

Российские
ропилен

Федор ШМИТ Избранное.



Искусство:
Проблемы теории
и истории



Федор Иванович Шмит
Избранное. Искусство:
Проблемы теории и истории
Серия «Российские Пропилеи»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=24435257

Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории / Ф. И. Шмит:

Центр гуманитарных инициатив; Санкт-Петербург; 2013

ISBN 978-5-98712-036-1

Аннотация

Шмит Ф. И. (1877–1937) – русский историк культуры и искусства, создатель эволюционно-циклической концепции развития искусства. Шмит полагал, что искусство, как и вся художественная культура, развивается по своим собственным законам, которые необходимо установить. Кроме разработки «законов», создания собственно категориально-понятийного аппарата ему принадлежит первенство и в анализе других культурологических проблем.

В том вошли основные работы Шмита: «Искусство. Основные проблемы теории и истории», «Музейное дело. Вопросы экспозиции», «Искусство, его психология, его стилистика, его эволюция», «Искусство Древней Руси, Украины».

Содержание

| | |
|---|-----|
| Искусство. Основные проблемы теории и истории | 7 |
| I. Предварительное объяснение | 7 |
| II. Психология художественного творчества | 42 |
| III. Классификация искусств | 66 |
| IV. Стилистика | 107 |
| V. Диалектика развития искусства | 146 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 173 |

Федор Шмит

Избранное.

Искусство: Проблемы теории и истории

Российские Пропилеи
Серия основана в 1998 г.

В подготовке серии принимали участие ведущие специалисты Центра гуманитарных научно-информационных исследований Института научной информации по общественным наукам, Института философии Российской академии наук

Главный редактор и автор проекта «Российские Пропилеи» С. Я. Левит

Редакционная коллегия серии:

Л. В. Скворцов (председатель), В. В. Бычков, Г. Э. Великовская, И. Л. Галинская, В. Д. Губин, П. С. Гуревич, А. Л. Доброхотов, В. К. Кантор, И. А. Осиновская, Ю. С. Пивоваров, Г. С. Померанц, А. К. Сорокин, П. В. Соснов, Т. Г. Щедрина

Искусство. Основные проблемы теории и истории
Искусство, его психология, его стилистика, его эволюция
Искусство Древней Руси, Украины
Музейное дело. Вопросы экспозиции

Составитель тома, автор статей и комментариев Л. А. Сы-
ченкова

Научный редактор И. И. Ремезова
Серийное оформление П. П. Ефремов

© Левит С. Я., составление серии, 2012

© Шмит Ф. И., 2012

© Сыченкова Л.А, составление тома, комментарии, ста-
тьи, 2012

© Центр гуманитарных инициатив, 2012



Шмит Федор Иванович

Искусство. Основные проблемы теории и истории

I. Предварительное объяснение

§ 1

Мне хотелось бы начать с автобиографической справки – не потому, конечно, чтобы было особенно интересно, как именно я дошел до именно такой постановки теоретических вопросов искусствоведения, а потому, что, кажется, все представители старшего поколения наших искусствоведов шли более или менее по той же дорожке, как и я.

В течение первых 12–13 лет своей самостоятельной научной работы я был «чистым» историком искусства, с очень определенно ограниченным кругом познаний и интересов. По специальности я был первоначально классиком – просто потому, что во время моего студенчества, в середине 90-х годов, в Университете полагалась только история античного искусства и только на Классическом отделении Историко-филологического факультета. По окончании университетского курса мне посчастливилось подолгу странствовать

по Западной и Южной Европе, и я смог расширить свои горизонты, изучив еще и памятники восточного («византийского») и западного Средневековья и итальянского Ренессанса; библиотечная работа в римских, афинских и константинопольском Археологических институтах позволила осознать и привести в систему накопленный зрительный опыт; позднейшие поездки по Германии, Австрии и России пополнили мои исторические сведения. В итоге я оказался специалистом-византинистом. Об искусстве «классического» древнего Востока я знал то, что можно знать, не видав ни Египта, ни Месопотамии и не побывав в музеях Лондона и Парижа; древнерусское искусство знал мало; искусство новое (XVII–XX вв.) знать не желал; об искусстве Ислама, об искусстве Южной и Восточной Азии и обо всей «экзотике» никогда серьезно не задумывался.

И вот с таким багажом я в 1912 г. явился в Харьков, чтобы занять кафедру «всеобщей истории и теории искусств» в Университете и на Высших женских курсах. Так как я был единственным искусствоведом в сравнительно большом и культурном городе, я, естественно, должен был обслуживать вовсе не одну только учащуюся молодежь, но также и «вольную» публику. И тут немедленно выяснилось, что даже в области истории искусств пластических интересы моих аудиторий были гораздо шире, чем мои познания. Мне пришлось упорно засесть за книжки, какие были доступны, и начать систематически учиться, чтобы хоть как-нибудь, в срочном

порядке, восполнить хоть наиболее вопиющие пробелы в моих исторических, археологических и этнологических познаниях.

Скоро выяснилось и нечто гораздо еще худшее. И учащимся, и «вольной» публике не было, в сущности, никакого дела до моей отвлеченной науки, и их вовсе не удовлетворял мой чистый историзм, которым я-то склонен был гордиться, как признаком «научности» высшей марки. Людям хотелось не просто узнать, что и когда и где создавали художники, — им хотелось знать, почему жизнь шла именно так, а не этак, им хотелось знать, что все это значит, им хотелось получить ключ к искусству вообще, в том числе и к искусству наших дней, ко всем этим странно-заманчивым и беспокоящим «измам», которые из Парижа и Берлина доходят ведь не только до Москвы, но и до Харькова. И им, не утратившим связи с «народным» искусством, хотелось понять и оценить и его. И наконец, они вовсе не видели надобности замкнуться в живописи, ваянии, зодчестве — ибо они понимали, что искусство едино и что нельзя от искусства оторвать музыку, драму, танец, словесность.

Другими словами: от меня потребовали не отвлеченную историю искусства, а на практике художественного быта приложимую теорию искусства. Что мне было делать? Я попытался обложить себя самыми последними, самыми модными книжками по эстетике, которые в столь большом количестве сочиняются на Западе, а у нас усердно переводятся,

распространяются и благоговейно принимаются на веру; я с отвращением заучивал звонкие и внешне красивые фразы об интуиции, о «вчувствовании» и тому подобных вещах, для которых в русском языке и слов подходящих нет... Но – я имел дело с провинциалами. Столичному интеллигенту можно преподнести любую эстетическую теорию; и если только цела таможенная пломба, удостоверяющая бесспорно заграничное происхождение, столичный интеллигент безропотно – а иногда даже с каким-то садическим восторгом – воспримет самую противоестественную словесную эквилибристику. А провинциал – не то! Провинциал любит от времени до времени побаловаться выспренней, туманно-отвлеченной фразеологией, но вообще его на словесной мякине не проведешь; да и заграничные имена в Харькове звучат не так внушительно. И харьковские провинциалы задумчиво слушали, когда я им излагал эстетические премудрости, спорить – не спорили, а потом задавали такие вопросы, что меня бросало в жар и холод. Пришлось, значит, не только учиться, но еще и думать.

§ 2

В этих своих думах исходил я от нескольких положений, взятых – я не знаю в точности, откуда: может быть – из лекций моего учителя А. В. Прахова, может быть – из книжки Л. Н. Толстого «Что такое искусство?»¹, может быть – еще от-

куда-нибудь (ведь я, как все студенты 90-х годов, читал много и беспорядочно)... да и не все ли равно, в конце концов, откуда именно что берется! Основные мои положения были следующие:

1) Искусство творится художником и есть, следовательно, конкретный результат индивидуально-психологического процесса; чтобы понять искусство, надо изучить весь тот механизм художественно-творческого аппарата, который производит искусство, – надо дать себе отчет в особенностях образного, ассоциативного, эмоционального мышления, столь непохожего на отвлеченное, логические, бесстрастное научное мышление.

2) Искусство творится художником для того, чтобы выразить некие переживания, и только этим своим содержанием искусство и ценно для потребителя, – но содержание становится и выразимым, и понятным только через совокупность формальных свойств каждого данного художественного произведения, только через стиль; а следовательно – только точные методы стилистического анализа, совершенно объективного, могут вывести искусствоведение из тупика любительски-произвольных толкований и оценок и фраз.

3) Искусство творится художником – но в расчете на потребителя, принадлежащего определенному времени, определенной общественной группировке (племени, государству, классу и т. д.), да и сам художник принадлежит тому же времени и тому же обществу; а потому индивидуально-пси-

хологический и чисто формальный анализы отнюдь не исчерпывают искусствоведческой задачи – к произведениям искусства, чтобы их по-настоящему понять, надо подойти еще с критерием коллективно-психологическим, социологическим, выяснить их общественную обусловленность.

4) Искусство непрерывно «эволюционирует», т. е. изменяется и в содержании, и в форме, и – в полной зависимости от художественных заданий – в материалах и технических приемах; и раз искусство есть факт социальный, раз оно общественно обусловлено, то и вся его эволюция не может не быть зависима от общего исторического процесса, т. е. должна происходить по совершенно и в точности определенным (если пока и не определенным) нормам и законам.

Когда я решил, что чужим умом все равно умен я не буду и что надо сознательно проработать самому всю теорию искусства, мне показалось, что все это дело вовсе не представляет непреодолимых трудностей: разве психология образного мышления не излагается в любом учебнике? Разве в области стилистики искусствоведы не делают чудеса? Разве у Толстого и Плеханова не заложен великолепный фундамент для социологии искусства? Разве, при моей постановке проблемы, исторический процесс в целом может оставаться неразрешимой загадкой? Надо было только энергично взяться за историю искусства. И тут мои любимые учителя – два мудреца начала XVIII века: итальянец Вико² и француз дю-Бо³ – так твердо указывали верный путь, что оставалось только

подчиниться их указующему персту.

И вот в 1915 г. я напечатал первый выпуск широко задуманного сочинения под заглавием «Законы истории». После короткого введения, где были поставлены общетеоретические вопросы, следовали краткие же очерки истории искусства палеолита, восточного неолита, классического Востока; во втором выпуске я собирался проследить развитие античного искусства; в третьем надо было изложить все существенное о средневековой Европе и об эпохе Возрождения; а в последнем, четвертом, я надеялся разобраться в течениях нового и новейшего европейского искусства – я себе представлял, что, когда я доберусь до этого четвертого выпуска, у меня накопится такая масса точных исторических наблюдений и выводов, что задача станет разрешимой; и я даже надеялся, что я закончу книгу пятым выпуском, где будет систематически изложена достаточно прочная, исторически обоснованная теория искусства.

На самом деле я никогда не написал даже и второго выпуска. Я совершенно напрасно поверил, что при помощи ходячих методов стилистического анализа можно написать историю искусства – с этими методами можно написать только историю художников (все ту же пресловутую «историю о генералах»). Мое изложение истории было основано на истолковании искусства: эволюция каждого цикла начиналась с искусства воли, за которым следовало искусство мысли (символическое) и искусство чувства (патетическое, или эмоцио-

нальное)... Эта схема одним показалась убедительной, другим неубедительной, но никому она не показалась бесспорно доказанной, потому что она не опиралась на объективный формальный анализ стиля, и еще потому, что она не была обоснована социологически.

Вместо того чтобы повествовать дальше о том, как развивалось искусство, я занялся вопросами классификации искусств и классификации стилей. В 1919 г. я напечатал книгу под заглавием «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция», где попытался полностью развить все четыре своих основных положения. Получилась внутренне единая и стройная теория искусства, приложимая ко всем видам искусства, во всех их – этнологически, археологически и исторически данных – проявлениях. Так мне казалось, по крайней мере; и я должен сказать, что так мне кажется и сейчас, хотя я прекрасно вижу необходимость полной переработки книги. Я стал ждать с нетерпением, что о моем «Искусстве» скажут искусствоведы.

Искусствоведы не сказали ничего или почти ничего – просто потому, что в 1919 и 1920 и 1921 гг. было не до теоретических рассуждений; да и книга моя, изданная в Харькове, несмотря на все мои усилия, на север не проникла. Летом 1920 г. я, правда, побывал и в Москве, где сделал обширный доклад в МИХИМе⁴, и в Петрограде, где изложил свои мысли в РАИМК⁵, но эти доклады, хоть и вызвали очень оживленные прения, скоро забылись. Настоящей дискуссии в ис-

художественной среде мне поднять не удалось.

§ 3

Зато началась, совершенно неожиданно для меня, дискуссия политическая – именно в начале 1922 г. Дело в том, что «Искусство» очень быстро и без остатка разошлось на Украине, спрос на книгу не прекращался, и в конце 1921 г. Укрго-сиздат заключил со мной договор на переиздание ее. Я ревностно приступил к полной переработке своего сочинения и вскоре представил рукопись 1-го тома в новой редакции. И вот тут возникли сомнения, выдерживает ли моя «теория» марксистскую критику и удобно ли государственному издательству выпускать ее под своей маркой, раз предполагается значительный тираж книги и, следовательно, распространение ее в широких кругах.

Надо сказать, что до 1917 и даже 1918 г. я марксистской теории никогда пристально не изучал. Когда писалось «Искусство», я не мог не видеть, что у меня с этой теорией получаются широкие совпадения не только в общем материалистическом понимании фактов, но даже в диалектическом построении исторического процесса; но я не мог скрыть от себя, что теория базиса и надстроек – в том элементарном виде, в каком я ее только и знал, – не вязалась с историческими фактами, не вязалась и с моим представлением о социальной активности живого искусства. Кроме того, для ме-

ня было ясно, что я марксистом не могу быть еще и потому, что для меня вовсе не теория являлась исходной точкой, и вовсе не с нею я подходил к искусству, чтобы осветить искусство именно с марксистской точки зрения, – наоборот: теория была целью, к которой я стремился, и я совершенно не предрешал вопроса, получится ли в итоге у меня марксистская теория, или какая-нибудь иная. По всему этому, во избежание недоразумений, я намеренно воздерживался и в 1918 г., когда писал текст первого издания «Искусства», и в 1921–1922 гг., когда писал текст второго издания, от специфически марксистской терминологии. Я себе представлял, говоря образно, дело так, что я рыл туннель с одного конца, а марксистские теоретики искусства – с другого, и что и я, и они одинаково заинтересованы в том, чтобы как можно лучше и добросовестнее выполнить свою работу; тогда мы, по необходимости, должны будем встретиться и пожать друг другу руки, тогда я получу право назваться марксистом, ибо только тогда будет произведена взаимная проверка методов работы и достижений; а пока всего этого нет, в интересах дела надо каждому и хорошо помнить, и открыто говорить, с какой стороны он привык забираться в туннель на работу и какие инструменты привык брать с собою. На этой точке зрения я продолжаю стоять и сейчас.

Но эта точка зрения не была приемлема для моих рецензентов из Укргосиздата: им хотелось для широких читательских масс получить открыто марксистскую теорию ис-

куства. И администрация издательства приняла соломоново решение: договора со мною не нарушать, но с напечатанием моей книги повременить до выяснения политической приемлемости моих рассуждений.

