

- 1 К. Маркс. К критике политической экономии (предисловие).
- 2* Такой путь работы указывает Маркс в «Критике политической экономии»: «от хаотической конкретности к первоначальным абстракциям, а от последних вновь к конкретности, но уже обогащенной теоретической мыслью».
3. Выдающимся представителем нативистов является Штумпф. В философской литературе нативистом считается Кант, хотя некоторыми отнесение его к этой школе оспаривается. В русской психологической литературе к теории нативистов примыкает Челпанов.
4. Представителями эмпиризма являются Герbart, Лотце, Гельмгольц, Д. С. Милль, Спенсер и др. Гефдинг, Вундт занимают несколько обособленную среди эмпиристов позицию, относя себя к генетистам. «Нативистическая теория, — говорит Вундт, — стремится вывести локализацию в пространстве из врожденных свойств органов и центров ощущений, а эмпирическая — из влияний опыта», «генетическая же теория старается открыть путем психологического анализа представлений элементарные процессы, благодаря которым возникают представления» (В. Вундт. Очерк психологии. М., 1897, стр. [77—78; цитировано неточно. — А. Д.]). Но некоторые психологи не различают генетистов от эмпиристов, напр. Челпанов Вундта и Гефдинга относит к эмпиристам, называя их в то же время и генетистами. Герbart — представитель теории производности восприятия пространства — считает, что «первоначальное восприятие глаза не может быть пространственным». Движение вперед и назад является необходимым условием восприятия пространства. По воззрениям английских эмпиристов (Д. С. Милль, Спенсер) существенная роль в движении, определяющем восприятие пространства, принадлежит мускульному чувству, вызываемому деятельностью мускулов. Они же выдвигают в образовании пространственных представлений роль ассоциаций различных чувств и движений. Существенную роль движению и осязанию приписывает Гефдинг в восприятии расстояния. Деятельное значение в определении пространственных соотношений принадлежит движению глаз. Если рассматривать близкий предмет, то глаза [с] помощью внутренних мышц повертываются друг к другу. Если устремлять взор вдаль, то глаза поворачиваются наружу [с] помощью наружных мышц. Элементы осязания также являются определителями и входят в состав представлений пространства. «Восприятие расстояния возникает благодаря ассоциации ощущений и представлений зрения, осязания и движения». «Чувство осязания и связанные с ним ощущения движения являются первоначальной основой для восприятия расстояния». (Гефдинг [Г.]. Очерки психологии. [М., 1892], стр. 222). [См. 7 изд. (М.; Лг., 1923, с. 164). Первая цитата не установлена. — А. Д.]
- Помимо непосредственных трудов указанных авторов, изложение взглядов эмпиристов, нативистов, генетистов на генезис представлений о пространстве можно найти в книге Г. И. Челпанова — Проблема восприятия пространства в связи с учением об априорности и врожденности. Два тома. Киев, 1896 г. и 1904 г. См. рецензию Садовника на указ. книгу в сбор.: «Вопросы философии и психологии», 1896 г., кн. 5.
5. В вопросе о физиологической основе двигательных ощущений имеются три теории. Теория «специфического мускульного ощущения» относит центр ощущений к мускульным сокращениям. Внутри мышц имеются чувствующие волокна, концы которых при сокращении мышц подвергаются своеобразному возбуждению. От концов этих волокон возбуждение передается самими волокнами — специфическим центральным прибором ощущения. Другая теория «центрального иннервационного чувства» объясняет возникновение мускульных ощущений процессами, происходящими в мозгу. По этой теории волевые импульсы поступают прямо в сознание и, исходя из центральных приборов двигательных нервов, обуславливают возбуждение мышечной деятельности и составляют основу мускульного чувства. Это чувство, следова-

* Звездочками отмечены примечания, вырезанные в М₂. — А. Д.

тельно, центробежного порядка. Наконец, третья «теория комплекса периферических ощущений» рассматривает ощущения как результат комплекса целого ряда раздражений, идущих от периферии к центру.

Попытки вывести пространственные представления из физиологической основы направлены к тому, чтобы пространственные ощущения приурочить к деятельности органов равновесия. Центральным органом равновесия Бехтерев признает мозжечек. Он находится под непрерывным влиянием импульсов, возникающих в периферических органах равновесия. В мозжечке эти импульсы в свою очередь передаются на двигательные или центробежные приводы, отходящие к мышцам и вызывающие отраженные движения, направленные к цели поддержания равновесия тела. Периферические же органы равновесия суть полукружные каналы перепончатого лабиринта, центральное серое вещество третьего желудочка и кожные органы. Удаление у животных мозжечка влечет потерю равновесия тела. Поражение периферических органов вызывает головокружение и другие симптомы, связанные с ощущением равновесия. Благодаря органам равновесия мы определяем положения нашего тела в пространстве и перемену этого положения, т. е. движение. «Ощущения, возникающие [...] при посредстве периферических органов равновесия, сливаются в сознании с ощущениями от специальных органов чувств — осязания, зрения [и] слуха, что [и] дает нам возможность проецировать последние во внешнее пространство [...]». «От анатомического устройства самих органов равновесия и от характера их связи со специальными органами внешних чувств, главным образом и зависит то обстоятельство, что, напр. [...] зрительные ощущения мы не только относим в пространство по тому направлению, в котором видимые предметы лежат по отношению к нашему телу, но в состоянии при помощи их определять размеры и очертания видимых предметов [...]». «Абстрактное понятие о пространстве является результатом сложного ряда ощущений, а именно: 1) ощущений, получаемых нами при посредстве органов равновесия, к которым передаются импульсы от специальных органов чувств; 2) мышечных иннервационных и осязательных ощущений» (В. Бехтерев. Теория образования наших представлений о пространстве. П., 188[4] г., стр. 1 — 2, 47 и др.).

Цион в ощущениях органов равновесия видит основу для образования наших понятий о трехмерном пространстве. Ощущения каждого из трех полукружных каналов соответствуют одному из измерений. Цион приходит к выводу, что евклидово трехмерное пространство есть также и физиологическое пространство, т. е. геометрические формы, которые трактует Евклид, даются нам восприятиями наших чувств, именно шестого чувства, специально пространственного чувства, связанного с деятельностью полукружных каналов. Поэтому Цион, возражая Канту, говорит, что врожденными или предшествующими являются не наши пространственные интуиции или геометрические идеи, а органы чувств, которые доставляют нам эти интуиции (взгляды Циона излагаю по указ. сочин. Бехтерева, 34 стр. и сл., и по цитирован. книге Челпанова, т. 2, 157 стр.).

В противовес только что изложенному взгляду, проф. Чижа на основании анализа тех же органов равновесия приходит к оправданию теории Канта об априорности представления пространства. «Двигательные ощущения и ощущения равновесия, — говорит он, — в отличие от всех других ощущений — постоянны, непременны, и не могут отсутствовать, не могут быть изъяты, — точно так же постоянно, непременно не может отсутствовать, не может быть отнято, [отвлеченно] воззрение пространства». Если бы можно было бы лишить мозговую кору всех представлений, полученных от органов чувств, в мозговой коре останутся все же двигательные ощущения и ощущения равновесия, и поэтому воззрения пространства. Органы движения и равновесия всегда функционируют, не исключая сна и гипнотического состояния. Этим, по мнению Чижа, физиологически подтверждается теория Канта об априорности воззрений пространства и времени. «Мы [необходимо] должны допустить, что воззрения пространства и времени имеют до первого впечатления, полученного через органы чувств». «Воззрения пространства и времени, образующиеся из двигательных ощущений, даны ребенку ранее, чем ощущения органов чувств» (В. Ф.

Чижа. Почему воззрения пространства и времени постоянны и непременны? — «Вопр. филос. и психол.», М., 1896, кн. 3(33), 238, 257 и 260 стр.).

Что касается истолкования пространственных ощущений современной рефлексологией, то об этом в литературе мы находим лишь беглые указания. Академик Павлов в своей известной книге упоминает об *ориентировочном рефлексе*, под которым он понимает «общую реакцию» животного на окружающее. Этот рефлекс является первоначальным, непосредственным и, сопровождая животное всегда и всюду, наступает тотчас при соприкосновении животного с новой средой, если нет другого, более сильного раздражителя, вызывающего специальную реакцию. Это и есть первоначальная степень реакции на воздействие окружающего. Это окружающее животное познает двигательно-осозательным путем гораздо в большей степени, чем человек. Но во всяком случае специально о пространственных реакциях Павлов не говорит и упоминает лишь мимоходом об ориентировочном рефлексе, который представляет собою, несомненно, более общее понятие по сравнению с представлением пространства и который иначе называют исследовательским рефлексом (Акад. [И. П.] Павлов. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности [поведения] животных. Л., 1924 г., стр. 333). Ориентировочному рефлексу посвящены некоторые работы сотрудников Павлова, напр. Фурсникова, Полова, Зеленого и др. В. Савич высшим развитием исследовательского инстинкта считает научное творчество человека, которое он определяет как «образование новых условных рефлексов на почве ранее образованных условных связей» (статья его «О творчестве с точки зрения физиолога» в сб. «Творчество». П., 1923 г.).

6. Кант признал пространство априорной формой нашей способности представления. Для Канта пространство не возникает из частных протяженностей, но является необходимым условием восприятия всякой протяженности. «Пространство, — говорит Кант, — не есть эмпирическое понятие, отвлекаемое от внешнего опыта. В самом деле представление пространства должно уже лежать в основе для того, чтобы известные ощущения были относимы к чему-то вне меня» (Кант. Критика чистого разума. Пер. И. Лосского. П., 1915, стр. 43). «Сам внешний опыт впервые становится возможным благодаря представлению пространства» (ibid. — 44 стр.). «Пространство есть необходимое априорное представление, лежащее в основе внешних наглядных представлений. Никким образом нельзя себе представить, что пространства нет, между тем как нетрудно мыслить, что в нем нет никаких предметов. Поэтому пространство следует рассматривать как условие возможности явлений, а не как зависящее от них определение: оно есть априорное представление, необходимым образом лежащее в основе внешних явлений. Пространство не есть дискурсивное или, как говорят, общее понятие об отчислениях вещей вообще, а чистое наглядное представление» (ibid.). «Пространство есть не что иное, как только форма всех явлений внешних чувств, т. е. субъективное условие чувственности, под которым единственно возможны для нас внешние наглядные представления» (ibid. — 46 стр.).

Платон пространство относил к тому «несуществующему», в котором он видел материю чувственно-являемого мира и которое он противопоставлял идеям, т. е. по его воззрениям, миру единственно реальному (Платон, «Тимей»). Декарт, отрицая пустоту и отождествляя материю и пространство, понимал последнее как непрерывную протяженность и приписывал ему независимую от нашего духа и несводимую к нашему мышлению реальность.

7. Ньютон признавал пространство реально существующим. Он считал пространство первоначальной субстанцией и предшествующим вещам. Вещь становится пространственной не только вследствие своего существования к другим вещам, но и вследствие отношения к абсолютному пространству.

В древнегреческой философии, напр. у Левкиппа и Демокрита, пространство отождествлялось с пустотой, в которой двигались реальные предметы. Лукреций, излагая учение Эпикура, также указывает, что в природе существует пустота, «не существуй пустота, — невозможно бы было движение всяких вещей». В дальнейшем изложении Лукреций приходит к выводу, что «бывает лишь тело, доступное нашему чувству, и

- пустота, коей сущность мы можем постигнуть рассудком» (Лукреций. О природе вещей. М., 1913 г. Перев. И. Рачинского. Кн. 1, ст. 334-5 и 446-7, стр. 15 и 19).
8. *Worringer* [W.] *Ägyptische Kunst*. München, Piper Verl., 1927, гл. IV.
 9. *Worringer*. Ibid.
 10. *Энгельс*. Анти-Дюринг, гл. Натурфилософия. Время и пространство. Изд. 1922г., стр.21— 28.
 11. *Энгельс*. Ibid.
 12. Ibid.
 13. *Г.Грассманн*. Чистая математика и учение о протяженности. Сбор. «Новые идеи в математике». III. 1917 г. стр. 75, 76 и др. [Выпуск не установлен. — А.Д.]
 14. *А.Фридман*. Мир, как пространство и время. «Academia», 1923 г., стр. 127. [М., 1965, с.105. Курсив восстановлен мною. — А.Д.]
 15. Ibid. стр. 74 [с.62—63 2-го изд.].
 16. *А. Бергсон*. Творческая эволюция. [М. 1914].
 17. *Д.Удин* [Жан]. Искусство и жест [Пер. с фр. кн. Сергея Волконского [СПб.: «Аполлон». 1911]], стр. 117.
 18. *Г. Брюстер*. Что такое исчисление бесконечно малых. Гиз., 1925 г., стр. 57.
 19. Архаическим этапом в искусстве мы называем начальный период всякой культуры, когда вырабатывается лик культуры, слагается ее религия, государство. Экономическая структура для данного периода обычно феодальная (натуральное хозяйство). Таково Древнее Царство в Египте, Гомеровская эпоха в Греции, Средневековье в Европе.
 20. *Riegl* [A.] *Spätromische Kunstindustrie*. Wien, 1901.
 21. Репродукцию можно видеть у *Масперо* в «Histoire ancienne des peuples d'Orient» [Имеется в виду I том (Париж, 1895) трехтомного франц. издания, однако, атрибуция рисунка затруднительна. — А. Д.]
 22. Репродукция у *Вермана*. «История искусств», т. I. [СПб. [1903], с. 143].
 23. См. воспроизведения у *А. В. Бакушинского*: Художественное творчество и воспитание. М., 1925 г., табл. IV и V, рис. 10 — 13 и др. [Рисунки детей, о которых пишет далее Тарабукин, не сохранились. — А.Д.]
 - 24*. О различных приемах композиционного строения в лубке я писал в своей книге «Искусство дня», изд. Пролеткульт. М., 1925 (статья о лубке).
 25. См. напр. в Собрании быв. Остроухова в Москве.
 26. *Worringer* [W.] *Ägyptische Kunst*. [München, 1927], гл. IV.
 27. *Worringer* [W.] *Die Entstehung der Gotik*. [München, 1928], S. 29.
 - <28. *Л. А. Никитин*. Идеографический изобразительный метод в японской живописи — «Восточные сборники». Вып. I. М., 1924.>
 29. *А. В. Бакушинский*. Художественное творчество и воспитание. С. 10 — 11.
 30. *Бакушинский*. Ibid., 23 — 24 стр.
 31. Ibid. 32 стр.

Продолжение следует

Николай Тарабукин

Проблема пространства в живописи

ГЛАВА II ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Термин «обратная перспектива» формирует понятие, им определяемое, по отрицательному признаку, что затрудняет обращение с ним в методологическом отношении. Вследствие этой отрицательной формы определения понятие «обратной перспективы» мыслится в неизбежном противопоставлении с понятием обычной «прямой» перспективы как ее антипод. Это обстоятельство не только затрудняет пользование термином, но неблагоприятно отражается на самом содержании понятия, в особенности при оперировании им некритически. Все это побудило нас заменить неудачный термин новой номенклатурой, без претензии, что наше обозначение привьется в искусствоведении. Мы знаем, что термины даже случайные и далеко не точные легко «пристают» к вновь возникающим явлениям, но замена старых, привившихся наименований новыми обычно не имеет успеха. Вспомним ни к чему не поведшую попытку дать новое обозначение «готики», в сознании которой готы не были повинны. И тем не менее... чисто-методологическая сторона классификации побуждает нас к замене термина «обратная перспектива» выражением эксцентрическое пространство. Нам кажется, что это слово в достаточной мере приближенно раскрывает сущность той формы построения пространства, анализу которой посвящается эта глава. Мы увидим в дальнейшем, что строение этой формы пространства характеризуется тем, что оно раскрывается изнутри вовне в противоположность концентрическому пространству центральной перспективы, где все ортогонали сводятся к одной точке на горизонте. Схема этого пространства центробежна, в то время как перспективное пространство центростремительно.

Эксцентрическое пространство имеет гораздо большее распространение в искусстве, чем это можно предположить при поверхностном знакомстве. Его наличие мы обнаруживаем в эллинистическом искус-

* Продолжение. Начало в №1

стве, в римско-помпейской стенописи, в византийских мозаиках и фресках, в русской иконописи, в индийском, персидском, частично китайском и японском искусстве, наконец, в детских рисунках и в современной «левой» живописи. Ряд позднейших исследователей обратили внимание на эту форму пространства, и в последнее время имеется уже несколько теорий, пытающихся ее объяснить. Здесь мы приведем только две наиболее основательно аргументированных, но не совпадающих друг с другом, объяснения эксцентрического пространства.

Одна теория формально-композиционного порядка принадлежит О. Вульффу³². По его мнению, «обратная перспектива» приобретает *raison d'être*, если при восприятии пространства картины мысленно занять положение главного действующего в картине лица. С этой точки зрения первый план картины главным действующим в ней лицом будет восприниматься в прямой перспективе. Для стороннего же зрителя эта передняя часть картины будет казаться построенной в «обратной» перспективе. Как увидим дальше, подобное объяснение, в применении особенно к японской живописи, имеет за собой серьезные основания.

Другая теория — психо-физиологическая, выдвигаемая А.В. Бакушинским, — объясняет «прямую» и «обратную» перспективы устройством зрительного аппарата и его функциями. С точки зрения этой теории, «прямая» перспектива есть перспектива монокулярного зрения, а «обратная» — бинокулярного. «Воспринимая одним глазом предметы, помещенные в зрительном поле картины на всем его пространстве, мы будем видеть их сокращенными в прямой перспективе. И это сокращение возможно проверить точным измерением, которое выполнимо лишь при монокулярном приспособлении»³³. Действительно, все приспособления для построения перспективы, применявшиеся в эпоху Возрождения, и в частности стекло Леонардо да Винчи и рамка Дюрера, имели отверстие только для одного глаза.

«Видимые прямоугольники, увеличиваясь в своих размерах, — читаем мы там же, — изменяясь в обратной перспективе до некоторого пункта глубины, будут дальше уменьшаться и сокращаться в прямой перспективе»³⁴. Поэтому близлежащие предметы воспринимаются в «обратной», отдаленные — в «прямой» перспективе. «Все площади, воспринимаемые полем бинокулярного зрения, в направлении от зрителя к планам глубины, сокращаются иллюзорно в сложной перспективной проекции: сначала обратной, потом — прямой. Иначе говоря, чем ближе и ниже помещена созерцаемая плоскость, тем больше зрение способно воспринимать ее в обратной перспективной проекции, чем дальше и выше та же плоскость, тем больше ее восприятие определяется условиями прямой перспективной проекции» (ibid.).

Теория Бакушинского устанавливает вполне определенный критерий, с помощью которого «прямая» и «обратная» перспективы найдут

* смысл (фр.).

объяснение с точки зрения восприятия пространства одним или двумя глазами, а также в зависимости от того, сколь высоко или низко в отношении уровня глаз находится фиксируемый предмет и сколь близок или далек он от нас. Эта теория отличается большим универсализмом, чем теория Вульффа, ибо применима и к восточному искусству и к иконописи, к творчеству детей и начинающих взрослых³⁵. Но она получила бы оправдание полностью только в том случае, если произведения с «обратной перспективой» отличались тем же принципиальным однообразием в построении пространства, какое присуще построениям прямой перспективы. На самом же деле примеры, и особенно взятые из европейского искусства (Византия и Древняя Русь), указывают, что «обратная перспектива» не имеет единого принципа построения, подобно «прямой», и что западные и восточные композиции с «обратной перспективой» весьма отличны друг от друга. Между тем, если поставить построение «обратной перспективы» только в зависимость от условий зрительного восприятия реальной действительности, то мы вправе ожидать от произведений с «обратной перспективой» того же единобразия, которое легко усматривается в произведениях с «прямой» перспективой. И тогда «обратная перспектива» иконописца и японца, будучи продуктом видения ими реальных соотношений предметов, отличалась бы однообразием построений пространства. Между тем этого на самом деле нет.

