
Вопросы ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

1/94



Николай Тарабукин

Проблема пространства в живописи

ГЛАВА V. РАССЕЯННО-КОНЦЕНТРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

1) *Общее*

Вскрывая стилистическое различие в пространственных формах линейной и воздушно-световой перспективы, мы подходим к одной из «боевых» в современном искусствознании проблем: к антитезе пластического и живописного, Ренессанса и Барокко. Для большей отчетливости в данном противопоставлении мы склонны термин перспектива применять только к линейной перспективе, приурочивая ее историческое воплощение к раннему и высокому Ренессансу. А так называемую «воздушную перспективу» мы предпочитаем именовать не перспективой, ибо это уже не «взгляд через» (*perspicere*), а формой рассеянно-концентрического пространства или просто воздушно-световым пространством. И в самом деле в живописи барокко, в тех произведениях, где над линией явно преобладает «воздушность», чаще всего отсутствует единая «точка схода», неизбежная в правильно построенной линейной перспективе. Пространство воздушно-световое, обладая основной интенцией разворачиваться в глубину картины, не замыкается в единой точке на горизонте, а рассеивается радиально и вверх и в стороны, придавая композиции динамический характер. В противовес конечному пространству линейной перспективы, оно не имеет конца, устремляясь неопределенными путями вдаль. Его стилистический облик живописен.

В контрасте с объемно-пластическим мироощущением Ренессанса, барокко создало волнующе-неопределенный образ живописности. Взгляд на искусство Ренессанса как на вершину художественных достижений, взгляд, удержавшийся в течение почти всего девятнадцатого столетия**, оставлен современным передовым искусствознанием. Проблема пространства лишний раз подчеркивает, что эпоха Ренессанса не может считаться «выше», «совершеннее» ни предыдущих этапов***, ни последующих (барокко).

В противовес винкельмановско-гетевскому взгляду, видевшему в итальянском Ренессансе «греческие» корни⁹³, современное искусствознание

* Окончание. Начало см. №№ 1-4, 1993г.

** Далее зачеркнуто в М₃: ни со стороны эмоциональной выразительности, ни со стороны глубины художественных идей, ни со стороны взлетов и устремленности, ни со стороны сложных композиционных задач М₂.

*** Далее зачеркнуто в М₃: (готика) М₂.

склонно усматривать в нем «латинское» (римское) начало. Новый анализ, данный Воррингером «греческому» и «латинскому» руслу в европейском искусстве, лишний раз подтверждает, до какой степени было переоценено значение ренессансного искусства⁹⁴. Еще дальше Европа была от греческого мироощущения, когда в XVIII и начале XIX ст. вновь всплыла классика под маской классицизма. Pinder прав в своем замечании, что «в XVIII столетии мы были ближе к классической древности, чем в 1800 году». Канову ни один грек не признал бы «греческим». «Классицизм — это пластицизм, а не чистая пластика»⁹⁵.

Динамическое, устремленное не только вдаль, но и раскинутое вширь воздушно-световое пространство барокко — создание западноевропейского мироощущения определенного этапа развития культуры. Этот мотив в живописи связан не только с подобными же факторами в поэзии, музыке, архитектуре и скульптуре, но и с новыми открытиями в астрономии, физике, математике, с контрреформационным движением в католической церкви, с международной морской торговлей венецианских, генуэзских, антверпенских и амстердамских купцов; с морскими путешествиями португальцев и испанцев, с колониальной политикой европейских метрополий, с концентрацией ремесел по мануфактурам, с тенденцией к ликвидации мелких землевладельческих хозяйств (сначала в Англии) и увеличением числа свободных рук люмпенпролетаризированного населения городов, с обострением классовой борьбы между отмирающей аристократией и поднимающей голову буржуазией, с крестьянскими волнениями и преддверием «промышленного переворота».

Атмосферическое волнение в искусстве, игра художника на колористических нюансах, выражение своих мыслей не объемами и массами, а отношениями между этими объемами и массами — признак барочности художественной формы. Атмосферическое пространство мы встречаем в барочный период не только в западноевропейском искусстве. Пластическому мироощущению греко-римской культуры оно было чуждо почти во всех ее этапах. Греческое барокко Пергамского фриза, Фарнезского быка, Лаокоона, Умирающего галла — освобождает пространство от замкнутой формы, присущей ему в период «высокой классики», но не лишает основного его свойства — пластичности. В Египте мы видим иную картину. Архитектоника «эпохи пирамид» и пластика раннего фиванского периода сменяется явной тенденцией к «живописности» в [Те]ль-Амарнскую эпоху. Мы уже указывали, что в это время в живописи и плоском рельефе появляется двух и трех-планность и некоторые намеки на развертывание композиции в глубину. В это же время появляется и атмосферическое пространство. Скульптуры, изображающие Эхнатона (Амен-оф[и]са IV), овеяны воздухом. Их пространственная форма как художественный фактор выходит за пределы физического объема камня. В них мы видим ту же атмосферную «дымку», которая обволакивает, играет в скульптурах Родена, Майоля, Бурделя, Голубкиной и др. Этот образ не столько пластичен, сколько живописен. Сравните с одной стороны голову Аменхотепа III из черного шифера («Музей изящн. искусств» в Мо-

ске), с другой стороны — головы Аменофиса IV из гипса (Берлинского музея за № 21348, 21351) и царицы Нефертит [и] из коричневого песчаника (Берлин, 21220), и для вас будет ясно, что в первом случае имеется пространство чисто пластическое, замкнутое пределами естественного (физического) объема камня, а во втором — воздушное пространство, пределы которого уже неопределенны и волнообразны. Саисс — это египетский период египетского искусства, вновь возвращает нас к пластическому образу замкнутого пространства, чему выразительным примером может служить голова из зеленого шифера берлинского музея (12500). Эта голова ближе по своей пластичности к голове Аменхотепа III, нежели скульпторам эпохи Эхнатона*.

В эгейской живописи мы также можем наблюдать атмосферу в качестве художественного фактора. Иллюзию атмосферы передают критские изображения морской стихии. Эгейский художник первый осмелился изобразить воду не орнаментально, а как некую прозрачную среду. Эгейская живопись среди всех древних культур, первая потенциально ощутила воздушное пространство, сделал на это отдаленный намек. Стилистически пространство в эгейском искусстве было, однако, выражено совсем другими приемами, нежели в европейской живописи. Во всяком случае европейское искусство не наследовало пространственных идей от художников островов Эгейского моря. Пространство, понятое как атмосфера, как среда воздуха и света, не знающее «пустоты» — продукт европейской культуры, завоевание ее науки и искусства*.

Полностью только европейское искусство на протяжении всей истории человеческой культуры сумело выразить пафос глубинного пространства. Горизонт как символ безграничного мирового пространства, совершенно отсутствует не только в египетском рельефе, но и в эллинистической живописи. Пространственным идеалом египтянина была плоскость, для грека — тело (предмет), для европейца — бесконечность (глубина). Когда живопись овладела далевым образом пространства, картина с изображением только ландшафта потеряла Inhalt — содержание в смысле рассказности, но приобрела Gehalt — содержательность. Этой «содержательностью» и была идея бесконечного пространства, подчиненного «точке зрения» художника, где живописец и зритель господствовали над всем окружающим. Предмет растворился в атмосфере, стал средством, а беспредельность — подлинным «сюжетом» картины. Античность воспринимала пространство чувственно, «осоздательно». Барокко — волевым путем.

Но прежде чем барокко раскрыло в картине пафос далеких расстояний, воздушно-световое пространство уже было выражено в готической архитектуре. Ренессанс в эволюции западноевропейского мироощущения был возвратом к пластическому стилю античности. «Северная» волеустремленность, «викингство», сказавшиеся в песнях скальдов, в древне-

* Далее в М₃ добавлено: периода разложения феодализма и эпохи первоначального накопления.

германском эпосе, в орнаменте эпохи меровингов, затем было выражено в готике, а после в барокко, минуя Ренессанс, корни которого питались античной почвой. И мы полагаем, что пространственная форма барокко не будет вполне ясна без вскрытия в ней готических начал.

2) Пространство в готике

Готическое пространство — проблема исключительного интереса, требующая самостоятельного исследования, — может быть затронута нами только вскользь. Причина тому — тема данной работы, ограничивающая проблему пространства живописью. Живопись же красками по непрозрачной поверхности — наименее существенная область готического искусства. Готическое пространство — архитектурное по преимуществу. Постараемся объяснить его социологически. Готика — продукт «демократической» коммуны города, где главными производительными силами было ремесло и связанная с ним торговля. Цеховой строй объединял в корпорации все население города. По средневековой поговорке, «только в городе дышалось свободно». И вот эта сравнительно «свободная» и до какой-то степени «равноправная» коммуна горожан сооружала общими усилиями собор, долженствующий обслуживать все население города. В противовес церквям, принадлежащим феодальному владельцу и обслуживаемым часто узкий, аристократический круг населения, готический собор — по своим функциям — «демократичен». Поэтому он должен быть огромен по своим размерам, дабы вместить максимальное число молящихся. Следовательно, размеры сооружения были обусловлены функциями здания. Для осуществления этих размеров надо было изобрести такую конструкцию сводов, которая давала бы возможность перекрывать одним сводом наибольшую площадь. Византийская центрально-купольная система была слишком громоздкой и уже не соответствовавшей общему корпоративному духу нового времени. Купол символизировал единовластие, подчиненность всех одному. Купол прекрасно выражал монархический централизм Византии. Не годились для новых целей и коробовые своды романских построек, требовавшие огромных толстых стен, которые также противоречили подвижному «духу» готики. И вот готический мастер изобрел гениальную конструкцию нервюр, благодаря которой он вытянул вверх крестовый свод, расширив его тем самым, и, следовательно, нашел способ перекрывать одним сводом уже большие по размерам площади внутри здания. Сооружая свод на ребрах, архитектор облегчил его тяжесть, благодаря чему представилась возможность сократить объемы колонн и стен. Но зодчий пошел еще дальше и вынес наружу здания контрфорсы и аркбутаны, по которым и распределил давление сводов, лежавшее в романской постройке на стенах. Нервюрная конструкция и стрельчатый свод архитектурно разворачивались в вертикальном направлении, чем обуславливалась и вся декоративная сторона готики. Вместе с стрельчатым сводом устремились вверх вимперги, фиалы, башни и проч. Храм по своей конструкции представился в виде коо-

перации огромного количества пространственных квадратов, каждый из которых был перекрыт самостоятельным сводом. Эта система также выразительно олицетворяла структуру ремесленно-цехового, корпоративного строя, как купол символизировал единовластие и иерархизм Византии.

Вместе с этой технической основой здания, обусловленной указанными социологическими факторами, «родился» тот своеобразный стиль готики, который и до сего времени волнует эстетическое чувство.

Готическое понимание пространства возникло между двумя эпохами: средневековьем с его плоскостной формой монументального стиля и Ренессансом, где сильны были пластические тенденции античности. Готика начала борьбу с плоскостью в живописи, завершив ее созданием световой мозаики из цветных стекол, и борьбу с ограниченным, статически-замкнутым архитектурным пространством построек романского стиля. Готика стремилась уничтожить всяческие преграды распространению свободной стихии пространства. Волнующееся море стрельчатых сводов создает впечатление не ограничения пространства перекрытием, а смелую попытку расторгнуть его пределы как можно дальше ввысь. Все, на чем держатся грандиозные своды, — это только нервюры (ребра), а не сплошной тяжелый коробовый свод предшествующих построек средневековья. Готический зодчий, подымая высоко своды, хотел бы совершенно уничтожить и стены. И в самом деле готический собор не имеет стен в прямом смысле этого слова. Каменная масса, ограничивающая внутреннее пространство от внешнего мира, состоит из столбов, промежутки между которыми заполнены вверху стеклами грандиозных окон, а внизу сравнительно тонким слоем камня. Внутренние преграды архитектор разрывает трифориями и расчленяет арками. Тяжесть же давящих сверху сводов переносит на контрфорсы, сплетающиеся вместе с волнистой линией арбутанов причудливый ажур. Готическая архитектура разрушает впечатление ограниченного пространства, каким оно было в средневековом здании. Готическое пространство бесконечно, как и барочное. Оно «дематериализовано» фантастическим сочетанием сводов и арок, причудливым нагромождением устремленных ввысь вимпергов, фиалов, башен, сплетением кружев контрфорсов, крестоцветов, кроссов и качающимся «пламенем» баллюстрад. Готическое пространство единственное в искусстве, построенное вертикально. Даже в картине, овеванной атмосферой поздней готики, оно разворачивается по вертикали (напр., эрмитажное «Благовещение» Яна-ван-Эйка). Готический зодчий уничтожает ощущение камня, как материальной массы. «Он подходит к камню, — говорит Воррингер, — с чисто-духовным стремлением к выразительности, имея в виду конструктивные цели, которые порождены в художественном смысле независимо от камня, и для которых камень — лишь внешнее и пассивное средство к осуществлению этих целей. Результатом является абстрактная система конструкций, в которой камень играет лишь практическую, а не художественную роль»⁹⁷. Воррингер видит в готике проявление «воли к абстракции» и характеризует готику борьбой противоречивых начал, двойст-

венным характером ее художественной формы. В готическом пространстве образуются «воздушные смерчи», оно отмечено «хаотичностью», хотя и эстетически-утонченной. Образ химеры, облокотившейся на каменную баллюстраду башни Notre-Dame de Paris и притаившись смотрящей из глубины веков на бурный поток мирового города, — какой это выразительный символ для искусства целой эпохи, поражающего сложностью, прельщающего своими взлетами и капризами, оваянного всепроникающим и всеопределяющим «вертикализмом»⁹⁸ искусства, гениально дерзнувшего в материале пространственной протяженности расторгнуть сам[о] ю материальную протяженность... Мысль, оближавшая музыку и архитектуру, возникла несомненно под влиянием готики⁹⁹.

И этот «музыкальный» образ архитектурного пространства дополняет скульптура и живопись. Готический зодчий — пластичен. Но замкнутые пределы пластического пространства он постоянно разрывает бурной волной движения, выраженного в причудливо-капризных изломах фигур, в декоративно изгибающихся складках, обильным потоком падающих к подножию Марии, в сильных эмоциях, коими отмечены переживания изображенных и т. под. Живопись готическая, не найдя пристанища на стене, изборожденной пилястрами, нишами, орнаментом и скульптурой, заняла единственную оставшуюся неприкосновенной плоскость — оконные стекла. В результате получился совершенно исключительный цветовой эффект и оригинальнейшая, неповторимая больше нигде форма живописного пространства. Пространство готической живописи реально в прямом смысле этого слова: оно воплощено в самом воздушно-световом пространстве храма. Цвет на стекле становится светом внутри собора. Цветные стекла, чей струящийся свет наполняет здание таинственными оттенками, создают совершенно особенное ощущение пространства, изменения наше впечатление от всего предметного, что воспринимается глаз. Гете писал: «Разноцветные окна готического храма представляются темными, когда на них смотрят с площади. Но картина меняется, если войти внутрь храма: стекла начинают гореть сокровенным светом». Готическое стекло придает окраске ее наивысшую силу, чистую звучность, пронизывая стекло светом. Готический витраж создает не отражение света, как непрозрачная поверхность полотна, а представляет собою самый источник света. Готическая живопись на окнах не цветопись, а подлинно светопись, как и живопись барокко. Готическое стекло создает чувство атмосферы, воздушно-световой среды, в которую погружены предметы. Готическая архитектура помимо изумительной конструктивности также и живописна. В этом снова можно видеть причину «переключки» готики и позднего барокко. Масляная живопись, получившая распространение в эпоху поздней готики, корни свои имеет в готическом витраже.

Как готическое, так и барочное пространство — энергетично. Оно волнуется, живет волнением света в картине, ломает сопротивление камня в скульптуре, насыщает динамикой архитектуру. Готическое и барочное пространство выражение свое получает, т[ак] сказ[ать], «беспредметно»: путем отношений. Оно, быть может, ближе всего приближается к

воррингеровскому пониманию* «идеального» пространства, которое, по его мнению, может быть понято только в «музыкальных аналогиях». Практически это «идеальное» пространство «не осуществимо, потому что нет ни одной архитектурической формы, которая не определялась бы антиномическими требованиями как самого пространства, так и человека, для которого это пространство предназначено. И это чисто человеческое требование отклоняет пространственные образования от их самостоятельных путей самообразования»¹⁰⁰. Музыкальность архитектурной формы Воррингер видит, главным обр[азом], в своде, полушаре, шаре и т.под., которые встречаются преимущественно в барокко. «Усечение пространства (пол, плоский потолок, плоские стены) ничего не имеет общего с пространственностью, как так [ов]ой, и вытекает лишь из человеческих требований». Воррингер справедливо отмечает, что готическое пространство имеет больше аналогий с восточным пространством, а не с ясностью итальянского Возрождения¹⁰¹. Готика разрывает границы, устремляясь к бесконечному**. Ренессанс замыкает пространство определенными границами, концентрирует его в пределах предметности; замкнуто-концентрическое пространство Ренессанса осязательно, пластично. Оно воспринимается чувственно путем зрения. Это пространство видимое. Рассеянно-концентрическое и динамическое пространство готики и барокко живописно, музыкально. Его надо уметь так же и «слушать», как и видеть. Оно в «звучности», а не в телесности.