Для меня создалось невыносимое положение: естественно, передо мной встал вопрос, имею ли я право преподавать в правительственных, советских вузах нечто такое, что правительственное, советское издательство затрудняется напечатать? Имею ли я право в статьях, докладах, публичных лекциях распространять сомнительные – не научно спорные, а политически сомнительные – теории? Имею ли я право стоять во главе научно-исследовательского Института искусствоведения и направлять по своим путям начинающих молодых ученых? Тот же Укргосиздат беспрепятственно в 1921 г. напечатал в 5000 экземплярах на украинском языке и распространил среди низового учительства мою книжечку «Психологш малювания»; в январе 1923 г. официальный орган Наркомпроса Украины «Путь просвещения» не только поместил на видном месте мою обширную (63 стр.!) статью «Искусство, как предмет обучения», но и выпустил ее особой брошюрой в 5000 экземпляров; ответственный московский журнал «Печать и Революция» в июньской книжечке за 1924 г. дал мою статью «Живопись, ваяние и зодчество» и принял к напечатанию в течение 1925 г. серию статей «Очерки по социологии искусства»; другой – еще более ответственный – тоже московский журнал, «Под знаменем

марксизма», в декабрьской книжке 1924 г. поместил (правда: в дискуссионном порядке) статью «Диалектика развития искусства»; наконец, в начале 1925 г. Российский Госиздат выпустил мою книгу «Почему и зачем рисуют дети»... Нечего объяснять, что все эти работы целиком построены все на тех же теоретических предпосылках, которые были подробно и систематически разработаны как раз в тексте того второго издания «Искусства», которое Укргосиздат затруднился напечатать!

Если к этому добавить, что с июля 1922 г. я стоял во главе Киевского научно-исследовательского института искусствоведения (одновременно, с ноября 1921 г., будучи еще и действительным членом Московского института) и был ректором Киевского археологического института, что в сентябре 1924 г. я был утвержден профессором I Московского государственного университета, а в декабре 1924 г. был назначен директором Российского института истории искусств, – картина моих затруднений станет ясной: я не имею ни права, ни даже возможности опустить забрало и оставаться пассивным свидетелем той борьбы за теорию искусства, которая разгорелась и разгорается все больше и среди марксистов, и среди немарксистов, следя за тем, чья возьмет; я не могу ограничиться контрабандным протаскиванием своих теоретических положений в мелких статьях или книжках по отдельным вопросам. Я должен добиться обсуждения своей «теории» в целом и по существу, чем бы это обсуждение для меня

ни кончилось – победой или (пусть даже полным!) поражением: науке нужны не только счастливые триумфаторы, но нужны и те несчастливцы, которые своими костями мостят путь для триумфаторов.

В декабре 1924 г. я представил Российской академии художественных наук в Москве и Российской академии истории материальной культуры в Ленинграде, действительным членом которых я имею честь состоять, точно сформулированные тезисы по психологии, стилистике, истории и социологии искусства. Оба этих учреждения посвятили по три заседания заслушанию моих докладов и обсуждению их. Прения наглядно показали, что для напечатания большой книги об искусстве еще не настало время.

§ 4

Прежде всего, оказалось, что вовсе не для всех бесспорно ясна необходимость в новой теории искусства: если старые теории в чем-либо ошибочны – надо их исправить, если они неполны – надо их развить, но зачем же начинать все с самого начала! Зачем нарушать преемственность работы!

Но я вовсе ведь не утверждаю, что все западноевропейские теории искусства непременно ошибочны или неполны. Нет! По-своему и в условиях западноевропейской жизни эти теории, надо думать, великолепны и истинны, и никому их ломать не требуется и не хочется. Но для нас они не истинны

и непригодны. Не надо, кажется, подробно развивать, что абсолютной и исчерпывающей истины мы почти что не имеем и что ценность всякой научной теории относительна. Всякая теория соответствует определенному состоянию сознания, а сознание обусловлено «бытием», всем хозяйственным и общественным укладом жизни данного коллектива в данный момент развития. И как только «бытие» резко изменилось, необходимы новые научные теории, которые бы охватывали объективные факты по-новому, в ином объеме и с иной глубиной. Наша революция изменила наше общественное бытие и тем самым сделала необходимой не частичную перестройку наших – особенно наших социологических – теорий, а столь же глубокую их ломку и замену, какие претерпел наш жизненный уклад.

Конкретно: в чем дело?

Западноевропейский историк античной скульптуры, найдя где-нибудь при раскопках, или в темном углу музея, или в музейном складе, обломок мраморной статуи, прежде всего индивидуализирует: он определяет происхождение каменной породы из карьеров Италии, Греции, Малой Азии или Египта, он по технике обработки поверхности камня заключает о времени изготовления, он разыскивает среди необозримых масс цельных, поломанных и искаженных реставраторами античных статуй, хранимых во всех музеях и частных собраниях мира, такие куски, которые походили бы на изучаемый им кусок, он на основании сравнительного изу-

чения всего этого материала реконструирует общий прототип, он стилистически анализирует прототип, относит его к такой-то эпохе, к такой-то школе художников, иногда к такому-то художнику... причем бывает, что об этом художнике ничего в сущности не известно, кроме только того, что он назывался так-то, жил там-то и тогда-то, примыкал к такому-то направлению, или был учеником или учителем такого-то другого мастера, – да и все это известно не из прямых и бесспорных документов, а из испорченного текста случайных заметок какого-нибудь римского компилятора... В результате всех этих очень тонких, очень трудных, требующих колоссальной наблюдательности и познаний операций иногда восстанавливается в более или менее убедительный (и, конечно, гадательный) образ, художественная личность того или иного давно забытого скульптура, до которого нам, по совести, нет никакого дела.

Такие же чудеса по части воскрешения личностей делают и историки нового западноевропейского искусства. Если когда-нибудь где-нибудь жили два брата-живописца приблизительно равной силы, вышедшие из одной и той же мастерской и обслуживавшие один и тот же круг заказчиков, и писали картины на одни и те же сюжеты, не подписывая своих произведений никак, – будьте уверены, что найдется такой бесконечно трудолюбивый историк искусства, который не только сумеет из общей колоссальной массы анонимных музейных картин выделить картины именно этих двух бра-

тьев, но непременно, на основании самого точного стилистического анализа, уловив неуловимо-индивидуальные черты техники и манеры, еще укажет и то, что писал Ян, и что писал Питер.

Все это – «наука для науки». Если от науки требовать практической приложимости, если, значит, от науки требовать обобщений, то западноевропейское искусствоведение может расцениваться лишь как совокупность методов, пригодных для первоначальной переработки сырого материала. Но на эту первоначальную переработку тратить столько сил, времени, таланта, сколько затрачивается, – просто грешно, если стать на точку зрения «науки для жизни».

Уклад жизни буржуазной Европы насквозь проникнут индивидуализмом: сильная яркая личность, гений, *Ueberschensch*⁶ – вот идеал! Индивидуалистична и западноевропейская социология, и в частности – западноевропейская искусствоведческая наука. Для западноевропейского историка, естественно, нет задачи выше и заманчивее, как воссоздание личностей, ибо для него история человечества есть история того, что великие личности сделали на земле. Вся система приемов западноевропейских искусствоведов великолепно приноровлена к этой задаче, сводит историю искусства к биографиям творческих руководящих художников. Западноевропейское искусствоведение носит чисто буржуазный классовый характер. И как бы совершенно оно ни было разработано, так мы его и должны расценивать: его значение

ограниченно и условно.

Западноевропейские искусствоведческие методы приложимы к исследованию только тех – и географически, и хронологически, и социально сравнительно редких во всеобщей истории искусства – совокупностей художественных произведений, где на первый план выступает яркая личность художника. А весь прочий художественный материал безнадежно ускользает от всякого исследования. Все искусство народных масс обходится пренебрежительным молчанием, как искусство низшего сорта, недостойное пристального внимания. Искусство ранних циклов развития – и мертвое, известное по раскопкам, и живое, процветающее у «колониальных народов», – предоставляется археологам и этнологам, которые, конечно, изучают соответствующие памятники со своих специальных точек зрения. Ни искусство ислама, ни искусство Индии, ни искусство дальневосточное органически в историю искусства не введены, для построения теории искусства не использованы – потому что нет сил, чтобы этим материалом овладеть, нет методов для его разработки. И остается в ведении западноевропейской науки лишь греко-римское «классическое» искусство, да еще искусство высших классов Европы XIII–XX вв. и некоторое количество японских мастеров-живописцев.

Кроме того: пластические искусства – живопись, ваяние, зодчество – не исчерпывают собой искусства; есть еще музыка и словесность, танец и драма, проявления того же созна-

ния, рожденного тем же бытием. Ясно, что теория искусства по необходимости должна обнять их все и во всех их проявлениях. Такая теория искусства, конечно, не может быть построена на началах индивидуализма – она должна быть коллективистской.

§ 5

Но нам-то – нам, пережившей и переживающей невиданную и небывалую социальную революцию России, и не России даже, а народам тоже невиданного еще и небывалого СССР – нам нужна именно коллективистская теория искусства, которая бы не индивидуализировала, не дробила искусство на тысячи никак не связанных между собой проявлений, не уничтожала возможность создания единой и теоретической истории искусства, и прикладной художественной политики; для жизни, для деятельности, а не для «наслаждения» или «интереса» нам нужна теория искусства.

Само собою, мы бережем и храним все сокровища античного и западноевропейского искусства, собранные в Эрмитаже, в Русском музее, в других наших музеях и галереях, великих и малых, созданных до революции или созданных революцией, – мы знаем, что и это все входит в культурное наследство, полученное нами от прошлого. Но мы уже понимаем и, чем дальше, тем глубже будем понимать, что это лишь малая доля всего получаемого нами наследства: наря-

ду с памятниками искусства греков и римлян, западноевропейского Возрождения и Нового времени, мы уже начинаем признавать искусством и то, что создавалось на древнем классическом Востоке, или в средневековой Европе, в Древней Руси, в Китае; в Индии ит. д., хотя признаем пока с извинительными оговорками, что этому всему, конечно, далеко до «несравненной» антики или Европы; наряду с искусством высших классов мы уже начинаем признавать и «народное» искусство, начинаем ценить его не только как этнографический курьез и памятник «быта»; есть смельчаки, которые пытаются овладеть «археологическим» материалом и увидеть в нем искусство; есть исследователи живописи, или словесности, или музыки, или драмы, которые делают экскурсии в области неподведомственных им искусств, выискивая там хотя бы единичные аналогии. Все это делается не только у нас и не только сейчас – в этом направлении давно уже работает пытливая мысль отдельных искусствоведов и в Европе. Но всего этого мало: пора организованно и окончательно порвать со старыми традициями. А нам это надо сделать теперь же и очень энергично – именно нам.

Народы СССР говорят на многих разных языках, выражают свою волю, свои мысли, свои чувства во многих разных художественных формах. Привести все многоликое мировое искусство сотен и сотен миллионов людей к единому европейскому знаменателю, прокламировать монополию западноевропейской буржуазии в делах искусства просто невоз-

можно; а если бы было возможно, было бы худшим видом социального и политического безумия. Наравне с западноевропейским буржуазным искусством, ослепляющим нас блеском своих индивидуальных достижений, мы должны учесть и охранять и изучать и все неиндивидуальное, все неевропейское, все небуржуазное искусство народных масс, как материал для великого Синтеза, который ляжет в основу искусства будущего. К концу нашего капиталистическо-империалистического цикла мировой истории диалектические противоречия накопились не только в виде классовой борьбы в пределах Европы (не в географическом, разумеется, а в культурно-историческом значении этого термина), но и в виде борьбы белых победителей-эксплуататоров с цветными колониальными народами: тезис родил не один, а несколько – длинный ряд! антитезисов, и мировая революция, когда она наконец разыграется, должна привести к неизмеримо более грандиозному Синтезу, чем мы обыкновенно предполагаем, ослепленные чудовищным престижем Европы.

Искусство будущего будет строиться на месте, расчищенном мировой – а не только русской – революцией, и из материалов, заготовленных прошлым – всем прошлым, разумеется, а вовсе не только прошлым европейским или русским. В наш СССР волеются – в силу исторической необходимости должны будут влиться! – еще многие и многие народы, в общую сокровищницу будут принесены еще многие и многие культуры, и каждая из них в течение веков и тысячелетий

заготовила свой вклад, свой особый и неповторяемый материал для построения мировой культуры будущего, которая будет создаваться дружными усилиями необозримых, разноязычных, разноликих, но внутренне объединенных стремлением к общей цели масс трудящихся.

§ 6

Вся Европа, весь мир стихийно продвигается к будущему, без своей воли, против своей воли. И правящие классы, и даже часть прирученного ими пролетариата, как Фауст, восклицают: «Остановись, мгновенье! Ты прекрасно!» Они боятся будущего, как дети боятся призрака, потому что они неясно его видят или даже вовсе не предугадывают. Им изменила даже холодная логика, и, запутавшись в противоречиях самого эгоцентрического индивидуализма, они не могут сделать даже такого простого силлогизма: все в природе развивается по строго определенным путям и нормам – человек есть произведение именно этого развития – следовательно, и человеческие, хозяйственные, производственные, экономические взаимоотношения, и человеческое общество развиваются тоже по раз навсегда установленным нормам, и надо только внимательно изучить прошлое человечества, чтобы эти нормы узнать и, тем самым, узнать будущее.

Мы одни идем к будущему сознательно, мы одни стремимся активными мероприятиями ускорить и облегчить

приближение этого будущего. Для нас история есть драгоценный путеводитель. Вся наша экономическая, социальная, международная и т. д. политика строится не на личных интересах, вкусах, взглядах руководящих государственных деятелей или на эгоистически-партийных интересах, а на строго проверенных и с каждым днем все более широко и глубоко разрабатываемых научных данных. Теория Маркса и Ленина для правительств СССР вовсе не есть отвлеченное умозрение, пригодное только для университетских аудиторий, а есть нечто непосредственно приложимое, прилагаемое к повседневной практике, нечто собою определяющее основную линию нашего поведения.

И только искусство – пока – является резким исключением из общего правила. Только тут исторические выводы не сделаны со всей необходимой полнотой и четкостью. Только тут поэтому по-прежнему идут бесконечные – столь же горячие, сколь и бесплодные – споры о самой азбуке, точно как в Западной Европе, с теми же преувеличениями и с теми же никудышными аргументами. Только тут русские ученые оказались неспособными разработать хоть самые насущные вопросы.

Потому ли, что вопросы искусствovedения неразрешимы или непомерно трудны и сложны? О нет! Они не сложнее и не труднее всяких иных научных вопросов! Наше бессилие обусловлено исторически.

§ 7

Товарищ Ленин как-то сказал, что всякий сознательный работник, когда придет в уныние от неналаженности советской жизни и от медленности советского строительства, должен только вспомнить о недавнем прошлом, о том, что делалось в дореволюционной России. В области теоретического и прикладного искусствознания в дореволюционной России делалось следующее.

Искусство почиталось свободным, т. е. оно было отдано в кабалу денежному ящику: художникам-производителям предоставлялось свободно – путем печати, выставок, концертов и т. д. – искать себе покупателей-потребителей, угождая вкусам тех, кто мог платить. Государственная власть во взаимоотношения между производителем и потребителем официально не вмешивалась: любой живописец, музыкант, поэт мог свободно помирать с голоду или кое-как перебиваться или богатеть – как придется и как сумеет; причем предполагалось, конечно, что все дело тут исключительно в «таланте» и в «трудолюбии» художника, а отнюдь не в умении прислужиться именно толстой суме.