Выяснение всех этих противоречий мы склонны начать с самого термина. Если бы «обратная перспектива» была в самом деле «перспективой», то мы имели бы основание рассматривать ее как антитезу «прямой». И так как «прямую» перспективу объясняют особым способом видения, то «обратную», если она тоже «перспектива», естественно попытаться объяснить каким-либо «обратным» обычному способом зрительного восприятия. Но все наши суждения изменяются в самом существе, как только мы перестанем принимать на веру ни на чем не основанное аксиоматическое утверждение, что форма пространства в иконописи и восточной живописи есть какая-то «перспектива». Условимся в дальнейшем называть понятия их собственными именами и понимать под перспективой только ту форму построения пространства, которая оперирует «главной точкой схода». После того как мы придадим термину «перспектива» его точный смысл, у нас не может быть в дальнейшем каких-либо двух «перспектив»: «прямой» и «обратной». А если так, то то, что называют «обратной перспективой», не есть «перспектива» по своему существу. И как только пространственные концепции иконописи и восточной живописи мы сочтем за своеобразные, довлеющие себе формы выражения пространства, нам нет надобности объяснять их тем или другим способом видения, ибо не все формы построения пространства в живописи являются результатом зрительного восприятия действительного пространства. Мы уже убедились в предыдущей главе, что плоскостной стиль не был результатом чувственного восприятия (видения), а явился продуктом своеобразного выраже-

ния умопостигаемости пространства. Иконописцы не писали с натуры, и их видение было не зрительным восприятием реального мира, а, как выражались прежде, «видением иной жизненной правды и иного смысла мира»*. Протопоп Аввакум упрекает иконописцев XVII ст. за то, что они перестали следовать древним традициям и начали писать иконы, словно портреты «с живства». «Старые добрые изографы, — говорит он, — писали так подобие святых: лицо и руки и все чувства оточили, измождали от поста и труда и всяки [я] скорби. А вы ныне подобие их изменили, пиш[е]те таковых же, каковы сами».

Итак, мы приходим к следующему выводу: то, что весьма не точно называют «обратной перспективой», есть совершенно самостоятельная и оригинальная форма выражения пространства и ни в какой зависимости, хотя бы и «обратной», от перспективы прямой не стоит. Эти соображения заставляют нас приступить непосредственно к анализу формы эксцентрического пространства как такового, а не пытаться объяснить эту форму «обратным» способом видения, как это имеет место в теориях «обратной перспективы».

Пространство византийской и древнерусской монументальной живописи строилось, а не повторяло действительности. Мастер-иконописец измышлял композицию, пространственные отношения которой определялись его мироощущением. Это мироощущение было активным, поэтому и пространственная проекция его была динамичной. Это мироощущение было проникнуто сознанием внеположности нашему «я» изображенного на иконе мира. Поэтому проекция пространства в иконописи не была функцией эгоцентрической ориентировки в реальном мире, отражением которой является центральная перспектива сходящихся линий. Напротив, в иконописи пространство развертывалось по направлению к зрителю, чем символизировалась его активная внеположность. Пространство центральной перспективы свертывалось в глубину, подчиненное точке зрения воспринимающего, ибо это перспективное пространство было результатом эгоцентрического сознания, для которого мир был таким же предметом сознания (представления), как и сознание собственного «я».

Если мы представим себе религиозное мироощущение иконописца, нам будет не трудно понять, почему изображаемое им пространство было эксцентрическим: ведь оно выражало собою тот мир, который в силу своей трансцендентности был, с одной стороны, внеположен воспринимающему, а с другой — представлял собою активную субстанцию, воздействующую на воспринимающего. Естественно, что энергия этого мира направлялась на зрителя, а не наоборот. Зритель не управлял пространственными соотношениями. Символически это соотношение зрителя и изображенного на иконе пространства было выражено формой пространства, развертывающегося изнутри вовне. Т[ак] к[ак]

* В М₂ зачеркнута (а в М₃ полностью вымарана) сноска: Е. Трубецкой. Умозрение в красках. М., 1916 г., стр. 7.

пространство, где действующими лицами были Христос, Богородица, святые, было трансцендентным, то воспринимающий не мог быть допущен в его пределы. Зрителя пустили в пределы «иной обители» только мастера XV столетия. Но ведь они «небо низвели до земли», по выражению одного историка искусства*, и «заповедные» пространства средневековой живописи потеряли в глазах рационалистически настроенных художников Ренессанса свою «инобытийную» неприступность. Гольбейн в пределах того же самого пространства, где находится Мадонна, ставит бургомистра Мейера. Благодаря перспективной проекции своих картин художники кватроченто приглашали зрителя в те же здания, те же поля, где в условиях совсем «правдоподобного» пространства находилась Богородица и святые. Композиция же в иконе строилась с тем расчетом, что зритель находится вне пределов картинной плоскости. Т[о] е[сть] в этом смысле позиция воспринимающего икону была сходной с позицией зрителя, созерцающего перспективную картину, только с той разницей, что пространство первой, будучи трансцендентно и активно, развертывалось изнутри наружу, т. е. было в композиционном отношении эксцентрично и не подчинено воспринимающему, а пространство перспективной картины было имманентно воспринимающему, подчинено его сознанию и воле и свертывалось в глубину, будучи концентричным. Что же касается сравнения пространства иконописца с пространством восточного живописца, то, несмотря на наличие в обоих случаях эксцентрической композиции, эти пространства представляют собою две обособленных формы. Как увидим в дальнейшем, восточный художник заставляет зрителя воспринимать изображенное пространство изнутри картины. Благодаря этой своеобразной позиции пространство в японской живописи развертывается по радиусам во все стороны; оно — радиально. Чего нельзя сказать, как мы видели, относительно иконописного пространства: оно не допускает зрителя к себе.

Пространство иконописца, мозаичиста и фресочного стенописца часто было наполнено предметами. Предмет воспринимался художником как трехмерный. Но чтобы изобразить трехмерный предмет, не прибегая к иллюзорно-перспективному построению, нужно было *развернуть* на плоскости форму предмета, обнаружив его объем. Ни чисто плоское, фронтальное изображение, встречающееся в примитиве, ни иллюзорно-перспективное не годилось для этих целей. И художник нашел способ развернуть предмет, показать его по крайней мере с трех сторон, выявляя с наибольшей полнотой его объемную форму и пространственные соотношения. Для этого живописец прибегнул к способу, который не есть перспектива какая бы то ни было, а который есть не что иное, как *метод развертывания пространства изнутри наружу, метод эксцентрической формы пространственного построения*. Не способ восприятия диктовал форму изображенных на иконах пре-

* историка искусства в М₂ и М₃ вместо зачеркнутого: (кажется Мутера).

столов, аналоев, зданий и пр., а своеобразно понятая пространственная задача, обусловленная к тому же принципами плоскостного и монументально-декоративного стиля. Ясно, что иллюзорное сокращение предмета в глубину для этой цели не было подходящим. Оно нарушало бы единство и неприкосновенность плоскости. Иконописцем руководило желание предоставить зрителю возможность «осязать» предмет глазами, дать почувствовать зрителю самодовлеющую жизнь предмета, совершенно не зависящую от «точки зрения» воспринимающего, дать возможность ощутить объемы предметов, но общую композицию оставить плоскостной, не нарушая стену «прорывами» в глубину, неизбежными при перспективном изображении вещей. Не надо забывать, что эксцентрическая форма пространства возникла в стенописи, которая, наряду со смысловой задачей, выполняла и функцию декоративную.

Итак, объяснение эксцентрической формы пространства мы даем, исходя из двух моментов, присущих византийскому и древнерусскому искусству: декоративного и смыслового. Первый момент диктовал художнику такое строение предметной изобразительности, которое бы не нарушало плоскостного стиля монументальной стенописи; второй момент подсказал художнику такую форму пространства, которая своим выражением говорила зрителю, что раскрытое перед его взором пространство есть бытие трансцендентное, проникнуть в которое зрителю не дано: все формы предметов, будучи обращены наружу, являют собою преграду всякой попытке со стороны зрителя проникнуть внутрь картины. Это пространство «идет на нас», а не увлекает нас в свою глубину, как пространство перспективной проекции. Только изображенные среди этого пространства лица свободно вращаются в нем: для них не существует, видимо, тех законов «тяготения» и разобщенности предметно-реального мира, которые властвуют в перспективных изображениях так же, как и в нашей действительной жизни. Находясь вне условий, присущих нашему реальному пространству, изображенные на иконах лица сообщаются друг с другом независимо от расстояния и существуют в таких взаимоотношениях, которых нет в реальном мире. Этим объясняются все те пространственные «сдвиги», которые так характерны для иконописи и к которым, только совершенно с другим мироощущением, приблизились отчасти футуристы, отчасти экспрессионисты в своем гиперпространстве.

Мы пришли к заключению, что средневековый живописец, создавая образ пространства, исходил из его исключительной «инобытийной» основы. Каждый из изображенных предметов был ориентирован по-своему. Соподчиненность предметов одной, главной «точке схода» отсутствовала. Лишь изумительное композиционное чутье являлось цементом, связующим картину в единое целое. И как только это чутье ослабевало, произведение теряло законченность, и это отражалось раньше всего на организации в картине пространства: появлялась зияющая пустота, образующая разрывы между частями композиции.

Примеры тому скорее всего можно отыскать в итало-критской иконописи и в русской иконописи XVII ст. Мы имеем в виду те композиции, в которых между первым и вторым планом картины нет никаких ориентировочных вех для соизмерения пространства. План разделен от другого плана зияющей пустотой. В произведениях подобного рода, уже не относящихся к эпохе подлинного ренессанса Византии (македонская династия IX—XI в.), пространство воочию становится той «пустотой», о которой размышляли в древности. В лучшую же пору византийского искусства пространство приобрело чрезвычайно законченную форму. В русской древней иконописи, также в пору ее наивысшего расцвета (XIV—XV ст.), организация пространства достигла совершенных форм. В одной из своих работ эту организацию пространства я рассматривал со стороны ритма³⁶.

ГЛАВА III ЭКСЦЕНТРО-КОНЦЕНТРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Иные принципы руководили восточным живописцем, когда он прибегал к «обратной перспективе». У него также отсутствует единая точка зрения. Но, в противовес средневековому художнику, он пространство трактовал, исходя из среднего плана картины, становясь сам и заставлял, тем самым, встать и зрителя в центр картины. От того даль и близь приобретали у него различную транскрипцию: даль развертывалась *intérieur*'но, близь — *extérieur*'но. Пространство не подчинено зрителю. Но зритель поглощался и как бы растворялся в пространственных ширях картины. Он был втянут в пространственные недра картины в силу самой композиции, тогда как иконопись не допускала в свои пространства зрителя. Западноевропейская перспектива есть перспектива сходящихся линий, азиатская живопись пространство строит по радиусам. Европейца манит даль, японца прельщает ширь.

Но азиатское искусство, насчитывающее тысячелетия в своем развитии, не представляет собою одно монолитное целое, несмотря на наличие в нем консерватизма и традиций. Поэтому, говоря о китайском и японском искусстве, мы должны иметь в виду ту или другую эпоху его развития. Архаика Китая и Японии проходила под знаком религиозного искусства (буддийская школа) и доминирующего значения архитектуры. Художники были нередко и жрецами. Так, японский живописец Хиротака (X ст.) был священником. Расцвет зодчества в Китае относится ко времени правления династии Танг (VII—X в. по Р.Х.), времени распространения религии Будды. В архаический период китайской культуры образ пространства был идеографический, и его транскрипция — плоскостная, видимо приближавшаяся к формам египетского искусства времен Древнего Царства. От ранней архаики Ки-

тая ничего не сохранилось. Предание говорит, что к концу Чжоуской династии (IV-III вв. до Р.Х.) живопись выделилась из иероглифического письма в самостоятельное искусство. Но еще произведения Ханьской династии (206 до Р.Х. — 220 по Р.Х.) носят всецело плоскостной характер. Эксцентрическое пространство, в разъясненном выше смысле этого термина, встречается в поздний архаический период и в эпоху Раннего Ренессанса Китая. В пейзаже 8-го столетия нашей эры, приписываемого китайскому художнику Ву-тао-тце, пространство разворачивается почти исключительно изнутри наружу — эксцентрично. Значение этой формы пространства для китайского искусства то же, что и значение эксцентрического пространства византийской стенописи времен македонской династии, готической живописи и русской иконописи времен ее расцвета. Но в ландшафтах классической поры китайского искусства пространство приобретает эксцентро-концентрическую форму. Вырабатывается специфически дальневосточная «перспектива» высокого горизонта. Пейзаж наполняется воздухом и светом. Таковы ландшафты, напр., Хсия Куей (XII ст.). Его зимние виды природы таят в себе такое изумительное колористическое очарование, подобно [го] которому по тонкости европейская живопись почти не знает. Если принять во внимание, что эти колористические эффекты атмосферической «дымки» сделаны при помощи кисти тушью на бумаге, нашей прельщенности не будет предела.

Архаика Японии также отмечена интенсивным строительством дворцов и храмов в тогдашней резиденции микадо города Нара (VIII в.). От этих отдаленных эпох мало что сохранилось, ибо зодчество было деревянным. В это время Китай для Японии играл ту же роль, какую Греция играла в отношении к Риму. К 10-му столетию Япония постепенно вырабатывает более или менее самобытную форму искусства. Главным городом, в котором сосредоточивается художественная деятельность, становится Киото. В 1050 году Мото-Митсу основывает национальную школу живописи, которая в XII ст. стала называться Тоса. Социально-экономическим основанием культуры этого времени был феодализм. Сюжетика посвящалась воспроизведению военных подвигов и феодального быта. Китайское влияние ослабевало. Стиль, в коем трактовались события и лица, был всецело условный, лишенный той реальности, которую приобрело искусство впоследствии. Подобно тому, как и во всех архаических этапах культуры, в это время реалистическое изображение богов и даймио (феодалы-князья) было бы сочтено оскорбительным³⁷.

За периодом архаики следует эпоха Ренессанса, в китайском искусстве приурочиваемая к правлению династии Сунг (961—1280), а в японском связанная с деятельностью школы Кано (XV в.). Школа Кано изображала по преимуществу богов и героев, культивируя условный стиль. Школа Тоса посвящала свои произведения военной и феодальной жизни. Школа Кано стала изображать актеров, животных и природу. Пейзаж, по преимуществу романтический, расцветает

именно в этой школе, и Сесшиу³⁸ (XV ст.) становится одним из величайших пейзажистов ренессансного периода, являясь вместе с Кано Массанобу самым чистым представителем классической эпохи японского искусства (XV в.). В это время японское искусство вновь ближе соприкасается с китайскими образцами, в которых японские художники видят такую же идеальную норму творчества, какой для итальянского Ренессанса была Греция и Рим. В это время выработались все типические приемы трактовки пространства в дальневосточном искусстве. В XVII ст. под влиянием политической реформы страна значительно демократизируется. Столица переносится из Киото в Иеддо (Токио). Наступает барочный период в японском искусстве. Корин (1661—1716 г.) порывает с традициями и идеалами классики и стремится к яркой, индивидуальной выразительности, полной бурного, «барочного» темперамента. Окио (XVIII ст.) вводит натурализм. Он один из первых пишет природу с натуры. Хотя, как наследник поэтического прошлого, в своих утренних туманах и тонко подмеченных световых эффектах природы остается подлинным поэтом ландшафта. Он может «исторически» быть сближен с голландскими пейзажистами XVII в. Кокан из Нагасаки впервые применяет перспективу. Иваса Матахей, вышедший из народной среды, вводит жанровые сцены, а Моронобу (1638—1714) своими бытовыми картинами кладет начало школе Укио-йе. К этому времени относится знакомство японцев с европейским, по преимуществу голландским, искусством и начинает развиваться гравюра, давшая таких изумительных мастеров линии и колорита, как Массанобу, Кионобу, Кионага, Утомаро, Хиросиге и Хокусай (XVIII и XIX вв.).

В японском искусстве существуют три вида картины: какемоно — продолговатая в вертикальном направлении плоскость, предназначенная, обычно, висеть на стене; макимоно — свиток, разворачивающийся горизонтально и хранящийся в свернутом положении; гаку — картина в европейском смысле; к этому виду надо отнести и гравюрный эстамп.

Макимоно и какемоно не имеют рамы. И в этом надо усматривать один из путей к раскрытию, загадочной для европейца, композиции пространства в дальневосточной живописи. Японские какемоно и китайские стенные картины — тiao-фу органически слиты с окружающей обстановкой. Они не только не требуют рамы, без которой картина европейского художника остается незаконченной³⁹, но рама нарушила бы своеобразие пространственного построения, столь оригинально разрешенного далекими нам, но чарующими нас художниками Востока.

Японское какемоно не есть замкнутый в раму, довлеющий себе мир, как это характерно для западноевропейской картины. Поэтому и пространство японский художник выражает совершенно иными средствами, нежели европейец. Японец смотрит на природу не с одной «точки зрения», которой обуславливается перспективная концепция европейца, а ощущает природу, находясь как бы сам в ней, окруженный ею со

всех сторон. В пейзаже японец чувствует себя так же, как и мы, когда находимся подлинно среди природы. «Кулидность», присущая европейским пейзажам, является невольным результатом восприятия природы с одной «сторонней» позиции. Европейский художник смотрит на природу через окно картинной рамы; японский живописец находится среди самой природы. Европейец — солипсист и *подчиняет* природу своему «я»; японец — пантеист и *растворяет себя* в природе. Отсюда у него *радиальное построение пространства*.

Существует большое принципиальное различие в трактовке пространства между японской картиной и европейским плоским примитивом. Пространство для японца всегда образ. Тогда как для европейского примитива оно — нередко реальный факт двухмерной плоскостной протяженности. «Плоскостной стиль» — наиболее не соответствующее определение для японского искусства. Не только дали наполняет японец воздухом и светом, но даже когда он рисует *nature morte*, он окружает цветы атмосферой. Поэтому и эксцентрическое пространство, или, по принятой терминологии, «обратная перспектива» дальневосточного искусства зиждется на иных принципах, нежели только что рассмотренная нами «обратная перспектива» западных мастеров средневековой поры.

Живя к природе гораздо ближе, чем европейец, обладая изумительной наблюдательностью и остротой зрения, японец не ограничивается иллюзионистической интерпретацией природы, а дает ее поэтический, следовательно, неизбежно обобщенный образ. Образность — типичная и характерная черта восточного искусства. До сих пор, несмотря на полную упадочность, японская живопись не снизилась до рабской копии действительности, и если не в силу творческой мощи, то по инерции крепко вкоренившихся традиций продолжает преобразовать природу через художественный образ.

Японский художник не рисует лес, горы, волны, лодку и т.п. полностью, а изображает части их, намекая лишь на полноту картины. Зрителю представляется простор для фантазии, для восполнения недостающего. Целое уже возникает в сознании зрителя при эстетическом восприятии картины. Формула *pars pro toto** — самый распространенный прием художественного выражения в японском искусстве, являющимся в большей степени искусством намека, нежели французский импрессионизм. Но этот намек совсем другого порядка, чем у французов. Японец, намекая, хочет сказать о целом, как о сущем, как о некоем положительном и в своей основе длительном бытии. Импрессионист в своем намеке ограничивается константой частного, мгновенного, преходящего. Японское искусство не импрессионистично в своей предельной сущности. Только скользкие по периферии «умы» наших «художественных критиков» могли придти к «выводу» об импрессионизме японцев. Лишь поверхностной прельщенностью, а не подлинной

* часть вместо целого (лат.).

общностью художественного мировоззрения обуславливалось в значительной степени увлечение Японией у французов в конце прошлого века.

Японское искусство одно из самых поэтических и музыкальных, ибо одно из самых образных. Несмотря на все позднейшие влияния, несмотря на собственную тенденцию к натурализму, — оно вплоть до своего последнего большого мастера Хокусаи⁴⁰, осталось все-таки не натуралистичным в европейском понимании этого термина, ибо не подчинилось природе до конца. Наличие подробностей, графически точно воспроизводящих действительность, не лишает картину цельности художественного образа.

Каков же образ пространства в японской живописи? В то время, как европейский художник все ортогонали (линии, перпендикулярные горизонту) сводит к одной точке, строя однофокусную композицию, японец не имеет вообще точек схода. Нельзя сказать, что их несколько, что часто наблюдается и у европейских перспективистов. Точка схода попросту отсутствует в азиатском искусстве. Китайский и японский художник как бы постоянно движется, меняет «точку зрения», а поэтому пространство его картины центр свой имеет в *середине* картины, а не в глубине.