3) Пространство в пейзаже

Пафос далеких расстояний — продукт европейской культуры. Никогда мысль человеческая не оперировала такими масштабами, как теперь. Грандиозность пространства, подчиненного нашему сознанию, требует перевода мер протяженности в меры времени. Так, пространство, преодолеваемое лучем света от крайних границ вселенной до земли, исчисляется в 3.700 лет. Астрофизические методы измерения времени существования некоторых звезд сталкивают нас с цифрами в 5.000 миллионов лет. Наше солнце прошло меньше одной сотой своего «жизненного пути» и до 10 триллионов лет осталось ему существовать. «Возраст земли» определяется приблизительно в 1.500 миллионов лет¹⁰². Стоит ли после этого упоминать маленькие цифры, с которыми оперирует история человеческой культуры! В современной математике с ее дифференциальным и интегральным исчислением число в теории функций превратилось в чистое отношение. В современной физике атом из материального тела, как его представляла античная наука, превратился в точку приложения энергий, где материя не отделима от энергии. Пространство в барочной живописи,

* Так в М₂. Испр. в М₃: В идеалистической интерпретации Воррингера оно представляет выражение [...]

** Далее в М₂ было (зачеркнуто в М₃): также как и пространство в византийской живописи.

а потом у импрессионистов стало динамической средой, где свет и тени, цвет и его нюансы воссоздавали образ непрерывного потока живой силы.

Линейная перспектива, с которой мы имели дело в предыдущей главе, не разрешила проблемы *живого* пространства. Перспектива была лишь математической схемой пространства, со всей присущей схеме условностью. Пространство без воздуха, которое передавали путем линейной перспективы художники XV ст., — не отображало действительного образа природы, выраженного впервые только в пейзаже высокого Ренессанса. Вся последующая история развития в живописи пространственных идей тесно сплетается с историей пейзажа. Поэтому экскурс в эту область неизбежен и естественен.

*«Чутье к красоте в искусстве предшествует чутью красоты в природе, — говорит Гефдинг. — Искусство человеку ближе природы; искусство — его собственное дело, от которого он не может отказаться, тогда как природа в течение долгого времени может представляться чуждой, враждебной или равнодушной силой. Дети и дикари обыкновенно не понимают красоты природы»*¹⁰³. С этим утверждением вполне совпадают исторические данные об искусстве архаики и, так называемом, «народном» искусстве (лубок), в которых отсутствует пейзаж¹⁰⁴. Редко встречается изображение природы и в детском творчестве раннего периода. Зато в условиях городской культуры, где человек лишен непосредственного соприкосновения с природой, — пейзаж расцветает. Здесь мы сталкиваемся с своеобразным «законом дополнения» через искусство недостающих элементов в реальной жизни. Это обстоятельство указывает на то, что искусство не только отражает действительность, но и восполняет недостающее, когда в чем-либо возникает потребность в общественном сознании.

Изображение природы, как самостоятельный вид живописи, возникает в поздние периоды исторического развития культуры. В античном искусстве ландшафт появляется только в Александрии. Одной из первых форм изобразительного искусства является орнамент. Потом следуют изображения животных, человека, мифологическая и религиозная живопись, историческая и бытовая и, наконец, пейзаж. «Удовольствие, испытываемое от природы, является одной из высших ступеней развития эстетического чувства», — читаем мы снова у Гефдинга. Христиансен утверждает, что природу мы воспринимаем сквозь призму наших художественных представлений. «Характерная черта нашей организации, — говорят Гонкуры, — заключается в том, что мы замечаем в природе только то, что напоминает нам об искусстве. Взгляд, упавший на лошадь в конюшне, воспроизводит в нашей памяти эту же Жерико, а бочар из соседнего двора напоминает нам китайскую тушь Буавена». Ту же мысль высказывает Конрад Ланге: «Эстетическое восприятие природы в сущности не что иное, как восприятие искусства; то, что при этом составляет наслаждение, совсем не природа, но искусство, о котором при этом думают». Уайльд, развивая эту мысль до конца, выразил ее в парадоксальной форме: не природа влияет на ис-

куство, а искусство на природу; лондонские туманы были «открыты» английскими импрессионистами; до них они не были видимы*.

Изображение** природы появляется в очень отдаленные времена. Правда, в наиболее древнее время эти изображения не были самостоятельны и являлись лишь придатком какой-либо более общей композиции. Так, например, еще в неолитическую эпоху встречается изображение растений, на фоне которых выступают силуэты бизона, оленя, дикой лошади и т.п. Центр внимания художника в этих рисунках на кости или на камне падает на изображение диких животных и зверей, за которыми охотился дикий. Деревья, травы, ветви только вспомогательный фон или стилизованная орнаментация***.

Но эти первые изображения природы нельзя назвать пейзажем в стилистическом понимании этого термина. Пейзаж, как особый стиль живописи, появляется только в определенные исторические <этапы> и был присущ далеко не всем известным нам культурам. В египетском и ассирийско-вавилонском искусстве пейзажный стиль совершенно не встречается, несмотря на наличие изображений природы. Ибо обеим этим культурам было не свойственно чувство живописности, которое сопутствует обычно пейзажу. Напротив, искусству Крита, Китая**** и Японии эта живописность была присуща. Правда, в эгейском+ искусстве живописность проявлялась в виде колористичности самой цветовой гаммы. Этим живописный стиль древних культур++ отличался от живописности европейского искусства, основным свойством которой была светотень. Тем не менее, по-

* Далее в М₂ авторская запись: «Дальше эта глава представляет перепечатку моей статьи «Проблема пейзажа» напечатан[ной] в журнале «Печать и Рев[олюция]». Оригинал сохранился в М₃.

Текст, имеющийся в М₃, является доработкой первоначального варианта статьи (В₁), небольшая часть которого не вошла в опубликованную статью (В₂) («Печать и революция». 1927. № 5. С.37-64). И наоборот, некоторая часть В₂ не вошла в В₁ и М₃.

Выбор текста между В₂ и М₃ остается проблематичным. В настоящей публикации за основу взята М₃ (правка в которой имеет окончательный характер), с указанием основных расхождений с В₂. Общие варианты для В₁ и В₂ обозначаются В. Варианты только В₁ не оговариваются. Стилистические исправления текста М₃ по В₂ обозначены угловыми скобками. Курсив, имеющийся в В₂, но отсутствующий в М₃, выделен полужирным шрифтом. Иллюстрации с авторскими пояснениями см. в В₂.

Текст В₁ первоначально, по всей видимости, писался как одна из глав монографии, посвященной проблеме стиля в живописи.

** Начало статьи в В₂: Пейзаж не только изображение природы, но определенный вид ориентировки в мире действительности, вполне законченное художественное мироощущение. Такой взгляд дает нам право говорить о пейзаже, как своеобразном *стиле* живописи.

*** Далее в В: В искусстве Египта времен Среднего и Нового царств уже часто можно встретить изображения лилий, лотоса, тростника, среди которых таятся дикие утки, птицы, звери. В рисунке так называемой «Дикой кошки» из гробницы Бени-Хасана, второй план с изображением лотосов представляет уже сравнительно, по тому времени, цельную картину природы.

**** Китай: нет в В.

+ Далее: и японском В.

++ древних культур: древнего Востока В.

жалуй, ни одному искусству древности не присущи были качества живописности в такой степени, как фрескам кносского дворца* и орнаментам керамических изделий эгейского мира с изображением водной стихии**. О пейзажном стиле эгейской живописи, разумеется, можно говорить только условно, расширяя понятие пейзажа и живописности. Иное отношение должно быть к японскому и китайскому искусству. И в том и другом мы уже видели изумительное «пейзажное чувство» природы, хотя выраженное иными средствами, нежели того же достигал европейский художник. То, что европеец достигал иллюзорным путем***, японец добивался с легкостью и мудрой наивностью исключительно цветом****.

Ни ранний период христианства, ни Византия, ни средневековье, ни готика — не знали пейзажа, как формально-стилистической категории, хотя во все эти эпохи можно в зачаточной форме наблюдать изображение природы. Даже ранний Ренессанс, живописные произведения которого изобилуют изображениями природы, еще не подошел в передаче ее как <к> «пейзажу» в стилистическом смысле. Новое воззрение на природу, получившее выражение в пейзажном стиле, появляется только в живописи высокого Ренессанса и расцветает в эпоху барокко†.

История пейзажа, как стиля в нашем толковании, начинается, по существу, только с Леонардо да Винчи. Только он со всей глубиной подошел к природе и впервые показал ее в живописном облике, как живое органическое пространство, наполненное воздухом и насыщенное светом. Только Леонардо в своем знаменитом *sfumato* нашел подлинный язык пейзажного стиля.

Природа стоит перед художником молчаливым сфинксом. Ее загадка порождает в искусстве формы магических символов, которыми художник хотел, как бы закладывая таинственную, невятную ему силу природы. Эти магические формы искусства были присущи наиболее древним видам живописи. Или, упрощая растительные формы природы, художник превращал их в декоративный орнамент. Но ни в формах магического, ни в формах орнаментального искусства природа не выявила еще своего живого лика. Он предстал только тогда, когда художник воспринял природу, как воздушное и световое пространство.

Новая ориентация среди природы потребовала новых средств изобра-

* кносского дворца *испр.* Мз: кносского и тиринфского дворцов В.

** с изображением водной стихии в В *нет.* Далее в В: В эгейском искусстве, сколько позволяют судить немногочисленные фрагменты, дошедшие до нашего времени, можно видеть ряд черт, родственных японской живописи. Не объясняется ли это, хотя и отдаленное тождество, общностью островного положения Критского и Японского государств и происходящими отсюда родственными условиями этих культур?

*** иллюзорным путем: путем световой и воздушной перспективы В.

**** Далее в В: Колорит японских ксилографий по своему тончайшему совершенству настолько разнообразен и неуловим, что эстамп живет, как сама природа, с ее воздушной и световой тканью.

О пейзаже в греческой станковой живописи, от которой почти ничего не сохранилось, мы не можем говорить. Перед нами только ремесленная, провинциальная стенная живопись поздне-эллинистической эпохи и, главным образом, помпейские фрески.

† Далее: и рококо. В.

зительности. Локальный цвет фрески и ее условные плоскостные формы не могли выразить пространственного облика природы. Понадобились не только новые формальные ресурсы, но и новый материал и техника. В XV столетии на смену старинной темпере явилось масло. В руках братьев ван-Эйков, ван-дер-Вейдена, Луки Лейденского и др. техника масляной живописи достигла значительных успехов. Из Нидерландов она распространилась по всей Европе. И именно масло дало в руки живописца тот эластичный материал, владея которым художник мог создать тонкие нюансы света, нужные для его пространственных образов.

Вместе с появлением новых материалов и новой техники появляются и новые формальные факторы в картине. Фресочный живописец оперировал плоскостной формой изобразительности, фронтальной композицией и локальным цветом. Живописец XV столетия, в связи с пространственными задачами, прибегает в линейной перспективе к композиции, развернутой в глубину картины, и к более или менее сложным тональностям цвета. Только эти новые факторы изобразительной формы дали возможность художнику построить пространство не кулисно, как это делал еще в начале XIV ст. Джотто, но развернуть перед зрителем* образ пространства в глубину.

Художников XV ст. уже не удовлетворяли джоттовские кулисные планы, расставленные на картине, подобно театральным декорациям. Архитектонический стиль в трактовке природы, свойственный Джотто и его последователям Таддео Гадди, Джоттино, Орканья, сменяется у художников XV столетия *пластическим* стилем, Паоло Учелло, Андреа дель Кастаньо, Пизанелло, Скварчионе, Мантенья, подобно скульпторам «высекают» краской пространственные формы**.

Когда флорентийцы вместо того, чтобы заказать скульпторам памятники двум военачальникам Гоквуду и Толентино***, обратились к живописцам, то Паоло Учелло и Андреа дель Кастаньо написали фреской в назначенных местах подобие конных памятников, создав подлинный «обман зрения», чрезвычайно реальной****, пластической лепкой изобразительных форм*****.

* *Далее*: целостный образ пространства. В.

** Пространственные формы: изобразительные формы В. *Далее* в В: Перспектива, доведенная до математической точности в произведениях этих мастеров, получает и теоретическую разработку. Живописцы Пьеро дельи Франческа, Паоло Учелло, архитекторы Альберти, Брунеллеско, математики Паоло Тосканелли, Лука Почиолли — оставляют трактаты о перспективе.

Благодаря перспективе, оперирующей «законом точки схода», пространство в картине приобретает единство. Художник средневековья трехмерный предмет распластывал на плоскости в двухмерной передаче. Художник-перспективист в двухмерной плоскости так строит изобразительную форму, что получается иллюзия трехмерности.

*** Толентино: Никколо да Толентино В₂.

**** реальной: рельефной В₂.

***** *Далее* в В: Художники XV ст. прибегали чаще всего к высокому горизонту или «Орлиной перспективе», как это можно наблюдать, напр., у Мемлинга в одной из картин в Старой Пинакотеке в Мюнхене, где дали охватывают пространство в несколько десятков

Желая* щегольнуть знанием перспективы, художники XV столетия любили разворачивать сюжет картины на фоне архитектурных форм. Прототипами архитектурного фона «Афинской школы» Рафаэля были уже «Троица» Мазаччио в S[anta] M[aria] N[ovella] (Флоренция), «Св. Амвросий» Алевизо Виварини (Венеция), «Мадонна на троне» Бартоломео Монтанья (Брера, Милан) и др. Но архитектура мастеров XV ст. представляла собою линейную и объемную транскрипцию безвоздушного пространства, в то время как архитектура Рафаэля наполнилась воздухом и приобрела органическое единство со всем остальным обликом картины. В то время как архитектура в произведении Якопо Беллини (XV ст.) представляет собою архитектурническое построение, в котором доминирует линейная перспектива, — здания на картине Париса Бордоне (XVI в.) «Кольцо св. Марка» (Венец. Акад.) приобрели воздушно-световую транскрипцию и предстали как подлинно архитектурный пейзаж, который впоследствии, частично у Лорена, Маньяско, особенно же у Пиранези обособился в специальный вид сюжетной формы. И когда в XVIII ст. Ватто поставил себе задачу перспективного построения пространства, он разрешил ее в картине «La Perspective» (Лувр) исключительно, как задачу воздушно-световую. В его пейзаже все линии растворились в цветовой «дымке», ставшей со времен Леонардо «цементом», скрепляющим композицию картины.

Поучительно сравнить трактовку одного и того же вида — мост Риальто в Венеции — на протяжении трех веков. В XV ст. у Карпаччио в картине Венец. Академии «Чудо со святым крестом» городская «ведута» разрешена как безвоздушное «архитектоническое» пространство. Перспектива канала линейна и жестка. Картина имеет лишь композиционное построение, но лишена живой живописной плоти. В начале XVI ст. у Джентиле Беллини на картине того же названия уже появляется воздух. Наконец, через век Антонио Канале в картине «Мост Риальто» (Рим, гал. Корсини) создает подлинный пейзаж, и тот

верст. Но раз уже в XIV ст. во фресках Маброджо Лоренцетти в палаццо Пубблико (Сьена) появляется изображение обширных далей («Сельская жизнь при благодатном правлении»). Желание развернуть на картине возможно большее пространство земли и, в то же время, не окончательно твердое знание перспективы, заставляло художников прибегать к ступенчатой композиции, построенной ярусами. Яркий пример этого приема представляет большая стенная картина Беночцо Гоццоли «Шествие волхвов» в палаццо Риккарди во Флоренции.

В противоположность «орлиной перспективе» художники XVII ст. чаще всего прибегали к низкому горизонту или «лягушечьей перспективе». И если у Гоццоли земля занимает примерно 7/8 поверхности картины и только 1/8 — небо, то у Пауля Поттера или мариниста Виллема ван де Вельде — земля и небо находятся в обратной пропорции. Объясняется это тем, что изображения природы на фресках XV ст. были лишены воздуха, и природу художник не столько писал, сколько «лепил», как пластически воспринятое безвоздушное пространство. Напротив, воздух и свет для голландского пейзажиста XVII ст. становятся основными факторами картины. Овладев вполне воздушной перспективой, живописец в состоянии был и при низком горизонте дать ощущение простора и глубины.

* Этот и следующий абзацы есть в В₁, отсутствуют в В₂.

же вид приобретает воздушно-световую трактовку, а пространство — органическую плоть единого целого.