А чтобы толстая сума как-нибудь по ошибке не открылась недостойному, государственная власть предусмотрительно делала одно: не прокламируя никакой общеобязательной эстетической теории, официально признавая искусство толь-

ко, так сказать, украшением жизни, заполнением досуга, развлечением, отдыхом, т. е. в конце концов, совершенно частным и личным делом каждого отдельного гражданина, государство воспитывало всех граждан (поскольку оно их вообще воспитывало), и производителей, и предполагаемых потребителей искусства, – «на лучших образцах европейского искусства», поощряло (заказами, чинами, орденами и пр.) – разумеется, «во имя чистой красоты!» и «во имя высшей человеческой культуры!» – подражание именно вот этому «европейскому» искусству, т. е. индивидуалистскому искусству западноевропейской буржуазии (включая воспринятое западноевропейской буржуазией тоже индивидуалистское искусство «классической поры» греко-римского мира), и вообще не признавало, до самого последнего времени, никакого иного искусства, ни старого, ни нового. Отступление дозволялось только в сторону русско-византийскую – во имя православия, самодержавия и народности! – но и то в очень умеренных амплитудах.

§ 8

Ясно, что при таких условиях единой искусствоведческой науки не было и не могло быть. Она, прежде всего, разделялась на теорию искусства и на историю искусства, и даже не «искусства», а «изящных искусств». Между теорией и историей никакой органической связи не было: теория искусства

считалась наукой «философской», строилась на отвлеченных предпосылках идеалистического миропонимания, с историческими фактами не вязалась и не считалась и на практике была неприменима; зато история искусства имела дело только с фактами, только регистрировала, описывала, повествовала, никаких выводов не делала и разве что доставляла иллюстративный материал для «всеобщей истории» – вернее, для рассчитанных на широкий сбыт сочинений по «всеобщей истории».

Не было, собственно говоря, даже единой «теории изящных искусств»: если не считать самых общих и туманных эстетических мудрований, трактовавших вопрос о красоте «вообще», без непосредственного отношения к искусству, теория расщеплялась по отдельным видам искусств (живописи, ваяния, зодчества, словесности, драмы, танца, музыки) и, в пределах каждого искусства, еще и по подвидам. В конце концов, утрачивалось всякое представление о единстве искусства, о возможности и необходимости привести все эти отдельные теории к общему знаменателю.

Еще гораздо хуже дело обстояло с историей: она не только дробилась на множество специальностей, и эти специальности не только не имели между собой никакой уловимой связи по существу, но и расценивались, каждая, совершенно обособленно и по-разному.

§ 9

Привилегированное место, несомненно, занимала литература. Изучалась преимущественно именно литература, т. е. письменные и профессионально-мастерские произведения словесного искусства, а вовсе не все словесное искусство в целом. Но и литература исследовалась в двух резко разграниченных направлениях: филология имела дело только с отвлеченным языком, как таковым, со словом, как строительным материалом литературных произведений, и ни в какой мере к области искусствоведения не относилась; а теоретики и историки литературы отмежевывались от филологов и занимались анализом сюжетов, композиции и стиля литературных памятников. Достойными более широкого и пристального изучения признавались произведения русской словесности – по признаку «любви к отечеству и народной гордости», а затем, конечно, греко-римская «классическая» и германо-романская литература – по признаку их «общечеловеческой и общекультурной ценности». Где-то совершенно обособленно, в духовных академиях, изучалась литература древних семитов – с точки зрения богословской; на разных отделениях восточных факультетов и в институтах восточных языков изучались литературы арабско-персидско-турецкого «мусульманского» Востока, китайско-японской Азии, Индии. Все это были совершенно отдельные, не связанные ни

между собой, ни с теорией и историей европейских литератур специальности. В результате, всякий раз, когда делалась попытка свести воедино весь этот разнородный материал в какой-нибудь «всемирной истории литературы», получалось не стройное целое, проникнутое органически-единой концепцией, а пестрый набор кое-как сшитых белыми нитками астрономической хронологии и физической географии или антропологии отдельных статей, – не узорная ткань, а варварское лоскутное одеяло.

В общие рамки искусствоведения ни языки, ни литература не включались – несмотря на то, что вопрос о существенном единстве всех искусств был поставлен уже теоретиками XVIII века. И сейчас еще многим специалистам-литературщицам устанавливаемая и с каждым днем крепнущая связь между теорией и историей всех искусств, со включением языка и литературы, со включением всего «словесного искусства», кажется каким-то губительным насилием, каким-то умалением значения и достоинства «филологических наук», отходом от «чистой научности». Вместо того чтобы выдвигать на первый план единство экономических, социальных, психологических предпосылок, определяющих собой развитие всех искусств, подчеркивается различие в материалах, которые оформляются отдельными искусствами, и различие художественных приемов, обусловленных материалом! Это – наследие все того же индивидуализирующего сепаратизма, который столь характерен для европейской буржуазной нау-

§ 10

Под «изящными искусствами» в дореволюционной России понимались одни пластические искусства – живопись, ваяние, зодчество. Этот отдел искусствоведения не слишком был в чести. В Российской академии наук, где языкам и литературам (конечно, на разных отделениях) было отведено почетное место, по штатам не полагалось – и сейчас не полагается – ни единой кафедры теории и истории пластических искусств. Разработка относящихся сюда вопросов была предоставлена Академии художеств, Университетам (в списке кафедр Историко-филологических факультетов на последнем месте значилась «теория и история искусств») и, наконец, частным учреждениям – Институту истории искусств В. П. Зубова – и обществам: двум столичным Археологическим, Одесскому Истории и древностей и другим, менее значительным. Существовала Археологическая комиссия, как ученый аппарат Эрмитажа, – наравне с Эрмитажем и она числилась даже не в ведомстве народного просвещения, а в дворцовом! – и занималась, обслуживая Эрмитаж, преимущественно эксплуатацией южнорусских «археологических месторождений»; только в самое последнее предреволюционное время Археологическая комиссия стала выполнять функции органа общегосударственной охраны

памятников искусства и старины и заботиться не только об остатках античного художественного и культурного наследия.

Что касается истории музыки, театра, танца – ни одно официальное научно-исследовательское учреждение ими не интересовалось, и дело разработки этих наук было всецело предоставлено инициативе частных любителей.

§ 11

При такой постановке исследовательского дела что удивительного в том, что русская искусствоведческая наука плелась где-то в хвосте европейской науки? Нам бы естественнее всего было заняться русским искусством и искусством всех бесчисленных народов, которые входили в состав Российской империи или соседнили с нею, – но ко всему этому материалу мерки европейского «хорошего вкуса» и методы европейского искусствоведения были неприложимы! А потому мы и сейчас еще, в 1925 г., не имеем научной истории даже русского искусства и радуемся уже тому, что хоть в некоторых областях усилиями последних лет собран и систематизирован более или менее значительный документальный материал для истории. Мысль, что у нас ничего не выходит, потому что наши (т. е. заимствованные у теоретиков-немцев) теоретические предпосылки непригодны для нашего материала, казалась и кажется непозволительной: мы

весь свой книжный рынок завалили переводами немецких теоретических сочинений, и трудно даже перечислить, сколько этих «очередных авторитетов» сменилось у нас за последние два-три десятилетия! Самое удивительное то, что среди признанных у нас авторитетов есть немало таких, которые у себя-то на родине никакого признания не получили и стали знаменитостями просто по милости русского переводчика, случайно остановившегося на «еще не переведенной» книжке...

В невыразимо-печальном состоянии находилось и преподавание искусствоведческих дисциплин. Теория искусства, естественно, сводилась – там, где она не вовсе была изгнана, – к обзору истории «эстетических учений»; теория словесности, в самом догматическом и схоластическом виде, была введена в программу и средней школы. История искусств была, по возможности, расщеплена: в средней школе преподавалась история русской словесности с сообщением кратких сведений об античной и новой западно-европейской литературе; в курс «всеобщей» истории вводились кое-какие данные о пластических искусствах и кое-какие имена знаменитейших живописцев, ваятелей, зодчих. В университетах и на высших женских курсах разные отделы истории литературы читались на классическом, словесном и романо-германском отделениях историко-филологических факультетов и на факультете восточных языков. История пластических искусств еще в первые годы нашего столетия бы-

ла загнана на классическое отделение, где была обязательной для студентов «история античного искусства». Сверх того, история пластических искусств, история музыки, история драмы преподавались в соответствующих специально-художественных средних и высших учебных заведениях.

В плане публично-просветительной работы делалось кое-что – больше для показа. Дворцовое ведомство в столицах содержало несколько роскошных «императорских» музеев и «императорских» театров. В крупных губернских центрах были «городские» музеи и «городские» театры. Все прочее было предоставлено частной инициативе и никого официально не интересовало – кроме, разумеется, всеведущей, всевидящей и вездесущей политической полиции и неукоснительно пресекавшей цензуры.

Вот что было до революции.

§ 12

Грянул Октябрь. И в жизни и самого искусства, и науки об искусстве все изменилось от самых глубин до самого верха.

Советская власть расценивала искусство не как забаву и украшение жизни, а как громадную общественную силу, как орудие организации общественного сознания. Было совершенно ясно, что в переходную пору диктатуры пролетариата в привычных буржуазных и интеллигентских руках оставлять искусство никак нельзя; непременно надо было исполь-

зовать искусство, как фактор общественности, в интересах того класса, который захватил власть. С революционной прямолинейностью Наркомпрос монополизировал искусство. Родились прославленные «советские музы» – ИЗО, Лито, Музо, Тео, Кино; тов. Луначарский, их создатель и пестун, стал всероссийским импресарио. Вместе с тем, организовалась и «Коллегия Н. И. Троцкой»⁷ – отдел Наркомпроса по делам музеев и охране памятников искусства и старины, где не только началась активная работа по спасению культурно-исторических ценностей, но выработывались основы государственной музейной политики и налаживалось дело научного исследования сокровищ древнерусского искусства.

Поступить иначе, чем поступил Наркомпрос, разумеется, было невозможно. Но его предприятие было страшно рискованным: ведь государство, взяв на себя руководство всей художественной жизнью страны, взяло на себя тем самым и ответственность за всю художественную жизнь страны. Надо было вести всеобъемлющую художественную политику; а советская политика строится на научно-теоретических основаниях. Но относительно искусства у Наркомпроса имелись лишь самые общие и непосредственно к административной практике не приложимые принципы: для того, чтобы теория «надстроек» или диалектический метод стали жизненными, их прежде всего нужно детально и внимательно разработать.

Это до сих пор не сделано. Почему? Неужели правда, что марксистские принципы приложимы к брюху, но не к духу:

все очень хорошо, пока речь идет о хозяйстве, о производстве, об экономике, но очень плохо, когда надо говорить, например, об искусстве? Этого не допускает самая элементарная логика. И материализм, и диалектика – принципы столь общего порядка, что они не могут быть частично верными, частично ошибочными: если они верны, они должны быть одинаково верны в любой области фактов, подлежащих изучению, и если они ошибочны где-нибудь, они вообще никуда не годятся. Отказываться от них потому только, что пока еще не ясно видно, как именно в деталях они прилагаются к художественному фактическому материалу, было бы легкомысленно.

Дело просто в том, что марксисты заняты непосредственно насущными вопросами государственной жизни, и им некогда вплотную заняться вопросами искусствоведения; а искусствоведы, владея художественно-историческим материалом, но находясь под обаянием европейского престижа, не умеют и не желают поставить вопросы искусствоведения с нужной широтой, не умеют и не желают пересмотреть свою методологию.

Нам нужна такая теория искусства, которая обнимала бы полностью все искусство – и «зоологическое», и «археологическое», и «этнографическое», и «историческое», и «педологическое»; обнимала бы и искусство индивидуальных художников-профессионалов, и искусство «народных масс», и искусство парадное, показное, «высокое», и искусство, быту-

ющее в нашем ежедневном обиходе. Нам нужна такая теория искусства, которая бы обнимала без исключений все искусства, а не только какое-нибудь одно, – обнимала бы и неизобразительные живопись, ваяние, зодчество, музыку, танец, и изобразительные живопись, ваяние, словесность, драму, не расщепляла бы то, что органически между собою срослось, что только и понятно в неразрывной связи. Нам нужна такая теория искусства, наконец, которая бы не отрывала искусство от живой жизни, а понимала бы искусство как одно из необходимейших и проявлений, и средств общественной жизни, не унижала бы искусство («вознося» его в заоблачные выси «нетленных и абсолютных» идеалов и идей) до уровня пустой забавы и надуманного «наслажденья».

Вот такую теорию искусства я хотел создать. Но ясно, что мое предприятие превышало силы одного человека. Для успеха предприятия нужно было бы, чтобы я полностью владел и биологией, и зоопсихологией, и рефлексологией, уже не говоря обо всех отраслях искусствоведения. Раз этого нет, у меня мог получиться только черновой набросок теории искусства, который подлежит дальнейшей проработке специалистами. Форма толстого трактата для чернового наброска оказывается слишком громоздкой – прекрасно! Я систематизировал свои мысли в виде тезисов с краткими пояснениями к каждому из них. В таком виде и система, как целое, легко обозрима, т. е. легко поддается критике, и все отдельные ее основные положения могут быть порознь проверены наи-

более основательно. В таком виде только книжка становится неудобочитаемой для малоподготовленного или не располагающего временем читателя: ее нельзя просмотреть или пробежать, а ее надо читать и штудировать, она обращается не к сердцу, а исключительно к разуму.

Единственное, чего я, как автор, желаю, – чтобы мой читатель, даже если окажется нужным меня разнести в клочья, не пожалел о потраченном на чтение книжки времени и труде.

II. Психология художественного творчества

§ 1

Органическая жизнь начинается с изолированной самодевуляющей клетки, т. е. такой, которая одна и сама выполняет необходимую для поддержания организационной формы пару функций: движется и питается. Все действия одиночной клетки являются механически необходимыми последствиями внешних воздействий; их принято поэтому называть «рефлексами» – «отражениями».

Находясь в благоприятных условиях, клетка поглощает больше пищи, чем ей требуется для жизни. Тогда она размножается. Появившиеся в результате размножения клетки могут оставаться анархическими одиночками, разойдясь в разные стороны. Они могут жить вместе – колонией. Они могут сорганизоваться так, чтобы, не утрачивая каждая своей автономности, соединять свои усилия и извлекать выгоды из своего сожительства (пример: вольвокс). Они могут, наконец, не только сожительствовать, но разделить между собой функции, необходимые для существования всего коллектива, специализируясь на той или другой работе, – тогда полу-

чается многоклеточный организм.

В многоклеточных организмах каждая отдельная клетка утрачивает значительную долю своей индивидуальной свободы и дееспособности, но совершенствуется зато в каком-либо одном направлении, обслуживая тут организм как целое и получая взамен все, что ей требуется, от других клеток, специализировавшихся в иных направлениях. Клетки с одинаковыми функциями или скапливаются в одном каком-нибудь месте организма, (ткани, железы, мышцы), или движутся по всему телу (кровяные шарики), или образуют систему нитей, пронизывающих организм во всех направлениях (нервы).

По мере нарастания количества и разнообразия, составляющих организм клеток, т. е. нарастания размеров и сложности организма, возрастает необходимость в надлежащем согласовании действий отдельных клеточных групп, в таком управлении специальными функциями каждой группы (каждого органа), которое бы имело в виду благосостояние всего комплекса органов, целого организма. Дело управления берет на себя нервная система, приспособляющаяся все более и более к тому, чтобы: 1) воспринимать воздействующие извне на организм раздражения, 2) контролировать функционирование отдельных органов тела, 3) на основании данных, получаемых извне и изнутри организма, управлять системой мышц и желез.

В соответствии с этими тремя своими обязанностями

нервная система состоит: 1) из ряда периферических органов восприятия, расположенных как на поверхности тела, так и в разных местах внутри него, 2) из центростремительных проводов, 3) из центра и центробежных нервных проводков.