Не подчиненная неподвижному человеческому взгляду природа, не сведенное к одной точке пространство в произведениях восточной живописи, живет своей свободной жизнью. «Произведения живописи, — говорит Христиансен, — приучают нас смотреть на природу, как на картину, разворачивать ее *перед собой* подобно картине. Это отнимает у ощущения природы его главные элементы»⁴¹. В этом смысле восточное искусство как-то менее насилует зрителя, ставя его как бы перед *самой природой*, столь причудливо развернутой на листе бумаги по радиусам во все стороны. Зритель в японской картине поставлен в такое положение, что принужден к воображаемому движению. Уже одно это разрушает представление о восточной живописи, как о «плоскостной» и «статичной». Не говоря о том, что она иллюзорна, обладает глубиной и пространством развернутым *всесторонне*, в восточной картине образ пространства не обуславливается плоскостью. Любой европейский перспективист более связан с плоскостью, нежели японец, ибо европейский художник «организует» плоскость, хотя бы и путем *прорыва ее* в глубину. Рама — столь неизбежная и необходимая для европейской картины — подчеркивает с особой нарочитостью потенциальное наличие плоскости, получившей прорыв, благодаря иллюзии глубины. Гильдебранд — этот типичный представитель западноевропейского рационалистического понимания пространства — всю свою теорию пространственных форм строит на представлении передней (как главной) плоскости, от которой идет «счет» пространства только в *глубину* и за пределы которой (т.е. вперед к зрителю) ничего не должно выступать. «Целостное глубинное движение, — говорит он, — основывается на действии некоторой целостной глубинной меры и поэто-

му требует основной плоскости, лежащей параллельно передней плоскости»⁴². Европейец мыслит пространство в плоскости, японец *над* плоскостью. Перспективист, как это предопределяет ему и Гильдебранд, прорывая плоскость иллюзией глубины, изображает все то, что находится по ту сторону этой плоскости, как воображаемой преграды. То есть перспективист строит пространство за пределами рамы, как некой сценической рамы, пользуясь часто кулисами. Японский художник изображает в значительной степени и то, что находится по сю сторону плоскости, как рамы, пользуясь авансценой. Если принципы построения пространства, применяемые европейскими и азиатскими художниками, перевести на язык скульптуры, то можно сказать, что *первые работают барельефом, углубляя плоскость, а вторые — горельефом, «надстраивая» плоскость*. Для японца все изображенное живет какой-то своей реальной жизнью в пространстве, существующим над плоскостью. Форма пространства в азиатском искусстве наименее априорна. Можно было бы сказать, что понимание восточной живописью пространства наиболее антикантское.

С математической точки зрения японскую перспективу можно попытаться объяснить следующим образом. Если вместо того, чтобы проводить проекционные лучи от точек предмета к глазу, как это имеет место в прямой перспективе, мы будем проводить параллели из точек предмета на плоскость картины, то полученное изображение, представляемое совокупностью оснований этих параллелей, будет сохранять некоторое сходство с перспективным. Чем глаз будет более удален от предмета, тем более проекционные лучи будут приближаться к положению взаимно параллельному (косоугольная проекция). Если при этом пучок лучей перпендикулярен к плоскости картины, получим то, что называется ортогональной проекцией. Следовательно, в ортогональной проекции каждая точка предмета изображается основанием перпендикуляра, опущенного из нее на плоскость картины. То, что представляют из себя японские композиции, подчинено скорее принципам косоугольной проекции. Плоскость, на которую японец наносит свой рисунок, он воображает горизонтальной. В процессе работы она действительно лежит на полу или на низком столике, а не стоит вертикально на мольберте, как у европейских художников. Изображенные же предметы художник представляет поставленными несколько наклонно к этой плоскости. Вот почему ощущение плоскости или листа бумаги для японского художника как бы не существует, ибо для него не существует картинной плоскости, с которой имеет дело перспективист. Мир он строит на воображаемой поверхности, не руководствуясь правилами перспективы, с помощью которой проектирует на данную плоскость картины европейец.

Картина европейца, подобная, напр., «Дороге» Гоббемы, втягивает взор зрителя в свою глубину, всасывает его в свою пространственную устремленность, причем глаз воспринимающего «катится» как по рельсам, по линиям ортогоналей, лишенный свободы ориентировки в про-

странственных далях. Пространство европейского перспективиста развивается лишь по одному направлению — в глубину. Простор в таких картинах становится «односторонним». Глаз, вместо того, чтобы распорядиться пространством по своему усмотрению, становится в зависимость от определенной «точки зрения». Пространство «в конечном счете» превращается в «точку схода», следовательно оно конечно.

Иное у японцев и китайцев: пространство не концентрируется в одном направлении, а свободно разворачивается на плоскости. Глаз не убегает только в глубину, а расплескивается по сторонам. И, чтобы шире раскинуться далями, художник прибегает в композиции к высокому горизонту, в то время как у европейских перспективистов (особенно у голландцев XVII ст.) преобладает «лягушечья перспектива» с низким горизонтом. Западная живопись пространство понимает по преимуществу как *глубину*, восточная — как *ширину*. Подлинная воля простора, беспредельная, на четыре стороны развернувшаяся широта, была создана только японцами в их пейзажах. И после того, как, свыкшись с их далями, обращаешься вновь к европейским перспективным ландшафтам, то чувствуешь себя в них как в *intérieur*'ах.

Отсутствие единой точки зрения придает пространству восточных художников *центробежный* характер. Композиция же западных перспективистов с этой точки зрения — *центростремительна*. Если сравнить позицию воспринимающего картину с положением зрителя в театре, то картина западноевропейского перспективиста представляется подчиненной тем же композиционным принципам, как и сцена европейского театра со времен Серлио и Палладио: зритель воспринимает театральное действие с одной точки зрения, партер отделен от подмостков чертой рампы, сцена представляет коробку с тремя стенами и вынутой четвертой. Композиция японского и китайского художника — предполагает не партерное положение зрителя, не сцену-коробку, а амфитеатр античного театра, круглую оркестру, на которой актер ориентируется на все стороны, при отсутствии рампы и при наличии непосредственной связи с зрительным залом. Характерно отметить, что в японском театре до сих пор существует, так называемая, «дорога цветов (Ханамики)», тянущаяся в виде моста через зрительный зал, по которой входят и выходят на сцену актеры и на которой разыгрывается часто действие пьесы. «Японская [же] сцена охватывает зрителей со всех сторон и держит их под своим обаянием», — пишет один путешественник. — «Совсем иное впечатление получается, если лицо оскорбленное, испытавшее горе или опозоренное [и оклеветанное] на сцене, вдруг проходит совсем близко от вас по «дороге цветов», и вы можете наблюдать в его походке и на его лице страдание, отчаяние, горе или стыд. Тогда это лицо перестает быть мнимым, действующим только на сцене, а становится реальным, участвующим в самой жизни»⁴³.

В связи с этим нам приходится вспомнить цитированное уже мнение Вульфа об обратной перспективе. Вульф говорил, что обратная

перспектива — это прямая перспектива, если рассматривать картину изнутри ее композиционного строения. Только для стороннего наблюдателя, каким является зритель, стоящий вне картины, за ее рамой, эта перспектива кажется «обратной». Следовательно, композиция пространства в картине рассчитана на взгляд как бы центрального героя картины, центральной точки зрения внутри картины, мысленно встать в положение которой и приглашается зритель⁴⁴.

Curt Glaser отсутствие центральной точки в японской живописи выводит из формы свитка — макимono, который рассматривают постепенно развертывая. В такого рода композиции естественно не могло быть централизованной точки зрения и образ пространства принял форму не столько глубины, сколько широты, став динамичным. Эта же задача требовала и высокого горизонта. Вспомним, что японский художник, изображая intérieur, снимал крышу с жилища, чтобы проникнуть внутрь здания, тогда как европейский перспективист устранил одну из стен. Естественно, что иллюзорная перспектива для этого не годится. «Если, — говорит Гартман, — их (японцев [— Н.Т.]) перспектива не верна с нашей точки зрения, то это является преднамеренным, потому что, судя по пейзажам на лакированных подносах этого периода (XVIII ст. [— Н.Т.]), можно видеть, как даже лучшие художники намеренно искажали перспективу»⁴⁵. Речь, разумеется, идет не об «искажении перспективы», как думает почтенный исследователь, к помощи которой и не прибегает японец, а о своеобразном построении пространства по радиусам изнутри наружу и обратно, которое мы назвали эксцентро-концентрическим пространством. Перспектива представляет собою аналитическое истолкование пространства, японская композиция дает синтетический образ пространства, если понимать эти термины в кантовском смысле⁴⁶. В самом деле, перспектива раскрывает перед нами только то, что уже дано в природе; перспективист лишь упорядочивает элементы, наличествующие в действительности. Эксцентро-концентрическое пространство восточной живописи строит новые пространственные взаимоотношения, создает новый образ пространства, т.е. истолковывает реальную действительность, обогащая нас новыми данными о природе пространства.

В связи с различием пространственных построений в японской и европейской живописи различается и характер нашего внимания при восприятии тех и других произведений. В европейской перспективной композиции главенствует основная фиксационная точка, в своем роде фокус, подобный фокусу фотографического снимка. На нем и сосредоточивается преимущественное внимание зрителя. Заимствуя термины из психологии, мы могли бы определить этот фокус как композиционную апперцепцию, коей определяется центр художественного внимания живописца, а через его посредство и внимание зрителя. Именно этот фокус, это центральное место композиции привлекает наибольшее внимание зрителя. Все остальные планы, так сказать «околичности», находятся в сознании воспринимающего в состоянии

перцепции*. В этом смысле можно сказать, что пейзаж в портретной живописи у художников раннего и высокого Ренессанса находился в перцепирующем состоянии. Только с эпохи барокко, когда пейзаж становится главной темой многих произведений, он восходит в апперцепирующее положение. В японской живописи, благодаря рассеянной композиции, отсутствуют особо апперцепируемые части картины. И к восточному искусству неприменимо это противопоставление апперцепируемых элементов композиции перцепируемым. Это противопоставление стало возможным только в отношении перспективной живописи. Выражаясь более простым языком, можно сказать, что японской живописи чуждо европейское соотношение между «фокусом» и «околичностями» картины: все элементы композиции, все планы картины для японского художника обладают равноценностью.

Пространство в китайской и японской живописи прибегая — убегаёт и убегаёт — прибегает. Оно волнуется. Его образ динамичен. Оно на переднем плане картины развертывается к зрителю (эксцентрично), а на заднем плане свертывается от зрителя (концентрично). Оно эксцентро-концентрическое. Вульф рассматривал это пространство с точки зрения героя (хотя бы и воображаемого, напр., в пейзаже), находящегося в центре картины. Бакушинский называл это пространство «синтетической перспективой», объясняя свойством бинокулярного зрения по-разному видеть близлежащие и удаленные предметы. Но в дальневосточной живописи не всегда встречается двойная перспектива: «прямая» (на заднем плане) и «обратная» (на переднем). Такая перспектива чаще всего встречается в intérieurs'ах и, главным образом, в ксилографиях XVII-XVIII ст. Моронобу, Киохиро, Масанобу и др., отличающихся к тому же линейными и плоскостно-орнаментальными чертами. Но и ксилография под виртуозным резцом мастеров более позднего времени создала подлинное ощущение природы как воздушно-световой среды в эстампах Хокусаи, Хирошиге и др. Если же мы обратимся к цветущей породе китайского (X—XII вв.) и японского (XIV—XV ст.) искусства, то там своеобразная форма пространства обусловлена прежде всего высокой точкой зрения, с которой художник изображает природу. В рисунках тушью (X—XV ст.), о которых Ernst Grosse издал работу⁴⁷, богато иллюстрировав ее произведениями старинных мастеров Китая и Японии, «герой» поставлен не в центр композиции, как это выходило бы по Вульфу, а над всем изображенным. Созерцая ландшафт «с орлиной перспективы», а художник изображает и то, что «убегает» от него в даль, и то, что «бежит» ему «под ноги». Благодаря этому пространство волнуется, убегаёт прибегает, оставаясь одновременно на месте. Оно эксцентро-концентрично не механически, т.е. не только потому, что передний план дан в, так назыв., «обрат-

* В М₂ сохранилось к этому месту зачеркнутое примечание: «Апперцепции мы противопоставляем обыкновенное восприятие содержания, не сопровождаемое состоянием внимания как перцепцию» (Вундт. — Указ. соч., 247 стр.).

ной» перспективе, а задний — в «прямой», оно эксцентро-концентрично органически во своей композиции одновременно прибегая и убегаю, как в пределах ближнего, так и дальнего плана. По существу в произведениях указанной эпохи, т.е. напр., в рисунках тушью китайских художников Hsia Kuei, Ma Lin, Liang K'ai, Mu-hsi, Chiang Sung Shubun, Soga Iasoku, Sōami, Seshu и др.⁴⁸, т.наз. «обратной» перспективы нет. Это и не «прямая» перспектива в европейском смысле слова. Это *радиальная ориентировка на все четыре стороны, динамический охват пространства*, воспринятого с «орлиной» точки зрения, и не только как глубина, но прежде всего как *ширь*. Это не односторонний жест концентрического пространства европейских перспективистов, и не эксцентрически развернутое пространство живописи европейского средневековья, это динамическая, одновременно по всем радиусам, как в первом, так и во втором плане, — эксцентро-концентрическая ориентировка.

Природа, наблюденная таким образом, приобретала изумительную жизненность, убедительность и очарование. За несколько веков до европейцев китайские художники создали в своих ландшафтах то знаменитое *sfumato*, которым, как своим собственным открытием, гордилось чинквеченто. Воздушно-световая среда насыщает пейзажи Wu Tao-ize за семь веков до Леонардо да Винчи. Тонкое волнение туманных далей передано было Hsia Kuei за шесть столетий до первых английских импрессионистов. Значение т.наз. «обратной» перспективы для китайского и японского искусства преувеличено «профессорами» истории искусства. Не только количественно преобладает своеобразная радиальная форма пространства, но и качественно ландшафты, построенные так, принадлежат к лучшим пространственным образам дальневосточного искусства.

В дальневосточной живописи динамический образ пространства, развернутого радиально, находит свое объяснение в чисто производственных приемах техники письма, которыми пользуются китайские и японские художники. В 1910 г. японский художник Маэда Эн издал трактат о «Методах изучения каллиграфии и живописи», в котором сообщает весьма интересные данные о старинной технике китайского и японского искусства. Как в каллиграфии, так и в живописи (особенно в рисунке кистью) существуют различные стили. Но в основе техники каждого из этих стилей лежат два принципа: сила и поворот кисти, определяющие своеобразие графической и живописной линии. Китайский и японский художник учится прежде всего технике нанесения с помощью кисти различных по стилю линий. В правилах живописи он находит все технические указания, необходимые для овладения кистью. Он учится держать кисть так, чтобы ладонь оставалась свободной, дабы сохранить полную свободу движения пальцев и кисти руки. Он учится графической технике так же, как музыкант учится овладению инструментом, развивая руки и бесчисленное множество раз штудируя гаммы. Китайский художник также знает свои «гаммы», участь

сильным, уверенным и быстрым движением и поворотом кисти наносить на бумагу штрихи самого различного характера, в зависимости от их изобразительного назначения. В тысячах набросках он учится рисовать, двумя-тремя ударами кисти, ствол бамбука, ветвь, наклонившуюся от ветра, изгиб вишневого дерева и т.под. Он знает, при каких обстоятельствах на каком расстоянии от острия надо держать пальцами кисть или перо. Чем больше силы нужно придать штриху, тем ближе следует держать пальцы к острию. Чем быстрее надо сделать поворот, тем дальше надо держать пальцы от острия кисти. Количеством поворотов кисти определяется жизненность графической линии. Поворот кисти придает импульс линии и не позволяет ей ослабевать на всем ее протяжении. Параллельно таким сочинениям, как трактат китайского художника Го Си (XI в.) «Рассуждение о том, что гармонии духа научиться нельзя» и таким изречениям, что «лучше не учиться писать, если не входить в дерево» (кит[айский] худ[ожник] Дун Ней-Чжи), литература хранит многочисленные правила узко-технического порядка, собранные в сочинениях, подобных: «Общее описание в песнях, как писать бамбук тушью»⁴⁹.

Впечатлению изумительной жизненности пейзажа, где природа преисполнена подлинного дыхания, способствует тончайшее чувство колорита, свойственное японским какомоно и ксилографиям. Ландшафты Соами, Сесшиу, Тайокуни, Хирошиге, Хокусаи — наполнены трепетом света и воздуха и передают цветом с необычайным мастерством всю сложность атмосферической дымки. Только китайцам и японцам на протяжении истории живописи «всех времен и народов» удалось с изумительной убедительностью реализма воспроизвести дождь, снег, ветер, бурю и т.под. атмосферические явления, не лишая свои картины достоинств художественного образа. Присматриваясь к деталям «зимних пейзажей» Окио, поражаешься его верности природе. В его деревьях, покрытых снегом, в холмах, загруженных сугробами, речках, подернутых зеленым льдом, с прорубями, от которых подымается пар, — усматриваешь почти копию с природы, граничащую по точности со слепком. И все же в целом какой это поэтический образ зимы! Он кажется более «музыкальным», чем у «самого» Брейгеля! Последний при сопоставлении с Сесшиу Окио, Харунобу и др. представляется уже «тяжеловатым». По сравнению с японскими полихромными ксилографиями и живописью на шелку — французские импрессионисты также «тяжелеют». Сугубо материальной предоставляется их фактура (масло), грузным — мазок, перегруженным — сюжет, громоздкой — композиция. Никто не умел, кроме японцев, в такой степени ограничить свои формальные средства и все же достигать предельной выразительности.

Теперь нам остается вкратце остановиться на эгейском искусстве. Культура, богато расцветшая на островах Эгейского моря и уже пришедшая в упадок в тот момент, когда будущие эллины, придя с севера, только еще занимали Пелопоннес, имела в своем искусстве много

общего с искусством «Страны Восходящего Солнца». Весьма вероятно, что островное положение, занимаемое критским и японским государствами и проистекающие отсюда социально-экономические особенности, сблизили эти культуры. В самом деле, рассматривая критскую керамику (напр., сосуд из Гурнии позднеминойского периода⁵⁰) с причудливыми изображениями спрутов, осьминогов, морских звезд и водяных растений, мы невольно поражаемся их «японскому» характеру. «Эгейский художник не довольствуется полным подчинением изображения стене, — говорит Виппер⁵¹, — как это мы видим в египетском рельефе: эгейская живопись мыслит более живописно, чем графически». В исторической последовательности эгейская живопись «первая пробует изображать некую среду, некую атмосферу, окружающую предметы, подчиняя все явления какой-то общей стихии, общему настроению». Виппер пространство в критском искусстве, также как и в японском, называет динамичным. Критские живописцы, подобно японцам, «как бы воспринимают пространство мускульным поворотом глаза, представляют пространство не как глубину, а как движение, поле действия, одинаково близкое от зрителя во всех своих точках»⁵². В противовес чисто плоскостному разворачиванию фигуры с фронтальной композицией, как это было в египетском искусстве, критские стенописцы часто изображали фигуру в три-четверти.

Подводя итог, можно сказать, что западное искусство средневековой поры пространство создавало, пользуясь для его организации эксцентрической композицией. Оно было пространством внеположным зрителю. Дальневосточное искусство пространство понимало как образ шири. Композиция картин была центробежна. Ей были присущи элементы иллюзорности. В эгейском искусстве пространство динамично. В нем существуют намеки на воздушную среду. В следующей главе нам предстоит произвести анализ пространства европейской перспективной живописи. Оно — образ дали. Его осто́в — центральная перспектива сходящихся в главной точке линий. Его функция — центростремительна.

ПРИМЕЧАНИЯ

32. *O. Wulf Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht* [Leipzig, 1907. Отдельное издание не установлено, выходные данные указаны по авторскому списку литературы].
33. *А.В. Бакушинский*, Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. — Жур. «Искусство», изд. Акад. Худ. Наук. М., 1923, №1. [С. 230].
34. *Ibidem*, стр. 235.
- 35* Художница Л.И. Рыбакова передавала мне, что впервые столкнувшись с натюрмортом из геометрических тел, она, следуя непосредственному зрительному восприятию, изобразила предметы в «обратной перспективе».
- 36* «Ритм и композиция в древнерусской живописи». Опубликовано была только в форме докладов в Москве (Академия Худож. Наук) и Ленинграде (Институт Истории

Искусств). [Эти публикации мне не известны. Краткие сведения о докладах сотрудников ГАХН (но не тезисы) печатались в «Бюллетене ГАХН». Тезисы указанного доклада в ГАХН см.: ЦГАЛИ. Ф. 941, оп. 3, ед. хр. 53, л. 9+об. Первоначальный текст доклада сохранился фрагментарно у меня и в ОР РГБ, ф. 627, к. 5, ед. хр. 4, л. 25-33, частично опубликован Г.И. Вздорновым в антологии «Троица Андрея Рублева». М., 2 1989, с. 72-74. Окончательный текст полностью вошел в исследование «Анализ композиции в живописи», рукоп. ОР РГБ, ф. 627, к. 5, ед. хр. 8 и машинопись у меня и в ОР РГБ, там же, ед. хр. 7.]