Достигнув* большой точности в перспективных изображениях, художники XV ст. не создали, однако, пейзажа, как стилистической формы. У Пьеро ди Козимо**, Мантеньи, Козимо Тура***, Лоренцо ди Креди и мн. др. природа еще не живет, не дышит, не волнуется, а твердо и неподвижно стоит подобно пластическим изваяниям. «Скульптурный» ландшафт XV ст. лишен воздуха. Дали, простирающиеся за плечами Боттичеллевских мадонн, — безвоздушное пространство, среди которых ясны до прозрачности все очертания, хотя бы самых отдаленных к горизонту холмов и лесов. В немецкой живописи, где пейзаж в нашем смысле появился позднее, чем в Италии, еще в XVI ст. у Луки Кранаха в его изображениях далеких пространств, можно с точностью различить характер архитектуры замков и крепостей, громоздящихся по откосам самых отдаленных гор на горизонте.

Лишены были пейзажи XV ст. и определенного источника света. Художник раннего Возрождения распространял по картине рассеянный свет, ровно застлавший всю поверхность полотна. Это был, в сущности, свет мастерской, в которой обычно писались картины. Если изображение природы у кватроченистов можно было бы назвать *intérieur*'ом, то в свою очередь *intérieur*'ы эпохи барокко и рококо**** превращаются в подлинный пейзаж.

Но уже и в XV ст., параллельно преобладающим в то время пластическим тенденциям, постепенно развиваются признаки живописного стиля, вне которого немыслим пейзаж, в его подлинном формально-стилистическом значении. Уже во фресках Мазаччио появляется воздушно пространство. У Пьеро делла Франчески, Гуго-ван-дер-Гуса, Джовани Беллини — свет приобретает первенствующее значение. А Пинтуриккио, Боутс, Джорджоне уже решают проблему *освещения*.

* *Перед этим в В₂ следующий абзац (ср. № 4/93, с.360-361):* Но как бы ни владел художник знанием перспективы, он редко следует всем ее правилам до конца. Картина не чертеж. Художнику важно достичь организованного взгляда на все изображенное на полотне. Только произведения второстепенных перспективистов XV ст. удовлетворяют всем требованиям математической точности. Но не эти произведения создали эпоху Ренессанса. В картинах же великих мастеров того времени под давлением композиционных требований нередко можно встретить отступления от правильных соотношений между изображаемыми предметами. Уже не однажды было указано, что фигура Иеронима на известной гравюре Дюрера несколько больше по сравнению с пропорциями стола и всей комнаты. Лодка в рафаэлевском картоне «Чудесный улов рыбы» непомерно мала по сравнению с фигурами апостолов. Стволы колонн в «Афинской школе» (его же) только в два раза выше человеческого роста, хотя это обстоятельство и не умаляет грандиозного впечатления, получаемого от архитектуры второго плана картины. В «Тайной вечере» Леонардо нетрудно заметить тесноту помещения по сравнению с фигурами сидящих за столом апостолов. Сосуды на столе также далеки от правильности перспективной трактовки. Примеры эти можно было бы значительно увеличить.

** *Далее: Учелло В.*

*** *Далее вместо Лоренцо ди Креди: Франческо, Косса В.*

**** *и рококо в В₂ нет.*

Мы должны напомнить, что еще Мазаччио, чья колористическая гамма тональных переходов и, как бы воздушная, дымка, окутывавшая в римском «Распятии» дали ландшафта, составляла стилистический стержень картины, — жил теми идеями, которые получили свое воплощение только столетием позже. Мазаччио, Полайоло, Филиппино Липпи, Пинтуриккио, Перуджино, Джовани Беллини, Вероккио и Леонардо — вот путь завоеваний пейзажного стиля на протяжении XV столетия.

Мы не хотим отождествлять наше представление живописности с нашей трактовкой пейзажа, ибо живописность — более общее понятие и присуща и другим видам живописи. Но мы будем недалеко от истины, если скажем, что в пейзаже, пожалуй, впервые и с наибольшей силой развернулись подлинно живописные тенденции. Воздух и свет-тень — эти неизбежные признаки понятия живописности — явились основными факторами пейзажа, как стилистической формы. И только в XVI столетии* живопись, овладев живописной формой, смогла раскрыть в картине живой лик природы.

Те живописные идеи, которые нашли гениальное воплощение в живописи Винчи, видимо, зрели в мастерской его учителя Вероккио. Если признать пейзаж в «Крещении» Вероккио работой этого мастера, то именно этот ландшафт придется считать непосредственным прототипом леонардовских пейзажей. Однако в литературе высказывалось предположение, что подобно тому, как Леонардо в «Крещении» написал одного из ангелов, то не он ли писал и пейзаж? Нежные очертания далей, воздушность пространства, мягкость колорита заднего плана картины, — так резко противостоят всему изображенному на первом плане: и пластически изваянным фигурам Христа и Иоанна, и жесткой, словно вырезанной из жести, пальме с левой стороны, и тяжелым очертаниям скал направо. Сколь в «духе» Вероккио, скульптура по преимуществу, весь этот «первый план», столь <же> не в его стиле, а именно в стиле раннего Леонардо пейзаж дальнего плана картины.

Но вот через небольшой промежуток времени природа подлинно ожила в пейзажах Леонардо да Винчи — уже вполне созревшего мастера. За плечами «Монны Лизы», за группой «Св. Анны», за скалами «Мадонны в гроте» перед изумленным зрителем раскрылись совершенно по-новому далекие пространства земли: они наполнились атмосферой и светом; за синеватой завесой их знойного воздуха потонули все очертания холмов и гор на горизонте. Леонардовское sfumato стало тем «связующим веществом» композиции, которое объединило в единое целое все элементы изображения несомненно крепче, нежели линейная перспектива. Произведение стало живым организмом. Природа нашла свое подлинное воплощение в воздушно-световом облике пространства. Только с этого времени в европейской живописи появляется пейзаж, — особое восприятие природы, как воздушно-светового

* в XVI столетии: на рубеже XV и XVI столетий В.

пространства, пейзаж как вид органического мироощущения в искусстве, пейзаж как своеобразная, стилистическая форма живописи.

У Леонардо пространство перестало быть трехмерным предметом, каким передавали его Учелло и Гоццолли. Появилась* та текучая, вибрирующая светом, живая среда эфира и воздуха, которая после Леонардо стала двигающей силой живописи. В леонардовском *sfumato* зритель ощутил ту «бессознательную бесконечность», которую много позднее Шеллинг признал за характерное свойство художественного произведения. Вместо линейной перспективы Пизанелло, Креди, Козимо Тура** и других — перспектива чинквечентистов — Джорджоне, Тициана, Кореджио, Тинторетто — стала воздушной. И хотя в XVI столетии изображение природы еще не выделяется в самостоятельный вид живописи и остается лишь частью сюжета картины, тем не менее пейзажный стиль является характерным для чинквеченто.

С чрезвычайной яркостью стиль эпохи проявляется в трактовке обнаженного тела. Для художников прошлых веков обнаженное тело являлось в какой-то мере нейтральным, т.е. не затронутым литературными и другими моментами, сюжетом, каковым в начале текущего столетия для современных живописцев стала *nature morte*. И в первом и во втором случае художник, избирая эти два рода живописи, имел в виду по преимуществу художественные задачи. Поэтому художественные приемы*** в таком произведении могли проявиться с наибольшей отчетливостью и полнотой.

В XV ст. проблема обнаженного тела нередко находила свое выражение в излюбленной в то время теме «Мучения св. Себастьяна». Образ св. Себастьяна у художников XV ст. Антонелло да Мессина (Дрезд. гал.), Козимо Тура (там же), Полайоло (Флоренция, Питти), Боттичели (Берлин, Фридр. Кайз. Муз.) — имеет пластическую трактовку. Тело, словно каменное изваяние, лишено всяких ощущений. Св. Себастьян остается равнодушным к мучительству, которым его подвергают. Та же тема у Тициана в его эрмитажной картине приобретает совершенно иную стилистическую форму. Тело оживлено скользящими бликами света и тени. Воздушная атмосфера придала телу мягкость и теплоту. И эти живописные качества картины насыщают образ психологическим содержанием: стрелы, язвящие тело, причиняют физические муки и душевную боль.

К какому же роду живописи можно отнести это живописное полотно Тициана? Что это — жанровая картина? Или это портрет? Видимо, ни то, ни другое. Это — пейзаж в подлинном стилистическом смысле этого термина. И с этой точки зрения нам будет понятно, что таким же пейзажным стилем обладает целый ряд «Nu», начиная с XVI и кончая XIX столетием. Как ландшафт пишет Джорджоне тело своей

* Появилась: Появилось как бы «четвертое измерение» в живописи, т.е. В.

** Тура: нет в В₂.

*** художественные приемы: стиль В₂.

«Спящей Венеры» (Дрезден. гал.), Тинторетто — своей «Сусанны» (Мадрид), Тициан — тело своей эрмитажной «Данаи» и мадридской «Венеры», Веласкес — своей лондонской «Венеры». Нежную, как свет, легкую, как воздух, освещает золотым дождем «Данаю» Рембрандт (Эрмитаж). Эти же стилистические признаки присущи «Обнаженной Махе» Гойи. В последний раз они зацветают в «Олимпии» Эдуарда Мане, чтобы угаснуть вместе с очаровательными «Nu» Ренуара*.

Пейзажный стиль подчиняет своему явлению и жанровые сюжеты. Красноречивым примером является «Концерт в женском монастыре» Гварди (Старая Пинакотека, Мюнхен). Изумительны здесь эффекты света, отбрасываемого люстрами, блики которого скользят по атласным платьям и обнаженным плечам, создавая чарующую, чисто музыкальную игру свето-тени. Волнующая игра света, мерцающего сквозь тяжелую атмосферу зала, переполненного людьми, достигает здесь тех вершин, которых немного в европейской живописи.

Так же ближе к пейзажной, нежели к портретной форме английский портрет XVIII столетия. В самом деле тончайшая игра цвета, света и тени на тканях, лицах, прическах изображенных персонажей у Генсборо, Ромнея, Рейнольдса, разве не составляет главную прелесть этих произведений? Разве этих художников-портретистов по сюжету проблема личности интересовала больше, нежели игра синих, розовых, серебристо-серых и голубых тонов на атласе, кружевах, бархате, обнаженной шее, плечах и лице? Не случайно, что при всей прелести их мастерства изображенные ими лица имеют какое-то роковое однообразие и некоторую «кукольность». У них живописная ткань картины живее и трепетнее, нежели изображенная на полотне действительность.

Вернемся после этих небольших отступлений снова к проблеме изображения природы. В XVII столетии природа получает живописную интерпретацию не только со стороны воздушной и световой формы. Художник начинает трактовать пейзаж и как проблему освещения. Зародыши этого мы уже видели у Таддео Гадди, Боутса, Пинтуриккио, Альтдорфера** и др., но подлинным родоначальником пейзажа с освещением является также Винчи. В «Мадонне в гроте» и «Иоанне Крестителе»*** Леонардо композицию картины строит на борьбе света с темнотою. Эта проблема становится характерным стрелением в трактовке природы у Тинторетто — «Мария Египетская в пустыне» (Венеция), у феррарских живописцев бр. Досси, Кореджио — «Рождество» (Дрезден), Рюисдаля — «Кладбище» (Дрезден), Рембрандта, Рубенса, Лорена, Тернера и др. В пейзажах мастеров барокко**** исчезает нейтральный рассеянный свет мастерской. Появляется свет «открытого воздуха». Первые пейзажисты становятся и первыми же «пленэриста-

* Следующих двух абзацев нет в В₂.

** Аль[т]дорфера: нет в В₂, в В₁ неразобранные и непечатанные буквы дописаны ручкой.

*** и «Иоанне Крестителе»: нет в В₂.

**** мастеров барокко: этих мастеров В₂.

ми». Трактовка природы в стиле пейзажа невольно приводит художника к «пленеру». Чарующей воздушности достигает пейзаж и в испанской живописи у Мурильо и Веласкеса, в тех немногих случаях, когда они изображают природу. Пейзажи в картинах последнего «Сдача Бреды» и «Св. отшельники Антоний и Павел в пустыне» принадлежат к лучшим образцам европейского пейзажа.

Хотя в эпоху высокого Ренессанса пейзажный стиль становится одним из преобладающих в живописи, однако изображение природы, как самостоятельный вид живописи, появляется позднее — только в эпоху барокко. XVII столетие — век подлинного расцвета пейзажа. Целый ряд значительных мастеров всецело посвящает себя пейзажу. Достаточно припомнить такие имена, как французы Лорен и Пуссен, голландцы: Вуверманн, Адриан ван-де-Вельде, Гоббема, Рюйсдаль, Ян Гойен, Пауль Поттер, несколько позднее — итальянцы: Антонио Канале*, Франческо Гварди <i>и</i> еще позднее — англичане: Констебль, Тернер и, наконец, «барбизонцы» во Франции** — чтобы оценить место пейзажной живописи в искусстве барокко и последующего времени.

Изображение природы в северной и средней Европе приобретает гораздо позднее, по сравнению с Италией, те черты, которыми мы характеризуем пейзажный стиль. Прежде чем в изображениях природы у нидерландских и немецких художников появляются живописные черты пейзажного стиля, это искусство длительно изживает иллюзионистические тенденции, начало которых можно усмотреть уже в искусстве бр. ван-Эйков. Обилие зелени, которой художники первой половины XVI ст. хотят «смягчить» сухость своего «графического» стиля, и смешение самых разнопородных пород деревьев придают изображению природы у Эйков вымышленный*** вид, лишенный убедительности («Мадонна канцлера Роллена», Лувр; «Гентский алтарь»). В дальнейшем развитии северного пейзажа иллюзионистичность увеличивается и изобразительная форма приобретает чрезмерную перегруженность деталями. Гертхен ван Сент Ян («Иоанн в пустыне», Вена), Герард Давид («Крещение», Брюгге), Босх, Альтдорфер и др. показывают природу в таком виде, как будто они ее наблюдали через увеличительное стекло. И за этими кропотливо вычерченными деталями пропадает общий облик ландшафта в том его органическом единстве, в каком умели передавать природу Леонардо****, Тициан+, Тинторетто и др.++

Что касается Дюрера, то его графические изображения природы занимают в эволюции пейзажа, приблизительно, то же место, как и изо-

* Далее: Бернардо Белотто В.

** наконец, «барбизонцы» во Франции: др. В.

*** вымышленный: надуманно-вымышленный В.

**** Далее: Рафаэль В.

+ Далее: Веронез В.

++ Следующего абзаца в В₂ нет.

бражения природы, пластического стиля у итальянцев кватроченто. Это еще не «живая природа». Изумительны по мастерству акварельные наброски Дюрера, сделанные во время его поездки в Италию. Но в них мы видим и другую сторону, которая сближает эти акварели (напр. «Вид Триента», Берлин) с изображениями природы у Сезанна. Эти последние, как увидим в дальнейшем, мы относим не к пейзажному стилю, а к натюрморту.

Надо вообще заметить, что у Дюрера изображение природы, хотя и приобрело пространственные и объемные формы, но осталось графичным, линейным, в какой-то мере «орнаментальным». И не только потому, что эти изображения природы были сделаны Дюрером большею частью гравюрой или офортом, но и в силу характерных свойств немецкого искусства. В то время как в Италии в эпоху кватроченто преобладала пластическая трактовка природы, — у немцев природа вводится в картину в виде растительного орнамента: «Мадонна на земляничной грядке» неизвестного немецкого мастера середины XV ст.*, «Мадонна в беседке» Мартина Шонгауера и др. Мемлинг**, хотя и развертывает широчайшие горизонты в картинах, выполненных с некоторой живописной мягкостью, — еще далек от трактовки природы в стиле пейзажа.

Дюрер*** еще слишком «готик», чтобы овладеть тем живописным мироощущением, которое только и могло породить пейзажный стиль. Его изображения природы натуралистичны, испещрены подробностями, «авантюжными» рассказами, — т.е. обладают еще чертами позднего**** средневекового искусства, и им чужда реалистическая простота, свойственная высокому Возрождению. В Германии в течение всего XVI ст. жил «дух средневековья», явно сказавшийся в искусстве Грюневальда, Л.Кранаха+ и др.

Только Питер Брейгель Старший разгружает северный++ пейзаж от излишних подробностей, хотя и он не достигает той пленительной простоты, знанием которой уже владели его современники — флорентийцы и венецианцы. С Брейгеля можно начинать в искусстве северной Европы историю пейзажа в прямом, стилистическом значении этого термина. По своим изобразительным формам, по своим композициям с высоким горизонтом — он еще в какой-то мере «готик». Но несмотря на некоторую «архаичность» изобразительной формы, которая имеет, в свою очередь, свои привлекательные черты, — никто в то время не проник в природу с таким глубоким чувством, как этот мастер, запечатлевший с такой прельстительной остротой контрасты «черного и белого» в зимнем пейзаже. Если Брейгелевская «Зима» Венской

* Далее: (музей в Золотурне) В.