Периферические органы восприятия и нервные волокна первоначально и немногочисленны, и малочувствительны. Со временем организм растет и усложняется, а следовательно, требуется все больше усилий для поддержания его в необходимых условиях «оптимума», и работа нервной системы становится все более и более ответственной. Нервная система развивается, периферические органы множатся, они становятся все более чувствительными, все более способными различать раздражения, все более точными в своей работе. Соответственно с этим повышаются требования, предъявляемые к центральному аппарату, куда поступают все сведения о внешнем и внутреннем состоянии организма, и откуда исходят все директивы ответных действий. Центр, который на низших ступенях органического развития есть просто нервный «узел», на высших ступенях становится «мозгом». Мозг не только является количественно крупным скоплением нервных клеток, но и чрезвычайно тонкой и разносторонней их организацией, где специализация функций отдельных клеточных групп, с каждым шагом вперед по пути развития целого организма, проводится все полнее и все глубже, причем между ответственными группами клеток

устанавливается все более тесная и интимная связь. Каждый периферический орган восприятия прямым нервным волокном соединен с определенным участком мозга и непрерывно посылает туда раздражения именно и только того вида, к восприятию которого он приспособлен, эти периферические нервные «токи» индуцируют внутримозговые «токи», которыми зрительный, слуховой, моторно-мышечный, осязательный, обонятельный, вкусовой и прочие центры наших «чувств» сообщаются между собой.

§ 2

Первоначально центр есть простая передаточная инстанция, отвечающая немедленными моторными и биохимическими импульсами на периферические раздражения, и вызванные этими импульсами действия сохраняют полное сходство с действиями одиночной клетки, с простыми «рефлексами». Борьба за существование приводит к тому, что организм увеличивается и усложняется, но само разрастание и усложнение организма, в свою очередь, обостряют борьбу за существование, требуя все более высокого «оптимума» для того, чтобы организм мог существовать. На сколько-нибудь высоких ступенях органического развития простых рефлексов, как метода управления действиями организма, становится совершенно недостаточно.

Нарастают клеточные массы мозга. Поступающему в

центр с периферии (центростремителъному) нервному «току» приходится пробегать через все большее количество мозговых клеток, прежде чем попасть в активно-моторный центр, от которого исходят центробежные «токи». Под влиянием непрерывно проходящих через них «токов» клеточные массы мозга изменяются, по-видимому, как-то в самом своем строении, приобретают определенные привычки, накапливают, как говорится, «жизненный опыт». Так как мозговые клетки не срослись одна с другой и сохранили, следовательно, свою подвижность и свою пластичность (т. е. способность выпускать и втягивать разветвляющиеся отростки), то, по-видимому, вполне возможно было бы дать этим фактам мозговой жизни биомеханическое объяснение. Но, как бы то ни было, проходя через видоизмененные предшествующими «токами» клеточные массы, центростремителъный ток на пути к активно-моторному центру, прежде чем стать центробежным, испытывает ряд изменений: игра рефлексов чрезвычайно усложняется, прямая связь между воздействием – причиной и действием – последствием затемняется, из непосредственных и простых рефлексов становятся условными и сложными.

Бывает, что сильное воздействие непосредственно не вызывает никакого ответного действия или вызывает незначительное действие – мы тогда говорим о влиянии «задерживающих центров», о своего рода интерференции между центростремителъным нервным током и индуцированными им

внутри-мозговыми токами; бывает и так, что воздействие вызывает действие, противоположное тому, какого бы следовало ожидать, или действие, не находящееся, казалось бы, ни в какой связи с воздействием. И бывает, наоборот, что ничтожное по видимости воздействие вызывает совершенно невероятный для всякого, кто не знает предшествующего жизненного опыта данного индивидуума, сильнейший моторный разряд, обусловленный тем, что слабый первоначально центростремительный ток сложился в мозгу с длинным рядом задержанных прежде, а теперь освободившихся при нарушении неустойчивого равновесия, моторных импульсов.

Несоответствие между воздействиями на человека и его действиями настолько наглядно, что по необходимости обратило на себя внимание всех тех, кто занимался изучением человеческой природы. Одни искали объяснения в том, что жизнью человеческой распоряжается «судьба», которая заставляет человека в каждом данном случае действовать так, а не иначе; другие говорили о «предестинации» человека, проходящего по «предопределенному» божественным промыслом пути; третьи создали учение о человеческой «свободной воле», т. е., в конечном итоге, о том, что проявления человеческого «духа» составляют единственное исключение из общего закона причинности.

На самом деле, конечно, свобода человеческой воли есть лишь тесно связанная с учением о бессмертной челове-

ской душе, принадлежащей некоему «потустороннему миру», выдумка – совершенно такая же, какими давно уже признаны и слепой рок, и божественное предопределение. Есть у людей – у каждого свой – «характеры», обусловленные физиологическими особенностями организма; есть у каждого свои «задерживающие» и «активирующие центры», обусловленные жизненным опытом; есть лишь игра очень сложных, очень многочисленных, очень разнообразных, то слагающихся, то взаимно противоположных рефлексов, накопленных в течение целой жизни мозговыми клетками.

§ 3

Как происходит это накопление жизненного опыта?

Всякое переданное в центр раздражение, поскольку оно не безразлично, т. е. поскольку оно способно вызвать моторный разряд, оставляет в мозгу более или менее прочный и глубокий след – «впечатление». Физическая природа этих следов точно не выяснена – вероятно, просто потому, что мы можем исследовать мозговые клетки лишь после смерти человека, лишь тогда, когда началось уже разложение клеток; но бесконечные ряды фактов показывают, что впечатления должны быть как-то связаны с изменениями соответствующих клеток.

Впечатления хранятся не каждое порознь, а наслаиваются одно на другое по принципу однородности и сходства и сум-

мируются в слитки – так называемые «образы», или «представления». Происходит это так, что при поступлении нового раздражения с периферии «оживают» впечатления от прежде бывших подобных раздражений – мы «узнаем» раздражение целиком или частично, или мы констатируем, что оно для нас «ново», и вновь поступившее впечатление или прибавляется к слитку уже имеющихся, или, в свою очередь, становится основным, к которому впоследствии имеют присоединиться дальнейшие подобные.

Процесс созидания одного вида образов – именно: зрительных – мы можем, до некоторой степени, воспроизвести экспериментально и наглядно, при помощи фотографического аппарата, по методу Гальтона (см.: с. 514, сноска 18) и Бодича. Суть этого метода заключается в том, что в аппарат вставляется светочувствительная пластинка, дающая при определенной силе освещения хороший снимок при выдержке в 5, например, секунд; моментальный затвор ставится на $1/4$ секунды, положим, так что для получения полного снимка нужно 20 раз щелкнуть затвором; и вот перед аппаратом сменяется двадцать разных лиц, так, чтобы их общие очертания на пластинке совпали, все – одинаково точно в фокусе (т. е. на одном и том же расстоянии от объектива), все – при одинаковом освещении, для всех – затвор открывается одинаково ровно на $1/4$ секунды. В результате на светочувствительной пластинке появляется «коллективный портрет» всех двадцати лиц.

Так как каждый отдельный снимок произвел лишь одну двадцатую долю нормального воздействия на пластинку, то единичные, или редко встретившиеся в сфотографированных лицах черты в общем снимке будут или вовсе незаметны, или малозаметны, а черты, встретившиеся в большом количестве лиц или общие всем лицам, выступят в «коллективном портрете» с большой отчетливостью. Такой снимок будет арифметическим средним профдефицировавших перед аппаратом лиц. Но ясно, что он будет точным арифметическим средним лишь при самом неукоснительном соблюдении всех вышеперечисленных условий: одинаковости силы освещения, одинаковости расстояния от объектива, одинаковости экспозиции. Всех этих гарантий вовсе нет при работе человеческого психического аппарата: накапливаемые нами впечатления, из которых мы строим свои образы, получаются при совершенно разных условиях чувствительности (=внимания), освещения (эмоциональной настроенности), расстояния и экспозиции. Ясно, что наши образы нормально должны отличаться весьма малой достоверностью, должны быть неполны, случайны, индивидуальны.

Незачем останавливаться на том, что наши органы чувств приспособлены к восприятию вовсе не всех внешних раздражений: между самым быстрым слышимым звуковым колебанием (40.000 в секунду) и самым медленным тепловым колебанием (несколько миллиардов в секунду) где-нибудь, несомненно, имеются бесчисленные промежуточные звенья, ко-

торых мы не воспринимаем отчетливо, не различаем, но которые, тем не менее, не могут не воздействовать на наш организм, на наше самочувствие. Зависит наше самочувствие еще и от всего того, что совершается внутри нашего организма, – тут периферические органы совсем недостаточны, и мы очень плохо разбираемся во всей нашей биохимии и пр.

Но даже там, где мы как будто лучше осведомлены, в области зрения, слуха и т. д., и даже при условии исправности и концевых, и центральных аппаратов и связи между ними, – наши впечатления то недостаточны (мы чего-нибудь не «заметили», т. е. не получили впечатления, хотя раздражение периферического органа восприятия было), то обманчивы (получилось впечатление при отсутствии внешнего раздражения), то ошибочны (впечатление не соответствует раздражению). Существует так называемый «порог сознания»: для того, чтобы раздражение периферического органа восприятия оставило впечатление, оно должно иметь некоторую минимальную абсолютную силу (закон Фехнера; см.: с. 513, сноска 14) и не быть «заглушаемо» другими одновременными раздражениями того же самого органа восприятия (закон Вебера; см.: с. 514, сноска 15). Зависит впечатление еще и от внимания, которое иногда позволяет перешагнуть через порог сознания (и оставить прочное впечатление) очень незначительным внешним раздражениям, а иногда, при других условиях, не допускает через порог сознания гораздо более сильные раздражения.

Из всего сказанного явствует, что мир образов, построенный из впечатлений – даже от одной и той же объективной действительности, но разными людьми, – должен быть у каждого свой, т. е. что «микрокосмы» разных людей не совпадают (понимая под «микрокосмом» совокупность личного опытного знания о «макркосме», о внешнем мире); ясно, далее, что и у каждого отдельного человека микрокосм не есть нечто постоянное и неизменное, а беспрерывно изменяется под влиянием все вновь поступающих впечатлений; ясно, наконец, что, так как действия человека определяются именно накопленной в образах потенциальной энергией, не только разные люди, но даже и один и тот же человек в разные моменты жизни по-разному реагирует на одни и те же внешние воздействия. А из этого всего следует, что, доставляя человеку определенные впечатления, можно определенным образом воздействовать на его «психику», т. е. воспитывать и учить его.

§ 4

Пока клетки мозга, хранильницы впечатлений и образов, находятся в состоянии покоя, хранимые ими впечатления и образы находятся «ниже порога сознания», т. е. в неактивном (потенциальном) состоянии. Пассивная способность сохранять впечатления и образы называется «памятью».

Активная способность извлекать образы из «подвалов со-

знания» и распоряжаться ими называется «воображением» или «образным мышлением».

§ 5

Память хранит впечатления и образы не порознь и в беспорядке, а в многочисленных перекрестно-связных группировках – «ассоциациях».

Ассоциации первоначально устанавливаются вследствие случайной одновременности поступления впечатлений – «по смежности». На высших ступенях развития наряду с ассоциациями по смежности, благодаря упорядочивающей работе образного мышления, возникают ассоциации по сходству и по контрасту, практически наиболее ценные, а потому получающие руководящее значение. Из ассоциативного образного (конкретного) мышления человека на определенном уровне культурного развития вырабатывается логическое отвлеченное мышление понятиями, мышление научное.

Образы слагаются из единоличных впечатлений – ограниченных, случайных, неточных; понятия строятся из представлений путем уточнения, пополнения и нарочитой перекрестной проверки опыта многих (всех) людей. Между понятиями устанавливается объективная, не зависящая от случайностей личного опыта логическая связь, развивающаяся из ассоциаций по смежности, по сходству и по контрасту. Логика приводит понятия в иерархическую систему, выяс-

няет причинно-следственные ряды, различает существенное и несущественное, постоянное и бывающее.

С точки зрения «истинности», т. е. соответствия объективной действительности, отвлеченное логическое мышление значительно ценнее мышления конкретного и ассоциативного. Практическая же его ценность для повседневной жизни умалется тем, что при переработке в понятия образы утрачивают свою моторную (эмоциональную) энергию; а разрыв ассоциативных связей между представлениями и замена их связями логическими делают все научное мышление совершенно безличным и потому эмоционально безразличным.

§ 6

Мы склонны преувеличивать ценность «истинности» понятий и логических построений, мы даже иногда приписываем этой ценности какой-то безотносительный характер и видим в достижениях науки торжество человеческого «духа». Соответственно с этим, мы склонны умалять ценность конкретного ассоциативного мышления и презрительно говорим о «женской логике» эмоций, по которой «дважды два – сальная свеча».

Увлекаясь понятиями и логикой, мы забываем, что объективность и бесстрастность – ценности весьма относительные. Впечатления и образы, именно потому, что они накап-

ливаются в результате личного жизненного опыта каждого, и именно потому, что впечатления производят только те периферические раздражения, которые не безразличны, т. е. способны вызвать моторный разряд энергии, – конкретные впечатления и образы, даже находясь долгое время ниже порога сознания, сохраняют свою моторную силу и могут стать действенными в любой момент, когда они воскресают в сознании под влиянием непосредственно вновь прибывающих впечатлений или внутри-мозговой работы.

Выхолощенные же отвлеченные понятия моторно бездейственны, а потому практически бесполезны. Отвлеченное теоретическое умозрение становится активным лишь при условии, чтобы добытые им результаты обратно воздействовали на воображение – чтобы техник-изобретатель использовали изыскания физиков и химиков, чтобы врач, животновод, агроном использовали достижения биологов, чтобы политик, администратор, педагог овладели выводами, добытыми историками, и т. д.

§ 7

Весь смысл жизни – в действии, вся органическая эволюция совершилась и совершается для того, чтобы действия были наиболее целесообразны для сохранения достигнутых и достигаемых организационных форм вещества.

Всякой организационной форме вещества свойственна

определенная устойчивость, выражающаяся в сопротивлении всякому внешнему и внутреннему разрушительному воздействию. Чем меньше вещества охватывает данная организация, чем проще форма, тем она прочнее; чем количественно крупнее и, следовательно, сложнее организационная форма, тем труднее становится ее сохранение, тем менее достаточно простого пассивного сопротивления, тем более активные формы оно должно принимать. То, что мы в просторечии называем «жизнью», есть не что иное, как наиболее активное проявление устойчивости высших поныне достигнутых форм организации вещества. «Жизнь» состоит из бесконечного ряда механических и химических действий, имеющих целью обеспечить данной организации вещества успех в «борьбе за существование». Способность к действиям наиболее крупных и сложных организмов мы, в просторечии же, объясняем «чувством самосохранения», «волей к жизни». Где начинается жизнь и где начинается воля – установить нельзя.

§ 8

Весь сложный нервный аппарат и вся совокупность его функций (вся «психика») выработались под воздействием воли к жизни и в целях наиболее успешной борьбы за существование. Поэтому потенциальная моторная активность образов определяется именно интересами борьбы за суще-

ствование. Все человеческие «переживания» – воля, мысль, страсть, чувство, настроение и т. д. – должны быть рассматриваемы как продукты дифференциации биологически-первобытной воли к жизни по степеням ее (необходимой в каждой данной внешней материальной обстановке) напряженности. Все «переживания» можно расположить в ряд по признаку убывающей моторной активности, и этому ряду будут соответствовать, в аналогичном ряде, условия бытия, классифицированные по признаку возрастающей обеспеченности успеха в борьбе за существование. Эта обеспеченность достигается не только ростом и усовершенствованием индивидуального организма, но и налаживанием общественного сотрудничества отдельных индивидуумов, принадлежащих к одному или даже к разным видам.