- 37 «На фотографиях японских женщин ось глаз отклоняется от горизонтальной линии на угол в 2-7 градусов, на рисунках это отклонение равно [яется] 35-44 градусов», — замечает Э. Реклю... «Человек и земля», [Спб. 1908. Кн.1], стр.694.
- 38 Фенеллоза патетически называет его «открытой дверью, через которую все другие проникали на седьмое небо китайского гения, колодецем, из которого все позднейшие художники черпали напиток бессмертия».
- 39 «Лишенная рамы, картина сама [всегда] показывает, насколько она в ней нуждается: она кажется тогда неготовой, ей не хватает чего-то существенного», — говорит [Б.] Христиансен («Философия искусства», [Спб. 1911], стр.231). «Благодаря раме, — дополняет ту же мысль Гаман, — [оно] изображение [— Н.Т.] выходит [теперь] из нашего житейского обихода, не вылетает в наше поведение, оно изолируется и концентрирует наше внимание исключительно на себе» (Гаман [Р.] — «Эстетика» [М. 1913], стр. 15). Раму в картине, цоколь в скульптуре, сцену в театре Гаман называет «эстетической локализацией» (*ibid.* — 36 стр.). В пространственных построениях японской живописи «локализация» и «изоляция» отсутствуют.
- 40 *Seidlitz W.* (Geschichte des japanischen Farbenholzschlitts. Dresden, 1923 г., 4 изд.) вполне справедлив, делая характеристику Хокусая, как слишком натуралистического художника, не способного к высокому пониманию искусства. Не справедлива в литературе недооценка и современников Хокусая — Широшига, Кунисада, Кунийоши и др. Некоторые эстампы Широшига, изображающие дождь, снег, бурю, по тонкости колорита не многим уступают мастерам XVIII столетия; по остроте и экспрессии выражения — иногда превосходят мастеров предыдущего века.
- 41 Христиансен. Философия искусства. [С.214].
- 42 Гильдебрандт. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.,¹ 1914, стр.48.
- 43 Кел[л]ерман [Б.] Страна хризантем. Рус. пер. [Л.-М.,¹ 1924], стр.145.
- 44 В цитированной работе Бакушинского о «Худож[ественном] творчестве и воспит[ании]» [М.,²1925] приводится следующий интересный разговор с ребенком, объяснившим обратную перспективу «совсем по Вульфу»: мальчик нарисовал дорогу, сокращающуюся в обратном направлении. «На вопрос руководительницы, знает ли он, что происходит с дорогой, [улицей] когда [наблюдаешь, как] они уход[ят] вдаль, — мальчик ответил утвердительно. Тогда ему был задан следующий вопрос: «Почему же у тебя на этом рисунке суживается иначе? [Наоборот?]
- » Ответ был тако[й]: «Да ведь люди-то оттуда пойдут!» (115 стр.).
- 45 Садакичи Гартман. Японское искусство. П., 1908, стр.54.
- 46 Аналитическими суждениями Кант называл такие, которые не расширяют наше познание, а только раскрывают содержание подлежащего. Синтетические суждения к подлежащему присоединяют нечто новое. При помощи аналитических суждений, т.е. при помощи только раскрытия понятий, подлинного познания по Канту не происходит. Познание содержится только в синтетических суждениях.
- 47 Ernst Grosse. Die Ostasiatische Tuschmalerei. Berlin, 1923, из серии «Die Kunst des Ostens», Band VI. См. в той же серии вып. IV — O. Kummel. Die Kunst Ostasiens. [Berlin, 1922].
- 48 Имена китайских и японских художников приведены в немецкой транскрипции, как она дана у E. Grosse.
- 49 Приведенные данные заимствованы нами из статьи Попова-Тативы «К вопросу о

методе изучения каллиграфии и живописи Дальнего Востока», содержащей изложение упомянутого трактата японского художника Маэда Эн («Восточные сборники». М., 1924, № 1).

50 *Богачевский [Б]*. Крит и Микены. П., 1924г., стр.143.

51 *Виллер Б.* Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922 г., стр.79.

52 *Виллер Б.* Ibid., 80 и 71 стр.

Продолжение следует

Николай Тарабукин

Проблема пространства в живописи

ГЛАВА IV. ЗАМКНУТО-КОНЦЕНТРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО*

1) Общее

Смена в хронологической последовательности «архаического» этапа «классическим» обозначает не только историко-художественную веку, но и решительный поворот во всех областях культуры. Всего отчетливее можно наблюдать такую смену в истории европейского искусства. Средневековье и Ренессанс — два во многом полярных между собою культурных периода. То, что зовут «средневековьем», связано в области экономики с феодальной системой, а в искусстве с формами романского стиля, византийских мозаик и стенописи. Ренессанс связан с товарно-меновым хозяйством, дальнейшим, после готики, развитием ремесла и зачатками мануфактуры, развитием торгового капитала и междунаро[одного] рыно[ка]. С переменами в области экономики наблюдается переворот и во всех иных областях культуры. Средневековый схоластический априоризм сменяется попытками опытно-научного познания. В искусстве уже с готической эпохи определяется тенденция к реализму, достигающая в период раннего Ренессанса предельных форм. В то же время пробуждается интерес к античности. Художники Брунеллески, Мантенья, Учелло, поэты Данте, Петрарка, Боккаччио, государственные деятели как Лоренцо Медичи — являются восторженными апологетами греко-римской культуры. Если заглянуть в античный мир, то и там мы столкнемся с тем же рубежом между двумя эпохами, по одну сторону которого находится Аполлон Тенейский, а по другую — Копьеносец Поликлета. Роль Николая Пизанского и Клауса Слютера в античности играл Антенор с своей знаменитой бронзовой группой «Тираноубийцы» (конец VI в.). Уже вполне ренессансным произведением была вторичная реплика того же сюжета, при-

* Продолжение. Начало в №№ 1, 2-3.
Рисунки к этой главе выполнены А.Ю. Максимовой согласно указанным источникам (рис. 1,3,5,8) либо авторским наброскам и пояснениям к ним (рис. 2,4,6,7,9).

надлежавшая Критию и Несиоту (нач. V ст.), восстановившим в новом стиле, после персидских войн, погибшее произведение Антенора. Век Перикла, ознаменованный именами Иктина, Фидия, Поликлета и сооружением афинского Акрополя, — был веком Возрождения эллинского искусства, а в области экономической, политической, научной и художественной — временем, напомиавшим культурную ситуацию итальянских республик XV-XVI столетий.

Сколь напрашиваются иногда сами собой параллели между искусством Эллады и Европы нашей эры, столь требуется большая осторожность, когда приступают к подобным обобщениям и сравнениям, имея в виду египетскую культуру. От древнейших времен Тинисских династий до эпохи Птолемея, египетская культура оставалась в формах феодальной структуры. Неподвижность и молчание — вот впечатление от этой культуры. Ни одно искусство не создало таких выразительных по неподвижности форм, как искусство страны Ра и Озириса. Нигде, кажется, земля не наложила на культуру живущих ее соками людей такую тяжелую печать консерватизма, как в Египте. У Элизе Реклю есть замечание, что в долинах Нила до сих пор применяются те же способы измерения земельных участков, которые были известны еще в эпоху мемфисских династий. И все же о монолитности египетского искусства можно говорить, имея в виду только его основу. Только она традиционна. «Надстройка» же прошла сложные этапы эволюции от архаики Древнего Царства, через классику раннего Фиванского периода и барокко Рамессидов, вплоть до егип'а Саиса и декаданса Александрии.

Несмотря на феодальный фундамент, определивший форму культуры в ее целом, развитие городов, особенно в фиванский период Среднего и Нового Царств, создало предпосылки для развития ремесленного производства⁵³, соответствующим образом отразившегося на искусстве. В свою очередь несменяемая форма политической деспотии способствовала выработке особо-уточенных вкусов в среде придворной аристократии, особенно сказавшихся в искусстве времен царя-реформатора Аменофиса IV, и в «блестящую» эпоху Рамессидов. Эти «предпосылки» обусловили эволюцию «верхнего слоя» художественной культуры. И когда мы обращаемся к анализу изобразительных форм искусства фиванского периода эпохи Нового Царства, то в нем наблюдаем уже не только строго плоскостные формы, о которых мы говорили в соответствующем месте, имея в виду искусство Древнего Царства. На фресках в Тель-Эль-Амарне во времена Аменофиса IV можно видеть изображения плеч, ног, рук в перспективе. Сам Аменофис, требовавший от художников «только правды», был изображен в три-четверти, сидящим в кругу семьи. Картины, изображавшие сцены семейного быта царя, обладали уже двумя планами, находящимися один за другим, а не друг над другом, как в эпоху Древнего Царства. Т[аким] обр[азом] к этому времени имеется в наличии кулисное построение, которое может быть сравнено (по крайней мере исторически, а не сти-

листически-формально) с двух- и трехпланными композициями Джотто и художников его круга.

Все эти обстоятельства заставляют нас признать, что в египетской живописи и плоском рельефе времен Нового Царства и последующих эпох имеются в наличии первые признаки пространства, развертывающегося в глубину картины. В эпоху Нового царства, которую Зибель называет «эпохой всемирных сношений» и которая характеризуется развитием торговли с Финикией, Палестиной, Сирией, Критом, монументализм постепенно нивелируется привнесением иноземных элементов (влияние Крита, позднее Микен и Эллады) и усилением реалистических тенденций. Строительство пирамид исчезает. Архитектура, сосредоточивающаяся во времена Хефрена и Хеопса весь смысл постройки на внутренности храма, в эпоху Рамессидов создает пышные дворцы, эффект которых распространяется и на внешность здания. В зодчестве декоративные начала начинают преобладать над конструктивными. Именно в это время появляется в стенописи более тонкий колорит, более цельная и обобщенная тональная гамма, по сравнению с которой стенопись Древнего Царства представляет собою раскрашенный рисунок, с графически твердым контуром. Изображение дочерей Тотхотепа (гробница Бени-Хасана №2), по выражению Баллод, напоминает живопись флорентийских мастеров раннего Возрождения⁵⁴. Будем считать эту характеристику преувеличенной. Но в смысле определения тенденции здесь выражена правильная мысль. В изображении птиц, рыб, зверей художники прибегают к различным поворотам, пользуясь не только профильным положением. Повороты en trois quarts и положения лиц en face в живописи фиванского периода Нового Царства уже обычное явление (Брит. муз.). В московском «Музее изящных искусств» есть замечательный фрагмент каменной плиты с изображением в плоском рельефе «Плакальщиц». Не говоря об исключительной экспрессивности изображения, преисполненного богатыми нюансами ритмом, внешне и внутренне динамичным, в этом произведении проблема пространства получила в известной степени глубинное, частично «европейское» разрешение. В одном из рельефов в Тель-Эль-Амарне изображены две арки, видимые в три-четверти поворота и сокращающиеся в глубину. Известны, изданные Масперо, карикатурные изображения «худых» и «толстых» египтян, где плечи переданы в ракурсе. В это же время появляются древнейшие в мире книжные иллюстрации и картины на свитках папируса, требующие новых композиций и нового динамического пространства, с принципами которого мы уже знакомы по японским макимону. Что касается портретов эллинистической эпохи (фаюмская, энкаустическая и темперная живопись), то в них проблема пространства приобрела даже световое решение. Правда, у этой живописи, исполненной греческими и римскими мастерами или, по крайней мере, под их влиянием, слишком мало осталось связей с египетской культурой. Стилистически гораздо правомерней относить это искусство в рубрику эллинистических художественных

форм. Но если и александрийский период включать в цикл развития египетской культуры, то можно утверждать, что искусство Египта эволюционировало от примитивного плоскостного изображения пруда, форму которого мы назвали картографическим принципом разрешения пространства, до объемных иллюзионистических транскрипций, выполненных почти импрессионистической техникой, образцами которой являются портреты из Фаюма.

От греческой живописи «классической» эпохи почти не сохранилось не только станковых картин, но и стенописи. Наши источники, по которым мы можем судить о стиле станковой живописи периода расцвета греческой культуры, это, с одной стороны, провинциальная стенопись, выполненная в отдаленных иногда от метрополии колониях⁵⁵, с другой — вазопись. Первая, созданная, видимо, второстепенными мастерами, может дать лишь очень отдаленное представление о подлинных достижениях передовой, тем более станковой, живописи метрополии, вторая — совершенно не может передать свойств иллюзионистической живописи, благодаря своему исключительно плоскостному стилю. По вазовой живописи чернофигурного стиля можно в какой-то степени составить представление о фресках Полигнота⁵⁶. Но уже «тенеписца» Аполлодора она передать не может. И относительно всех великих станковых живописцев Эллады остается единственный источник — реконструкция, основанная на литературных (!..) источниках. Пазитель, написавший книгу «О выдающихся произведениях всего мира» (I в. до Р.Х.), Плиний — римский писатель I в. по Р.Х., а то и еще более поздние, как Павсаний (II в. по Р.Х.) — вот кто передает восторженные отзывы о мастерах лучшей поры эллинского искусства, вот от кого дошли до нас всяческие анекдоты о том, как виноград, написанный Зевксисом, прилетали клевать птицы, а занавеска, нарисованная Паразием, обманула самого Зевксиса, о том, как лошади ржали, видя изображение коня Александра Македонского, сделанное кистью Апеллеса — «великого из великих» и т.под. Во всяком случае эти анекдотические сведения свидетельствуют о том, что греческая живопись того времени была весьма иллюзорна и натуралистична.

Уже Аполлодора писатели именуют «тенеписцем». Апеллесу приписывали изобретение лесировки. Антифил культивирует натуралистический жанр. Все чаще и чаще встречается ландшафт, который, однако, получает развитие только в Александрии. Агафарх применяет «перспективу». Живопись увлекается тонкими переливами цвета и стремится запечатлеть световые эффекты. Недаром в это время распространяется энкаустическая техника⁵⁷, которая в смысле эластичности и передачи цветовых планов, играет в греческом искусстве ту же роль, какую масляные краски сыграли в эпоху Возрождения в Европе. Живопись становится доминирующей формой искусства, и ее стилистические особенности отражаются на скульптуре IV и последующих веков.

Все эти данные заставляют признать, что греческая живопись в классический период, а затем и в эллинистическое время ставила перед собой довольно сложные колористические проблемы, которые ей нужны были для разрешения и пространственных задач. Из сохранившихся фрагментов видно, что передача трехмерного объема предметов была вполне усвоена живописцами. И если с точки зрения математически-точной перспективы не все в этих изображениях правильно, то это указывает, быть может, лишь на недостаточно совершенное мастерство тех художников, чьи произведения случайно сохранились до нашего времени. Ведь надо иметь в виду, что источники наших познаний о перспективных построениях в греко-римской живописи — все те же провинциальные фрески Геркуланума, Помпеи, колоний в Крыму и т.под. По крайней мере, если мы обратимся к литературным источникам, опять-таки неизбежно фрагментарным, то убедимся, что теоретически вопросы перспективы разрабатывались греками и римлянами.

Итак, какие выводы нас ждут после экскурсов в египетскую и греко-римскую культуры? Мы видели, что в «классический» этап, которого достигает в определенное время каждая культура, художники перестают удовлетворяться чисто плоскостным решением пространственной задачи и ищут способов для передачи глубины и объема предметов. В Египте эти, неизбежно иллюзионистические тенденции, остались в зачаточной стадии. В Элладе и Риме они приобрели более развитую форму. Однако пространство в живописи греко-римского мира было исключительно «предметным» или «вещным». Вне предметной протяженности античный живописец пространство не мыслил. С подобной же концепцией пространства мы встречаемся в искусстве европейского Ренессанса. В этот «классический» этап западноевропейской культуры проблема иллюзорно-пластического, «предметного» пространства нашла наиболее ясное выражение в линейной перспективе. И практически и теоретически в это время перспектива получила отчетливую, математически-точную формулировку.

2) Пространство в античном искусстве

Греческое чувство художественной формы приобрело наиболее адекватное выражение в скульптуре. Пластическое пространство тождественно вещи. Оно «предметно» в вещном смысле этого термина. Оно замыкается пределами объема вещи. Разумеется, надо сказать, что не всякая скульптура пластична и обладает замкнутой формой пространства. Родэн — живописен и воплощает в камне воздушно-световую среду. Но Родэн и не «характерен» для скульптуры. Великие ваятели были одновременно и яркими представителями пластического стиля. Такова скульптура Мирона, Поликлета, Фидия — в эпоху эллинского Ренессанса, такова скульптура Донателло, Роббиа, Вероккио — в западноевропейском Ренессансе. Скульптура, являвшаяся доминирующей формой в «классические» этапы культуры, положила свой отпечаток и на живопись и на архитектуру. Парфенон не столько

архитектоничен, сколько пластичен. Недаром его основной художественный эффект сосредоточивается на внешней стороне постройки. В римской архитектуре, по выражению Воррингера, мы имеем «пластику пространства», которая заменила собою телесную пластику греков. Римское архитектурное пространство создавалось с целью ограничения его от бесконечной стихии пространства. В Пантеоне своды только средство для «пластики пространства». В нем пространство изолировано и замкнуто. В нем нет борьбы между несущими и давящими силами, как это имеет место в готике⁵⁸. У греков и римлян было преимущественно развито чувство объема; в восточном и европейском искусстве — чувство пространства. Грек постоянно замыкался пластически четкими пределами. Европейец (за исключением, гл.обр. кватроченто, когда он больше всего приблизился к античности), постоянно устремлялся в бесконечную, манящую неизведанными горизонтами даль. «Греческий рельеф, — тонко подмечает Воррингер, — уклоняется от растворения в относительном, т.е. пространственном, путем создания осязательно-материальной связи пластического мира форм с защитной плоскостью»⁵⁹. Замкнутость в известной степени исчезает в период эллинистического барокко, напр., в пергамском фризе, но и там художественная форма не теряет своей пластичности. Тень, которую Ригль называет «изобличителем пространственной глубины» (*Verräter des Tiefenraums*) — или совсем отсутствует в греческой живописи или играет служебную роль, являясь средством моделировки все тех же объемов. Живопись Аполлодора, Паразия, Тиманфа, сколько можно судить по литературным источникам и позднейшим подражаниям, — пластична, как и живопись Мантеньи, Учелло, Полайоло, Синьорелли, Гирландайо, Козимо Тура и др. кватрочентистов. Античность, по крайней мере в «классический» период, как и живопись европейского раннего Возрождения — не знали свободного воздушно-светового пространства в качестве художественного фактора. Даже когда кватрочентист писал пейзаж с глубокими далями, он пластически «лепил» образ пространства, иначе говоря пространство мыслил только предметно воплощенным. Греческая мысль получила свое выражение в замкнутой телесности. Чувство пространства как беспредельности, необъятности было чуждо греку. Он мыслил пространственный образ неизбежно воплощенным в вещах: «В раннем греческом рельефе фигура приподымается над абсолютной плоскостью, а в равенском (цер. св. Виталия) рельефе фигуры отделяются от абсолютного пространства», — читаем вновь у Воррингера⁶⁰. Ригль различает субъективное и объективное выражение пространства в искусстве. Линейная перспектива, коей обуславливается сокращение изображенных предметов в глубину, есть результат зрительного восприятия; она исходит от зрителя, но объективно не существует. В античном искусстве даже самой зрелой поры, встречаются маленькие фигуры на переднем плане и большие в глубине. «Это значит, — замечает Ригль, — что ориентировка исходит от объекта, а не от субъекта». И он же вполне справедливо утверждает,

что европейские художники доренессансной поры «не то чтобы не могли изображать перспективы, но они не хотели этого делать»⁶¹.