** Мемлинг ∞ в стиле пейзажа: нет в В₂.

*** Далее: как то не однажды утверждалось в истории искусства В.

**** позднего: нет в В.

+ Далее: Коникслоо В.

++ северный: нидерландский В.

галереи послужила прототипом всем последующим нидерландским «зимним пейзажам», то сам Брейгель не имел перед собой подобных прототипов. Прекрасная миниатюра бр. Лимбург из «Часослова герцога Беррийского» (рубеж XIV-XV вв.), являющаяся как бы отдаленным и чисто внешним предчувствием Брейгелевских «Зим» — не может считаться значительной вехой на пути развития зимнего пейзажа. Да и неизвестно, мог ли знать о ее существовании Брейгель. И могла ли она сыграть решающую роль в творчестве этого великого пейзажиста, которого можно считать родоначальником «пейзажа с настроением», зачинателем психологической интерпретации природы.

Пейзаж в живописи средней и северной Европы, как проблема воздушного пространства, приобретает, вслед за итальянцами чинквечето, свое наиболее выразительное воплощение в голландской живописи XVII ст. Картины, в которых небо занимает теперь по крайней мере 3/4 пространства полотна, насыщаются таким обилием воздуха, что, стоя перед некоторыми пейзажами Пауля Поттера, Вувермана, Адриана вен-де-Вельде, Гойена*, испытываешь дуновение прохлады, льющейся с изображенных ими влажных полей.

Проблема света в пейзажах Рембрандта становится тем главным «действующим лицом», основным стрелком композиции, решающим стилистическим фактором, как и в других его полотнах. Даже когда Рембрандт делает офорт или режет сухой иглой — природа живет в его изображениях (напр., гравюра «Три дерева») не в меньшей степени, чем в его картинах, писанных маслом. Сопоставляя его гравюры с живописью маслом, затрудняешься подчас решить вопрос: в какой же из этих двух форм свет-тень проявилась с большей выразительностью. В этом-то чувстве жизни, ощущаемом в природе, и заключается глубочайшая пропасть между** офортами светописца Рембрандта и типичным графиком Дюрером.

В противовес иллюзионизму, в конце XVII и XVIII ст.*** художники начинают противопоставлять декоративные начала. Этим живописцы хотят как бы сохранить за картиной ее живописные достоинства, которые в иллюзионистическом искусстве поглощаются эффектами, основанными на «обмане зрения».

Родоначальником декоративного пейзажа является Пуссен. Италия, великая Италия «Золотого Века» Возрождения, во времена Пуссена уже отошла в прошлое. Еще загадочней, еще прельстительней был образ древнего Рима и далекой Эллады. Романтически влюбленный в это прошлое, Пуссен и окружавшую его римскую природу воспринимал сквозь призму своих мечтаний о былом. Вместо реалистической передачи природы он создает — «исторический пейзаж». Вместо

* Гойена: нет в В.

** Далее: гравюрами и В.

*** Вместо в конце XVII и XVIII ст.: о котором мы говорили и который не только не исчезает, но и развивается дальше, В.

иллюзионизма он дает декоративную трактовку природы. Вместо индивидуализации стремится к синтезу.

Эти черты пуссеновского искусства оказали не только прямое влияние на декоративный пейзаж, но и нашли косвенное отражение в реалистическом пейзаже. Живописец все определеннее начинает воспринимать и передавать природу под предвзятым «углом зрения». Уже Тициан в поздний период своего творчества создает своеобразную форму «героического ландшафта». Чрезвычайно одухотворен и стилистически обусловлен общим сюжетом картины пейзаж Тинторетто* в его мадридском «Бегство в Египет». У Сальватора Розы романтика приобретает своеобразные черты «бури и натиска». Беспутный и дикий, не знавший школ и академий, с жизнью, которая, подобно Караваджо, была полна приключений вплоть до участия в бандитских набегах, Сальватор Роза природу передает в образах полных движения, освещенную резкими световыми эффектами, сгущает тучи, прорезая их молниями, взывает в вихре кроны деревьев. Его пейзаж выполняет роль психологического фактора в развитии сюжета картины и иногда становится преобладающим моментом в композиции. Грозы и водопады Рюисдаля превосходят романтические «пленеры»**Тернера и черты*** экспрессионизма в творчестве Деякруа.

В связи с этим и внешняя форма изображений природы меняется. Место иллюзионизма и кропотливой детализации заменяет широкая и свободная манера письма, с явным уклоном к декорационной технике. Пейзажи Винкбоонса, Яна Брейгеля****, Альтдорфера, Беллото и др. нередко являлись как бы открытыми окнами, через которые зритель непосредственно созерцал природу. В пейзажах Ватто, Ланкре, Генсборо, Рейнольдса и др. — зритель ощущает, прежде всего, живописное полотно со всей прелестью его красочной поверхности, полотно, на котором с живостью написаны виды природы. Иллюзионизм сменяется ощущением фактуры. Деревья Фрагонара+, Констебля — это не деревья, «живость» которых создана приемом «обмана зрения», а это деревья, «живость» которых есть живость художественного образа, на полотне, но обладающего одновременно и запахом леса и ощущением живописной фактуры.

У Ватто и его многочисленных последователей трактовка природы — декорационна. Видимо, сценические постановки и, особенно, современного ему балета, явились вдохновителями его творчества. Деревья в его «Арлекине и Коломбине» (Лондон) скорее напоминают мастерски выполненные декорации, чем «подлинную» природу. Мизан-сцены и стоящий на аван-сцене Пьерро представляют собою один из моментов

* Тинторетто: Джорджоне В.

** «пленеры»: марины В₂, пропуск в В₁.

*** Далее: европейского В.

**** Далее вместо Альтдорфера, Беллото и др.: Гандрика ван Болена В₂; Гендрика ван Боллена, Адриана ван дер Вельде и др. В₁.

+ Далее: Джона Крома, В₂.

сценического действия. Театр, в котором работал Ватто по своему приезде из провинции в Париж, наложил отпечаток «искусственности» на творчество не только Ватто, Ланкре, но и Жилло, Ордана и многих других художников XVIII ст. Самый обиход века «короля Солнца», этого царственного лицедея, получившего свое прозвище по роли, которую он выполнял в одном из балетов, — представлял собою сплошную театрализацию и инсценировку сначала в стиле величественного и пышного искусства Лебрена, а под конец в духе «сельской идиллии» Трианона. Даже восхитительная картина «Отплытие на остров Цитеру», вся переливающаяся светом и насыщенная воздухом, навеяна театром.

Но это не значит, что природа не живет в картинах Ватто. Она у него живая, но не «подлинная», как живы, но «искусственны» сценические представления. Природа Ватто, Ланкре, Фрагонара*, Генсборо, Рейнольдса обладает всеми стилистическими признаками пейзажной формы. Их ландшафтам присущи глубинное** пространство, воздух и свет. Но эти свойства пейзажа созданы живописными средствами, а не «обманом зрения». Перед зрителем не раскрытое в парк «окно», а живописная картина.

Но декоративные элементы, присущие пейзажам Николо Пуссена, приобретают, в значительной степени, штампованные формы у многочисленных его последователей, даже присваивавших к своим именам фамилию вдохновлявшего их мастера¹⁰⁵.

Учителем Николо Пуссена была непосредственно природа. А французов Форэ, Дюгэ, фламандца Хейсмана, немца Глаубера — вдохновляло уже только искусство Пуссена***. Их творчество оторвалось от природы — этого первоисточника художественных сил. Вследствие чего изобразительные формы приобрели все признаки эклектического искусства, которое, по выражению Леонардо, является не «сыном», а лишь «внуком» природы.

В**** нашу задачу не входит рассмотрение формы декоративно-стенной и декорационно-театральной живописи. Но среди обширной плеяды декораторов XVIII ст., между которыми встречаются значительные имена, как например, Лебрена, Женоэльса, Мейлена, Буше, Лемера и др., надо на всем пространстве Западной Европы XVIII ст. решительно выделить Тьеполо. В своих декоративных фресках Тьеполо является подлинным пейзажистом. В последний раз в Италии Тьеполо возносит искусство к вершинам, которых достигла художественная культура в эпоху раннего Барокко. Его плафоны полны воздуха, горят светом, живут в бурном движении. Как веком раньше в плафонах Гвидо Рени, и еще почти столетием назад в росписях Кореджо, — воздух для Тьеполо явился той средой, которая обуславливала композицию, сюжетную изобразительность (небо, облака) и колористиче-

* Далее: Кастильоне, В₂.

** глубинное: нет в В.

*** Пуссена: нет в В₂.

**** Перед этим: В данной главе В₁; В данной статье В₂.

скую структуру произведения. В последний раз огромная сила художественного дарования разбивает установившиеся были академические окопы и создает искусство высокого пафоса.

Но среди декоративных живописцев Тьеполо является исключением. Ремесленность убивала живое творчество. Пейзаж в станковой картине приобрел также окостенелые формы. И чтобы вывести пейзаж из этого состояния, нужна была новая ориентировка среди природы. Вместо того, чтобы стремиться к типизации форм природы, художник взглянул на ландшафт со стороны его индивидуальных свойств. Вместо внешних черт ландшафта живописец запечатлевает те моменты природы, которые поражают художника, — «ее лица не общим выражением». Что совершилось в искусстве портрета в эпоху высокого Ренессанса, то теперь происходит в области пейзажа: художник начинает портретировать природу.

У Бота, Берхема, Вэникса «исторический пейзаж» приобрел какой-то безличный* оттенок. Установились заученные приемы трактовки природы. Пейзаж потерял свой живой облик. И** художник первой половины XIX ст. стремится запечатлеть не типичное, как Лорен, а индивидуальное, как Лантар. Не к обобщению, как Пуссен, он стремится, а к подчеркиванию случайного, как Тернер. Не тип местности интересует художника, а ее неповторимое лицо, как это мы наблюдаем у Коро. Не космический лик природы влечет к себе живописца, как это было присуще творчеству Леонардо да Винчи, а психологическая выразительность, запечатленная в пейзажах Констебля, Уистлера, Коро и др. Пейзажисты-интимисты стали смотреть на природу сквозь призму своих переживаний, вкладывая в каждое изображение ландшафта частицу своей души. Под кистью «барбизонцев» природа приобрела индивидуальный облик, и пейзаж снова ожил.

Интимный пейзаж, как всякая художественная форма, появляется в «свое», ей «приуроченное» историческое время. Его расцвет связан с портретным искусством. Портретирование природы начинается тогда, когда человек — эта преимущественная тема портрета — перестает интересовать художника... Живописец начинает наделять природу своими переживаниями. Но, как и всякая другая форма, интимный пейзаж появляется не неожиданно и имеет в прошлом свою «родословную». Мы уже отмечали, что Джоджоне в какой-то мере можно причислить к одним из первых пейзажистов-интимистов. Но даже раньше у Филиппино Липпи, Перуджино и Беллини — можно наблюдать зачатки интимной, лирической трактовки природы. Но только англичанин Констебль, американец Уистлер, французы Добиньи, Коро, Диаз и др.*** — посвящают себя всецело интимному пейзажу. «Барбизонцы» создают глубоко прочувствованные и тонко пережитые образы природы. Не «лунную ночь» «вообще», как некогда Эльсгеймер, пишет

* Далее: «интернациональный» В.

** Далее: в противоположность этому В₂.

*** французы ∞ др.: француз Коро и др. В₂.

теперь Тройон, а «сегодняшний» вечер, серебряный и холодный, запечатлевающийся в каких-то едва уловимых и неповторимых бликах света*. Не болото, «как таковое», изображает Добиньи, а создает живописную характеристику вот этого, «данного» болота. Не местность в ее «общих чертах» интересует Теодора Руссо, Дюпре, Диаза — а отдельные «индивидуальные» черты того или другого ландшафта.

Но среди всех названных пейзажистов этой плеяды, характеристика природы у которых носила реалистические черты, только Коро подымается на недостижимую высоту психологической трактовки природы. Он создает лирический портрет природы, проникнутой душевной теплотой и тонко переданным чувством грусти. Чтобы создать нужное настроение, Коро выбирает, чаще всего, сумеречное освещение, пасмурный день, влажную атмосферу после дождя. Он не интересуется деталями ландшафта. Для него важен не внешний облик природы, а ее внутренний лик. Широкими массами цвета он пишет деревья, контрастами света и тени создает определенное настроение. Пейзаж** — иллюзионистический и перегруженный деталями у Коникслоо, пройдя путь реалистической интерпретации природы у Гоббеми, Кейпа, Поттера и психологической характеристики у Констебля, Уистлера, — становится у Коро подлинным портретом¹⁰⁶, — биографией природы.

Во второй половине XIX столетия в живописи первенствующее положение начинает занимать жанр. Изображение природы испытывает влияние этого стиля. Пейзаж становится жанровым. Уже у Курбе природа приобретает «локальные» черты, благодаря которым в пейзаже узнается не только местность, но и время, то историческое время, которое здесь становится окрашенным специфическими чертами бытового порядка***. Действительность****, получившая жанровую интерпретацию, приобретает в формах изобразительности ту бытовую «локализацию», благодаря которой мы воспринимаем явление в его социально-историческом аспекте¹⁰⁷. Именно эти черты характерны для пейзажей натуралистов-жанристов второй половины прошлого века.

Во французской живописи этот жанризм в пейзаже всего ярче проявляется у Милле. Но нигде природа не получила до такой степени жанровой транскрипции, как у русских «передвижников». Перова, Саврасова, Мясоедова, Прянишникова, Туржанского и мн. др. интересовала природа не в ее пространственно-световом и воздушном облике, а в ее «бытовом облике». Картина Саврасова «Грачи прилетели» (Третьяков. гал.) не пейзаж в стилистическом смысле этого понятия, а жанровая картина, в которой корявые березы с гнездами на голых ветвях, талый снег, пасмурное небо, сарай, изгородь — служат для ха-

* едва ∞ света: неуловимых бликах света, более уже неповторимых (Эрмитаж). В₂.

** Пейзаж ∞ биографией природы: нет в В₂.

*** Далее было в В₁: В соответствующей главе о жанровом стиле мы разовьем наше понимание жанра, как стилистической формы живописи. Мы увидим, что [...]

**** Действительность: Природа В₂.

+ Примечания нет в В₂.

раактеристики русской провинции прошлого столетия, с ее угрюмой скукой, грязью, невежеством и безлюдием. Если бы автор этой картины мог возвыситься до «критики» изображенного им, как например это сделал в своей картине «Провинция» Добужинский, мы бы имели про-никновеннейший образ русской провинциальной глуши, воплощенной в пейзаже. Но Саврасов был лишен этой способности подняться над изображением. Он был не над изображенным, а под ним*. Он лириче-ски «умилялся» над тальми лужами стоячей воды. Поэтому его произ-ведению присущ тот же живописный провинциализм, и оно обвеяно той же скукой, как и нарисованный им образ природы. Но картина эта, помимо воли ее автора, приобрела значение символа, грозного в своем безнадежном величии, символа глубочайшего провинциализма «передвижнической» живописи.

Реакцией жанровому пейзажу явился импрессионистический пейзаж. Импрессионисты не столько первые провозглашают, сколько возрождают «пленер». Ибо, как мы видели, «пленер» был свойственен всем величай-шим пейзажистам прошлого. Но возрождение пейзажа приобрело у им-прессионистов своеобразные формы. Для старинных живописцев от Лео-нардо до Коро цвет был средством, путем которого художник создавал пространственно-световой облик природы. Импрессионисты начинают ограничивать свое восприятие ее цветовой оболочкой.

Первые признаки импрессионистической трактовки природы, как *цветового* пространства, можно наблюдать у Милле, Добиньи**, Кур-бе, Александра Иванова, Менцеля, М.Клингера, Петерсена*** и др. Наиболее значительные мастера импрессионистической школы — Эду-ард Манэ, Ренуар, Дега, Писсаро — будучи связаны непосредственной преемственностью с лучшими достижениями прошлого и имея в своей «родословной» венецианцев высокого Возрождения, в последний раз, на фоне увядающей живописи современной Европы, блеснули целым рядом достоинств, коими некогда преисполнена была живопись стар-ринных мастеров. На их полотнах зритель вновь увидел природу в ее живом, трепетном свето<тене>вом облике, в сочном одеянии воздуш-ного покрова. Напротив, второе поколение импрессионистов — Ла Фо-конье****, Сера, Марке и др. — обнажило цветовой покров природы, лишило свои пейзажи света и воздуха. Ван-Гог, Гоген, Мунх+ и др. раскрыли природу на своих полотнах, как цветовую массу. Этот кра-сочный «ковер» в своей формальной изобразительности был в значи-тельной степени лишен непосредственного ощущения++ света и возду-

* под ним: всецело в нем В.

** Добиньи: нет в В.

*** Петерсена: нет в В₂.

**** Вместо Ла Фоконье: Синьяк В.

+ Вместо Ван-Гог, Гоген, Мунх: Мунх, ла Роконье, Фламминг В₂.

++ был  ощущения: был лишен ощущения В.