§ 9

По мере достижения все высших форм индивидуальной материальной организации, живому существу становится все труднее своими единоличными усилиями справляться со всеми вредными внешними условиями и создавать наиболее желательные условия бытия, так как более тонкая организационная форма и более нежна, и более требовательна. Только наиболее простые организмы ведут жизнь анархических одиночек. По мере продвижения по пути органической эволюции живые существа становятся все более общежитель-

ными, т. е. приучаются соединять свои усилия в общей борьбе за существование и социально организуются. Накапливаясь по наследству, социальные навыки («общественный инстинкт») приводят к росту и усложнению социальных организационных форм. Социальным организационным формам свойственны те же стремления, как и биологическим (клеточным) организационным формам: к самосохранению, к наиболее полному и целесообразному разделению труда, к наиболее рациональному согласованию функций отдельных рабочих групп в интересах целого коллектива.

«Царем природы» стал человек не потому, что он по своей физической организации самое большое и самое сильное животное, а потому, что он наиболее общественное из всех живых существ, выработал наиболее могучие социальные организационные формы и изобрел наиболее совершенные средства общения.

§ 10

Коллективная борьба за существование и организованное сотрудничество отдельных особей невозможны без такого средства общения, которое бы позволяло каждому члену коллектива делиться с другими своим знанием и опытом (т. е. накопленными им образами) и побуждать других к определенным действиям. Ясно, что степень необходимости общения и интимности общения в точности и непосредствен-

но зависят от степени развития коллективного сотрудничества, т. е. от социальной организационной формы. Следовательно, и средства общения должны быть немногочисленны и просты на низших ступенях общественности и становиться все более разнообразными и тонкими на высших ступенях социального развития.

Общественность у высших органических видов становится настолько привычной, что особи этих видов чувствуют в ней потребность даже тогда, когда, по условиям борьбы за существование, никакой практической надобности в ней не имеется: одиночество становится тягостным или даже невыносимым, общаться с себе подобными становится приятным, доставляет наслаждение. Вместе с тем, и средства общения – вся совокупность тех действий, при помощи которых оно осуществляется, – перестают быть только практически-целесообразными и нужными и становятся самодовлеюще-ценными, как источник наслаждения общественностью.

§ 11

Общение живых существ между собою может достигаться тремя путями: 1) излучением нервной энергии, которое «телепатически» непосредственно воздействует на нервный центр другого, 2) органическим формотворчеством, 3) сознательными мускульными сокращениями.

Воздействие непосредственным излучением энергии, еще

недавно окутанное мистическим неправдоподобием, теперь, когда мы умеем при помощи радиоволн управлять аэропланами без летчика, ничего невероятного не представляет. Телепатией легче всего объяснялись бы многие факты из жизни насекомых (например, бабочек-шелкопрядов) и других животных, может быть – даже людей. Но телепатические явления научно точно и бесспорно не установлены и не изучены; большой роли в общественной жизни высших животных они, во всяком случае, не играют.

Органическое формотворчество, как средство общения живых существ между собою, наиболее ярко проявляется в так называемом «брачном наряде» растений и животных. Как бы распространено явление «брачного наряда» ни было и как бы велико ни было его значение в общей экономии органической природы, его круг действия ограничен делом видового размножения.

Повсюду, где общение живых существ между собою и воздействие одного на волю другого или других имеют место, как массовое постоянное и повсюдное средство общественной организации, оно совершается посредством сознательных и нарочитых действий, мускульных сокращений. Возможность таких действий, которые оказывают решающее воздействие на «психику» других членов коллектива, обусловлена моторным (эмоциональным) характером образного мышления и подражательностью, свойственной всем социально организованным живым существам и более всего,

конечно, человеку.

Механизм общения посредством действий (телодвижений, мускульных сокращений), может быть схематизован следующим образом:

1. Подлежащее выражению и сообщению «переживание» (в самом всеохватывающем значении этого слова, см. § 8) вызывает из «подвалов сознания» клубки образов, которым свойственна именно данная «эмоциональная окраска».

2. Образы, в свою очередь, вызывают находящиеся с ними в максимальном соответствии телодвижения.

3. Воспринимая слухом или зрением эти телодвижения, всякий принадлежащий к тому же (или близкому) виду свидетель их повторяет, явно или «про себя».

4. Эти повторенные телодвижения ассоциируются с теми же или почти теми же образами, для выражения которых они и были произведены.

5. Образы вызывают связанные с ними «переживания».

Следовательно, для того чтобы посредством телодвижений установилось между живыми существами взаимное понимание, нужно, чтобы у сообщающегося и воспринимающего одинаково ассоциировались такие-то эмоции с такими-то образами и такие-то образы с такими-то телодвижениями. Другими словами: общаться и понимать друг друга могут лишь живые существа, у которых под влиянием одинаковых условий бытия сложились одинаковые или схожие ряды ассоциаций между переживаниями, образами, действиями;

все дело взаимного общения и понимания имеет условный характер и может быть осуществлено тем успешнее, чем более многочисленны, разнообразны и ярки упомянутые ряды ассоциаций.

§ 12

Вся совокупность сознательных действий, посредством которых один член коллектива обнаруживает перед другими мир своих образов для того, чтобы их «заразить» своими переживаниями, – есть искусство. Следовательно, искусство вовсе не есть нечто высокаторжественное и исключительное, а есть повседневное бытовое условие и проявление всякой общественной жизни – и у животных, и у людей, есть необходимое для установления сотрудничества средство общения живых существ между собою и средство эмоционального воздействия.

Пользуются искусством все. Но владеет им каждый по-разному, в зависимости от общественных потребностей (т. е. от уровня достигнутой социальной организационной формы) и от способностей (т. е. от значительности, яркости и богатства выражаемых образов и ответственности телодвижений). Все заинтересованы в том, чтобы владеть искусством как можно лучше – и в целях практического его использования для налаживания совместной жизни, и в целях наслаждения общением с другими членами коллектива; но

не всем это одинаково хорошо удается. Те, кому это удается лучше других и кто поэтому может обслуживать продуктами своего творчества других, давая им готовые формулы для выражения и их переживаний, – называются художниками, а деятельность их – искусством, в особенном, специфическом значении этого слова. Но надо помнить, что искусство профессионалов-художников от искусства нехудожников отличается только количественно, а не качественно, – потому именно и возможно усвоение нехудожниками эмоций, образов и телодвижений художников, потому именно художник и приобретает то громадное общественное значение, которым он пользуется во все времена и во всех коллективах и которое часто преувеличивается до чудовищных размеров как самовлюбленными художниками, так и восторженными теоретиками.

На самом деле художник только обслуживает нехудожников, пробуждая «с неведомою силой» те образы и те эмоции, которые в смутном виде у нехудожников под влиянием бытия уже зародились; власть художника над «сердцами людей» – власть весьма ограниченная, каковы бы ни были его способности, талант, гений, и ничего таинственно-мистического в ней нет. Любое художественное произведение, имевшее, успех у такого-то коллектива людей, может быть с полным правом рассматриваемо как выражение переживаний всего этого коллектива и как показатель уровня общественного его развития.

Остается сказать несколько слов об «эстетическом наслаждении» и о «красоте», которые играют у разных теоретиков искусства большую роль. Так называемое эстетическое наслаждение испытывается потребителями искусства от того, что их микрокосм, т. е. мир их эмоций, образов, средств общения, разъясняется, уточняется и обогащается при восприятии продуктов творчества специалистов-художников и при усвоении «хорошо найденных» готовых формул. Эстетическое наслаждение поэтому вовсе с «красотой» по существу не связано.

«Красотой» называется совокупность формальных свойств того или иного продукта природы или искусства, которая соответствует наиболее общим ритмическим (см. ниже, IV § 4) представлениям данного человека, его «вкусам», «идеалам» и т. д. Красота в искусстве появляется в некоторые определенные периоды развития, а затем совершенно и надолго из искусства исчезает. Так как в европейском искусстве «красота» уже перестала или, во всяком случае, перестает играть заметную роль, мы сейчас можем со спокойной совестью просто сдать в архив все те бесчисленные тома, которые, начиная с середины XVIII века, с легкой руки пресловутого «отца эстетики», немецкого профессора философии Баумгартена⁸, наполнялись рассуждениями о красоте. Так как теория всегда запаздывает по сравнению с практикой, а русские переводчики немецких книжек всегда запаздывают по сравнению с западноевропейской теорией, мы, вероятно, на

русском книжном рынке еще в течение некоторого времени будем встречать книжки, которые должны были бы устареть у нас уже тридцать лет тому назад, когда появилась книга Л. Н. Толстого «Что такое искусство?».

III. Классификация искусств

§ 1

Раз искусство есть деятельность, выявляющая мир образов («микрокосм») художника в доступной наблюдению посторонних форме, и преследующая цель вызвать у этих посторонних связанные с данными образами переживания, – классификация искусств может основываться на разнообразии выражаемых переживаний (классификация по «содержанию»), на разнообразии выявляемых образов (классификация по «стилю»), на разнообразии действий, служащих для выявления образов (классификация по материалу и технике).

Наиболее естественной, казалось бы, является классификация по содержанию, так как именно ради содержания создается всякое произведение искусства и так как истолкование содержания есть цель искусствоведческого анализа, по достижении которой искусствовед уступает место историку. Теоретически мы можем расклассифицировать все человеческие переживания по признаку убывающей напряженности и моторной активности и можем для произведений искусства установить типизирующие грани:

1) искусство чистой воли к жизни – «магическое»;

2) искусство мысли – «символическое» (определяя символ как эмоционально воспринятую и выраженную в образах общую отвлеченную мысль, «религиозную», т. е. обуславливающую поведение человека);

3) искусство повествовательное – «эпическое»;

4) искусство страстей и характеров – «классическое», «патетическое»;

5) искусство чувств – «этическое»;

6) искусство настроений – «импрессионистское».

Как бы хороша ни была такая классификация, на практике она непосредственно к произведениям искусства не приложима, потому что в каждом отдельном случае истолкование может быть оспорено: переживание у художника ассоциировалось с такими-то образами, у нехудожника эти образы обратно ассоциируются с такими-то переживаниями – где гарантия, что переживания производителя и потребителя искусства совпадают? И если совпадают – точно ли, или приблизительно? Когда речь идет о произведениях искусства, возникших среди чуждых нам условий экономического и социального бытия, можно с уверенностью сказать, что одни и те же образы у художника и у нынешнего искусствоведа должны связываться с совершенно разными переживаниями.

Полагаться на «интуицию», на «прозрение», на «вчувствование» и другие подобные – бывшие модными или сейчас модные – «методы истолкования» художественных про-

изведений нельзя; научное же истолкование может явиться лишь в результате формального («стилистического») анализа. А потому в качестве основной классификация по содержанию недопустима.

§ 2

Непригодна для искусствоведческих целей и классификация по признаку разнообразия действий, служащих для выявления образов, или материалов и инструментов, употребляемых художниками в тех же целях. Мышечные сокращения и комплексы мышечных сокращений, комбинации этих комплексов в той или иной последовательности – бесконечно разнообразны и приведены к одному знаменателю быть не могут. Бесконечно разнообразны также и материалы, которыми пользуются художники, и инструменты, которые они пускают в ход, причем из одних и тех же материалов, обработанных посредством одних и тех же инструментов, делаются по существу разные вещи, а из разных материалов и при помощи разных инструментов делаются вещи по существу одинаковые. Художественная суть произведения искусства вовсе не затрагивается при изучении телодвижений, материалов, инструментов, ибо все это имеет чисто служебное назначение и может быть использовано или не использовано художником, как ему в каждый данный момент придется или захочется.

Конечно, было бы преувеличением, если бы кто-нибудь вздумал совершенно отрицать формообразующее значение материалов и инструментов, а также техники, т. е. комплексов телодвижений, необходимых для того, чтобы материалы и инструменты дали то, что от них требуется. Когда художник уже почему-либо выбрал тот или иной материал, те или иные инструменты, ту или иную технику, – тогда, без сомнения, материал, инструмент, техника начинают влиять и на самую форму, на самый художественный замысел, на самое содержание, подсказывая то или иное разрешение творческих проблем. До конца понять любое художественное произведение можно, разумеется, только учтя и этот материально-технический формообразующий фактор.

Но еще гораздо более вредным преувеличением была бы переоценка формообразующего значения материала и техники, если бы кто вздумал утверждать, что материал и техника владеют художником, или что задача художника заключается в «выявлении материала». Сейчас есть люди, которые именно такое преувеличение выдают за «материалистическое понимание искусства», и есть люди, которые настолько неспособны понять социальную суть искусства, что они таким «материалистам» верят.

§ 3

Искусство выявляет мир образов художника, искусство

эти образы внедряет в сознание потребителя. Всякая классификация художественных произведений должна быть основана на изучении творческого акта, на исследовании свойств образов.

Образы прежде всего слагаются в разных мозговых центрах из впечатлений, полученных от разных периферических органов восприятия. Четкой различимостью обладают зрительные, слуховые, моторные образы; гораздо менее разнообразны и – главное! – гораздо менее значительны в человеческом обиходе, в борьбе коллективного человека за существование, впечатления и образы вкусовые, обонятельные, осязательные. Теоретически мыслимы, значит, шесть искусств, и фактически они все шесть и имеются; надо даже признать, что кулинарное искусство вкуса или парфюмерное искусство обоняния в определенные исторические моменты (примеры: Рим I–II веков нашей эры, Франция XVIII века) достигали значительной высоты развития. Но крупное общественное значение получили только искусства зрения, слуха и телодвижений. Только ими – может быть, пока! – занимается теория искусства.

Впечатления поступают ежемгновенно и во множестве в разные центры мозга, одни и те же внешние причины одновременно раздражают разные периферические органы восприятия. Отсюда ясно, что впечатления и образы, хранимые и вырабатываемые разными мозговыми центрами, перекрестно связаны бесчисленными ассоциациями по смеж-

ности, что чистых радов зрительных или слуховых или моторных представлений и нет, и быть не может, и что ни одно искусство, выявляя своими средствами ряд только зрительных или только слуховых или только двигательных образов, исчерпать наше знание действительности совершенно не может. Проводя классификацию искусств по образно-творческим мозговым центрам, не следует поэтому забывать о насильственном характере такой – как и всякой иной – классификации, и не следует удивляться, если живое искусство в грани теоретически устанавливаемых категорий будет укладываться с трудом.

Ходячая классификация искусств насчитывает их семь: три искусства зрительных образов – живопись, ваяние, зодчество, два искусства слуховых образов – музыку и словесность, два искусства движения – танец и драму. Достаточно пойти в театр, чтобы убедиться, что художники всех семи специальностей могут – если и не непременно должны – сообща творить такие произведения искусства, которые, конечно, не могут быть поставлены в счет какой-нибудь одной его разновидности. В менее широком масштабе мы такое соединение образов, принадлежащих разным мозговым центрам, в внутренне едином произведении встречаем повсюду и на всех ступенях развития.