В полной солидарности с художественным чувством пространства как замкнутой телесной массы, выраженным в античном искусстве, и эллинская мудрость в лице философии и науки формулировала свое миропонимание, которое Винкельман, Шеллинг, Гегель и мн. другие вслед за ними назвали «пластическим». Европейская наука пластическому образу евклидовского пространства противопоставила понятие бесконечности. Уже Ньютон различает абсолютное и относительное пространство⁶². Ренессанс ближе всего подошел к античному представлению пластичности. Линейная перспектива кватроченто явилась средством, в коем художник Ренессанса нашел наиболее выразительный образ для воплощения формы замкнутого пространства. То чувство пластического, которое свойственно было до известной степени уже готике, но которое в готике, напр. у Джотто, проявлялось не как целостный образ, а как сумма отдельных по существу дискретных вещей, приобрело в линейной перспективе единство. Фрески Джотто по стилю пластичны. Но отсутствие в них правильной, математически-точной перспективы лишает их пространственный образ цельности. Джотто мыслит пространство наполненным предметами. Правда, в его картинах часто встречается условный фон, который воспринимается как идеограмма. Но это у Джотто — наследие средневековья. Там, где Джотто новатор и вполне современен, там Джотто пластичен. Но его предметное пространство, будучи множественным, не воспринимается одновременно как единство. В этом смысле Джотто ближе к античности, особенно к римскому миру художественных форм, нежели к Ренессансу с его далевым образом пространства. Перспектива, впервые со всей точностью примененная кватрочентистами, выполняет функцию объединения множественной предметности в некий синтез единого множества, создающего целостный образ замкнутого пространства как самостоятельную форму, в которой отдельные предметы являются лишь моментами целого.

Греки, по утверждению Вольфа, считали перспективу областью физики, поскольку она соприкасалась с оптикой в вопросах о видении. «[Хотя] греки [и] знали особенность сокращения предметов вглубь, — они не знали закона главной точки»⁶³, — утверждает он, что является весьма спорным. Древнейшая оптика принадлежит Евклиду (300 л. до Р.Х.). Сколь далеко шли исследования в этой области среди греческих ученых, а также сколь последовательно было применение перспективы на практике — мнения об этом современных исследователей не единодушны. Одна группа исследователей (E. Pfuhl и др.) признает, что греческие живописцы уже с Аполлодора владели перспективными построениями пространства; другая группа (Wickhoff) — полагает, что иллюзионистическая перспектива встречается только в римской стенописи. Витрувий (31 г. до Р.Х.) в своем труде «De architectura» уже много уделяет внимания вопросам пер-

спективы⁶⁴. Витрувий касался вопроса и о перспективных декорациях в театре. Он передает, что во времена Эсхила живописец Агафарх устроил сцену и оставил о ней сочинение. Им «пользовались философы Демокрит и Анаксагор при составлении своего описания перспективного изображения строений в сценической живописи», — заявляет Лукомский, изучавший архитектуру античных театров⁶⁵. Вольф говорит, что хотя из указанного труда Витрувия «выводили, что во времена Витрувия главная точка была будто бы известна, новейшие филологические изыскания противоречат такому толкованию»⁶⁶. Однако, если обратиться за справкой к Лукрецию, то приблизительно ко времени же Витрувия⁶⁷, относятся следующие строки в его сочинении «De rerum natura», указывающие, что в это время точка схода была известна:

«Портик возьми, наконец, представляющий ходы прямые,
И состоящий притом из колонн одиноких повсюду.
Если же вдоль поглядеть от какой-нибудь точки предельной,
То постепенно он сводится к конуса узкой вершине:
Крыша склоняется к полу, сближается правый бок с левым
Вплоть, пока все тут к вершине конической в нем не сойдется»⁶⁸.

Б. Виппер ставит вопрос несколько иначе: «Спорить приходится, — пишет он, — не о том, знакома ли была Евклиду и Витрувию теория центральной* перспективы. [...] Пусть Витрувию и была известна эта теория (De archit. I,2,2), важно знать, строили ли античные художники свое «изобр[ет]енное пространство» на основе центральной перспективы? Ведь мы [же] наблюдали в египетском рельефе полное пренебрежение законами перспективного сокращения, тогда как египтянам несомненно было известно, как блестяще доказал Н. Schäfer, [...] уменьшение предметов с расстоянием. Точно также и греческое «художественное зрение» могло не совпадать со зрением научным. Что же касается Евклида и Витрувия, то после соображений Бурместера [...] приходится думать, что они не сделали последних выводов центральной перспективы, а остались в стадии, как говорит Бурместер, «аспективы», т.е. перспективы без плоскости картины и с параллельными прямыми, которые сближаются, но не сходятся в бесконечно удаленной точке»⁶⁹. Тем не менее понимание пространства у греков было совсем иным, чем в новой европейской живописи. Это различие отметил Ригль: европейские художники конструируют самое пространство, как тако[во]е, тогда как греческий живописец конструировал фигуру в пространстве. Античный мир знал только перспективу предметную. Пространство, как так[ов]ое, еще не поглотило собою предметов, как позднее в европейском искусстве.

Именно такую перспективу мы обнаруживаем в помпейских фресках. Пространство в них иллюзионистично, но не имеет единой точки

* У Виппера опеч. нейтральной.

схода. Художник призван был расширить пределы помещения, разрушить плоскость стены, создавая иллюзию глубинного пространства. Но что бы он ни изображал: сад, колоннадную галерею или ряд ниш и выступов в стене, украшенных гирляндами и разбитых пилястрами, — он всякую изобразительную тему трактовал «предметно». Пространство для него было собранием предметов различной величины и различных ракурсов. И нередко каждый значительный предмет (напр., ниша) трактовался с особой точки зрения. Вот почему в помпейских композициях так часто встречается одновременно ряд горизонтов и ряд точек схода. Только тогда, когда европейская живопись поставила проблему пространства, как так[ов]ого, она изобрела единую точку схода, и тогда все предметы, потеряв самодовлеющую композиционную транскрипцию, были поглощены единым пространством, подчиненным единой точке зрения.

Однако мнение о том, что теоретически греческие ученые, разрабатывая перспективу, могли знать и главную точку схода, имеет за собой основание, если обратиться к архитектурным сооружениям. Архитектурная практика, как это имеет место и по отношению к египетскому зодчеству, подтверждает, что теория перспективы была разработана в достаточной мере. Быть может, ей пользовались и лучшие живописцы в своих произведениях. Ибо о последних мы не имеем права судить по сохранившейся стенописи. Совершенно изумительна конструкция Парфенона. Возводя центральное здание в афинском Акрополе с явным расчетом на внешний зрительный эффект, архитекторы с поразительной точностью учли все особенности восприятия с боковой точки зрения и с помощью математического расчета достигли впечатления высшей гармонии.

Как известно по обмерам Парфенона, его колонны имеют легкую припухлость (*entasis*) в средней части стержня, благодаря которой колонны представляются прямыми. Колонна без *entasis*'а давала бы впечатление некоторой вогнутости. Кроме того, колонны поставлены к цоколю не вполне перпендикулярно, а имеют небольшой уклон к центральной оси здания: вправо в левой части портика и влево в правой части. Пол, на котором стояли колонны портика, имеет т. наз. «курва-туру», т.е. не представляет строгой горизонтали, а является слегка выгнутым к середине. Этим архитектор избежал обмана зрения, благодаря которому горизонталь в силу большой удаленности концов представляется слегка вогнутой. Линия антаблемента кажется нам горизонтальной потому, что края карниза немного опущены. У Рынина⁷⁰ мы заимствуем три схематических рисунка, показывающих те приемы, к которым прибегнул архитектор, дабы достичь эффекта полной гармонии, учтя все особенности зрительных aberrаций. Портик Парфенона только потому представляется нашему восприятию по схеме А, что в действительности он построен по схеме Б, если же бы он был построен по схеме А, то в нашем зрительном восприятии мы имели бы форму, показанную в схеме С⁷¹.



Рис. 1

Из приведенных мнений как античных ученых, так и современных нам исследователей, казалось бы одинаково мало убедительно доказывающих и то, что античный мир знал перспективу в нашем смысле слова, и то, что античное искусство знало только своеобразную перспективу, ограничивающуюся отдельными предметами, мы склонны сделать следующий вывод: греко-римское искусство знало и пользовалось правилами сокращения предметов по мере их удаления от зрителя, но такое построение пространства все же нельзя назвать перспективной в западноевропейском смысле этого термина. Античный художник знал предметную перспективу, но не знал перспективы как целостного образа, выражающего пространство. Каждый предмет он рисовал с отдельной «точки зрения», так сказать, имманентной данному предмету. Поэтому у него в картине было почти столько же «точек схода» и столько же «горизонтов», сколько изображенных предметов. Самым убедительным примером верности высказываемой нами мысли служит, как было уже указано, помпейская стенопись. В ней в пределах одной стеновой рамы мы видим ряд «точек схода», обусловленных не переменной взгляда художника, а наличием разных предметов. Художник исходит не от себя, а от предмета. Европейский перспективист, напротив, исходит от себя, устанавливает на уровне своих глаз линию горизонта и отмечает в зависимости от своего положения в отношении воспринимаемого предмета, точку схода. В картине античного мастера пластический образ пространства «лепится» самими изображенными предметами. Пространственная форма — продукт своеобразной кооперации изображенных в картине предметов. У европейского перспективиста предметы теряют самостоятельную ориентировку, они подчиняются единству «точки схода», и пространственная форма является результатом субординации всего изображенного «точке зрения» художника. Предмет как так[ов]ой, по существу, не является определяющим; возникает новый «предмет» — самый пространственный образ в его целом.

Как видно, античная и западноевропейская форма пространства различны по существу, ибо различны мироощущения двух культур, их

породивших. Поэтому, придерживаясь стилистического принципа классификации, мы сочли более обоснованным разделить эти две формы пространства: античная, греко-римская (преимущественно «классического» периода) форма пространства — замкнуто-телесная, замкнуто-предметная форма, а западноевропейская перспектива — замкнуто-пространственная форма. Античный художник создает пластический образ пространства, западноевропейский — далекой образ пространства. Знаменательно, что греки считали «свою» «перспективу» областью физики, тогда как западноевропейец относил «свою» перспективу к математике. Перспектива, как художественный фактор, перспектива, как пространственный образ, — всецело продукт западноевропейского мироощущения ренессансной эпохи.

Чтобы понять, каким образом перспектива выполняет функцию объединения разрозненных предметов в единое целое, каким образом она синтезирует множество в единство, надо ближе познакомиться с ее «правилами» и увидеть, как благодаря этим правилам все разрозненно-предметное подчиняется одному началу — пластически замкнутому образу пространства.

3) Линейная перспектива

Паоло Учелло — один из вдохновенных апологетов перспективы — не имел в живописи прямых предшественников. Проблема иллюзорного пространства, вначале как проблема трехмерного объема, занимала уже не только Джотто, но и многих мастеров рубежа XIII и XIV столетий: Чимабуэ, Таддео Гадди, Джоттино и др. Но их пространственный мир ближе античному мироощущению, нежели европейскому «новой эпохи»... Их пространство — кооперация предметов, а не субординация вещей единой «точке схода». Перспективу создали не готики, а кватрочентисты.

Первым, обосновавшим перспективу математически, был архитектор Брунеллески (1377—1446 г.). Его подлинных теоретических работ не сохранилось, и о них мы узнаем через Вазари и Анонимо дель Морени. Один из первых, кто практически применил перспективную теорию Брунеллески, был Мазаччио, которому Брунеллески чертил перспективные схемы для картин. Брунеллески установил три существенных элемента перспективы: главную точку схода, горизонт и масштаб расстояний. Другой большой труд по перспективе принадлежал также итальянскому архитектору Альберти (1404—72 г.). За ним следовали уже многочисленные работы, принадлежащие как практикам искусства, так и математикам. Трактаты о перспективе оставили живописцы Пьеро делла Франчески (1458 г.), Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер (изд. в Нюрнберге в 1525 г.) и др. Над теми же вопросами математической перспективы работали математики Тосканелли, Манетти, Лука Пачиоли⁷² и др. Современная литература по перспективе чрезвычайно обширна, за подробными списками которой отсылаем читателя к указанному ранее труду Рынина. В дальнейшем изложении, не теряя исторической почвы, которой придерживались до сих пор, мы ос-

тановимся подробнее на принципах линейной перспективы, ибо до сих пор она остается фундаментом иллюзорно-реалистической композиции. Излагая основные принципы перспективного построения, мы не можем избежать математической стороны этой проблемы. Но учитывая специфическое назначение книги, мы будем излагать теорию перспективы применительно к требованиям живописца. Серьезное математическое обоснование в работе нашего назначения мы считаем излишним, и к тому же мы не могли бы его дать самостоятельно, не имея специфично математи[чес]кой профессионализации.

Слово «перспектива» происходит от латинского глагола *perstricare*, что значит «видеть насквозь». Это название указывает на способ первоначального проектирования изображений на плоскость через стекло, как это изображено на одном из рисунков Дюрера в его книге о перспективе. Учение о перспективном построении предметов на плоскости Рынин определяет, как «науку о построении изображений при помощи метода центрального проектирования»⁷³. Перспективное изображение строится, исходя из одной точки. Если эту точку соединить перпендикуляром с центром картинной плоскости, то полученное проекционное изображение будет центральным, носящим название центральной проекции. Точка зрения называется центром проекции. Предмет (в данном случае линия NM), находящийся на известном расстоянии от глаза, — называется проектируемым предметом. Плоскость K — картинной плоскостью, на которую наносится изображение ав, называемое проекционным изображением. Линии са и св, соединяющие конечные точки изображения ав с точкой зрения с — проектирующими линиями. Плоскость, на которой находится предмет, — предметной плоскостью. Линия пересечения картины с предметной плоскостью — основанием картины.

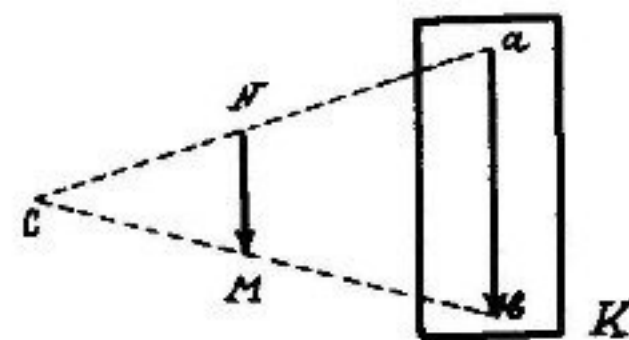


Рис.2

Рассмотрим в последовательности весь процесс проектирования предмета на плоскость. Для примера возьмем самую простую геометрическую форму куба и не будем в отдельности, как это принято в руководствах о перспективе, излагать проектирование точки, а затем ли-

нии, ибо в данном примере и тот и другой случай встретятся в совокупности.

При установке зрения на какой-либо предмет, избирается главная точка картинной плоскости. На нее из точки зрения опускается перпендикуляр, если перспектива строится центральной, или — наклонная, если устанавливается боковая точка зрения. Эта линия есть линия главного луча, длина которого равна расстоянию от точки зрения до картины и которая называется главным расстоянием. Через главную точку на картинной плоскости проводят горизонтальную линию, параллельную основанию картины и в случае центральной перспективы перпендикулярную линии главного расстояния. Эта линия носит название горизонта. Линия горизонта чертится обычно прямой, хотя в действительности горизонт есть дуга круга. Но если принять во внимание незначительное искривление прямой, проектирующей линию горизонта, то изображение этого незначительного отклонения от прямой будет незаметным для глаза. «При высоте точки зрения в 10 километров и при большей ширине картины (5 метров), стрела подъема дуги горизонта равна 20 миллиметрам, т.е. составляет $1/250$ длины хорды, — величину почти незаметную для глаза»⁷⁴. Поэтому художники, проводя линию горизонта прямой, не вполне правы с точки зрения объективной действительности и с точки зрения художественного образа, который всегда синтетичен. Чтобы создать образное представление открытого и широкого горизонта, искривление дуги окружности должно быть несколько преувеличено⁷⁵. То же надо сказать об изображении неба. Обычно художник небесный свод изображает плоским, в то время как он представляется нам сегментом полушара, рассматриваемым изнутри. Сводя дугу окружности (линия горизонта) к прямой, а отрезок полусферы (небесный свод) к плоскости, — художник упрощает действительные формы, приближает их к плоскостным и отступает от перспективной проекции.

Линия горизонта не обязательно проходит на уровне глаз. Выбор высоты горизонта зависит от композиционных целей художника. Для кватрочентистов обычным был высокий горизонт, называемый перспективой «птичьего полета» или «перспективой всадника». У Беноццо Гоццолли в его фресках «Поклонение волхвов» (Флоренция, Паллаццо Рикарди) земля занимает приблизительно $7/8$ картинной плоскости. Напротив, голландцы XVII столетия любили в картине низкий горизонт, и у Пауля Поттера или у Вувермана соотношение неба и земли находится в обратной пропорции. Низкий горизонт носит название «лягушечьей перспективы».

Угол зрения, под которым человек видит предметы, не должен превышать известного предела, за которым видение становится уже невозможным. Нормальным углом зрения считается угол в 52° . Эпоха высокого Возрождения чаще всего пользовалась нормальным углом. Барокко стремится к большему охвату. Сюда же относится и ракурс. Ренессанс изображал предметы в нормальном положении. Только в

изображении летающих фигур (ангелов) художник иногда прибегал к ракурсам. Барочная живопись, напротив, очень часто пользуется самыми трудными ракурсами. То же и современная живопись. Даже современная фотография не удовлетворяется нормальной точкой зрения и прибегает к утрированным ракурсам, к точкам зрения крайне неожиданным, пользуясь перспективой «птичьего полета» или особой «наводкой» на ближайший предмет, благодаря чему первый план приобретает «искаженную» перспективу.

Выбрав точку зрения, найдя угол зрения, определив на картинной плоскости главную точку и линию горизонта — можно построить перспективу любой точки предмета и любой линии. Перспектива точки и линии обусловит собою перспективу плоскости. На основании перспективы плоскостей строится перспектива объема. Построим перспективу куба, заимствуя чертежи и вывод 4-х правил у Вольфа, книгу которого мы уже упоминали⁷⁶.

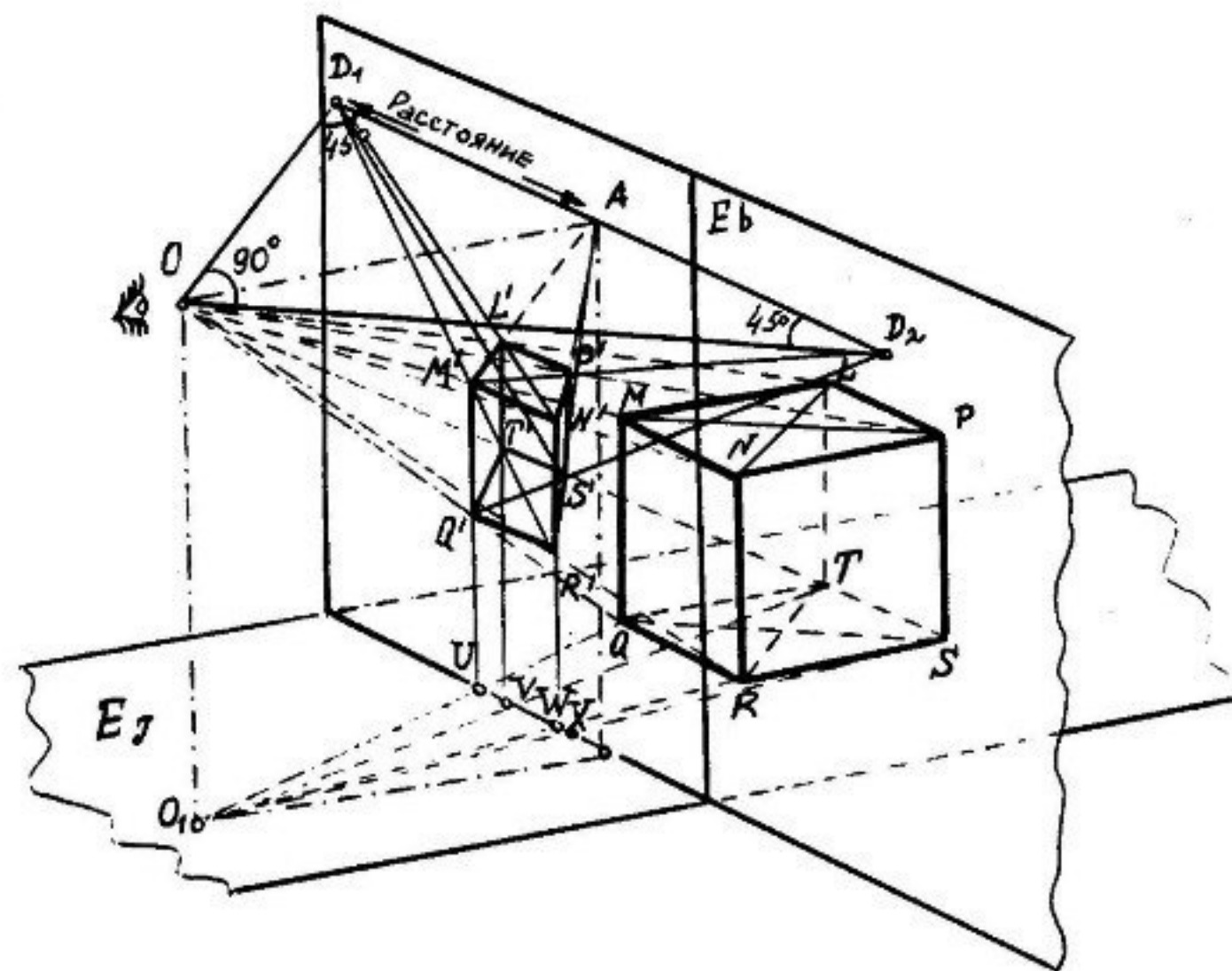


Рис.3

Закон главной точки гласит следующее: «Различные группы параллельных линий в предмете конвергируют (сходятся) в картине в одной точке, которая называется точкой схода или главной точкой». Берем куб LMNP, TORS. [«] Устанавливаем главную точку А. Она является вертикальной проекцией точки О (глаза) на плоскость Еб. Линия, проходящая через точку А и параллельная оси, называется горизонтом. O_1 — есть проекция от О на Ег. Соединив O_1 с Q, мы получим пересечение этой прямой с осью в точке U. Если провести линии OM и OQ, то эти лучи зрения пересекут перпендикуляр, восстановленный в точке U к оси в плоскости изображения в точках M' и Q'. Наметив таким же образом все восемь угловых точек, мы соединяем их линиями и получаем ребра куба. Тогда оказывается, что продолжения т[ак] наз[ываемых], глубинных линий или ортогоналей M'L', N'P', R'S', Q'T' все проходят через главную точку А, а что прямые R'Q', N'M', L'P', S'T' параллельны между собо[ю] [и] параллельны горизонту [»]. Выводы таковы:

1) Точка схода глубинных линий (или ортогоналей) является всегда главной точкой.