ха. Природа воспринималась прежде всего как цвет. Но она же лишилась* органичности, одухотворенности, жизни, т.е. тех факторов, которые привнесены были в пейзаж тогда, когда художники ощущали природу, как воздушно-световое пространство. Изображению природы поздние импрессионисты придали характер орнаментального стиля. Так, пейзаж, возродившись на короткое время в живописи Э.Мане**, Ренуара, Писсаро*** и немногих других, снова исчез, как стилистическая концепция.

Русские пейзажисты в лице Куинджи, Левитана****, Жуковского — явились провинциально-запоздалым отражением французских интимистов прошлого столетия. У Шишкина, Айвазовского, Остроухова — природа приобрела натуралистическую транскрипцию. Русские импрессионисты <К.>Жоровин, Грабарь, <отчасти> Малявин и др. примыкали не к живописному руслу французского импрессионизма в лице светописцев Ренуара и Дега, а к орнаментально-декоративному течению, представленному «цветописцами».

Вообще пейзаж в русской живописи только у «передвижников» приобрел унылое своеобразие. В иных случаях в нем отражались с большим опозданием художественные идеи Запада. В то время как на Западе были созданы пейзажи Ватто, Рейнольдса, Тернера, — в России изображения старой Москвы у Алексея Воробьева трудно назвать пейзажами. Эти изображения сухи, графичны, лишены живописности, хотя им и присуща та наивная прелесть, которая вообще свойственна искусству еще не вполне свободному. Эти изображения далеки не только+ от городских «ведут» Гварди и Каналле, но++ и современной им портретной живописи Боровиковского, Левицкого, Рокотова и др. русских мастеров, овладевших живописным стилем.

Не блещит живописными достоинствами и пейзаж Сильвестра Щедрина, художника, долго жившего в Риме и непосредственно соприкасавшегося с западной живописью. Его пейзаж отличается+++ явным уклоном к иллюзионизму. Единственным русским пейзажистом, который по силе и значению стоит на уровне западноевропейской культуры, был в 40—50-х годах прошлого столетия Александр Иванов. В некоторых своих этюдах природы он опередил все известное тогда на Западе и предвосхитил пейзаж импрессионистов.

Чутко понимавшим природу, в своем роде русским «барбизонцем», был талантливый, но рано умерший и мало оставивший после себя Лебедев. Среди передвижников выделяется своими живописными качест-

* Природа ∞ лишилась: Природа лишилась В.

** Далее: К.Моне, В₂.

*** Далее: Сислея В₂.

**** Далее: Нестерова В.

+ не только: нет в В₂.

++ Далее: они ниже В₂.

+++ Его пейзаж отличается: Это реалистический пейзаж с В.

вами также мало живший Васильев. Что же касается пейзажа Врубеля, то его устремленность лежала не в плане создания образов природы, как таковой, а в ином плане — более глубокой символики. Эту сторону пейзажа, приобретавшего чаще всего декоративные черты, мы не затрагиваем в этой главе*, относящейся к пейзажному стилю в прямом смысле этого понятия. Символико-декоративный пейзаж представляет собою не столько особый стиль (стили его могут быть весьма различны), сколько особый вид изобразительности. Начало свое такой пейзаж ведет еще от Босха с его «Искушением св. Антония» и через Яна Брейгеля, позднее — Беклина, Штука, Мунха — русских Чурляниса и Рериха приходит к Богаевскому.

Наконец, изображение природы вступает в последнюю стадию. Сезанн видит в природе только ее внешний облик, состоящий из объемных и цветowych форм, воспринимаемых им как «вещи». Природа для Сезанна** — мертвая «вещь». Результатом этого мировоззрения является натюрморт, как стилистическая форма^{108****}. Природа Сезанна и Дерена безвоздушна и бесцветна. Ее пространственные формы — замкнуты, ее протяженность предметна****: это композиционно-расставленные, словно в макете, мертвые предметы в виде гор, деревьев и маленьких домиков с красными крышами. Как свои фрукты из папье-маше, Сезанн также «строит» и «окрашивает» элементы ландшафта обездушенной и обезличенной им природы. В этих изображениях природы Сезанна и многочисленной плеяды пост-сезаннистов вплоть до группы русских художников «Бубновый Валет», пейзажный стиль исчез. У них живопись обрела стилистическую форму, прямо противоположную пейзажу. Живой лик природы был заменен у них мертвой маской, имеющей объем, окраску, фактуру, композицию... И только!+

4) Световое и цветное пространство

Строя воздушно-световую перспективу, художнику приходится руководствоваться законом, сформулированным в XVIII ст. Ламбертом: сила освещения параллельных плоскостей обратно пропорциональна квадрату их расстояния от источника света. Законы построения воздушно-световой перспективы нельзя вывести с такой строгостью, как законы перспективы линейной. Объясняется это тем, что природа света сложна по сравнению с устойчивыми формами предметов, с которыми оперирует линейная перспектива. Цвет предмета зависит не только от степени лучепоглощаемости и светорассеивания, но и от плотности и состава воздушной среды.

* главе: статье В₂.

** Сезанна и Дерена: Сезанна, Дерена, Глеза, Леже и мн. др. В₂.

*** *Примечания нет в В.*

**** *Вместо формы ∞ предметна: соотношения В₂.*

+ *Окончание статьи, отсутствующее в В₁ и М₃, см. в В₂.*

Единство взгляда на природу света не было и до сих пор не существует в науке. Для объяснения световых явлений Ньютоном была создана, так наз., корпускулярная теория, по которой свет представлялся в виде крохотных тел — «корпускул», которые истекают из светящегося тела («теория истечения») и движутся в одинаковой среде прямолинейно и равномерно. Наталкиваясь на иную среду, они изменяют свое направление. Тот факт, что некоторые явления света не могли быть объяснены с помощью «теории истечения», заставил искать объяснения оптических явлений при помощи иной теории¹⁰⁹. Таковой явилась волновая теория света Гюйгенса, развитая Френелем и Фарадеем. Но волны могут распространяться только в непрерывной, сплошной среде. Следовательно, возникла необходимость допустить, что межзвездное пространство заполнено непрерывной средой, способной пропускать волны света. Эта среда была названа светоносным эфиром. Ученик Фарадея Максвелл несколько видоизменил волновую теорию, объяснив свет явлениями электрического характера. Распространение света по Максвеллу есть распространение электромагнитных волн, направление колебаний которых перпендикулярно линии распространения светового луча. Эта теория доказывает, что волны — переменного направления электрические силы — распространяются не прямолинейно и что причиной возбуждения светового луча является колебание электронов, т.е. атомов отрицательного электричества, находящихся внутри атомов светящегося тела. В самое же последнее время возникла новая теория света Макса Планка — теория квант, согласно которой распространение света свершается скачками.

Глаз наш «есть ни что иное, как приблизительно сферическая камера с круглым отверстием в передней поверхности. Свет от внешних предметов входит через [это] окошко в глаз, образуя на внутренней поверхности его изображение этих предметов»¹¹⁰. Прямо существования света мы не наблюдаем, но заключаем, что он существует, чтобы иметь возможность объяснить возникновение зрительных впечатлений. «Следовательно, — говорит Эдсер, — утверждение, которое иногда делается, будто мы видим не предметы, но свет, распространяющийся от них к глазу, не точно»¹¹¹. Мы не можем противостоять соблазну — процитировать М.Ларионова, «изобретателя» «лучизма», одного из «новых» направлений в искусстве недавнего прошлого. В противовес только что приведенному утверждению оптики, М.Ларионов пишет: «Стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов. [...] Предмет, как таковой, мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения. Следовательно, если мы желаем написать буквально то, что мы видим, мы должны написать сумму отраженных от предмета лучей»¹¹². Это и будет «наивысшей реальностью предмета не таким, как мы его знаем, а каким видим» (ibid.). Мы привели эти цитаты потому, что она не случайна, а

очень типична для «теоретических» экскурсов, в которые любят пускаться художники, не озаботившись приобретением соответствующего багажа знаний.

Природа цвета, т.е. окраска предметов, с которой сталкивается художник, всецело обуславливается природой света. Свет, падающий на черную и не очень плотную поверхность (напр., сажу) весь поглощается. Такое поглощение называется общим. Некоторые вещества поглощают только соответствующий участок лучей. Такое поглощение носит название избирательного. Окраска предметов в различные цвета зависит от степени рассеивания поверхностью предметов световых лучей. «Цвета [всех] естественных тел происходят только от того, что они имеют способность отражать один сорт света с большей полнотой, чем друг[ие], — говорит «сам» отец спектрального анализа Ньютон¹¹³. Поверхности предметов обладают свойством поглощать волны одной длины, а другие волны света отражать. В зависимости от того, какие лучи света отражены той или иной поверхностью, предмет приобретает определенную окраску. В области цвета мы сталкиваемся по крайней мере с тремя основными точками зрения: физической, физиологической и психологической. Ньютон видел в свете физическую природу и ее исследовал. Гете отметил физиологический момент, неизбежно связанный со всеми ощущениями света. И несмотря на ряд ошибочных утверждений, которые высказывал Гете, особенно там, где он резко полемизировал с Ньютоном, *Farbenlehre* Гете ближе художнику, нежели научные теории о физической структуре света от Ньютона до Макса Планка. Шопенгауер подошел к учению о цвете преимущественно с психологической точки зрения. Гельмгольц изучает свет как физиолог. Количественный принцип классификации красок устанавливает Оствальд.

Цвет неба, с которым так часто сталкивается художник в процессе своей работы, — зависит от того, что частицы земной атмосферы имеют свойство отражать голубые лучи преимущественно перед всеми другими. Так как эти частицы находятся на различном и весьма значительном расстоянии, которое глаз не в состоянии различать, то небесный свод представляется сравнительно плотной, голубой массой, имеющей форму полшара. Приплюснутость его в зенитной точке объясняется обманом зрения: в горизонтальных направлениях наше зрение встречает на земной поверхности целый ряд ориентировочных вех, которые дают возможность глазу соизмерять пространство, а потому отделяют от нас небо; в вертикальном же направлении нет никаких задерживающих внимание промежуточных звеньев, поэтому частицы кажутся ближе. Каждый художник наблюдал, что его пространство в картине кажется менее глубоким, если у него изображение открытого простора не заполнено никакими предметами (напр., пустынное море). Но стоит художнику дать одну или две опоры для глаза (в виде плывущей по морю парусной лодки), как пространство приобретает большую глубину. Оттого художник, желающий придать изображению неба большую глубину, прибегает к перспективному построению изображения облаков.

Только малые частицы атмосферы отражают голубые лучи света. Как только размеры частиц увеличиваются — отражаемый свет будет содержать и лучи другой величины волн. При достаточном количестве сравнительно крупных частиц, все лучи будут получать отражение и небо окрасится в белый цвет. Окраска неба при утренней и вечерней заре объясняется теми же явлениями рассеивания света мелкими частицами атмосферы. Вблизи солнца, отражая лучи короткой длины волны, частицы, взвешенные в воздухе, становятся на пути световых лучей, пропускают остальные цвета спектра, а потому кажутся нам окрашенными в цвета, дополнительные к отраженным, т.е. в оранжево-красный цвет. К этому прибавится прямое поглощение света водяными частицами, плавающими в атмосфере. Вот почему солнце и луна, находясь на горизонте, и посылая свет через толщу земной атмосферы, более плотной в своих нижних слоях, представляются окрашенными сами, а также и отражающая их часть небосвода, в золотистый, оранжево-красный, иногда багровый цвет. Чем больше в воздухе плавающих капелек тумана, тем интенсивнее окрашены бывают утренние и вечерние зори. Морозные дни, способствующие появлению тумана, дают яркую картину захода и восхода солнца. Заря проходит обычно ряд фаз, в течение которых небо приобретает различные окраски. Но описание этих световых явлений едва ли плодотворно для художника, ибо в фиксации этих явлений на полотне определяющую роль играет непосредственное наблюдение, а не объективный метод цветовых построений. В явлениях цвета художник, пользуясь памятью или описательными данными науки, невольно впадает в трафаретную окраску изображаемых им предметов. Лист бумаги становится для художника, пользующегося «цветами памяти», просто белым пятном, черное платье — черным. Импрессионисты пренебрегали «цветами памяти». Наблюдая предмет непосредственно и передавая его таким, каким он представлялся их зрению, они лист белой бумаги писали уже не только белилами. Они видели на этом листе многочисленные рефлексy цветового воздействия соседних предметов.

Цветовая композиция картины в связи с проблемой пространства имеет в прошлом длинную эволюцию. По существу она проходит в основном те же стадии, которыми мы характеризовали эволюцию изображений предмета. Первоначально цвет имеет в живописи чисто локальное значение. Художник пользуется цветом, как красящим веществом для заполнения им поверхности картины. Подобно плоскостной форме изображенных на картине предметов, окраска этих предметов также плоскостная. Стенописцы монументального стиля умели так организовать цветовые поверхности, что все цвета находились в одной плоскости, ни один не выступал вперед, ни одни не прорывал стену иллюзией глубины. В классической живописи (напр., ранний Ренессанс) цвет организует форму предметов. Цветом «лепятся» объемы предметов и вся структура картины. И только в эпоху барокко цвет становится световой энергией. Он определяет «бытие» предмета в кар-

тине. Только благодаря световой среде предмет существует в живописи. Живопись становится светописью, а ее величайшим «пророком» Рембрандт ван-Рин.

В зависимости от характера цветовой окраски восприятие пространственных соотношений в картине имеет различный психологический эффект. Психология цвета была с проникновенной глубиной исследована Гете. Плоскостное пространство (может быть не во всех без исключения случаях) представляется более активным, чем глубинное. Глубинное пространство, по преимуществу, созерцается. Не потому ли агитационное искусство (плакат, реклама) чаще всего плоскостны? Плоскостная же форма преобладает и в искусстве архаическом, следовательно, искусстве религиозном, призванном к активному воздействию. Плоскостные формы примитивного искусства обладают по преимуществу теми цветами, которые Гете назвал положительными в противоположность отрицательным цветам. Фехнер их называл активными цветами, в противоположность рецептивным. Активные цвета по Фехнеру: пурпурный, красный, оранжевый, желтый имеют стимулирующее действие, они побуждают к деятельности и движению. Рецептивные цвета: голубой, темно-синий. Зеленый цвет по Гете производит впечатление спокойствия, без холода синего и возбуждения красного. Красный производит беспокойное чувство*. <Рассматривая местность сквозь пурпурно-красное стекло, Гете говорит, что «такой цвет должен окутывать небо и землю в день Страшного суда».> «Синий цвет дает нам чувство холода», — определяет Гете¹⁴. Синий цвет отделяет от нас предметы, углубляет пространство. Голубой цвет — цвет далей — отсутствовал у греков <по наблюдениям Шпенглера> и стал излюбленным в европейской перспективной живописи. «Голубой и зеленый цвета — краски неба, моря, <плодоносной равнины, теней, южного полдня, вечера и отдаленных гор. По существу они> краски атмосферы <а не предметов>. Они *холодны*; <они уничтожают телесность> и вызывают впечатления шири, дали и безграничности» <(Шпенглер — Op. cit., 258 стр.)>**. <Золото, столь часто применявшееся в средневековых мозаиках и фресках, по мысли Шпенглера, не краска: «Почти нигде не встречающийся в природе металлический блеск — свехъестественен». «Мерцающее золото отнимает у сцены, у жизни, у фигур их онтологическую действительность». Коричневая краска, излюбленная художниками барокко, — «историческая краска» (Ibid. — 261 и 265 стр.)>

В эпоху высокого Ренессанса проблема пространства приобретает новое выражение. Живописец начинает трактовать пейзаж как проблему освещения. Не трудно видеть, что между проблемой света, как такового, и проблемой освещения существует формально-стилистиче-

* Здесь и далее в угловые скобки взяты фразы, вымаранные в М₃ и зачеркнутые в М₂ по очевидным причинам. — А.Д.

** Кавычки, первоначально стоявшие, зачеркнуты, но фраза — точная цитата из Шпенглера (Закат Европы. М.; Пг., 1923). — А.Д.