Тем не менее необходимо внимательно изучать свойства зрительных образов, образов слуховых и образов моторных, потому что такой анализ вскрывает причины целого ряда

весьма примечательных особенностей художественных произведений. В результате анализа мы получаем следующую таблицу:

| | | | |
|-----|------------------------------|----------------------------------|---|
| § 5 | Искусства мусические: | | Искусства пластические: |
| | § 4 | Искусства времени (акустические) | |
| § 6 | Искусства изобразительные: | Словесность, | Драма, |
| | Искусства неизобразительные: | Музыка, | Танец, |
| | | | Изобраз. живопись, Изобр. ваяние. |
| | | | Неизобраз. живопись, Неизобразит. ваяние, Зодчество |

§ 4

Зрительным образам свойственна пространственность. Для наших целей вовсе не требуется исследовать, что такое пространство вообще, – я должен признаться, что я бы затруднился, после Минковского⁹, Эйнштейна¹⁰, Гинтона¹¹ и других, дать сколько-нибудь понятное определение «объективного» пространства; но мы-то, говоря об искусстве, имеем дело лишь с «субъективной» пространственностью наших зрительных образов – а она характеризуется тем, что, как мы зрительно воспринимаем одновременно несколько предметов, так мы можем себе и представить одновременно ряд

предметов или части одного и того же предмета. Вот это сосуществование во времени мы и называем пространственностью.

Для акустических образов характерно, напротив, то, что их ряды развертываются во времени и вне времени не существуют. Мы в дальнейшем убедимся, что и зрительным образам не чужда временность, и слуховым образам не чужда некоторая пространственность, но не это существенно: нельзя остановить музыкальный звукоряд (т. е. исключить время) – он перестает существовать.

Наконец, моторным образам свойственны и пространственность, и временность, т. е. они занимают посредствующее положение между слуховыми и зрительными: выключите время – получится «живая картина», выключите пространство – и остается голый, акустически воспринимаемый ритм.

§ 5

Так как искусства только выявляют вовне образы и комплексы образов, то и произведения искусства существуют или в пространстве (живопись, ваяние, зодчество), или во времени и пространстве (танец, драма), или во времени (музыка, словесность).

Задача пространственных искусств – оформлять лежащее вне художника вещество так, чтобы оно соответство-

вало зрительным образам художника и подсказывало те же зрительные образы потребителю искусства. Оформив ту или иную массу материала, художник от своего произведения отходит навсегда, предоставляя его непосредственно потребителю. Условимся эти искусства называть пластическими.

Задача искусств временных и временно-пространственных – оформлять действия самого художника, действия, не оставляющие длительных следов в пространстве. Произведения этих искусств существуют, следовательно, лишь пока художник издает соответствующие миру его образов звуки или производит те телодвижения, которые он хочет подсказать потребителю искусства; и для того, чтобы стать действительными, произведения временных и временно-пространственных искусств каждый раз должны быть «исполняемы» – самим ли автором-творцом, или творцом-исполнителем. Условимся эти искусства называть мусическими.

Для искусствоведа – и особенно для искусствоведа-историка – различие пластических и мусических искусств имеет очень большое значение: в первых он изучает подлинники, в которых сам автор признал эквивалент своих зрительных образов, т. е. искусствовед получает доступ непосредственно в микрокосм художника; в искусствах же мусических подлинность каждого отдельного исполнения подлежит сомнению и не может быть доказана. Только теперь, благодаря изобретению фонографа и кинематографа, возможны точные записи и точные воспроизведения отзвучавших

звукорядов и проделанных телодвижений; прежние же нотные записи музыки, буквенные записи слов и описания хореографических и драматических действий, как исторические документы, имеют весьма малую ценность, давая лишь самое общее представление о том, что хотел сказать художник и как он сказал то, что хотел сказать.

Не удивительно поэтому, что и история, и теория пластических искусств гораздо полнее и глубже разработаны, чем история и теория мусических искусств. Даже в обывательском обиходе, в общепринятой классификации искусств, в области пластических искусств делаются гораздо более тонкие различия, чем в области искусств мусических: в нашей табличке мы имеем два искусства времени, два искусства времени и пространства – и пять (а может быть, даже шесть) искусств пространства. И в наших дальнейших рассуждениях искусства пластические по необходимости будут занимать доминирующее положение.

§ 6

Искусство существует для того, чтобы посредством образов выражать эмоции художника – и притом именно те эмоции, которые в целях согласования действий разных (многих) живых существ имеют наибольшую ценность. Ясно, что характер переживаемых и подлежащих сообщению эмоций обусловлен тем, как протекает и индивидуальная, и коллек-

тивная (видовая) борьба за существование. Основным вопросом бытия является, конечно, вопрос о добывании пищи. В этом отношении все живые существа (а люди – особенно на ранних степенях общественного и культурного развития) делятся на две категории: одни коллективы живут в такой обстановке, что могут – или даже должны – ограничивать свои усилия простым собиранием пищи, а другие должны добывать ее с боя. Наиболее активными формами собирания пищи являются земледелие, охота на мелкого зверя, скотоводство; с боя добывают себе пропитание все хищники – охотники на крупного зверя и на людей (разбойники, воины). Эмоции, переживаемые этими столь различными по образу жизни и деятельности категориями людей, а следовательно – и образы, которые вырабатываются их мозговыми центрами в неразрывной связи с эмоциями, должны принадлежать к двум совершенно и в корне различным типам.

Жизнь собирателей пищи течет медленно и однообразно. Их благополучие зависит от той безличной совокупности внешних условий, которую мы называем природой. С природой ни животному, ни человеку (на первых ступенях его развития) спорить не приходится. У собирателей пищи вырабатывается способность приспособляться к внешним условиям, терпеливо ждать и надеяться, что, авось, все как-нибудь да образуется; вырабатывается пассивное, созерцательное отношение ко всему совершающемуся вокруг них и уверенный фатализм – чему быть, тому не миновать. Все

внимание сосредоточено не на предметах внешнего мира, а на собственном самочувствии – на ритмах жизни, то повышенных, то пониженных, то бурных, то ровных. Нет никакой нужды сохранять в памяти впечатления целиком, в виде определенных комплексов признаков: признаки разрозняются и перегруппировываются по их ритмическому характеру, и образы получаются в итоге «конструктивные», не имеющие в целом никакого сходства с конкретной внешней действительностью, а отражающие только действительность внутреннюю, субъективную.

Ко всему этому нужно добавить, что именно у собирателей пищи (особенно у земледельцев) уже на низких ступенях развития зарождается организованная труд, который приучает людей к ритмичности телодвижений, к ритмической совместной рабочей песне, т. е. к искусству, вовсе не имеющему целью воспроизводить получаемые извне впечатления.

Хищники постоянно зависят именно от собственной инициативы, от своей силы, своей ловкости, своего умения использовать всякое случайное обстоятельство (т. е. от своего опыта и своей сообразительности). В хищниках вырабатывается повышенная активность: их эмоции быстры, остры, изменчивы, разнообразны, как изменчивы и разнообразны все те обстоятельства, среди которых приходится жить и бороться – и бороться не на живот, а на смерть. Соответственно со всем этим, все внимание хищников сосредото-

но именно на внешнем мире: надо уметь следить за каждым движением добычи, надо уметь его понять и правильно истолковать его последствия, чтобы не попасть в беду, чтобы не упустить благоприятный случай. Хищники заинтересованы в том, чтобы в памяти удерживать впечатления по возможности в точности и целиком, именно как комплексы органически между собою связанных признаков. А потому их центры вырабатывают образы «репродуктивные», сохраняющие максимальное потребное сходство с объективной действительностью.

В играх и взрослых хищников, и их детенышей (например, котят, щенят) четко сказывается вот этот репродуктивный характер их образного мышления: они не танцуют и не поют, а преследуют, охотятся, борются.

Искусство выражает эмоции при посредстве образов. Если мир эмоций и вырабатываемых воображением представлений столь резко двоится, должно, конечно, столь резко двоиться, также и искусство. И действительно, мы имеем не одно искусство, а два: неизобразительное и изобразительное. Неизобразительное выражает общее самочувствие художника, ритмы и темпы его внутренней жизни, не индивидуализируя эмоции точным указанием причин, их вызвавших, – причин фактических или возможных; неизобразительное искусство выражается языком конструктивных образов. Изобразительные искусства выражают специфические эмоции, могущие быть вызванными только таким-то стечением кон-

кретных обстоятельств, а потому, по необходимости, говорят языком репродуктивных образов.

И это разграничение искусств на изобразительные и неизобразительные, разумеется, не имеет слишком категорического характера: нет на свете ни одной чисто собирательской человеческой культуры, как нет и чисто хищнической, и нет общества, которое бы могло совершенно обойтись без изобразительных искусств (например, без речи) или совершенно без неизобразительных (например, без музыки и танца). Нет изобразительного искусства, в котором бы совершенно отсутствовали неизобразительные элементы (интонация, ритм, рифма в словесности, ритмы, темпы и тембры телодвижений в драме, ритмы и гармонии в живописи и ваянии), и нет неизобразительных искусств, где бы не было следов изобразительности (звукоподражание, ритмы и темпы в музыке, мимика в танце, натуралистические мотивы в узорной живописи, в неизобразительном ваянии и в зодчестве).

§ 7

Как показывает наша табличка, есть по два искусства слуха и движения, а искусств зрительных образов – несколько: не то пять, не то шесть. Необходимо дать себе точный отчет в границах между живописью, ваянием и зодчеством.

Определять каждое из этих искусств по признаку матери-

алов или способа их обработки нельзя; об этом мы уже говорили выше (§ 2). Найти для живописи, ваяния или зодчества формулу, которая бы охватывала все материалы и все технические приемы, фактически в разных странах и в разные времена пущенные в ход, можно только, если заранее примириться с тем, что формула будет гласить приблизительно так: все три пластических искусства оформляют любое вещество при помощи любых инструментов и приемов. Ясно, что с таким определением нам делать нечего.

Если же исходить от тех образов, которые выявляются живописью, ваянием и зодчеством, и принять во внимание, что всем зрительным образам свойственна пространственность, мы приходим к очень определенным выводам по поставленному вопросу.

Наш глаз есть некоторый довольно сложный оптический аппарат. Проникая через этот аппарат, световые лучи, отражаемые окружающими нас предметами, плоской картинкой ложатся на дно глазного яблока, на сетчатку, и раздражают расходящиеся здесь пучками концы зрительных нервов. Как происходит раздражение, как оно передается в центр, и т. д. – обо всем этом мы здесь можем не говорить; но что для нас тут чрезвычайно важно – световая картинка раздражает концы зрительных нервов не одинаково на всем своем протяжении, как она ни мала. Максимум чувствительности сетчатки сосредоточен в так называемом «желтом пятнышке» величиной с булавочную головку, находящемся недалеко от

того места, где зрительные нервы входят в глазные яблоки. Чувствительность сетчатки ослабевает по мере отдаления от желтого пятнышка, так что ясно мы видим в картинке, отбрасываемой аппаратом глаза на сетчатку, только ту небольшую часть, которая легла на желтое пятно, менее ясно видим соседние участки, совсем неясно видим периферические части нашего «поля зрения», где ни цвета, ни размеры, ни число оптических раздражений не воспринимаются сколько-нибудь отчетливо.

Процесс рассматривания заключается в том, что мы, посредством сокращений очень сложной системы глазных мышц, поворачиваем глаза так, чтобы постепенно все части картинке, одна за другою, прошли по желтому пятну, т. е. последовательно оказались в наилучших возможных условиях видимости. То обстоятельство, что не только желтое пятнышко обладает светочувствительностью, но и соседние участки сетчатки, так что при вращении глаз предметы не сразу появляются и не сразу исчезают с нашего поля зрения, содействует пространственной двухмерной связности наших зрительных впечатлений. Является возможность суммировать бесчисленные точечные (конечно, тут речь идет не о математической непротяженной точке, а о весьма малых плоскостях) впечатления не только в линейные, но и в плоскостные двухмерные образы.

Приведенные физиологические факты имеют большое психологическое значение, ибо вскрывают подлинную при-

роду зрительных впечатлений и, следовательно, зрительных образов: та «невинность глаза», о которой говорил Рёскин¹² и которую он определял как способность воспринимать ложающуюся на сетчатку световую картинку чисто-зрительно, — оказывается мифом. Рёскин думал, что младенец обладает этой невинностью глаза, видит комбинации световых пятен без всякой примеси пространственности, понемногу теряет эту способность и, ставши взрослым и ставши живописцем, должен затем делать огромные усилия, чтобы ее в себе искусственно вновь воспитать. На самом же деле, оказывается, чисто-зрительных, чистоплоскостных непосредственных впечатлений не получает и младенец: с первого же момента, когда младенец открыл глаза, зрительные восприятия неразрывно связаны с мускульными (моторными), и плоскостное впечатление отнюдь не может считаться первичным, а появляется в результате суммирования по смежности впечатлений точечных. Плоскостный образ даже отдельного небольшого предмета есть, следовательно, нечто, не имеющее эквивалента в одном отдельном восприятии, а есть моторно-зрительное, т. е. пространственное построение, дело суммирующей, систематизирующей работы памяти и воображения.

Более того, было бы явной ошибкой утверждать, что хоть плоскостное, двухмерное, зрительное образотворчество на много предшествует трехмерному. Ибо уже у младенца имеется мышечный аппарат, управляющий аккомодацией и конвергенцией глаз, а при помощи аккомодации и конверген-

ции мы познаем относительную удаленность от нас разных источников отраженного света, разных предметов, т. е. про-никаем в третье измерение.

Для того чтобы какой-нибудь предмет был ясно виден, он должен быть «в фокусе». В фотографической камере, снабженной постоянным объективом, помещение интересующе-го предмета в фокусе достигается раздвиганием или сдви-ганием, т. е. изменением расстояния между объективом и светочувствительной поверхностью. В человеческом глазу именно это расстояние раз навсегда дано глубиной глазно-го яблока, и тут, следовательно, приходится менять объек-тив. И действительно, в результате взаимодействия круговой связки, на которой подвешен хрусталик глаза, и ресничного мускула, хрусталик становится то более плоским, то более выпуклым, в зависимости от расстояния рассматриваемого предмета. Кроме того, в зависимости от силы света и от то-го же расстояния, мы в фотографическом аппарате сдвигаем или раздвигаем диафрагму, самое отверстие, через которое световые лучи попадают в объектив, – точно так же челове-ческий глаз имеет зрачок, который, при посредстве управля-ющего им мускула, может расширяться и суживаться.

Игра мускулов, производящих аккомодацию (т. е. изме-нения формы хрусталика и размеров зрачка), тесно связана с конвергенцией глаз, т. е. таким управлением движениями глазных яблок, при котором световые лучи, исходящие от одной и той же точки, попадают в обоих глазах на желтые

пятнышки. Чем ближе рассматриваемая точка, тем больше угол, образуемый осями глаз, и наоборот; расстояние рассматриваемой точки от глаз соответствует мускульному усилию конвергенции.

Из всего этого отнюдь не следует, что младенец, открывши впервые глаза, тотчас же видит окружающую его обстановку именно так, как видим ее мы, взрослые, умудренные всесторонним опытом: младенец, конечно, не может осознать свои восприятия и оценивать относительную глубину третьего измерения. Но из этого следует, что даже тогда, когда младенец лежит в колыбельке, он, не имея еще возможности произвольно менять свою точку зрения на предметы, получает все-таки не чисто зрительные впечатления, а зрительно-моторные – сначала линейные, когда он суммирует те точки, по которым «скользит его взгляд» (эти точки, естественно, располагаются вдоль границ световых пятен разного цвета и разной силы), затем уже плоскостные, когда он суммирует линии-полоски, наконец – и глубинные, когда он начинает осознавать и учитывать аккомодацию и конвергенцию. Тем более моторны, т. е. и плоскостны, и глубинны, зрительные образы у взрослых людей. И если живопись имеет своей задачей выявлять зрительные образы, то требовать от нее во чтобы то ни стало полного пренебрежения к третьему измерению могут только извращенные доктринеры, не потрудившиеся ознакомиться, прежде чем законодательствовать в вопросах искусства, хоть с элементами физиоло-

гии и психологии.