2) Все горизонтальные линии предмета, параллельные плоскости картины, имеют то же направление, что и горизонт. Их точка схода лежит в бесконечности.

Продолжив проекцию диагоналей L'N', R'T', M'P', Q'S', которые встретятся на горизонте в точках D_1 и D_2 , будем иметь третье положение:

3) Точки схода всех горизонтальных параллельных между собою прямых, которые не являются ортогоналями, лежат на линии горизонта. Это положение относится ко всем прямым, наклонным к горизонту, но не под прямым углом, ибо ортогоналями называются только прямые, перпендикулярные горизонту. На приведенном рисунке $AD_1 = AD_2 = OA$. Точки D_1 и D_2 , указывающие на положение глаза перед картиной, называются дистанционными точками или точками расстояния.

4) Точки схода всех групп горизонтальных прямых, образующих с плоскостью картины углы в 45° или 135° , суть точки расстояния.

Расстояние, принятое за нормальное, к которому прибегал, напр., Рафаэль, берется в $1 \frac{1}{2}$ раза превышающим наибольшее измерение картины. Продолжив на гравюре Дюрера «Св. Иероним в келье» диагонали стола до пересечения их с горизонтом в точках D_1 и D_2 , будем иметь два отрезка $AD_1 = AD_2$. Опустив из точки А (главная точка) перпендикуляр AD_1 , в его противоположном конце будем иметь точку, из которой благоприятнее всего обозревать картину. Она представляет собою ту точку зрения, при которой картина писалась живописцем.

Из тех же положений Рынин выводит правило, важное для развески картин в музеях и на выставках, а также для обзора картинных галерей: «При рассматривании картины зритель должен встать так, чтобы глаза его были на уровне линии горизонта и прямо против глав-

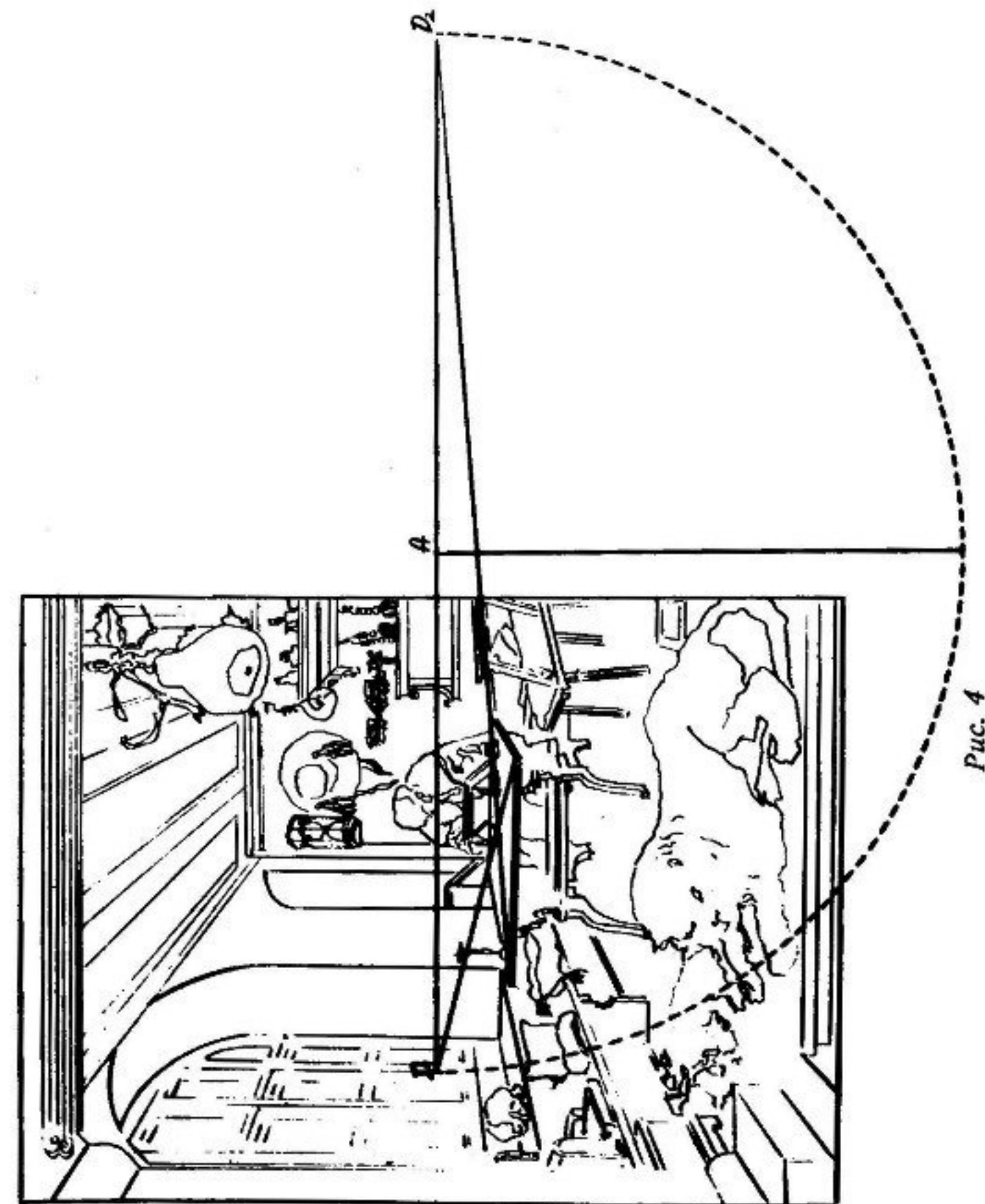


Рис. 4

ной точки»⁷⁷. «Картину следует по возможности вешать так, чтобы направление лучей освещающего ее света совпадало с направлением его же при рисовании картины. Главные лучи света, отражаемого картиной, не должны падать в глаза зрителя»⁷⁸. При развеске картин должна быть принята во внимание высота горизонта в картине. Живописные произведения с высоким горизонтом выгоднее помещать ниже уровня нашего зрения; картины с низким горизонтом требуют более высокого подъема над уровнем нашего зрения.

Расстояние в картине не может быть слишком коротким, ибо область видения при коротком расстоянии сужается, а углы сокращаются слишком резко. Для определения масштабных соотношений предметов, уходящих в глубину картины, избирают «точку деления». В данном случае мы снова позаимствуем чертеж и объяснение у Вольфа⁷⁹. «Если на рисунке [5] отрезок НК прямой ВС разделен в точке J в отношении 1:2, то нужно довести ВС до пересечения с горизонтом в точке S и отложить на нем отрезок ST, равный расстоянию глаза. Если после этого соединить T с точками H, J, K и пересечь этот пучок лучей какой-нибудь прямой, параллельной горизонту, то эта прямая окажется разделенной в нужном для нас отношении». Так [как] откладывание полного расстояния иногда, при его большой длине, оказывается неудобным, можно пользоваться частичным расстоянием, взяв отрезки его в 1/2, 1/3 и т. под.

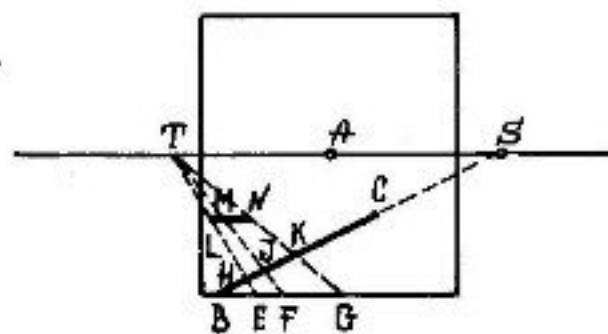


Рис.5

Что касается установления масштаба для изображения в картине, то его единица может быть выбрана художником в зависимости от композиционных целей, которые он намечает в картине. «Пространство любого числа измерений может быть произвольным образом арифметизировано так, чтобы каждой точке пространства отвечала бы комбинация нескольких чисел, называемых *координатами* данной точки пространства. Способ арифметизации совершенно произволен»⁸⁰. Арифметизируя пространство, мы производим его оценку со стороны масштаба. Определив масштаб предмета условной величиной, напр., 1 сантиметр, соединим точки, указывающие эту величину, с точкой схода на горизонте P. Образуется плоскость АВР, называемая масштабом высот. Все вертикальные отрезки между линиями АР и ВР равны между собою.

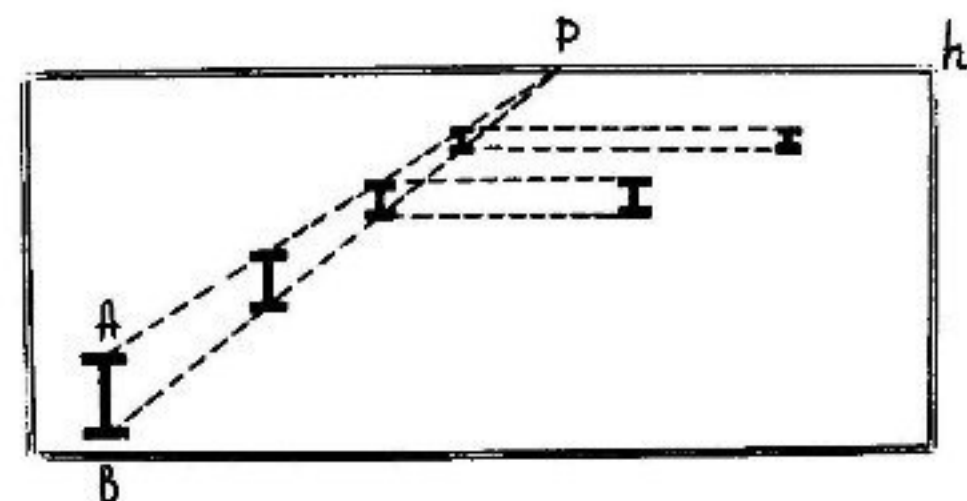


Рис.6

В связи с вопросом о расстоянии, с которого писал художник тот или иной предмет, проблема пространственной композиции приобретает три типических решения. Первый случай, который мы имеем в виду, в кино носит название «съёмки первым планом». Фокус внимания художника сосредоточивается на переднем плане картины. Примерами могут служить «Обедающий крестьянин» Караччи и «Игроки в карты» Караваджо. При наличии многоплановой композиции построение приобретает «кулисный» характер: интенсивность внимания художника постепенно убывает по мере удаления предметов в глубину картины. Коницслоо обосновал на этом свою теорию «трех планов картины». Первый план он выдерживал в темно-зеленых и коричневых тонах; второй — в светло-зеленых; третий — в сине-серых. Нельзя сказать, чтобы путем этой трехпланности Коницслоо достиг впечатления пространственного единства. Напротив, благодаря этому «закону трех планов» композиция приобретала неизбежно кулисный характер. Вторым случаем предполагает восприятие изображенного в картине с отдаленной точки зрения. Первый план, по существу, отсутствует; такова, напр., картина Мемлинга в мюнхенской старой Пинакотеке. Мастера северного Ренессанса часто прибегали к этому приему. Третий случай мы предлагаем обозначить как горельефную композицию. Обычно он встречается в портретной живописи и состоит в том, что изображение фигуры помещается на рубеже рамы и внутреннего пространства картины, так что часть фигуры как бы «выпирает» за раму, находясь на «авансцене» картинной плоскости. Произведений, применяющих этот прием, начиная с Джоконды Леонардо да Винчи, можно указать множество.

В первом и в третьем случае внимание зрителя акцентируется на переднем плане картины. При наличии второго случая центром внимания служит, обычно, середина картины. Самым ярким примером этого второго случая будут композиции японских живописцев. Но и в европейской живописи этот прием имеет место. Укажем на картину Бернардо Беллотто «Площадь в Варшаве» (Гатчинский дворец), где центр, куда падает первоначально взгляд, находится посредине види-

мой части площади, освещенной солнцем. И уже от этого места зритель ориентируется к ближнему плану и в глубину. Характерно, что фигуры ближайшего плана помещены художником в тени, благодаря чему они и не привлекают первоначального внимания.

Параллельно теоретической разработке положений перспективы в эпоху Ренессанса был изобретен ряд механических способов построения пространства в картине, предназначенных для облегчения проекционных задач. К наиболее распространенным и простым способам принадлежит стекло, которое рекомендовал Леонардо да Винчи. На пути зрительных лучей между глазом художника и предметом, предназначенным для изображения, ставят стекло, а сам предмет наблюдают одним глазом через небольшое отверстие, являющееся приспособлением к этому стеклу. Все предметы, находящиеся в поле зрения, проектируются на стекло, причем ребра предмета распределяются на стекле, указывая направление и, тем самым, глубину сокращений. Тем же целям, заменяя стекло, служила рамка с проволоочной сеткой, предложенная Дюрером. Несколько более сложный инструмент того же порядка был изобретен Гавардом. Диограф Гаварда представляет собою прибор с окуляром, через который наблюдается предмет, и особым приспособлением, вычерчивающим перспективную проекцию предмета на плоскость. К подобным же изобретениям принадлежит камера люцида Волластона, прибор Бервилля и др. Здесь же должен быть упомянут, т. назыв., перспективный искатель, состоящий из рамы о трех сторонах. На правой и левой частях искателя откладываются крайние точки изображения, называемые раперами (а). Основание искателя в свою очередь делится к [акими] - л [ибо] вехами изображения в его нижней горизонтальной части. Проводится линия горизонта, для чего на вытянутой руке кладут горизонтально на уровне глаза карандаш. Наносится затем какая-либо вертикаль.

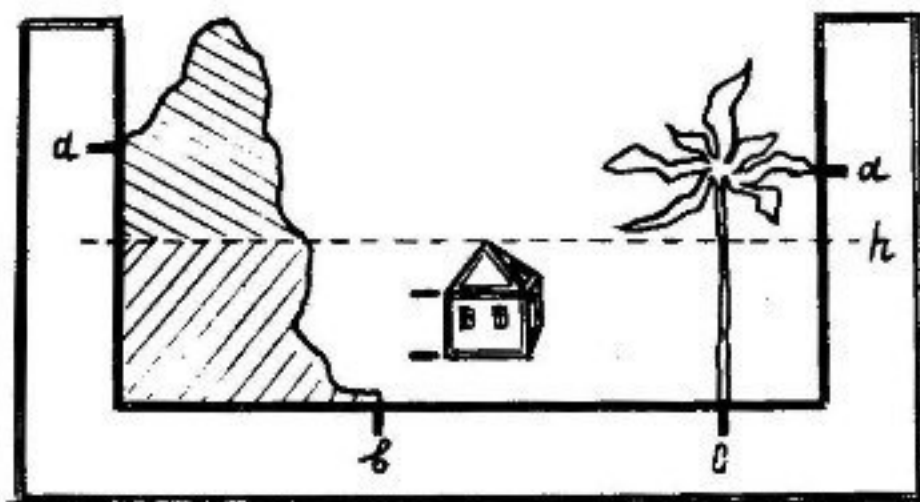


Рис. 7

Вытянув руку с вертикально поставленным карандашом, откладывают на нем отрезок (NM), могущий служить масштабом для соизмерения отношений. Далее определяется угол наклона линий к горизонту и на-

носятся доминанты, т.е. наиболее существенные наклонные линии, идущие вправо и влево и определяющие точки схода ортогоналей и других прямых, не параллельных горизонту.

Перечисленные механические приспособления служат для перспективного проектирования путем непосредственного наблюдения предмета. Но художник в своем творчестве не ограничивается только перспективой наблюдения, нередко прибегая и к перспективе построения. Старинные мастера свои сложные композиции, разумеется, не могли писать «с натуры». Поэтому знание, как построить перспективную проекцию предмета, было для них необходимо. Не всякий ракурс (напр. падающее тело в «Чуде св. Марка» у Тинторетто) доступен наблюдению в натуре. Не всякое освещение (напр., Рембрандтовские огни в темноте) может быть зафиксировано художником непосредственно. Естественно, что и современный живописец не может ограничиться изучением перспективы наблюдения и принужден усвоить перспективу построения, изложенную нами выше.

Перспективное изображение строится, обычно, исходя из одной точки. Как мы видели, все механические приспособления, облегчающие построения перспективы, имеют отверстие для одного глаза, через которое художник смотрит на предмет. И в этом отношении прав Бакушинский, доказывая, что перспективное изображение есть результат монокулярного зрения. Между тем, смотря двумя глазами, мы имеем несколько иное видение предмета. Это обстоятельство составляет одну из причин всяческих уклонений от строго-линейной перспективы. «Когда мы, — говорит Вундт, — рассматриваем телесный протяженный предмет, то в обоих глазах начерчиваются его изображения, не сходные друг с другом вследствие различного ориентирования тела по отношению к каждому глазу. Если мы назовем различие в положении точки изображения в одном глазу, по сравнению с ее положением в другом, бинокулярным параллаксом, то он бывает равным нулю только для фиксируемой точки, а также для тех точек, которые лежат [по] ориентирующей линии [на] таком же расстоянии, как и первая; для всех других точек он имеет определенную положительную или отрицательную величину, смотря по тому, лежат ли они ближе или дальше фиксации точки»⁸¹.

Чем дальше от зрителя удален предмет, тем ближе перспективное изображение соответствует предмету, ибо ребра удаленного предмета очевидней сокращаются в глубину, нежели стороны близлежащей вещи. Но в то же время, чем дальше предмет от зрителя, тем труднее судить о его рельефе. В своем месте мы уже останавливали внимание читателя на различии впечатлений от предмета при восприятии его одним или двумя глазами. У Маха есть речь: «Wozu hat der Mensch zwei Augen?»*. На этот вопрос он отвечает: что два глаза дают возможность «познавать» и «оценивать» не только точки поверхности, но

* «Для чего у человека два глаза?» (нем.)

и глубины, отдаленности; вследствие этого зрению доступны тела в пространстве, разумея «тело» в стереометрическом смысле. Факт, что зрение наше рассчитано на восприятие телесности, т.е. трехмерного многообразия, оказывается в соответствии со свойством трехмерности евклидова физического пространства.