ское различие. Свет для кватрочентиста представлял собою нейтральную среду, ровно и равнодушно заливавшую поверхность картины. Такой свет подчас может нивелировать форму предмета, отнюдь не подчеркивая ее особенностей. Напротив, освещение предполагает определенный источник света, находящийся в самой картине или, по крайней мере, существующей где-то недалеко от ее обрамления. Свет можно допустить без теней. Примеры того дают те же кватрочентисты. Освещение немислимо без его антипода — тени. Так возникает новая формальная концепция — «свето-тень», заполняющая пространство игрой своих контрастов. <Античная вазовая и фресковая живопись — это еще никем не было замечено — не знает времени дня, — говорит Шпенглер. — Тень не отмечает высоту солнца, небо не несет звезд; в них царит чистый *вневременный свет*. «Постоянный свет и постоянные сумерки — вот что разделяет античную и западную живопись» (Op. cit., 338 стр.)>

Зародыши проблемы освещения имеются уже у Таддео Гадди, Боутса, Пинтуриккио и др. Пинтуриккио рисует радугу («Путешествие Пиколомини»). Ботус помещает в самом отдаленном плане картины источник света (солнце за горой), льющий потоки лучей из центра к периферии картины («Св. Христофор»). Пиеро дельи Франческа освещает землю огненным потоком, струящимся с неба («Сновидение Констартина Великого»). В XVI столетии эта проблема получает широкую разработку, и в преддверии к ней стоит «Гроза» Джордоне. Но все же подлинным родоначальником пейзажа с освещением, как и воздушно-светового пейзажа, явился Винчи. В «Мадонне в гроте» и «Иоанне Крестителе» Леонардо композицию построил на борьбе света с темнотой. Т.е. впервые создал тот прием, которым воспользовалось барокко, применив его чрезвычайно широко. Уже начало XVI ст. дает немало примеров, где освещение, идущее от определенного источника, является формообразующим фактором всей композиции. Таково «Рождество» Кореджио, картины феррарских живописцев бр. Досси и др. Во второй половине XVI ст. пышным, торжественным пламенем раскрывается искусство Тинторетто. Он с большим увлечением изучал перспективу, штудировал ракурсы, подвешивая модели к потолку, чтобы изучать формы падающего тела, наблюдал движение во всевозможных проявлениях, следя за формой волнующихся складок одежды, делал гипсовые слепки, анатомировал трупы и для изучения свето-тени выделывал модели комнат, искусственно освещая их. Для определения пропорций и масштабов сам изобрел особый сетчатый переплет. И все же Тинторетто один из первых нарушил стройность линейной перспективы и дал выход своему бурному темпераменту в блестящем потоке световых лучей и цветовых эффектов. Тинторетто отверг пластическое пространство кватрочентистов, разрушил классическое спокойствие ранних чинквечентистов, сломал их симметрическую композицию, строя картину преимущественно по диагонали*, ввел динамику освеще-

* В М₂ есть зачеркнутое примечание: См. напр. его «Тайную Вечерю».

ния и стал оперировать цветовым движением, т.е. разрешил задолго до импрессионистов проблему цветового пространства. У Тинторетто, как у типичного барочного мастера, все изображенное, будь то облака или бокалы, фрукты или плащи, — соткано из света и живет трепетной энергией, созданной сцеплением красок. Пространство у Тинторетто — эта та живая среда, благодаря которой только и возможна жизнь предмета, его динамика, его физиогномика. Природа у Тинторетто вся пропитана светом, трепетным, нервным, волнующимся, меняющимся. Изумителен в этом отношении его пейзаж в картине «Мария египетская в пустыне» (Венеция). Без Тинторетто — этого подлинного родоначальника барокко в живописи — немислимы все последующие достижения в области проблемы света и освещения: Караваджо, Дольчи, Гверчино, Сальватор Роза, Рюисдаль и «сам» Рембрандт.

В северной живописи величайшим создателем *nature brûlante* явился Грюневальд. Какой-то бешенный, неистовый пожар всепожирающего пламени разжег этот северный «варвар». Это было <уже> подлинно <не материальное> пламя. Это были > языки того <[1 нрзб.]> <«огня», которые заколыхались в постройках поздней готики в форме «пламенеющего стиля». Вся утонченность и весь экстаз готики соединились здесь в одну порывность<, в которой испепелялось все материальное,> которая воздвигала как бы огненный гимн <божеству [нрзб.]>. Для Грюневальда пространство стало красочным пламенем, поглотившим предметность мира. И если Тинторетто был далеким предшественником импрессионистической школы, то Грюневальд — родоначальник современного экспрессионизма с его влюбленностью в остроту красочных эффектов.

Через Рюисдала, Рубенса и Рембрандта эта *nature brûlante* восходит к Тернеру, чьи закаты и восходы солнца на море, в свете золотых и пурпуровых огней которых сгорают паруса уходящих вдаль кораблей, — целая эпопея светового *plein air*'а.

Ясность и чистота (открытость) пространственных соотношений в картине, чем так прельстительна «классика», исчезают в барокко. Пространство картин, созданных барочным подъемом в искусстве, — смутно, спутанно, противоречиво, лишено открытых прозрачных далей, столь чарующих у Перуджино, раннего Рафаэля, Джорджоне. Пространство в произведениях Тинторетто, Сальватора Розы, Рубенса, Рембрандта — рассеянное пространство. В капризной композиции художника один предмет скрывается другим. Вельфлин характеризовал этот прием, как «мотив прикрытия»*. И в нем нельзя ли видеть некоторое сходство с приемом «остранения» и «затрудненной формы» в литературе**?

Пространство в барочной архитектуре также претерпевает реши-

* В М₂ и М₃ зачеркнутая ссылка: Вельфлин. Ренессанс и барокко. П., 1913 г., с.26.

** В М₂ и М₃ зачеркнутая ссылка: В.Шкловский. Искусство, как прием. Собр. «Поэтика», П., 1919 г., стр.105.

тельные изменения. Пространство, которое классический зодчий понимал как тектонически-замкнутое, в сооружении барочного архитектора растворяется в безграничности. «Отвращение к ограниченному, определенному и есть, быть может, наиболее глубокая черта характера барокко», — говорит Вельфлин. «Форма уничтожается ради живописного элемента [...], ради тех чар, которые создает свет [...] Бездонность темной глубины, магия света, люющего с неизмеримой высоты купола, переход от темного к светлому и еще более светлому, — вот те средства, которыми располагает барокко»¹⁵. Здесь мы вновь видим переключку готики и барокко.

В связи с новым пониманием пространства изменяются техника и материалы в живописи. С эпохи Ренессанса масляные краски явно преобладают в европейской живописи. Масло по сравнению с средневековой темперой и техникой *al fresco* представляло более эластичный и удобный материал для выражения воздушно-световых задач, стоявших перед новой живописью. В гравюре процесс изменения техники в связи с переменой стиля, особенно отчетлив. XV ст[олетие] с его пластическими и графическими тенденциями ограничивалось почти исключительно резцовой гравюрой. В XVI ст[олетии], особенно же XVII, расцветает офорт. Дюрер еще многое делал разцом. Рембрандт пользуется исключительно офортом, применяя и сухую иглу. В XVIII ст[олетии] в связи с преобладанием в искусстве живописных тенденций изобретаются новые техники: меццотинто (Леблон), акватинта (Ле Пренс), цветная гравюра (Жанине). В меццотинто штрих заменяется цветовым пятном. Акватинта смягчает графические контуры рисунка, делая возможным тонкие колористические отношения. Литография, изобретенная в преддверии XIX ст. Зенефельдером, освободила рисунок от всех условностей, коим подчинен был штрих в резцовой гравюре, ксилографии, даже в офорте и гравюре сухой иглой. На камне художник стал рисовать почти так же свободно, как и на листе бумаги, придавая штриху сочность и разнообразие живописной линии. Пастельная техника, которую Розальба Карриера сделала популярной, служила также живописности.

В иных искусствах пространство приобретает тот же образ. В музыке Бетховена и Вагнера простираются неопределенные, волнующиеся, космические пространства. В театре Рейнгардту удалось осуществить самое, казалось бы, неосуществимое на сцене: бездонность неба, глубину воздуха, бесконечность дали. Очевидец так описывает первую картину из «Гамлета» в постановке Рейнгардта в берлинском *Deutsche Theater*. Сцена «окаймлена низким парапетом, вырезающимся на фоне, который *ничего* не изображает: это просто ночь, бесконечная, бездонная лунная ночь, небесная твердь [...] Сцена пуста, и только слева, спиной к зрителю, с огромной алебардой, перед жаровнею раскаленных углей, стоит и бодрствует над белой бездной огромный часовой». «Я никогда [уже] не испыт[ал] т[ого] чувства простора, которым меня положительно околдовало это первое впечатление в первой картине

«Гамлета»». «Рейнгардтовское устройство состоит из гладкой полукруглой стены, которая, загибаясь кверху полукуполом, представляет как бы огромную кибитку (постоянная алебастровая постройка [— Н.Т.]), обращенную вогнутой стороной к рампе; внутренняя поверхность ее белая, и свет скользит по ней в мягкой непрерывности; в разных местах проделаны отверстия разных величин, за которыми электрические лампочки дают впечатление звезд большей или меньшей силы, смотря по степени мрака на сцене»¹¹⁶.

Цвет, как так [ов]ой, при сопоставлении с другим цветом создает уже некоторую пространственную форму. Так красный, оранжевый, желтый — суть выступающие цвета. Голубой, синий, фиолетовый — отступающие. Зеленый выступает по отношению к красному. На этих «законах» соотношения цветов строили свои полотна супрематисты. Но они же ставили и другую задачу, которая часто встает перед плакатистом, художником рекламы и декоративной живописью: организовать цвета так, чтобы все они лежали в одной плоскости, создать пространство двух измерений, без всякого нарушения плоскости иллюзией глубины. Задача, как видно, трудная при наличии пространственного воздействия цветов. Возможность создавать пространственные градации исключительно цветом весьма существенна в театральных декорациях. Художник на сцене может приблизить или удалить предмет, ставя его в соответствующее цветовое окружение. На этом же эффекте основаны принципы грима. Лицо актера становится толстым не потому, что он за щеки кладет пробки или нечто подобное, а потому, что на лицо кладутся краски с определенным расчетом, взаимная «игра» которых создает иллюзию полноты.

В середине XIX ст.* блекнут живописные краски, становясь робкими, в надежде, тем самым, приблизиться к действительности. Проблема пространства теряет остроту для художника, поглощенного натуралистическим воспроизведением бытовых черт окружающей действительности. На протяжении почти половины столетия в живописи натуралистов (в России — «передвижники») проблема пространства была нивелирована. И только в конце столетия в живописи импрессионистов пространство вновь получило индивидуализацию. Это было пространство, созданное цветом, самым характерным фактором импрессионистической живописи. У Ренуара, Сислея, Манэ, Моне, Писса-ро и некоторых других из плеяды ранних импрессионистов природа ожила, вновь приобретая образ воздушно-светового пространства. Они в последний раз в истории европейского искусства показали себя непосредственными преемниками лучших традиций барокко. Но уже более молодое поколение импрессионистов стало культивировать цвет, как так [ов]ой, придавая забвению воздушно-световую сторону. Полотна Сера, Марке, Фламинга и мн. др. раскрывали перед зрителем мир,

* Первоначальный вариант: В течение всего XIX ст., самого безвкусного в художественном отношении из всех веков M₂.

воспринятый через красочную палитру. Композиция постепенно приближалась к плоскостному стилю. Пространство создавалось путем сопоставления красочных пятен, взятых в различной интенсивности цвета. Нужно было сделать еще один шаг, чтобы прийти к плоскостной форме Матисса, этого наиболее характерного представителя современного неопримитивизма. Примитивы Гогена, Матисса, Ларионова, Гончаровой, Сарьяна и мн. др. вновь возвращают живопись к плоскостному стилю.

Французский художник-кубист Глэз, наиболее вразумительно обосновывавший основные положения этого течения, писал: «Живопись есть искусство оживлять плоскую поверхность. Плоская поверхность есть двухмерный мир. Два измерения делают ее истиною. Притязать на то, чтобы наделить ее третьим измерением, значит стремиться ее извратить* в самой сущности. [...] Живописец должен писать в двух измерениях. [...] Вне их есть только видимость и фокусничание»¹¹⁷. Также отрицается необходимость иллюзорного выражения света в картине. Реальный свет, падающий на живописную поверхность, признается единственно оживляющим картину элементом. Т[аким] обр[азом], если живописное полотно управляется собственными, имманентными ему законами цвета и плоскостно-построенной композиции, то такая живопись не имеет никакого отношения к воспроизведению предметно-реального мира: — «Живопись не является воспроизведением предметов», — манифестирует Глэз, — делая, однако, логическую ошибку *pars pro toto*, принимая кубизм, как частичное образование в искусстве, за живопись в целом. Отвергается Глэзом и момент движения в картине, как момент иллюзорный, неволью связанный с проблемой света и иллюзорного пространства. «Картина — молчаливое и неподвижное явление. Вызываемое ею движение может существовать только в представлениях зрителя, но на плоской поверхности у нас никогда не будет [ни малейшего] изменения». Пространство строится как реальное пространство плоскости, вне иллюзии глубины. Средством к этому служат исключительно краски, комбинируя которые живописец достигает того, что «покрытые [ими] (краской [— *Н.Т.*]) части поверхности приобре<тают> расстояния согласно законам этой поверхности. Таким путем [он] (художник [— *Н.Т.*]) воссоздает, оставаясь верным этой поверхности, пространство, которое несколько не будет притязать на <создание> иллюзи<и> естественного пространства. Он восстановит плоскости в глубину не посредством зрительного приспособления, а при помощи дополнительного эквивалента поверхности»¹¹⁸. Эти слова Глэза (а мы сознательно представляем слово самим деятелям данного направления в искусстве) хорошо характеризуют принцип пространственного оформления полотна. Сопоставление нескольких цветов само по себе вне всякой иллюзорности и вне предметности создает пространство. Это пространство ничего не символи-

* извратить *испр. Н.Т.*: возвратить в *ист.*

зирует, ничего не выражает, оно лишено значения художественного знака. Пространство супрематистов и беспредметных кубистов есть реальное пространство плоскости или пространство реальных соотношений цветовых поверхностей. Оно, по существу, лишено тех признаков стилистического выражения, по которым мы до сих пор оценивали ту или другую форму пространства в живописи. Пространственные соотношения элементов «беспредметного» искусства так же реальны, как реальны они в вещах утилитарного назначения.

Другое течение кубизма придерживалось объемных форм в построении пространства. Собственно от этой формы кубизм получил свое название. Кубизм — живопись, прежде всего, объемов (куб-объем). А объем предполагает три, а не два измерения (кубическое содержание, «кубатура»). И действительно, кубисты типа Пикассо (в одном из своих периодов творчества), Дерена, Леже и др. возвращают живопись вновь к предметно-пластическому образу пространства. Но только у кватрочентистов пластическое пространство было трактовано иллюзорно, кубисты же стремились избежать всякой иллюзии и построить объем предмета путем своеобразного распластывания его сторон на плоскости. Отсюда объемная форма удалилась в своем образе от обычного зрительного облика предмета. Отсюда и всяческие «сдвиги», к которым прибегал художник, дабы выразить объем предмета, не желая создавать иллюзорную свето-теневую его трактовку.

Кубизм пространство понимал исключительно предметно. Это было одно из самых порабощенных «предметностью» течений в искусстве. «Роковой» этап его — Сезанн, живопись которого была исключительно вещественной. Не мудрено, что искусством овладела бездушная механистичность. Художественное произведение, по характеристике только что цитированного апологета кубизма, стало чистой «конструкцией», лишенной всяких элементов чувствительности, индивидуальности, потерявшим значение *unicum'a* и предназначенным к механическому воспроизведению и массовому распространению, подобно предметам повседневного обихода, дабы убить «неистовую спекуляцию, основанную на снобизме, рвавшемся к обладанию <единственным>* экземпляром»¹¹⁹. Вот к чему свелась та реформа, из-за которой <в> последнее время сломано было так много копий! Она привела не к «обновлению» живописи, не к возвращению ей утерянных прав, после ее «грехопадения», приведшего к самому грубому и безнадежному натурализму, а к уничтожению живописи, как искусства. Ибо там, где художественные произведения начинают расцениваться, подобно пепельницам, со стороны их «конструкции» и «массового распространения», там искусство замолкает и искусствовед может уступить ораторскую трибуну представителю того или другого промышленного треста.

В связи с походом против иллюзорности, объявленным живописью «левых» течений, в связи с утверждением реальных основ плоскости,

* этим у Глаза.

как так [ов]ой, в связи с разработкой различных фактурных сторон живописного ремесла, возникло еще одно течение, первенство на «открытие» которого русский художник Татлин оспаривал у Брака. Невогда это течение я называл «ресизмом» (от *res* — вещь)¹²⁰, ибо, по существу, это были не произведения искусства в привычном смысле, а какие-то «вещи» *sui generis*, лишенные, однако, всякого практического назначения. Это были беспредметные «контр-рельефы», в которых в качестве «материала» были использованы обрывки железа, стекла, дерева, «присыпки» из опилок, «наклейки» из газет и т. под. Пространство в этих «контр-рельефах» создавалось самими реальными соотношениями материальных частей «рельефа». Оно было, разумеется, замкнутым и выраженным самой конструкцией «произведения»; оно было лишено какого-либо иного смысла кроме конструктивного; оно было так же лишено «знака», как и пространственные соотношения в вещах утилитарных*. Эти «произведения», названные их создателем Татлиным «угловыми и центровыми контр-рельефами повышенного типа» (!) — в свою очередь послужили прототипом для объемных «конструкций», уже не связанных композиционно с плоскостью, а развернутых в пространстве, подобно круглой пластике. К ним принадлежат «пространственная живопись» Митурича, объемные сооружения Малевича и т. под. В этих «произведениях», не относимых ни к живописи, ни к скульптуре, пространство имело реальные трехмерные формы. Было много сказано и даже написано относительно «принципов» организации «масс материала», относительно «равновесия тяжестей» и проч. в подобных «вещах», но мы предпочтем не восстанавливать в памяти всех этих маловразумительных домыслов, тем более, что жизнь уже сдала в архив этот «конструктивизм» в искусстве.