Действительно, вопрос, который, более или менее остро занимал всех живописцев-изобразителей всех времен и народов, заключался всегда вовсе не в том, чтобы добиться в живописи полной плоскостности, какой нет ни в восприятии, ни в репродуктивных образах, а наоборот – в том, чтобы уничтожить плоскостность, чтобы добиться «рельефа», «глубинности», «трехмерности». Только неизобразительная живопись, исходящая от рисунка (т. е. от чисто плоскостного суммирования точечных восприятий вдоль линий скольжения взгляда), может оставаться в плоской двумерности; изобразительная же живопись всегда изыскивает те или другие приемы «перспективы» (композиционные, линейные, колористические), чтобы передать эффекты аккомодации и чтобы избежать необходимости передавать непередаваемые эффекты «биокулярности» зрения (т. е. конвергенции глаз).

Таким образом, для живописи характерно не столько абсолютная плоскостность самих образов, сколько суммирование в плоскости – как бы мозаичное сопоставление в плоскости – точечных элементов, доставляемых непосредственным восприятием, и линий, являющихся первичным продуктом этого суммирования. Ясно, что при разной удаленности от глаза разных частей поля зрения плоскостная сумма (взаимное расположение) зрительных восприятий возможна только при большей или меньшей выдержанности единства точ-

ки зрения, которую произвольно выбирает живописец и которая затем становится обязательной для зрителя. Если живописец изображает некоторый крупный ансамбль форм, он может каждую из них изображать так, как он себе ее оптически представляет, с особой точки зрения: когда египтянин изображает человека, он рисует лицо и ноги в профиль, глаза и грудь в фас, а торс в три четверти, но каждую отдельную часть он рисует с какой-нибудь одной точки зрения, а не со всех зараз. И вот это-то единство точки зрения живописца и обязательность избранной художником точки зрения для зрителя – столь же характерный признак для живописи, как и плоскостность.

Итак, зрительное воображение, суммируя и сопоставляя точечные восприятия, получаемые с одной точки зрения, порождает образы, уместяющиеся в двухмерной плоскости. Деятельность, выявляющая такие образы, называется живописью, какова бы ни была плоскость, и к каким бы материалам и техническим приемам ни прибегал художник, чтобы осуществить свой замысел.

Зрительное воображение может идти дальше: оно может суммировать (связно и в определенном порядке сопоставлять) вот эти двухмерные плоскостные образы в трехмерном пространстве. Получаются образы скульптурные. При осуществлении художником замысла, выражающегося в трехмерных скульптурных образах, появляется изваяние, предмет, допускающий – требующий! – множества точек зрения.

С каждой отдельной точки зрения изваяние (все равно какое: малое или великое, изобразительное или неизобразительное) есть живописное, – т. е. двухмерное, плоскостное, – целое; скульптурное впечатление оно произведет лишь тогда, когда мы его осмотрим со всех сторон и как-то в себе скомбинируем все полученные отдельные живописные впечатления в новое целое высшего порядка, в которое моторные элементы и пространственные представления будут входить в гораздо большей мере, чем в образы живописные.

Выработка скульптурных трехмерных образов далеко не всем по силам. История искусства всех народов – даже таких, как греки, обладавшие исключительным именно скульптурным дарованием, – показывает, как трудно ваятелю отделаться от фронтальности, т. е. живописного единства точки зрения, каких усилий и какого времени требует завоевание подлинной трехмерности и множественности возможных точек зрения. Скульптор, изображая, например, человека, признает сначала только одну – «главную» – фасовую точку зрения, потом соединяет с ней две боковые, профильные, в силу необходимости добавляет четвертую, тыльную, которая его, по существу, нимало не интересует и которой он охотно жертвует, прислоняя изваяние к стене; получаются четыре плоскостных изображения одной и той же фигуры, сходящихся под прямыми двугранными углами, и усилия художника направлены к тому, чтобы выщербить ребра призмы и плоскости в соответствии с контурами изображений и смяг-

читать и согласовать переходы от одной грани к другой. Лишь в эпоху полной зрелости эллинского искусства, в IV и III веках до нашей эры, скульптор стоит на высоте своего искусства и создает изваяния, которые могут и должны быть рассматриваемы со всех возможных точек зрения.

Все эти точки зрения лежат вне рассматриваемого предмета, фактически и психологически. Скульптор ведь может, при соответствующих экономических и технических условиях, взяться за оформление какой-нибудь гигантской по размерам массы, так что изваяние может оказаться полым, внутри пустым; получившееся внутри пространство может быть оформлено и использовано как угодно или вовсе не оформлено и не использовано – изваяние, как таковое, со всем этим связи не имеет и от использования и оформления ничего не выигрывает и не проигрывает.

Следовательно, ваяние есть искусство, выявляющее зрительно-моторные трехмерные образы, получающиеся в результате суммирования и связного сопоставления в новое целое двухмерных живописных образов; ваяние оформляет трехмерную массу снаружи, так что для полного усвоения художественного замысла необходимо рассмотреть изваяние с нескольких – или многих, или всех возможных – точек зрения. Вместе с тем, надо подчеркнуть, что ваяние есть такое же искусство именно зрительно-моторных образов, как и живопись: и ваяние имеет дело исключительно с протяженностями (формами) и с светом (цветом), которые познают-

ся зрением, а не с качествами вещества, которые познаются осязанием, обонянием, вкусом, мускульным напряжением, – представления о качестве вещества могут ассоциироваться со зрительными представлениями по смежности, но органически с ними не связаны, и живописец, ваятель и зодчий, даже когда задаются целью выявить чисто репродуктивные образы, с качеством вещества вовсе не считаются, высекая из камня листву деревьев, отливая из бронзы человеческую фигуру, рисуя на холсте гранитные скалы, и небо, и тучи, и все что угодно. Репродуктивное ваяние в своем пренебрежении к подлинному веществу оригинала идет иногда так далеко, что воспроизводит исключительно трехмерную форму, заменяя подлинную расцветку цветом того материала, который использован художником.

Все изделия рук человеческих, все предметы, окружающие человека, являются изваяниями, поскольку человек оформил их со всех сторон: вся домашняя посуда, утварь, мебель, жилище – все это человек делает по своему «вкусу», т. е. в прямом соответствии со своим «внутренним миром», с миром своих представлений и своих эмоций. Все эти вещи, вместе взятые, составляют ту обстановку, среди которой живет человек, наполняют и расчленяют и отграничивают от всего прочего мира то пространство, частью которого человек себя если и не сознает, то (подсознательно) «чувствует». Представления о трехмерных предметах обстановки, об отдельных гранях этого пространства, которое целиком и сразу

так же невозможно увидеть, как невозможно сразу охватить взором со всех сторон отдельной предмет, – опять как-то суммируются в воображении человека. Рождается образ архитектурный, опять зрительно-моторный, но уже с настолько сильной моторной примесью, следовательно – с такой сильной примесью элемента времени, что я готов идти очень далеко в его квалификации с точки зрения измерений: живопись, суммируя одномерные (линейные) точечные суммы, становится двухмерной; ваение, суммируя двухмерные живописные образы, становится трехмерным; зодчество, суммируя трехмерные скульптурные образы, должно, по аналогии, быть признано искусством четырехмерного пространства.

Трудность созидания четырехмерных архитектурных образов так велика, что народы, стоящие на сравнительно высоких ступенях культурного развития, знающие очень сложные ритмы и комбинации форм во всех прочих искусствах, стоят на самых первоначальных ступенях в своем архитектурном развитии, довольствуются в оформлении пространства или простейшими начатками ритма, или наиболее простыми ритмическими формами. До сложных ритмов даже греко-римский мир дорос лишь в самом конце своей долгой и высокоактивной художественной жизни, осуществив свои архитектурные идеалы в константинопольской Софии, непревзойденной и по сей день. И, тем не менее, при чисто теоретическом формальном анализе, если отвлечься от эф-

ффектов живописной и скульптурной отделки, София оказывается, правда, довольно сложной комбинацией, но чрезвычайно элементарных стереометрических форм – куба, полушария и цилиндра (или, говоря языком планиметрии, прямых вертикалей, прямых горизонталей и полукругов). Из всего необозримого разнообразия пространственных форм великие зодчие Иустиниана¹³ сумели использовать только эти наипростейшие! Сложные ритмы – все впереди и будут осуществлены тогда, когда человечество разобьет разобщающие национальные, вероисповедные, классовые перегородки и найдет громадные и, по необходимости, сложнейшие ритмы своей общей и единой трудовой жизни, а вместе с тем – овладеет и техническими средствами, о которых мы сейчас можем лишь смутно мечтать.

Нам остается вкратце коснуться еще вопроса об изобразительной архитектуре. Что живопись и ваяние могут быть и изобразительными, и неизобразительными – общепризнано даже западноевропейскими теоретиками, как ни чуждо им неизобразительное пластическое искусство «Востока» (т. е. пастушеских и земледельческих культур); архитектура же признается обычно исключительно неизобразительным искусством. Но надо признать, что и у архитектора могут быть репродуктивные образы, которые осуществляются в оформлении пространства, напоминая природные образования: искусство гротов и садов в точности подходило бы под определение изобразительной архитектуры.

§ 8

Мы уже указали выше, что именно произведения пластических искусств находятся в особо благоприятных условиях изучаемости (§ 5), а потому и теория пластических искусств наиболее разработана. Мы только что убедились в том, как тонко расчленяется искусство зрительных образов по признаку двух-, трех- и четырехмерности оптических представлений (§ 7). Гораздо более грубы расчленения искусств пространственно-временного (моторного) и чисто временного (акустического): тут мы дальше различения изобразительных искусств и неизобразительных обычно не идем.

Зависит это от того, что мы совершенно по-разному чувствуем себя во времени и пространстве. Пространство в нашей власти, в нем мы передвигаемся, как мы хотим, пространство наполняется, расчленяется, ограничивается веществом, а потому мы, оформляя вещество, тем самым можем распоряжаться пространством как нам в каждый момент угодно.

Напротив того, мы во власти времени, мы перемещаемся во времени всегда в одном и том же направлении от прошлого к будущему, перемещаемся помимо нашей воли и согласия, и всегда время для нас распадается на бесконечное прошлое, которого не воротить, и на бесконечное будущее, которого не остановить, и всегда между прошлым и будущим

есть вечно передвигающаяся грань – «сейчас».

Некоторую кажущуюся власть над временем дает нам наша власть над самими собой: мы можем – так или иначе (работой, наркотиками и т. д.) «наполняя время» – как будто ускорить его движение, т. е. сделать промежутки времени менее или даже вовсе незаметными; мы можем – приводя в ритмический порядок свои впечатления (например, метрономом) или свои действия – как будто по своему произволу дробить время и его оформлять. Но наши искусства времени оформляют, на самом деле, конечно, не время само по себе, а лишь движения, протекающие в пределах времени. И сколько бы нам ни повторяли, что время есть лишь категория человеческого мышления, ежемгновенный опыт нашей жизни убеждает нас, что время течет объективно – вне нас, вокруг нас, увлекая неудержимо каждого из нас... «река времен в своем течении уносит все дела людей».

Человек – существо подвижное настолько, что долгая неподвижность неприятна или даже мучительна. Младенец начинает двигаться еще в утробе матери. С движениями связаны важнейшие физиологические процессы организма (например, кровообращение), из движений состоит всякая человеческая деятельность, только посредством движений люди общаются друг с другом. Ясно отсюда, что моторные образы у всех людей накапливаются в большом количестве, у многих становятся господствующими. Этими моторными образами обусловлены постоянно производимые челове-

ком мышечные сокращения, совершенно независимо от того, имеется ли в виду придать им общественный – художественный – характер или нет.

Ч. Дарвин в своем знаменитом исследовании «О выражении эмоций у людей и животных» (1872), показал, как действия, бывшие на ранних ступенях органической эволюции чисто целесообразными и отнюдь не предназначенными для постороннего наблюдателя, со временем стали чрезвычайно выразительными и как, напротив того, действия, первоначально исключительно и чисто выразительные, предназначенные для воздействия на другие живые существа, со временем стали непроизвольно-рефлекторными. Такое элементарное выражение горя и боли, как плач, в основе своей есть не что иное, как ряд безусловно необходимых сокращений той части нашей мышечной и железистой системы, которая непосредственно обслуживает глаза, и все эти сокращения направлены только к тому, чтобы охранить от повреждений именно эти драгоценные органы при известных обстоятельствах, – плач, следовательно, первоначально ничего общего ни с эмоциями, ни, тем более, с сообщением этих эмоций кому бы то ни было не имел; но так как данные мускульные сокращения были нужны всегда и только при условиях, вызывающих во всех людях такие-то эмоции, он прочно с ними ассоциировался и потому может быть сознательно использован для воздействия на мир эмоций зрителей. Напротив того, крик с самого начала есть средство общения живых су-

ществ между собою: весь очень сложный голосовой аппарат амфибий, млекопитающих, птиц, людей создан ради крика, ради возможности общения. Со временем крик, однако, стал неудержимо-рефлекторным, и люди кричат от испуга, от ужаса, от боли, даже и тогда, когда это не нужно или вовсе не желательно.

Моторные искусства начинаются тогда, когда животное или человек сознательно производит те или другие воспринимаемые зрением телодвижения для выражения своих эмоций и для сообщения их зрителям. Когда все внимание художника поглощено жизненными процессами, обусловленными общим бытием, рождается неизобразительное искусство танца; когда же эмоции становятся острыми и специфическими, они вызывают представления о тех обстоятельствах, при которых такие именно эмоции возникают, и тогда рождается изобразительное драматическое искусство.

Нетрудно видеть, что под словами «танец» и «драма» мы объединяем весьма разные художественные проявления. Когда действует один человек в расчете на активного зрителя – партнера, когда действуют два или три человека, согласуя свои телодвижения, в расчете на пассивного зрителя и когда человеческие массы организованно движутся по замыслу художника, для зрителя или даже без расчета на какого бы то ни было зрителя, кроме самих участников коллективного действия, – все это искусства разного порядка, хотя бы по признаку нарастающей пространственности и обхвата зрите-

ля. Тут напрашиваются аналогии с расчленением пластических искусств.

§ 9

Моторные искусства неразрывно связаны с акустическими: танец с трудом воспринимается без музыки, драма сопровождается словами, и если музыка и слова отсутствуют, мы это ощущаем не как норму, а как тягостное исключение. Мы выше говорили о том, как, ради крика, т. е. ради возможности акустического общения живых существ между собою, выработался в дыхательном горле голосовой аппарат; надо добавить, что уже целый ряд животных, а тем более человек, не довольствуясь голосовым аппаратом, изобрели разные другие способы издавать звуки, как аккомпанемент телодвижений. Сверх всего этого, человек выработал в себе способность к членораздельной речи, сотворил слово и тем самым сделал возможным изобразительное акустическое искусство.

Что такое слово? Одним этим термином мы обозначаем, обыкновенно, совершенно разные, хотя и тесно между собою связанные вещи.

С точки зрения физиологии слово получается в результате весьма сложной совокупности сокращений мускулов, как тех, которые управляют дыхательным аппаратом и голосовыми связками, так и тех, которые управляют гортанью,

языком, челюстями, губами. В результате действия первой группы мышц получается звук, в результате действия второй группы мышц получается артикуляция. Таким образом, произносимое слово есть комплекс движений, слышимое слово есть комплекс членораздельных звуков; моторный и звуковой элементы в физиологическом слове нераздельны.