В «Введении» мы уже останавливались на том, что глубинные пространственные представления возникают в истории только на определенных этапах культурного развития. Рост общественного сознания и рост индивидуального сознания проходит приблизительно однородные этапы. В раннем детском творчестве, как это мы уже отмечали, совершенно отсутствует иллюзорное пространство, хотя ребенок его и ощущает. Так и в большом искусстве только на известной ступени культурного развития глубинное пространство, как так [ов]ое, начинает сознаваться. Это, разумеется, не значит, что человечество или ребенок в определенные этапы видит все только плоским. Ощущение глубинного пространства присуще человеку и обществу всегда. Но выражает пространство человек не всегда иллюзорно. В известные этапы он трехмерность мира выражает только в двумерной форме.

К перспективному построению пространства художник приходит опосредственным путем, через научное умозрение. Наивному уму и непосредственной интуиции перспектива чужда. Она плод рационалистической дедукции и представляет условную транскрипцию пространства на плоскости. Поэтому не правы те художники и историки искусства, которые смотрят на перспективу, как на форму выражения пространства, единственно соответствующую объективной действительности, все же остальные способы построения пространства считая или заблуждением или плодом культурной отсталости и неумения. Постараемся доказать, что и перспектива есть условная форма выражения пространства. А если так, то исследователь не имеет основания предпочитать перспективу иным способам разрешения пространства. Для его объективного взгляда все формы пространства в живописи равноценны. Иное дело наличие субъективных симпатий к той или другой пространственной форме. Человеку такой субъективизм вполне естественен и чаще всего присущ.

Перспективная проекция создается при наличии неподвижного, с одной позиции смотрящего глаза, неподвижного предмета и неподвижной картинной плоскости. Когда мы непосредственно ориентируемся среди какого-либо ландшафта, то не только наш взгляд, но и тело находятся в разнообразных движениях. Непосредственное восприятие природы (во время прогулки, напр.) не подчиняется правилам перспективы. Воспринимая к [акой]-л [ибо] пейзаж или предмет, мы не проектируем его на плоскость, в то время как к этому неизбежно стремимся перспективист. «Центральная перспектива предполагает, что глаз зрителя соединен прямыми линиями со всеми точками изображаемого тела и что связка лучей зрения пересекается к [акой]-л [ибо] прозрачной плоскостью». Перспективная проекция точки есть

точка, а прямой — прямая. Но ребро к [акого]-л [ибо] предмета, изображенного на плоскости, уже не равно ребру самого предмета. И два равных ребра предмета могут быть не равны в перспективном изображении. Величина спроектированных ребер зависит от расположения ребер предмета относительно глаза зрителя. На картинной плоскости есть одна точка, которая не соответствует ни одной точке проектируемого предмета. В этой точке пересекаются изображения всех прямых, параллельных главному лучу зрения. Точка схода есть бесконечно удаленная точка. К ней не применимы те положения, которые имеют место по отношению к «конечным» точкам. Напр [имер], положение, что из одной точки, находящейся вне данной прямой, можно провести только один перпендикуляр на эту прямую, не относится к бесконечно-удаленной точке, из которой на прямую можно провести много перпендикуляров, ибо все прямые, проходящие через бесконечно удаленную точку, параллельны между собой. Точка пересечения параллельных прямых лежит в бесконечности⁸².

В принципах проективной геометрии мы сталкиваемся с чрезвычайно плодотворной для художника идеей. Пространство приобретает новую организацию, в коей художник остается относительно свободным, не подчиненным той «железной необходимости» все свести к одной точке, как это имеет место в центральной перспективе. В самом деле, пространство — это среда, в которой человек ориентируется всесторонне. Перспектива заставляет его избрать неподвижную позицию и установить единую точку зрения и, постепенно «сужая» пространство, превратить его в точку, умозрительно созданную, реально не существующую. Напротив, проективная или синтетическая геометрия дает возможность построить подлинно синтетическим путем пространство. Художник, строя это пространство, не задается целью «свести» его к одной воображаемой точке. Он стремится обнаружить это пространство, как осязаемую трехмерную реальность; он стремится преподнести это пространство зрителю так, чтобы последний почувствовал бы себя в этом пространстве, ощутил бы себя окруженным им. Кулисное построение исчезает. Первый план как ближайший к зрителю не существует для художника. Для него существует главный план картины, который может быть установлен и в центре картины. С этой точки зрения многое, что мы видим у старых мастеров, приобретает новое истолкование. Для осознания пространственных соотношений картины зритель принужден сделать новую установку зрения: идти не от ближайшего плана, постепенно углубляясь, а обратить внимание на центральную часть композиции и уже от нее исходить ко всем остальным планам картины. Если так взглянуть на картину, то легко понять целый ряд ее особенностей, казавшихся раньше непонятными и которые склонны были подчас объяснять «искажением» центральной перспективы. Много объяснится также и в организации пространства в современной живописи после импрессионистов. Почти всегдашняя нарочитость в смысле высоты горизонта, утрированность ракурсов,

множественность точек зрения, т.е. то, что наблюдается в живописи кубистов, футуристов, «диких», неопрIMITивистов и т.д., найдет свое объяснение в естественной и свободной организации пространства с точки зрения проективной геометрии. Если бы художники, так называемых, «левых» течений, более продуманно подходили к проблемам, намеки на талантливое решение которых несомненно были им присущи, то проблема синтетического построения пространства, быть может, приобрела [бы] большую убедительность. Нам кажется, что центральная математически-точная линейная перспектива, созданная ранним Ренессансом, безвозвратно отошла в прошлое. Уже у барочных мастеров она была заменена более свободной трактовкой пространства. Ныне же она достояние истории. Те современные перспективные построения, которые при беглом взгляде производят впечатление основанных на принципах центральной перспективы с одной главной точкой схода, в самом деле не следуют всем правилам точного перспективного проектирования. Стоит только произвести анализ современных произведений живописи, как легко убедиться, что даже довольно «честные» современные реалисты строят пространство по-новому: они невольно пользуются, хотя бы бессознательно, идеей синтетического построения пространства. Всем этим мы хотим показать, что форма эксцентро-концентрического пространства была в известной мере присуща и европейской живописи.

Подобные положения приводят нас к выводу, что перспектива не есть объективный взгляд на природу и не есть объективная транспозиция пространства. Напротив, это продукт субъективного человеческого умозрения, а не непосредственной зрительной ориентировки. Поэтому-то японец, игнорируя правила перспективы, с большим объективизмом выражает в своем художественном образе природу. Благодаря синтезу «прямой» и «обратной» перспективы, отсутствию единой точки схода и центробежному принципу композиции, зритель, как мы видели, становится в центр картины, охватывается пространством со всех сторон, свободно в нем ориентируется, вследствие чего образ пространства принимает динамическую форму. Напротив, для европейца эпохи Ренессанса пространство — пропорционированный «ящик», который можно сокращать или удлинять.

Все эти данные, добытые анализом перспективы, ее обоснованием и критикой, указывают, что выражение пространства имеет, обычно, ту или другую транскрипцию, обусловленную всей сложностью социальных факторов, диктующих искусству стиль, как художественное выражение идейного содержания искусства в определенный отрезок истории. И нам трудно указать более нивелирующую индивидуальное восприятие пространства конструкцию, нежели перспективные проекции европейцев, основанные на точном расчете, где все ортогонали — столь капризно расположенные у японцев — сведены здесь [в] абстрактной «точке схода». Перспектива создает образ конечного пространства.

Всеобщее увлечение перспективой, которое сопутствовало ренессансной живописи на протяжении целого столетия, с наибольшим рвением проявилось все же у второстепенных мастеров. В их картинах, лишенных каких-либо специфических живописных достоинств, перспектива являлась основой произведения. У больших мастеров она отеснялась на второй план более существенными моментами композиции. Зато такие мастера, как Франческо ди Джорджо, фра Корневале, Карло Кривелли, дали действительно волю своим перспективным чертежам, сознательно стремясь к усложнению задачи, щеголяя нагромождением предметов, изображенных в различных ракурсах.

Для линейной перспективы лучшими мотивами были архитектурные сюжеты, являющиеся действительно преобладающими в живописи кватроченто. Казнит ли стрелами своего Себастьяна Синьорелли (Читта ди Кастелло), Козимо Тура (Дрезден), Антонелло да Мессина (Дрезден) и др. — они ставят обнаженную модель на фоне архитектурных декораций. Стремятся ли Карпачио или Мансуети разрешить проблему пейзажа, они выбирают городскую «ведуту», где причудливо изгибающиеся улицы и громоздящиеся здания дают простор сокращениям уходящих вглубь линий и различным ракурсам карнизов и ниш. Наконец, и в *intérieur*'ах художник останавливался на изображении внутренностей соборов, дворцов, т.е. больших помещений, в которых так четок архитектурный остов.

Еще одной особенностью живописи XV ст., особенностью, тесно связанной с центральной перспективной проекцией, является симметрия. При центральной точке зрения композиция часто становится симметричной, если изображение воспринимается в фас. Симметричные картины композиционно, обычно, фронтальны, ибо главная вертикальная ось картины проходит через центр картинной плоскости. В асимметричных композициях, излюбленных эпохой барокко, чаще встречается боковая точка зрения. Такая композиция производит более динамическое впечатление.

Асимметричность композиции появляется тогда, когда художник вполне овладел далевым образом пространства. Пока пространство в картине выражалось в предметах, — художник имел тяготение к симметрии. Предмет надо было «уравновесить» предметом же. Когда же художник понял пространство как среду, он мог прибегнуть к построению асимметричной композиции: пространство стало в этом случае реальным фактом, и этот реальный факт художник противопоставил реальному предмету, уравновешивая, тем самым, композицию картины. Так в правой, напр., части полотна живописец сосредоточивал предметную изобразительность на «авансцене» картины, а в левой открывал простор далей. Композиционное равновесие достигалось равной силой интенсивностью темных тонов, коими писалась предметная часть картины, и светлых тонов, в которых выдерживалась даль. Примеры подобных композиций многочисленны, начиная с XV ст. Укажем на «Прибытие кардинала Капраника в Пиомбино» Пинтуриккио (Сиена),

«Похищение Европы» Лорена (Лондон), «Гавань в Сорренто» Сильвестра Щедрина (Москва) и т.д.

Симметрия делает картину наиболее статичной, спокойной, ясной и простой. Недаром мастера высокого Возрождения, стремившиеся к перечисленным «добродетелям» искусства, часто прибегали к симметричной композиции. Основанием симметрии служит вращение фигуры вокруг своей оси. Если мы возьмем наши ладони и, сдвинув их по ребру, повернем каждую в направлении друг друга на 90° , то каждый палец правой руки соединится с соответствующим пальцем левой. Если же указанного поворота не произойдет, а мы просто без вращения наложим одну кисть руки на другую, то большие пальцы займут противоположные положения, то же произойдет и с остальными. Т[о] е[сть] совпадения контуров рук не получится. Т[аким] обр[азом] одним наложением части фигуры на другую часть без вращения вокруг центральной оси мы симметрию в фигуре не создадим. Фигура будет симметричной, если при указанном вращении ее части совпадут.

Г. Вульф, специально занимавшийся проблемой симметрии, свою теорию симметрии строит на принципе вращения. «Если принять в расчет впечатление неподвижности и косности, производимое на нас симметрией, то это, пожалуй, может нас на первых порах поразить и даже покажется парадоксальным. Но этот крайне любопытный факт имеет очень простое физиологическое и психологическое объяснение. Ведь симметричный предмет *одинаков с различных точек зрения*, и для того, чтобы убедиться в этом, необходимо нам или *обойти предмет с разных сторон, или переместить самый предмет относительно нас самих*. Элемент движения, стало быть, налицо». «Симметрия состоит прежде всего в однообразии частей фигур и в однообразном расположении этих частей в самой фигуре. Это однообразие мы обнаруживаем, перемещая в пространстве часть симметричной фигуры и замечая, что при одинаковых перемещениях эта часть периодически совпадает с другими такими же частями фигуры». «Симметрия состоит в правильном чередовании одинаковых частей фигуры». Не прав только Г. Вульф в утверждении, которое он делает в заключительной части своей работы, говоря, что «все, что обладает симметрией, мы в праве назвать ритмичным, так как ритм состоит в правильном повторении одинаковых частей в целом, а ведь в этом [...] и состоит симметрия»⁸³. Ритм как раз — начало, нарушающее однообразную повторность симметрических пропорций. Если симметрия — канва с правильно расположенными клеточками, то ритм — рисунок, свободно вышиваемый художником по этой канве. Ритм есть форма свободного движения, в то время как симметрия есть скованность⁸⁴. Ритм в поэзии, как «некоторое сложное единообразие отступлений»⁸⁵, — противостоит метру, а в музыке — такту.

В истории перспективной живописи мы встречаемся с отступлениями от точности перспективного проектирования не только в работах второстепенных художников, но и у больших мастеров. Однако у этих

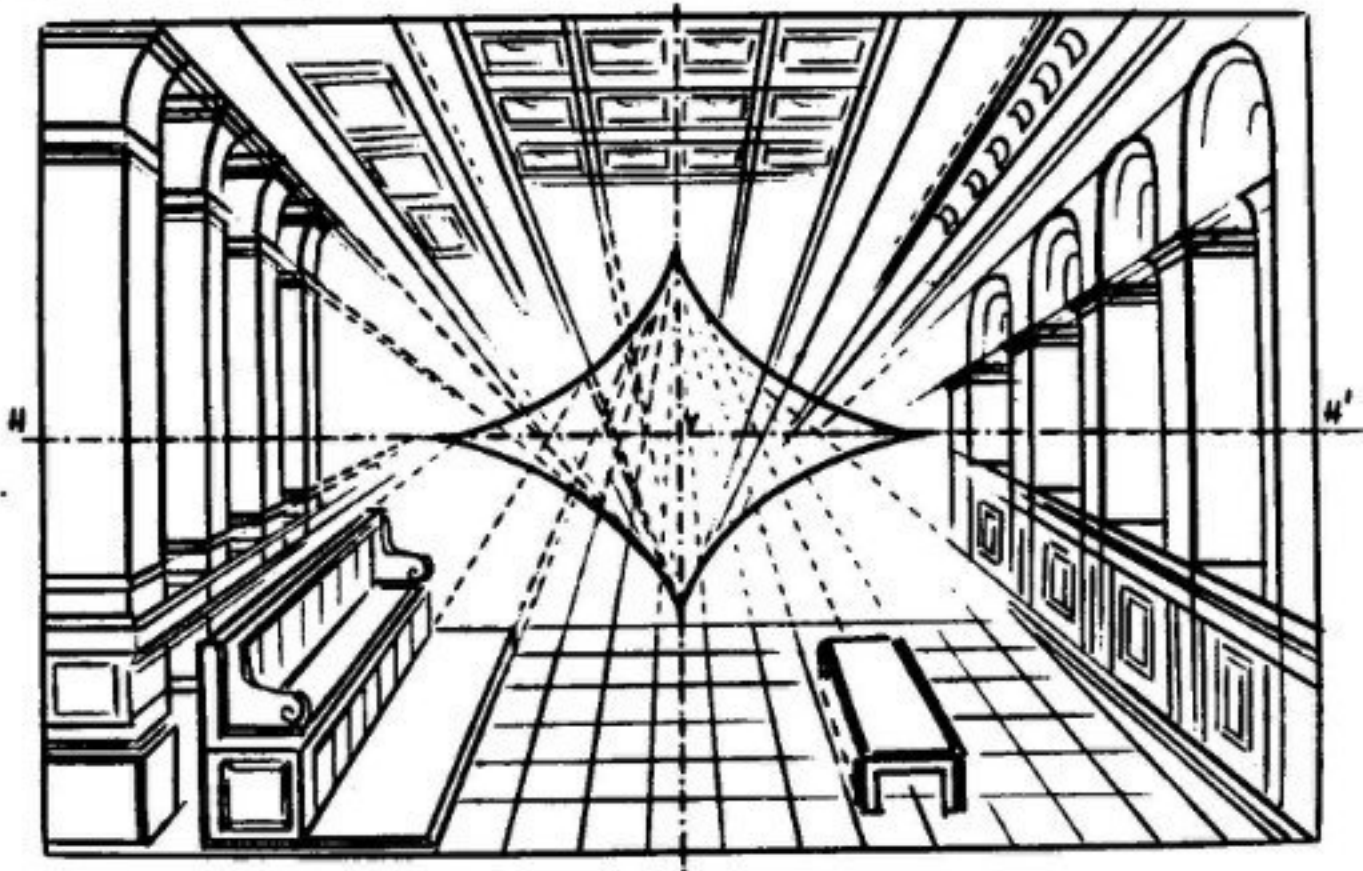
последних уклонения от математической точности мы склонны счесть не столько за ошибки, сколько за сознательные отступления. В пользу такого толкования говорят сами имена мастеров. В самом деле, неправильные расчеты в масштабах ковров, висящих на стенах комнаты в картине «Тайная вечеря» Леонардо, трудно признать за ошибку автора трактата о перспективе, знаменитого для своего времени математического ума, работавшего над проблемами математики вместе с Лукой Пачиоли, искусного инженера, строителя, техника и т.под.

Для большого мастера чисто живописная проблема является определяющим моментом в его творчестве, и ей он подчиняет все элементы произведения. Тем более такому подчинению подлежит перспективная проекция, элемент, по существу, не художественного порядка, привносимый в живописное произведение. Недаром, как мы видели, целые эпохи, даже целые национальные культуры не знали в своей живописи перспективы, разрешая задачу пространства иным способом. Вот почему, когда перед большим мастером вставала дилемма: соблюсти перспективную точность в ущерб живописным требованиям композиции или пренебречь точностью перспективы во имя художественного образа — он следовал последнему пути. Анализ отступлений от перспективы у великих мастеров Возрождения убедит нас в этом.

При изображении *intérieur'a* и при желании художника показать одновременно и пол и потолок, нередко применяются две точки зрения: для потолка — с более низким горизонтом, для пола — с более высоким. Если эти два горизонта не отстоят друг от друга на большую величину, то наличие различных точек не бросается в глаза. В помпейских фресках довольно часто встречаются два горизонта — один для пола, другой для потолка. У Паоло Веронезе в картине «Пир у Левита» имеются также две точки зрения: для потолка и карнизов — одна, для пола и перил лестницы — другая. Две точки зрения в тех же целях наличествуют у Рафаэля в «Афинской школе». С верхней точки зрения написаны пол и вся группа лиц ниже лестницы, с нижней — своды и верхняя часть картины⁸⁶. «Если бы фигуры людей имели общую точку схода с линиями потолка, то головы людей, находящиеся в глубине картины, опустились бы ниже и были бы закрыты людьми, стоящими впереди. [...] Если провести [*] в точке схода (правая рука Аристотеля) [◀] линию от головы Александра [*] (первая фигура направо от Платона), [◀] то нетрудно заметить, насколько должна была бы уменьшиться последняя фигура этой группы»⁸⁷. Две точки (для пола и потолка) по той же причине имеются у Яна ван-Эйка в картине «Обручение Арнольфини». Но художники прибегают и более чем к двум точкам зрения. Мы не будем приводить примеров из живописи раннего Ренессанса, когда, особенно в немецком искусстве, наличие нескольких точек зрения могло быть объяснено явным несовершенством перспективной проекции. Приведенные нами примеры другого порядка: несколько точек зрения объясняются композиционными требованиями. Не загромождая изложение, мы укажем лишь на

наиболее характерный случай: у Веронезе в его «Браке в Кане Галилейской», по экспертизе Рынина, «семь точек зрения и пять горизонтов» (74 стр.).

Рынин указывает способ, при котором переход от одной точки схода к другой был бы наименее всего заметен. Для этого надо «выбирать на картине точку схода перпендикулярных к ней линий, расположенных по некоторой кривой линии, например по обертке нормалей к некоторому эллипсу» (74 стр.). См. рис. [8].