ГЛАВА VI. ГИПЕРПРОСТРАНСТВО

Пространство и время мысль человеческая чаще всего рассматривала вместе. Кант в них видел две априорные формы нашего сознания. Но** наш ум, в чем «обвинял» его последнее время, главным образом, Бергсон, пространственен по преимуществу и обладает свойством все сводить к измерению протяженности. Поэтому ум по Бергсону стремится время превратить в один из видов пространства, рассматривать время как протяженность, имеющую одно измерение. Но время связа-

* Пространство ∞ утилитарных: *испр. в М₂ и М₃. Первонач. вар.:* С точки зрения пространственных построений в этих «контр-рельефах», «глубина на холстах Пикассо не менее условна, чем на картинах какого-нибудь передвижника» (Н. Пунин. Татлин (Против кубизма). П., 1921 г., стр. 14). Иллюзорному искусству, в чем обвиняется и Глз с его кубизмом, противопоставляется «искусство», которое «строит формы в материалах и объемах живого опыта», наделяя новые произведения «реальными пространственными соотношениями» (*ibid.*).

** Кант ∞ Но: *зачеркнуто карандашом в М₂.*

но с протеканием. Время — категория становящегося, в противоположность ставшему. Качественное множество и последовательность по Бергсону и есть реальное время, а не то время, которое в силу свойства своего ума человек переводит на пространственные измерения. Бергсон противопоставляет время пространству¹²¹.

Мы не будем затрагивать вопроса об онтологии времени — эта проблема лежит за пределами данного очерка*. Мы коснемся лишь выражений представления времени в изобразительном искусстве. Природа живописи — пространственна. Поэтому изобразительное искусство лишено возможности непосредственного выражения времени. Образ времени, создающийся в сознании художника, получает неизбежно пространственное выражение. Глубина в картине — по существу, координата времени. Большое (глубокое) пространство воспринимается и как длинное время. Когда глаз наш скользит по извилистым дорогам, лощинам, взбирается на пригорки и охватывает, наконец, отдаленные хребты гор на горизонте (Мемлинг, Брейгель), мы ощущаем течение длинного времени. Замкнутая со всех сторон комната в голландском *intérieur*'е — дает представление короткого времени. Напротив, анфилада комнат, раскрывающаяся перед зрителем в глубоко пространственно *intérieur*'е, — производит впечатление длинного времени. Но время в его текучести не может быть в живописи выражено непосредственно. Мы видим, что установленные нами категории протяженности и длительности взаимосопряжены. Тем не менее живопись пыталась решать проблему времени теми или иными средствами. Несомненно, что *ритм* есть одна из функций временной основы изобразительного искусства. В «чистом» виде он проявляется в орнаменте. В относительных формах он наличествует всюду, где есть движение. Но движение в живописи иллюзорно. Импрессионисты передавали его не только в образе вибрирующей воздушно-световой среды, но и в фактурных качествах картины (особенно пуантилизм). Героическую попытку воплотить в пространственных формах образ времени представляет собою футуристическая и экспрессионистическая живопись. Она не удовлетворилась иллюзорным образом импрессионистов и стремилась с помощью умозрительных начал к некоему условному образу «пространство—время». Обосновать эту проблему «пространство—время» можно, только прибегнув к доводам геометрии четвертого измерения (неогеометрии), не основанной на евклидовых аксиомах. В то время как для обоснования перспективы достаточно знание элементарных правил начертательной геометрии, для понимания времени, как четвертой координаты, вместе с тремя известными пространственными координатами, требуется экскурс в сложную область математических концепций, выдвинутых Лобачевским, Риманом, Гельмгольцем, Минковским и др.

Риман исходит из родового понятия «многообразия», видовым понятием которого он считает понятие пространства. Линия — многообразие одного измерения. Поверхность — многообразие трех измерений. Следо-

* данного очерка М.Ф. нашей темы *испр. кар. в М.*

вательно, можно допустить многообразие n -измерений. Поверхность с положительной кривизной — шар. Поверхность с отрицательной кривизной — псевдосфера. Поверхность с нулевой кривизной — плоскость. Евклид утверждал, что прямая линия бесконечна. Но в понятии прямой не содержится с необходимостью предположения об ее бесконечности. Продолжая на сферической поверхности отрезок какой-либо кратчайшей линии, получим безграничную, но конечную линию (прямейшую). Лобачевский также не отрицает положений Евклида, как «неправильных». Он исходит из того положения, что если евклидова геометрия строится на бездоказательных аксиомах, то возможны другие допущения. Евклид предполагает, что через точку, находящуюся вне данной прямой, можно провести одну прямую, не встречающуюся с данной; Лобачевский же исходит из допущения, что их можно провести множество. К геометрии Лобачевского евклидова относится как особый случай. У Лобачевского сумма углов треугольника не равна двум прямым и зависит от длины сторон треугольника. При предельном уменьшении грандиозных размеров треугольника Лобачевского, где сумма углов меньше $2d$, можно придти к геометрии Евклида. Гельмгольц доказывал, что аксиома Евклида о совпадении между собою двух равных фигур не применима к поверхности яйцевидной формы. На этой последней не может быть «свободной подвижности», которая допустима для поверхности плоской и шара. Треугольники, передвигаемые по яйцевидной поверхности, подвергаются сжатию и растяжению. Сумма углов в треугольнике будет различной в зависимости от того, на какой стороне яйцевидной поверхности начертан треугольник; следовательно подобия треугольника не существует для такой поверхности.

Определяя свойства физического пространства, мы должны ввести и время, т.к. «никаких физических действий в трехмерном пространстве мы производить не можем, ибо все [эти] действия нам приходится производить еще во времени, ибо все живущее и могущее производить физические действия живет во времени»¹²². Время, — без которого нет пространства и которое обуславливает физическое четырехмерное пространство — мир, становится неизбежной координатой измерения действительности. По мысли Минковского, физический мир представляется совокупностью вещей, называемых явлениями. «Физический мир служит интерпретацией пространства 4-х измерений. Явление физического мира становится интерпретацией точки четырехмерного геометрического пространства». Нет физического пространства и физического времени, а есть совокупность пространства-времени — физический мир.

Мистический ужас, — иронизирует Эйнштейн, — охватывает не математика, когда он слышит о «четвертом измерении», словно ему показали театральное привидение. И тем не менее нет более банального утверждения, как то, что наш привычный мир являет собой пространственно-временную непрерывность (континуум) четырех измерений. Мир физических явлений, который Минковский для краткости

называет просто «миром», естественно имеет четыре измерения в пространственно-временном смысле, ибо он складается из отдельных явлений, из которых каждое описывается четырьмя числами, а именно: тремя пространственными координатами x , y , z и одной временной координатой t . Наша непривычка рассматривать мир как непрерывность четырех измерений, зависит от того, что в физике до теории относительности отводилась времени отличная от пространственных координат, более самостоятельная роль. Мы были приучены трактовать время, как самостоятельную непрерывность. Для классической физики время абсолютно, т.е. независимо от положения и состояния движения исходной системы. Напротив, теория относительности устанавливает рассмотрение «мира» в четырех измерениях, т.к. она лишает время его самостоятельности. Законы природы, удовлетворяющие требованиям теории относительности, получают математическое выражение, при котором временная координата приобретает такое же «право гражданства», как и три пространственных¹²³.

«Предмет нашего восприятия всегда составляют только места и времена, вместе взятые, — заявляет Минковский. — Никто не замечал никогда место иначе, как в определенное время, или время иначе, как в определенном месте»¹²⁴. «Отныне, — продолжает он же, — пространство и время должны отойти к теням прошлого, самостоятельность должны сохранить только пространство и время, слитые вместе». «В природе, — говорит Лобачевский, — мы познаем собственно только движение, без которого чувственные впечатления невозможны. Все прочие понятия, напр., геометрические, произведены нашим умом искусственно, будучи взяты в свойствах движения, а потому пространство само собой, отделенно от нас не существует». До того момента, пока поток времени считался текущим независимо от изменений, свершающихся непрерывно в мире, время противостояло в своей самостоятельности всей остальной данности природы. И только когда время сначала Лорентцом, потом Минковским, за ним Эйнштейном было включено, как одна из координат измерения, оно приобрело реальность, исчисляемую событиями, обусловленную всей совокупностью данных действительности, и из самодовлеющего потока превратилась в величину относительно порядка. Эйнштейн отверг абсолютность времени и однообразность его течения при всяких условиях. Время наравне с пространством и движением приобрело относительный характер. Хронометр на земле показывает одно время, а он же, помещенный в ядро, мчащееся почти со скоростью света, показывал бы время, текущее в сто раз медленнее. «Время превратилось в такое же измерение пространства, как высота, ширина и длина. Не время течет, а текут события, нет времени мира, есть время отдельных космических систем, отдельных явлений и атомов». Гельмгольц замечает, что в мире, в котором был бы абсолютный покой, не могло бы возникнуть представление времени. Потеряло устойчивый, «предметный» смысл и понятие пространства, которое Эйнштейн считает «темным» и предлагает «оста-

вить в стороне», ибо в него, «если честно признаться, мы не можем вложить ни малейшего осмысленного содержания»¹²⁵.

Т[ак] к[ак] мир, т.е. пространство-время, доступное лишь умозрению геометрии четырех измерений, не может нами быть непосредственно видимым, то художник, оперируя в своих образах с видимостью окружающего мира, неизбежно остается в пределах евклидова мира трех измерений, но т.к. искусство в целом ряде своих фазисов развития не ограничивалось только непосредственным видением, но и создавало образы умозрительного порядка (форма архаического искусства), то логически допустим и образ четырехмерного пространства в живописи. Правда, это будет не формула, выведенная на основании геометрии 4-х измерений. Это будет такой же условный образ, как в сущности условны в большей или меньшей степени вообще все художественные образы в искусстве. Мы видели, что плоскостная форма архаической живописи с идеографическим пространством всецело условна. Даже перспектива, как мы это уже отмечали, представляет условную транспозицию видимого мира. Гельмгольц стремится, однако, доказать, что различные виды не евклидовских пространств могут быть представимы.

История искусств уже включила в свои анналы страницу, на которой будет рассказана смелая, увлекательная, но, увы, слишком наивная попытка футуристов создать образ четырехмерного пространства. Основная идея футуризма — это проблема движения и, следовательно, времени. Ставя эту проблему, живописец столкнулся с ограниченностью и относительностью средств выражения своего искусства, связанного с плоскостью. Чтобы обойти препятствия, художник прибегнул к условностям. Он стал изображать движущийся предмет в нескольких, сменяющих друг друга положениях. Так, бегущая лошадь приобрела в изображении футуристов двенадцать и более ног. Разумеется, столь наивным путем проблема гиперпространства разрешена не была. Но футуристы стали делать дальнейшие попытки выйти за пределы евклидова пространства. Футуристы умозрительно разлагали предмет на его составные части, чтобы развернуть его форму и показать ее на плоскости со всех четырех сторон. В зрительном образе они хотели дать фигуру как бы *вращающегося* предмета. И создать, в то же время, образ пространства, охватывающего человека со всех четырех сторон. Т[о] е[сть] поместить на картину не только то, что мы видим непосредственно перед собой, но и то, что находится справа, слева и даже сзади. Часть пространства, находящаяся сзади точки зрения воспринимающего, называется в учении о перспективе — мнимым пространством. Вот это-то мнимое пространство и беспокоило футуристов.

В японской живописи путем синтеза «прямой» и «обратной» перспективы живописец создал чрезвычайно наглядный и высокохудожественный образ пространства, поместив себя как главного героя (главная точка зрения) в центр картины. Было создано пространство, охватывающее зрителя действительно со всех сторон. Это был зрительно доступный об-

раз. Он не удовлетворял футуристов*. Для разрешения же проблемы гиперпространства умозрительным путем у современных живописцев не доставало научного багажа. Вот почему попытка футуристов создать новый образ пространства, разрешить проблему движения, ввести время в виде четвертой координаты измерения, осталась как бы «холостым выстрелом», заслуживающим внимания по своей идее, но, увы, не возвышающимся над курьезом в своем практическом осуществлении.

Проблема времени, однако, была присуща живописи всегда. Но время было выражено в предыдущих формах живописи, так сказать, «пространственно», как длительность — категория, не отделимая от протяженности. С точки зрения категории длительности и протяженности мы и рассматривали выше все формы выражения пространства в искусстве. Футуристы поставили себе иную задачу. Они захотели ввести в композицию картины самую временную смену формальных элементов, то, что вполне доступно по свойству техники кинематографа. Разумеется, такая попытка противоречила самому «естеству» статичной картинной плоскости и поэтому заранее была обречена на неудачу. Футуристы при мнимом наличии в их произведениях временной координаты привели живопись к статике. Т[о] е[сть] временное разнообразие моментов они сводили к одновременной их фиксации. Разновременность они подчинили одновременности. Сменяющееся во времени хотели показать запечатленным сразу, т.е. одновременно.

С пространством более чем трех измерений имеет дело экспрессионистическая живопись. Вместо беспредметного нагромождения форм и красок, коим занимались футуристы, экспрессионисты (в известной своей части) возвращаются к предметной изобразительности. Их пространство обладает чрезвычайно причудливой формой, и оригинальность композиции несомненно является результатом учета «временной координаты». Анализ некоторых композиций современных экспрессионистов убеждает, что воспроизводимое ими пространство есть пространство сновидений. Во сне предметы обладают пространственной протяженностью, как и наяву. Но грезящий субъект в сновидениях свободен от границ пространства и для него не требуется никаких механических усилий, чтобы преодолеть огромные пространственные расстояния. Пространство для сновидца ощущается не вне его, а в нем самом. Вот такое *преодоленное* пространство, в котором предметы сдвинуты, сопоставлены между собой как угодно свободно, присущие, напр., композициям Шагала. Его картины с шестьюющими, как бы по воздуху, «Агасферами», для которых не существуют преодоления протяженности, его *intérieur*'ы, в которых мебель и люди словно повисают в воздухе, благодаря пространственно-временной сопряженности какого-то иного порядка, — представляются написанными словно во сне. Спенсер¹²⁶ указывал, что в некоторых болезненных состояниях пространство кажется «расширившимся»¹²⁷. В тех случаях, когда европей-

* Это был  футуристов М₃: *зачеркнуто кар. в М₂*.

ский художник желал развернуть фантастическую картину, напр., «Искушение св. Антония», он, располагая всяческие «чудища» в пространстве трех измерений, без попытки трансформировать представление пространства, в значительной степени ослаблял зловещее впечатление (Босх, Брейгель, Грюневальд, Бальдунг и др.). В журнале «La Renaissance de l'art Français» я встретил статью A. Levinson'a, выставляющего оригинальное объяснение композиций Шагала. Он рассматривает их как проявление своеобразного «спиритуализма» и видит в них смешение «набожности» с юмором и эротикой, называя Шагала «еврейским фра Анджелико» и считая его ближе к средневековым художникам, нежели к современным «левым» — кубистам и «диким»¹²⁸.

Марцинский, написавший теорию экспрессионистического метода, объясняет пространственные формы в экспрессионистической живописи наличием образа представления в противовес образу восприятия. Склонность многих экспрессионистов писать вещи так, как будто они видимы по косо́й линии сверху, объясняется психологически тем, что такая форма вещей есть характерный признак образов представления¹²⁹. Сложный комплекс явлений приобретает форму одновременности. Отсюда нарушение пространственной последовательности в изображении. Вся, следовательно, пространственная алогичность, если смотреть на картину, как на воспроизведение представлений, требует иного к себе отношения. Ее явления будут объясняться, как результат изображения на полотне *представлений* предметов, а не впечатлений о действительном мире явлений и событий.

В некоторых же течениях экспрессионистической живописи (главным образом беспредметных) пространство дематериализировалось окончательно. Картины Боччиони, Рудольфа Бауэра, Кандинского¹³⁰ и др. не дают никаких ориентировочных вех для измерения пространства в каком бы то ни было направлении. Пространство у них не существует не только как предмет, как протяженность, но и как древняя «пустота». Ощущение полотна исчезает, изобразительность деформируется, зритель уже не созерцает, а ощущает движение какого-то хаоса. Перед зрителем встала темная, противоречивая, полная порывистой устремленности истерзанная форма поздних проявлений европейского искусства и предстала в виде взволнованного моря красок и неорганизованного хаоса истерических композиций. Экспрессионизм — это само воплощенное отрицание организованности. Его формы неизмеримы одними пространственными координатами. Когда дикарь или ребенок впервые берет «острие» и начинает чертить им на плоскости, он создает непрерывно-крутящиеся линии, ничего не говорящие сознанию, воспринимающему их глазом. Но в этих линиях путем чистого мускульного движения ребенок хочет впервые расчлнить пространство, смутно догадываясь о возможности подчинить временной поток пространственному членению. Хаотичность экспрессионизма — последнее безумное брожение одряхлевшей цивилизации капитализма*.

* цивилизации капитализма: *описано в M₂ и M₃ вместо вымаранной фразы.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы давно вышли за пределы определенного нам размера рукописи. Поэтому ограничимся лишь кратким, можно было бы сказать, «телеграфным» по форме заключением.

Итак, мы определили пространство как форму выражения мира, понятого художником со стороны протяженности и длительности. Форма эта приобрела в нашем изложении динамический характер, как со стороны своей внутренней смысловой структуры, так и в историческом развитии различных ее модификаций. Теоретическое определение мы сделали вполне конкретным, ибо развернули его исторически и обосновали социологически. Становление понятия пространства было для нас его историко-социологическим становлением или развитием его различных модификаций на протяжении истории художественной культуры.

Идеографическое пространство мы определили как всецело умозрительную форму. Это лишь интеллигибельный образ пространства, а не результат чувственного восприятия. Оно бесконечно, не имея ни начала, ни конца.

Эксцентрическое пространство — существующий, но внеположный зрителю факт. Оно трансцендентно. Зритель остается вне его. Оно инобытийно. Оно имеет начало, в глубине картины, но не имеет конца, ибо линии его, расходясь радиусами, продолжают в бесконечность.

Концентрическое пространство подчинено зрителю. Зритель властвует над ним. «Точка зрения», устанавливаемая художником, определяет пределы пространства, «высоту горизонта», глубину далей и широту просторов. «Точка зрения» указывает его начало, «точка схода» — его видимый конец. Концентрическое пространство зрительно — конечно. По представлению и теоретически — бесконечно. Форма его наиболее рационалистична и наиболее волюнтаристична.

Эксцентро-концентрическое пространство включает в себя зрителя, окружает его, поглощает в своих недрах. Зритель живет с ним в одном ритме. Оно имеет исходный центр, но не имеет пределов, развертываясь радиально.

Если гиперпространство допускает в какой-то степени объединение с идеографическим пространством, как своеобразная умозрительная же форма, то в трех остающихся пространственных формах мы обнаруживаем полностью смысл отношения человека к миру, понятому со стороны протяженности и длительности.

Историческая эволюция пространственных форм предстает нашему восприятию как волнующийся поток смен одних форм другими, где умозрительные формы уступают место чувственному восприятию и т.д. Каждая из описанных форм пространства представляет собою стилистическую категорию, социологически детерминированную и, одновременно, лишь этап непрерывного развития, зерно для дальнейшего роста.

ПРИМЕЧАНИЯ

93. Про Рафаэля Гете сказал: «Он нигде не грецизирует, но чувствует, мыслит, действует, как грек».
94. *Worringer. Griech. und Got.*, 8, 9, 51-53, 90.
95. *W. Pinder. Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas.* Berlin, 1928, S.57-58.
96. См. указанные образцы в книге *H. Fehheimer — Die Plastik der Agypter.* Berlin, 1923, Tafeln 81, 82, 83, 84, 88, 89, 104, 105.
97. *Worringer. Formprobl. der Got.*, S.5, 69, 107.
98. В Англии готический стиль носил название «perpendicular style». В немецкой литературе встречается название готики, как «пространственного стиля» — Raumstil.
99. Шеллинг называл архитектуру «застывшей музыкой», а Гете музыку «движущейся архитектурой». У Гегеля не однажды встречается параллель между музыкой и архитектурой, ставшая впоследствии трафаретом.
100. *Worringer. Ägypt. Kunst*, гл. IV.
101. *Worringer. Griech. und Got.*, S.104.
102. Академик Ферсман. Время. П., 1922 г., стр.20, 48, 60.
103. *Геддинг [Г.] Очерки психологии*, [М., 1892] стр.307. [М., Пр., 1923, с.225.]
104. Аналогичное явление можно наблюдать и в поэзии. Пейзаж — описание природы — в литературе появляется сравнительно поздно. Народная поэзия не знает этих «лирических отступлений» с описанием природы. «Известно, — говорит Потебня, — что содержание народной поэзии составляет не природа, а человек, т.е. то, что есть самого важного в мире для человека» («Мысль и язык», [Харьков, 1913], стр.175).
105. Госпар Дюге после смерти Пуссена назывался Госпаром Пуссенном.
- 106*. Проблема портрета как стиля разработана мною в статье, напечатанной в сборнике «Искусство портрета», изд. Академии Худ. Наук, 1928 г.
- 107*. Проблема жанра как стиля — посвящена моя статья в журнале «Советское искусство», № 4 за 1928 г.
- 108*. О натюрморте как стилистической форме я уже указывал свою статью в примеч. [92].
109. Ныне саму корпускулярную теорию Ньютона хотят представить в несколько ином и более расширенном виде, нежели это делали представители волновой теории. Так, С.И.Вавилов утверждает, что Ньютон вводил в свои труды целый ряд гипотез ради, так сказать, наглядности идей, и подчеркивал, что он «не намерен смешивать домыслы с достоверностью». Лишь в силу этих гипотез в оптике Ньютона встречаются как бы противоречия: одна гипотеза (о корпускулах) сменяется другой (о волнообразном движении света). Согласно доводам Вавилова, Ньютон не ограничивался одной корпускулярной теорией света, но помимо «теории истечения» имел в виду и волновую теорию (*Проф. Вавилов [С.И.] — Принципы и гипотезы оптики Ньютона. Сбор. «Успехи физических наук», т. 7, вып. 2, Гиз, 1927*).
- Кроме того, само понятие корпускул ныне желают освободить от излишней «материализации». Современная теория световых квантов в вопросе, напр., распространения света в пространстве, кажется более близкой ньютоновской теории корпускул и истечения света, нежели к господствовавшим в XIX в. волновым теориям Френкеля, Фарадея, Максвелла. Согласно электромагнитной теории, световая энергия представляется распределенной в пространстве непрерывно, а в квантовой теории Эйнштейна — сконцентрированной в отдельных точках или весьма малых элементах объема. Согласно квантовой теории, атомы могут терять энергию при излучении света и приобретать ее при поглощении лишь определенными конечными порциями, а не непрерывно, как предполагала классическая волновая теория.

(Френкель [Я.И.] — [Механические и электромагнитные] свойства световых атомов [(квантов)], указан. выше сбор., стр.112).

«В теории Ньютона световые атомы трактовались как частицы некоторой материи и соответственно этому обладали основным принципом материальности — неразрушимостью, в теории Эйнштейна они получили новый [совершенно своеобразный] смысл — атомов, или «квантов» энергии. Световые кванты Эйнштейна, в противоположность материальным частицам, могут создаваться или исчезать — за счет механической энергии испускающих их атомов или, так сказать, «в пользу» механической энергии атомов, их поглощающих» (id. — стр.107). По Ньютону, масса является неизменным признаком материи, согласно Эйнштейну, масса и энергия — понятия эквивалентные. «В отличие от [обыкновенных] материальных частиц, [они] (световые кванты [— Н.Т.]) не обладают покоящейся массой [...] Они существуют [постольку], поскольку движутся. Остановка означает для них исчезновение» (id. — стр.111).

110. Эдвин Эдсер. Оптика. П., 1914 г., стр.151.

111. Ibid. 1 стр.

112. М.Ларионов — Лучистая живопись, статья в сборн. «Ослиный хвост и Мишень». М., 1913 г., стр. [87], 97[-98. Первая фраза цитирована неточно].

113. Ньютон. Новая теория света. Первый из напечатанных мемуаров Ньютона в 1672 г. Цитировано по переводу этого мемуара в сборн. «Успехи физических наук», Гиз, 1927 г., т. 7, вып. 2, стр.132.

114. Goethe. Die Farbenlehre; а также Ostwald — Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre. Leipzig, 1928.

115. Вельфлин [Г.] Ренессанс и Барокко, [СПб., 1913], стр.63.

116. С.Волконский Человек на сцене, [СПб., 1912], стр.92-94.

117. Дейблер [Т.] и Глз [А.] В борьбе за новое искусство. [М.:] П., 1923 г., статья Глза «Кубизм», 69-70 стр.

118. Глз. Ibid., стр.75, 78.

119. Глз. Ibid., стр.95.

120*. См. последнюю главу в моей книжке «Опыт теории живописи», М., 1923 г.

121. Бергсон [А.] Творческая эволюция. М., 1914 г., стр.304-305, 141 и др.

122. Фридман [А.А.] Мир, как пространство и время. П., 1923 г., стр.55 [М., 21965, с.47].

123. Эйнштейн [А.] О специальной и общей теории относительности. М., 1922 г., стр.36-38.

124. Проф. А.Фосс. Сущность математики. Гиз, 1923 г., стр.45.

125. Эйнштейн. Op. cit. стр.11. Итальянский математик проф. Пеано заявляет, что геометрия не нуждается в слове «пространство» и обосновывает свои положения на понятии о точке (Б.Рессель. Нов[ейшие] работ[ы] о началах математики. Сбор. «Новые идеи в математике», № 1, [СПб., 1913], стр.100-101).

126. Г.Спенсер. Основания психологии, §333. [Соч. Т. 3(2), СПб., 1898. С.122-126].

127. Я приведу здесь пример «расширяющегося» пространства, постепенно давящего сознание с какой-то неумолимостью, пример, взятый из моего письма, написанного в состоянии болезни (1918 г.): «Рояль. Из залы тащат ко мне... На меня... Разрастается. Вздуюсь. Накопляется. Накатывается. Шарообразное. Огромное. Мохнатое. Душащее. Давящее. Защиты нет. Растворились: комната, я, мир. Защищаюсь: колочу по клавишам. (Точно знаю: в этом только спасение.) Но это уже не звук... не стук... Древний хаос подьемлет свой грохот... Дзинь... и... тишина... Только в ушах пульсирует: рыльце, ковальце, рыльце, ковальце, рыльце, ковальце...»

128. André Levinson. Divagation au sujet d'une peinture de Chagalle. (La Renaissance de l'art Français, Paris, mars 1927.)

129. *Г.Марцинский*. Метод экспрессионизма в живописи. П., 1923 г., стр.58-60.
130. *Кандинский* так объяснял формы новой живописи: «встанем на почву не внешнего, а внутреннего воздействия, не внешнего, а внутреннего звучания материальных форм (предметов, движений, тонов музыкальных и красочных). И эти материальные формы, употребившиеся в их материальном же значении, получают другую сущность» (статья в журн. «Изобр. искусство», П., 1919 г., № 1, стр.45).

ЛИТЕРАТУРА

В примечаниях указаны в каждом отдельном случае труды психологов, эстетиков, философов, представителей «точной» науки и искусствоведов, в которых встречаются различные мысли о пространстве, хотя эти труды в целом чаще всего проблеме пространства и не посвящены. Ниже мы указываем литературу, специально отвечающую теме нашего очерка. Список приводимых книг отнюдь не полный. В начале списка мы указываем труды, посвященные проблеме пространства в изобразительном искусстве; затем книги по перспективе; наконец, работы общего порядка, рассматривающие проблему пространства за пределами искусства.

1. *A.L.Plehn*. Die Figur in Raum[e]. Из серии «Die Kunst» под ред. Мутера [Bd.54]. Берлин, 1909 г. [120 S.]
2. *A.E.Brinckmann*. Plastik und Raum [als Grundformen Künstlerischer Gestaltung]. München, 1922, Piper Verl. [83 S.]
3. *O.Karow*. Die Architektur [als] Raumkunst. Berlin, 1921. [129 S.] Хотя книга посвящена пространству архитектурному, но в ней есть экскурсы в живопись и пластику (V и VI гл.).
4. *Tross [Ernst]*. Das Raumproblem in der bildenden Kunst. München, 1914. [116 S.]
5. *E.Sauerbeck*. Ästhetische Perspektive, [in] Zeitschrift für Ästhetik [und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart. Bd. 6], 1911. [Этот выпуск остался мне недоступным. — А.Д.]
6. *O.Wulf[s]*. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. [In: «Kunstwissenschaftliche Beiträge A.Schmarsow gewidmet.»] Leipzig, 1907.
7. *Вольф [Г.]* Живопись и математика [Л., 1924] (небольшая брошюра, посвященная перспективе).
8. *Рынин [Н.А.]* Перспектива, [Пр.,] 1918 г. Рынин лучше всех других авторов, писавших о перспективе, отвечает требованиям художников.
9. *Worringer [W.]* Ägyptische Kunst. München, 1927. Piper Verl. *Worringer* вопросы пространства затрагивает в целом ряде своих трудов, в частности в «Formprobleme der Gotik». Но более всего он уделяет внимания проблеме пространства в указанном труде, посвященном египетскому искусству. Пространству посвящена, главн. обр., IV-ая глава.
10. *А.В.Бакушинский*. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. Журн. «Искусство», изд. Академия Худ. Наук, № 1, 1923 г.
11. *А.В.Бакушинский*. Художественное творчество и воспитание. М., 1925 г. В этой работе есть ценные указания на восприятие и изображение пространства в детском рисунке.
12. *Б.Виллер*. Проблема и развитие натюрморта. Казань, 1922 г. Хотя книга и не отвечает нашей теме непосредственно, однако содержит много интересных мыслей о пространстве готическом, эгейском и проч. Кроме того, богата ссылками на искусствоведческую литературу и по вопросам пространства.
13. *А.Г.Габрический*. Плоскость и поверхность. Сбор. изд. «Раннон».
14. *Paulhan [F.]* L'esthétique du paysage. Paris, 1913. [214 p.] Пространство рассматривается в связи с пейзажем, особенно с пейзажем «барбизонцев».

- 15.* *Г.И. Челпанов*. Проблема восприятия пространства в связи с учением об априорности и врожденности. 2 тома. Киев, 1896 и 1904 г.
16. *Бехтерев [В.М.]* Теория образования наших представлений о пространстве. [СПб.], 188[4] г.
17. *Фридман [А.]* Мир, как пространство и время. М., 1923 [21965].
18. Сборн. «Новые идеи в математике» (сб. № 1, 2, 3).
19. *Фр. Энгельс*. Анти-Дюринг. Гл. Натурфилософия. Время и пространство.
 [Как дополнение укажем здесь на несколько наиболее известных и доступных трудов, посвященных анализируемому в исследовании Тарабукина проблемам:
Флоренский П.А. Обратная перспектива (1919 г.). Хотя эта статья была впервые издана лишь в 1967 г. и затем много раз переиздавалась, теория Флоренского была известна специалистам, и ее излагает уже А.В.Бакушинский. Тарабукин не упоминает о ней, видимо, по цензурным условиям.
Он же. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
Panofsky, Erwin. Die Perspektive als «symbolische Form». — In: Warburg Institute. Vorträge der Bibliothek Warburg. Nendeln/Liechtenstein, Bd. 4 (1924-1925), S.258-330. Имеются переводы на другие европейские языки.
Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М.: Наука, 1980. 288 с.
Он же. Системы перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. 254 с.]

ИЛЛЮСТРАЦИИ*

Пруд
 Суд над умершим
 Битва (бушм[енов])
 Детск[ий] (Славы**)
 Дет[ский] хоровод (Бакуш[инский])
 Рус[ские] иконы (Благовещ[ение] Рогож[ского] клад[бища])
 Кит[айская] жив[опись]
 Яп[онская] жив[опись]
 Беллини — Бичев[ание] Спасит[еля]
 Дюрер — Св.Иерон[им]
 Гоццоли — Покл[онение] волхв[ов]
 Леонар[до] — Св.Анна
 Брейгель — Зима
 Гоббема — Дорога [в лесу]
 Ватто — Отплытие на о. Ци[теру]
 Коро — Улица
 Сислей — Пейз[аж]
 Сезанн — П[ейзаж]
 Тинтор[етто] — Бег[ство] в Ег[ипет]

* Список сохранился в черновом варианте на отдельном листе.

** Художник В.Рыбаков.

В[ан]-Гог — Пейз[аж]
 Дерен — Деревья
 Делоне — Париж
 Татлин — Угловой [контр-]рельеф
 Шагал — Годовщина
 Кандинский — Композиц[ия]

К «ПРОБЛЕМЕ ПРОСТРАНСТВА В ЖИВОПИСИ»

№№ 1 — 4 ЗА 1993 Г.

№	Стр.	Напечатано:	Читать:
1	175 ₁	Развернутое	Сомкнутое
	204 ₁₉	углов	лугов
	205 ₁	M ₂	M ₃
2/3	262, прим. 32	Wulf	Wulf[f]
4	343	[Три схемы обозначить слева направо буквами А, Б, С]	
		[Стену домика обозначить буквами М, N]	
	352		