Кривая точек схода
Рис. 8

Пожалуй еще чаще, чем отступление от одной точки схода, встречается нарушение масштабных пропорций в изображении. В этом отношении у тех мастеров, на произведения которых будут ссылки, мы видим проявление вполне сознательной воли. На неодинаковые размеры ковров в леонардовской «Тайной вечери» мы уже указывали. Что ширина ковров по мере их удаления в глубь картины увеличивается, объясняется тем, что благодаря этому приему Леонардо удалось усилить впечатление глубины комнаты и, следовательно, увеличить ее размеры. На тесноту в этой картине неоднократно указывалось. Сознал ее и сам мастер, стремясь побочными приемами сгладить это впечатление. Лодка в картоне Рафаэля «Чудесный улов рыбы» непомерно мала. Колонны в его же «Афинской школе» только в два с небольшим раза выше человеческого роста, что явно не соответствует действительным пропорциям грандиозного здания, здесь изображенного. Однако это обстоятельство не умаляет монументальности впечатле-

ния от здания. Напротив, если бы Рафаэль дал в картине подлинные пропорции здания по отношению к пропорциям человеческих фигур, то последние были бы «задавлены» огромными размерами здания и гармония, столь гениально воплощенная Рафаэлем, была бы нарушена. Подобное несоответствие между размерами помещения и человеческой фигуры приходится, обычно, наблюдать на больших сценах в театрах⁸⁸. Дюрер преувеличил фигуру Иеронима на гравюре «Св. Иероним в келье» и фигуру Марии на карандашном, подкрашенном акварелью рисунке 1509 г. (Базельск. муз.). Эти непропорциональности не бросаются в глаза, т.к. фигуры даны художником в сидячем положении. Но стоит только Марии подняться со стула или вообразить Иеронима вставшим из-за его рабочего стола, как и малый размер колонн в первом случае и большой размер фигуры — во втором случае бросятся в глаза. Объяснение этому надо искать в композиционных расчетах: если бы Дюрер своего Иеронима изобразил в нормальный рост, — его фигура, центральная по содержанию гравюры, терялась бы среди других предметов, наполняющих келью. Дабы подчеркнуть сюжетное и композиционное значение фигуры, помещенной в глубине картины, художник невольно увеличил ее размеры. Можно было бы привести сотни примеров, когда фигуры дальних планов, здания, горы на горизонте и т.п., изображаются несколько больших размеров. Если художник хочет руковод[ствоваться] не личным впечатлением, он должен прибегать к точным измерительным приемам или же сознательно преуменьшать размеры отдаленных предметов. По тем же соображениям карты в руках игроков на картине Караваджо «Картежники» (Дрезден. гал.) почти вдвое больше обычной величины игральнх карт.

Вундт стремится объяснить эти непропорциональности в величине «уклонениями в механизме движений, которым соответствуют обманы глазомера в зависимости от направления линий в зрительном поле». Эти обманы глазомера могут касаться направления или величины и сопровождаются нарушением масштабных пропорций⁸⁹. Не правильной ли было бы объяснить эти явления чисто психологически. Все, что составляет центр нашего внимания, преувеличивается нами в размерах. В примитивном искусстве первобытных народов, а также детей этот прием выступает с полной обнаженностью: дикарь и ребенок не считаются с действительными пропорциями предметов и произвольно увеличивают изображения тех фигур и вещей, которые являются для них центральными по содержанию картины.

Но есть виды изображений, которые в силу традиций не проектируются перспективно. Сюда относится портретная живопись. В редких случаях при наличии резкого ракурса к изображению лица художник применяет перспективу. Обычно же в портретах разные части тела принято рисовать, не учитывая их удаления от точки зрения художника, ибо при наличии такого учета изображение приобретало бы неестественную форму. Портреты пишутся живописцами как бы с очень

отдаленной позиции, при которой перспективные сокращения нивелируются.

Без перспективы изображают и такие предметы, перспективная проекция которых до неузнаваемости изменила бы форму предмета. К такому относится шар, который в перспективе представлял бы эллипс. Примером бесперспективного изображения шара может служить шар в руках Птолемея в «Афинской школе» Рафаэля. Колонны рисуются уменьшающимися в радиусе по мере удаления их в глубь картины. Между тем как колонны, нарисованные в перспективе, должны бы быть изображены утолщающимися по мере удаления, если картина не параллельна плоскости, в которой лежат оси колонн. Рисунок, приводимый здесь, наглядно подтверждает высказанную мысль: отрезок $ab > cd$.

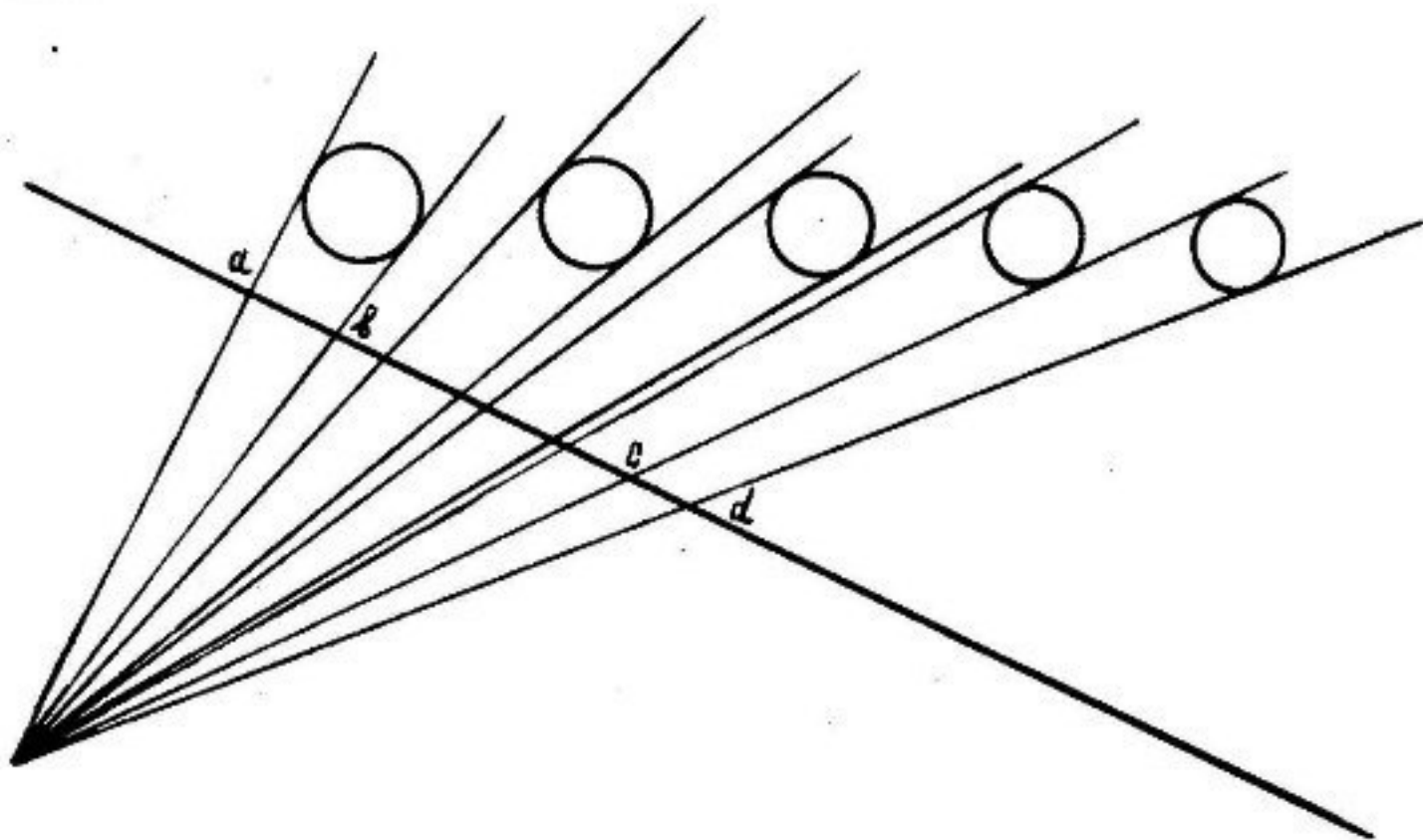


Рис.9

Упомянем об одном эффекте, связанном с перспективой. Если ось изображенного предмета проходит через точку зрения и перпендикулярна к основанию картины, то этот предмет будет следовать за зрителем, если последний будет переходить то вправо, то влево от центра картины, не отрывая при этом глаз от данного предмета. Вследствие этого, напр., ноги и туловище сраженного богатыря на картине В. Васнецова «Битва» (Трет.гал.) поворачиваются в направлении движения зрителя. Этот эффект, иногда невольный в картинах, становится обычным приемом в портретах. Взгляд портретируемого следует неизбежно за зрителем, если ось зрения изображенного лица проходит через точку зрения и перпендикулярна к основанию картины.

Изложенным мы заканчиваем нашу рубрику об отступлениях от перспективы и вместе с тем главу о линейной перспективе. Но прежде чем перейти к более сложным способам интерпретации пространства в живописи, для полноты данных о пространственных проекциях нам предстоит остановиться на проблеме построения фигуры и отдельного предмета в пределах картинной плоскости. В данном случае нас интересует не столько проблема объема, как случай иллюзорного изображения трехмерного предмета на плоскости, а роль фигуры или предмета в организации пространства. Отдельный предмет или фигура являются ориентирующими пространственными вехами, и их формальное выражение и роль в организации пространства в картине сводится в конце концов к проблеме ракурса. Надо вспомнить массивных лошадей Паоло Учелло или Пизанелло, поставленных крупом к зрителю, чтобы понять, что перспективный ракурс, использованный художниками, был средством разрешения проблемы трехмерного пространства. Именно в пластических композициях кватроченто ракурс выполняет роль цемента, скрепляющего групповую и предметную композицию в единое целое. Кватрочентист, мысля пространство исключительно предметно и боясь «пустоты», обильно насыщал картину фигурами и предметами, невольно создавая впечатление тесноты. В противовес этому, основным стремлением чинквеченто было разгрузить картину от фигур и предметов, создать в картине ощущение простора. Это удалось XVI столетию только потому, что «пустоту», боясь которой кватрочентист заполнял предметной протяженностью, чинквечентист наполнил воздухом и светом. Трактовка фигуры в пространстве приобретает уже не пластическую, а свето-теневую моделировку. В этом смысле, как это отчетливо показал Plehn⁹⁰, трактовка фигуры в античном искусстве, в живописи Ренессанса и барокко, обуславливается стилистическими свойствами искусства этих эпох, приобретая то пластическую, то линейную, то свето-теневую и цветовую формулировку в художественном образе. Поучительно в этом отношении сравнить «Св. Анну и Марию» Леонардо с «Св. семейством» Микель-Анджело, чтобы видеть роль ракурса в организации трехмерного пространства посредством фигур и в то же время понять особенности живописной трактовки в первом случае и пластической во втором.

Гильдебрандт, мысливший как скульптор, объемно-пластически, проблему пространства в сущности свел к организации пластического образа. Различая «форму бытия» и «форму воздействия», он полагал, что художник призван создать образ не восприятия, а представления, которое есть результат переработки зрительных восприятий в пластический образ. Пространственные отношения в произведении искусства Гильдебрандт мыслит только «прочитывающимися спереди назад». Видимо с догматикой Гильдебрандта (а его книга именно догматична) не согласуется не только все искусство Востока, но и многое из того, что было создано средневековой Европой.

Тесно соприкасаются с проблемой «фигуры в пространстве» вопросы композиционного порядка, зависящие от рамы картины. Сюда от-

носится вопрос о необходимости, как говорят сами художники, «вписать» фигуру в четырехугольник или овал холста. Мы не будем проектировать эту проблему на экран исторических фактов, а лишь укажем, что она теснейшим образом связана с изобразительностью картины и составляет часть проблемы композиции. Достаточно указать, напр., на «невписанность» фигур в полукруглую раму ниши или свода в некоторых фресках Джотто. Чтобы понять это в данном случае, надо иметь в виду, что полукруг — чисто ренессансная форма — находился в противоречии с «готическим» вертикализмом Джотто. Роль предмета в организации пространства, разумеется, отчетливее всего сказывается в *nature morte*. Фигура в *intérieur'e*, по справедливому наблюдению Вельфлина, в ренессансных произведениях господствовала в пространстве, наполняя его живым чувством собственного бытия; в *intérieur'e* барокко человек был поглощен пространством, утопал в его беспредельности⁹¹.

Одним из проявлений замкнутого пространства является пространство натюрморта. Оно обусловлено изображенными вещами. Оно выражено самими вещами, а не отношениями между ними. Вне вещей оно не существует. Но, чтобы утверждать это, надо условиться о том, что я понимаю под натюрмортом. Не всякое изображение предметов есть натюрморт в стилистическом смысле этого термина. Голландцы портретируют вещь. Их изображения посуды и фруктов лишь тематически натюрморт. Напротив, у Сезанна не только фрукты, но природа и человек изображены как мертвые вещи, иначе говоря, стилистически трактованы как натюрморт⁹². В натюрморте, понятом стилистически (а не тематически), пространство овеществлено. Сезанн одним из первых начал обесценивание глубокого пространства. Такое пространство адекватно вещи, оно замкнуто, конечно, мертво.

Но всякое перспективное пространство зрительно замкнуто. Оно видимо конечно, свертываясь в одной «точке схода» на горизонте. Но теоретически перспектива выражает идею бесконечного пространства. Она и исторически возникает в «новое время», когда и математика и астрономия начинают оперировать понятием бесконечного пространства. Но имея видимый конец в «точке схода», перспектива имеет и начало в «точке зрения» художника. Эта исходная точка определяет собою высоту горизонта, ракурсы, масштабы и проч. Ортогонали суть ребра, ограничивающие перспективное пространство, так сказать, с «боковых» сторон. Рама, с воображаемой плоскостью на переднем плане, выполняет функцию ограничения с последней «четвертой» стороны. Эта рама для Гильдебрандта играла роль именно предела, за который ничто в картине и скульптуре не должно выходить. Такое пространство, построенное со всей точностью линейной перспективы, приобретает ящикообразный вид, *Bildraum-kasten*, по выражению Pinder'a. Такое объяснение линейной перспективы вполне согласуется с пластическим стилем XV ст., когда эта перспектива была впервые применена в живописи. Пространство пластического стиля — про-

странство замкнутое. Его выражению в картине служит линейная перспектива. Чувство дали как устремленности к неизвестному, чувство дали, понятое как бесконечное пространство, появилось не у quattrocentistов, а частично у живописцев высокого и позднего Ренессанса, чтобы полностью развернуться в живописи барокко. Это убегающее пространство, не знающее предела, появилось в картине вместе с живописным стилем. Леонардовское *sfumato* было его первым воплощением. Воздушно-световая среда — средством его выражения. Эпоха барокко — временем его проявления. К анализу этой формы пространства мы и переходим в дальнейшем.

ПРИМЕЧАНИЯ

53. Масперо. Древняя история народов Востока, изд. 2-ое, 1911 г., стр. 115.
54. Баллод. Очерки др.-египетского искусства, 1924 г., стр. 117.
55. Напр. стенопись под Керчью на месте бывших греческих поселений. См. Ростовцев — Античная декоративная живопись на юге России, П., 1913-14.
56. Фармаковский («Художественный идеал демократических Афин», стр. 61) предложил реконструкцию по литературным источникам (Павсаний) фресок Полигнота «Гибель Илиона» и «Аид», из которой видно, что живопись греческого мастера не представляется плоскостной в египетском или византийском смысле этого термина. Фигуры трактованы в живых и разнообразных позах, ракурсах, отнюдь не фронтально, композиция обладает низким горизонтом, земля занимает почти всю поверхность картины, что напоминает композиции Беноццо Гоццоли. Роща изображена одним деревом, город одним зданием, что напоминает Джотто.
57. Доннер-фон-Рихтер, исследуя энкаустическую технику, показал, что в «этом роде живописи разноцветные восковые пасты накладываются [лись] на пластинки дерева или слоновой кости при помощи кестрона, металлического инструмента, похожего на шпатель, и затем обрабатыва[лись]; по окончании же картины по ее поверхности проходили нагретым стержнем; это нагревание (*kausis*) действовало, как легкая лакировка, причем, благодаря слабому тянанию воска, отдельные краски нежно сливались по своим краям одна с другою» (Верман [К.] — Ист. иск., [Спб., 1903] I, 4[3]8. Это лишний раз указывает, как далеко ушла картина от плоскостного стиля до-Полигнотовских времен. У нас замечательные образцы энкаустической живописи, относящиеся к VI в. по Р.Х., имеются в Музее Печерской Лавры в Киеве.
58. Worringer. *Formprobleme der Gotik*, s. 88.
59. Worringer. *Griech. und Got.*, s. 27.
60. Worringer. *Ibid.*, S. 29.
61. Riegl. *Barockkunst in Rom*, S. 49.
62. Ньютон. Математическое начало натуральной философии. Сбор. «Успехи физических наук», Гиз. 1927 г., т. 7, вып. 2.
63. Г. Вольф. Математика и живопись. Рус. пер. Л., 1924, стр. 66.
64. Кн. V Марка Витрувия Поллиона «Об архитектуре», пер. Баженова. П., Тип. Акад. Наук, 1794 г.
65. Лукомский [Г.К.] Старинные театры, [Т.1], 1913 г., стр. 95.
66. Вольф. Указ. соч., стр. 67.
67. Год смерти Лукреция указывают 55 г. до Р.Х.
68. укреций. О природе вещей, кн. IV, ст. 427-432 [Пер. И. Рачинского. М., 1913, с. 134].
69. Б. Виннер. Указ. ранее соч. [Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922], стр. 85, прим. 1.

70. *Н.А. Рынин*. Перспектива. П., 1918 г., часть 2, стр. 219.
71. Отсутствие расчета на боковую точку зрения и искривление линии карниза по схеме В можно наблюдать на больших московских зданиях. Напр. б. д. Апраксина (б. Александр. воен. учил., ныне Реввоенсовет), если смотреть на него с противоположного тротуара ул. Знаменки, находясь приблизительно около здания б. гимназии, ныне школы 2-ой ступени.
72. Лука Пачиоли (ок. 1445-1541) был учеником художника и геометра Пиетро делла Франчески, написавшего трактат о перспективе, учителем Якопо де Барбари (ум. ок. 1516 г.), считающегося пионером итальянского Ренессанса в Германии, другом архитектора Леона Альберти и Леонардо да Винчи. С последним Л. Пачиоли работал над проблемами математики и перспективы. Сам Л. Пачиоли написал книгу «О божественной пропорции».
73. *Рынин*. *Op.cit.*, [Ч.1], 8 стр.
74. *Рынин*. *Op. cit.*, 15 стр.
75. В нереалистических произведениях современной живописи, хотя и редко, но встречается нарочито изогнутая линия горизонта. Мне запомнился в этом отношении пейзаж художника Лабас[а] на московской выставке «Ост» в 1926 г.
76. *Вольф*. Математика и живопись, стр. 1 [6]-21.
77. *Рынин*. *Op. cit.*, ч. 2, стр. 62.
78. *Рынин*. *Ibid.*, 67 стр.
79. *Вольф*. *Op.cit.*, 39-41 стр.
80. *Фридман*. Мир, как пространство и время. Л., 1923 г., стр. 125. [М., 1965, с. 103].
81. *Вундт*. *Op.cit.* [Очерк психологии. М., 1897], стр. [163-]164.
82. *Dr. Max Zacharias*. Einführung in die projective Geometrie. Leipzig, 1912 г. Рус. пер. [Цахариас М.] «Введение в проективную геометрию». П., 1922 г., стр. 9 и др. [Цитировано с небольшими изменениями].
83. *Проф. Г.В. Вульф*. Симметрия и ее проявление в природе. М., 1919 г., стр. 14, 57, 68, 133.
- 84*. См. мое толкование ритма в изобразительном искусстве в работе «Опыт теории живописи». М., 1923, изд. Пролеткульт.
85. *Ан. Белый*. Символизм, 1910 г.
86. Это указание делает Рынин (78 стр.). В других анализах этой картины нам приходилось встречать указание только на ряд нарушений в пропорциях и на самостоятельную точку схода для куба, на который опирается Гераклит.
87. *Рынин*. *Ibid.* 73 стр.
88. В этом отношении удачно разрешил указанную коллизию В. Мейерхольд в своей постановке гоголевского «Ревизора», путем введения на сцену выдвижной площадки, на которой только и сосредоточивалось действие пьесы, а intérieur, установленный на площадке, вполне гармонировал по своим масштабам с размером человеческой фигуры.
89. *Вундт [В.]* Основания физиологической психологии. [Вып.2]. М., 1881 г., 652 стр. [Цитата не установлена].
90. *A. Plehn*. Die Figur im Raume. Berlin, 1909 г. Из серии «Die Kunst» под ред. Мутера.
91. *Вельфлин*. Ренессанс и барокко. П., 1913, стр. 114.
- 92*. Развитие этой темы см. в моей статье «Натюрморт, как проблема стиля», напечатанной в журнале «Советское искусство», №1 за 1928 г.

Окончание следует.