Чтобы написать слово, требуется совершенно иной комплекс движений руки и установление прочных ассоциаций между этой работой мышц и зрительно-моторными впечатлениями; как правило, эти два комплекса у грамотного человека неразрывно связываются с моторно-слуховым по смежности, но бывает – в китайской литературе тому есть примеры – и так, что комбинации письмен непосредственно связываются с соответствующими представлениями, так что данное произведение словесности вслух прочтено быть не может.

Но прежде чем произнести или написать слово, нужно его «иметь в душе». Весь сложный физиологический механизм, который приводится в движение для того, чтобы родилось произнесенное или, тем более, написанное слово, человеку вовсе не был дан сразу и в готовом виде, а вырабатывался и развивался упорным трудом и с величайшим напряжением всех творческих способностей в течение тысячелетий. Была, значит, какая-то непреодолимая необходимость, побуждавшая человека к постоянным усилиям именно в этом направлении. Слово было безусловно нужно человеку как

средство общения, дававшее явное преимущество в коллективной борьбе за существование, как средство добиться согласования действий многих особей.

Многие животные умеют произвольно издавать звуки и пользоваться ими для общения между собою и для воздействия на других. В огромном большинстве случаев изобразительности тут нет – ритм, темп, интонация, сила, высота, тембр служат лишь для того, чтобы выразить общее «настроение» певца, течение его жизненных процессов. Но иногда издаваемые звуки получают значение общепонятных сигналов, ассоциируемых с конкретными внешними обстоятельствами, т. е. становятся изобразительными. Человек удержал из своего звериного прошлого и неизобразительную музыку, и попытки изобразительного использования звуков, развил эти последние до размеров словесного искусства, именно из речи сделал главное средство для установления взаимного понимания.

Связь между словом физиологическим, комплексом моторно-слуховых или моторно-зрительных ассоциаций, и словом психологическим, эквивалентом представления любого порядка, может быть тройкая. Никакому сомнению не подлежит, что – особенно на первых порах, когда слова, имеющиеся в распоряжении человека, еще очень немногочисленны и обозначают только совершенно конкретные отдельные предметы или определенные действия или яркие качества, – слово, и в представлении того, кто его произносит, и для то-

го, кто его слышит, есть некое звуковое изображение того, что оно обозначает. На первых порах, таким образом, между словом и его значением имеется связь внутренняя, ассоциация по сходству (сплошь – у детей!). По мере того как язык обогащается все новыми словами и осложняется этимологически и синтаксически, первоначальная внутренняя связь все более заменяется связью внешней, ассоциация по сходству – ассоциацией по смежности: и говорящий, и слушающий пользуются словом по памяти и по привычке, а вовсе не потому, что именно оно и только оно по-настоящему соответствует представлению или понятию, им обозначаемому. Наконец, ассоциация по смежности может ослабеть или даже утратиться вовсе, слово физиологическое может отколоться от слова психологического, и тогда оно становится чисто музыкальным, т. е. неизобразительно-эмоциональным звуковым сочетанием, но таким, где к обычным музыкальным качествам добавлено еще одно – членораздельность, словоподобие. Из всего изложенного следует, что грань, отделяющая музыку от словесности, вовсе не имеет характер неизблемости и безусловности и что акустические искусства чрезвычайно тесно связаны с моторными. «Синкретизм» (т. е. внутреннее единство) всех мусических искусств так велик, что полное обособление каждого из них в «чистом» виде должно быть признано не нормой, а исключением, наблюдаемым лишь в определенных и недолговечных условиях.

Более точно установленной кажется граница между муси-

ческими и пластическими искусствами. Но уже одно то обстоятельство, что танец и драма рассчитаны на зрительное восприятие, так же, как живопись, ваяние и зодчество, должно подсказать осторожность и в этом вопросе. Действительно, мы вкратце наметили нарастание пространственности при осложнении моторных искусств, а ранее мы установили нарастание временности при осложнении зрительных образов. И музыка не чужда пространственности: только одиночная мелодия есть чисто во времени разворачивающаяся вереница звуков – подобно тому, как только линейный рисунок есть чисто в пространстве сопоставленный ряд точек; в аккорде мы имеем уже сопоставление звуков не во временной последовательности, а в пространственном созвучии; в многоголосой музыке, в аккомпанированной мелодии мы получаем уже как будто два пространственных плана звучаний; наконец, «симфонические» звуковые массы, одновременно впечатляющие слух, явственно воспринимаются как пространственно-многоплавные, так что слушатель различает их относительную отдаленность от себя. Возможно, что на признаке пространственности слуховых образов удастся построить новую классификацию мусических искусств.

§ 10

Кроме рассмотренных нами классификаций по содержанию (§ 1), по материалам и технике (§ 2), по образотворче-

ским мозговым центрам и их работе (§§ 3–9), существуют классификация пластических искусств на «чистые» и «прикладные», классификация мусических искусств на «высокие» и «обиходные», классификация всех изобразительных искусств по «сюжетам». Рассмотрим по порядку еще и эти различения.

«Чистым» пластическое искусство называется тогда, когда художник нарочито изготавливает данный предмет только для того, чтобы при его посредстве выразить и передать другим людям свои переживания; «прикладным» пластическое искусство признается тогда, когда предмет сам по себе имеет практическое назначение и только оформляется художником. Ясно, что в пределах «чистого» искусства художник гораздо более свободен, чем в пределах «прикладного», где он должен, по необходимости, считаться с назначением предмета; ясно, далее, что в пределах прикладного искусства, естественно, будет преобладать ритмическая неизобразительность, тогда как в «чистом» искусстве может доминировать – и обыкновенно доминирует – изобразительность.

Так как европейское пластическое искусство по преимуществу есть искусство индивидуалистское и изобразительное, то у европейских теоретиков установился пренебрежительный взгляд на искусство «прикладное» как на искусство низшего порядка, как на полуремесло, и его даже принято называть «декоративным», т. е. украшающим, и считать утилитарным, подчиненным техническим требованиям, уго-

ждающим массовому вкусу.

За годы революции у нас, наоборот, часто слышались разговоры о смычке искусства с производством, «чистое искусство» отрицалось как «буржуазная» или даже «идеалистическая» роскошь; признавалось лишь искусство, непосредственно обслуживающее те «широкие массы», без которых не обходилось ни одно публичное выступление об искусстве, искусство, непосредственно выражающее трудовые производственные процессы и т. д.

Для материалиста, признающего искусство лишь как результат игры весьма сложных сочетательных рефлексов художника, для социолога, видящего в искусстве лишь средство эмоционального общения людей между собою, средство воздействий одного человека на других людей, – различие «чистого» и «прикладного» искусства не представляется существенным: и то, и другое выражают мир образов художника, и то, и другое рассчитаны на то, чтобы пробудить отклик в других людях, оба порождены общественным и материальным бытием данного коллектива.

§ 11

То же следует сказать и о различии «высокого» и «обиходного» искусств в области мусической. Между тем, именно здесь в ходячих представлениях это различие проводится очень резко – до полного отрицания художественного

значения за искусством обиходным. Несмотря на совершенную очевидность того факта, что самый вдохновенный оратор и самый косноязычный обыватель только и делают, что: 1) произносят членораздельные звуки, выражая при их посредстве мир своих переживаний, чтобы пробудить подобные же переживания в других людях; 2) меняют тембр, силу и темп издаваемых звуков в соответствии с содержанием речи; 3) помогают выразительности речи и движениями торса и конечностей (жестикуляцией), и сокращениями мышц лица (мимикой) – несмотря на все это, только нарочитое выступление «художника слова» признается произведением искусства, а обывательские речи как художественные проявления в счет не идут. Мы не признаем актером – а только хитрецом или обманщиком – того обывателя, который совершенно сознательно, всем своим поведением, своею наружностью (костюмом, гримом), подбором слов и т. д. вводит в заблуждение своих сограждан, с заранее обдуманном намерением «играя роль», даже если он свою роль играет профессионально (как, например, многие попрошайки... всех разновидностей), и даже если он ее играет мастерски.

Кто хочет изучить искусство во всем его объеме и понять его в его творческих глубинах, и как индивидуально-психологический, и как социальный факт, должен совершенно отказаться от условных и призрачных перегородок, от фетишистского превознесения «чистого», «высокого», «вдохновенного» искусства.

§ 12

Наконец, о сюжетах.

Значение сюжетов в изобразительных искусствах то увеличивается, то отрицается. Конечно, совершенно недостаточно взять библейский сюжет, чтобы создать религиозную картину; конечно, совершенно недостаточно взять сюжет из жизни рабочих, чтобы стать «пролетарским» писателем. В один и тот же сюжет разные художники вкладывают совершенно разное эмоциональное содержание, и наоборот: одно и то же содержание может быть выражено при посредстве совершенно разных сюжетов. Существенным в художественном произведении является, конечно, именно содержание – то переживание, которое художник хочет выразить в понятной другим людям форме; и сюжет служит только вспомогательным средством для того, чтобы сделать замысел художника понятным. Сюжет, т. е. то, что изображается, сам по себе вызывает в воображении публики ряды ассоциаций, которые художник затем может направить по тому или иному эмоциональному руслу стилистическим оформлением. А потому одинаково неправильно и изгонять сюжет во что бы то ни стало, как «литературщину», и оценивать все произведение искусства только с точки зрения «значительности» сюжета.

Когда тот или иной человеческий коллектив (народ, класс

и т. д.) относительно прочно организовался, устроил свое бытие, выработал средства и формы общения, удовлетворяющие потребностям данной общественности, – все искусство (разумеется, только на время) становится формально более или менее однородным. Тогда, для того чтобы разобраться в художественной продукции, историку полезно бывает ввести вспомогательную классификацию по сюжетам – различать, например, живопись религиозную, историческую, батальную, жанровую, портретную, пейзажную, натюрморт и т. д.

Вполне допустимо – в целях детального выяснения хода исторического развития искусства – проследить историю того или другого сюжета в разные эпохи и у разных народов или смену сюжетов в искусстве одного какого-нибудь коллектива. Каждому виду сюжетов свойственна, если можно так выразиться, своя «эмоциональная емкость», а потому массовое появление таких-то сюжетов в такой-то среде и полное их исчезновение при изменении условий бытия могут оказаться драгоценнейшим симптомом для историка. В этом смысле значение сюжета совершенно однородно со значением материалов и техники: каждому материалу и каждой технике свойственна своя «формальная емкость», свои особые формальные возможности, строго ограниченные и тем самым обуславливающие ограниченность пригодности каждого данного материала и каждой данной техники в зависимости от каждого вида содержания. Материалы и техниче-

ские приемы поэтому, точно так, же, как и сюжеты, то появляются в истории искусства, то совершенно исчезают в связи с изменениями общественной психики, вызванными изменениями общественного бытия. И конечно, изучив взаимоотношения между материалом и техникой, с одной стороны, и содержанием, с другой, – и историк сумеет использовать идущие отсюда указания при наблюдении течения исторического процесса, и руководитель художественной политики в каждый данный момент будет знать, на какие технические отрасли искусства требуется обратить внимание и заботливость.

Сюжетная и материально-техническая классификации художественных произведений могут, следовательно, при известных обстоятельствах, иметь крупное – но всегда только вспомогательное – научное значение. Основной же является вышеизложенная качественная классификация: 1) по образотворческим мозговым центрам, 2) по методам их работы, 3) по их отношениям ко времени и пространству.

IV. Стилистика

§ 1

Итак: всякое художественное произведение создается потому, что художник, в силу общечеловеческой общительности, неизбежно должен выразить свои переживания в такой форме, чтобы они заразили других людей, а другие люди, в силу общечеловеческой подражательности, идут навстречу художникам, внимают, сочувствуют, заражаются. Механизм заражения таков: производитель искусства идет от переживаний к тем образам, которые с ними связаны, а от образов к соответствующим им мускульным сокращениям (действиям) – потребитель идет от воспроизведения этих мускульных сокращений к образам и через них к переживаниям. Отдел искусствоведения, исследующий связь между действиями и образами, называется стилистикой; отдел, исследующий связь между переживаниями и образами, называется социологией искусства.

§ 2

Стилистика только и может опираться на научно обоснован-

ванную классификацию образов. Качественная классификация образов приводит к различению отдельных искусств; количественная классификация образов приводит к различению стилей.

§ 3

Образы, как мы видели (II § 3), складываются из впечатлений. Ясно, что каждый образ может быть суммой и очень немногих и однородных (схожих между собой) впечатлений, и очень многих и разнородных (мало схожих между собой) впечатлений. В первом случае образы называются единичными, во втором случае – общими. Пределом единичности образа является совпадение с одним отдельным впечатлением; пределом общности – использование для построения образа всех возможных, т. е. бесконечно многих (∞) впечатлений.

В каждом образе его «объем», т. е. количество слившихся впечатлений, обратно пропорционален его «содержанию», т. е. количеству удержанных из подлинных впечатлений признаков. Следовательно, предельно-единичный образ, тождественный с одним впечатлением, должен обладать всеми – бесконечно многими (∞) – его признаками, а предельно-общий образ, суммирующий все – бесконечно многие (∞) – впечатления, должен быть чрезвычайно беден содержанием, обладать только одним признаком.

Измерять в точности, в абсолютных цифрах, количество полученных и использованных в каждом отдельном случае впечатлений мы не в состоянии, тем более, что тут нужно еще учесть и однородность или разнородность их; определять содержание образов, т. е. количество признаков, мы, хотя и в общем виде, можем. А потому количественная классификация образов должна исходить от учета – конечно, не математически точного, а общего – именно признаков. Между пределами ∞ и 1 все могущие возникнуть в человеческом мозгу и быть выявленными средствами отдельных искусств образы располагаются в нескольких параллельных и качественно разнородных (по образотворческим центрам) рядах. Условимся все протяжении от ∞ впечатлений до 1 впечатления, соответствующего протяжении от 1 признака до ∞ признаков, разбить на шесть участков. Тогда получается следующая схематическая табличка:

| Центры: | Образы: | Искусства: | Количество признаков (содержание): | | | | | |
|--------------|-----------------|------------------------------|--|--------------|------------|----------------|-----|------------------------------------|
| | | | I | II | III | IV | V | VI |
| моторный | констр. репрод. | танец драма | 1 | → | → | → | → | ∞ |
| акустический | констр. репрод. | музыка словесность | наиболее общие образы (ритмические элементы) | о ч а | б р с т | а з и ч н | ы е | наиболее единичные образы (момент) |
| | конструкт. | живопись, ваияние, зодчество | (форма) | (композиция) | (движение) | (пространство) | | |
| оптический | репродукт. | живопись, ваияние, зодчество | | | | | | |

§ 4

Почему именно на шесть участков? Чем характеризуются эти шесть участков? Разумеется, тут нет ни малейшего «пифагореизма», никакого суеверного фетишизма числа: число шесть устанавливается чисто эмпирически, устанавливается не только – и даже не столько – в классификации образов, сколько по многочисленным другим линиям, и о нем у нас будет в дальнейшем идти речь еще не раз. Именно в настоящем параграфе оно предлагается чисто условно, как могло быть предложено любое другое число, почему-либо удобное. Что же касается характеристик каждого из намечаемых шести участков, они легко устанавливаются путем последовательного вычитания наиболее единичных признаков группами из общей суммы признаков, составляющих впечатление.

Наиболее случайным и неповторимым в каждом образ-впечатлении, тем, что делает этот образ-впечатление подлинно единичным, является, конечно, «момент», вся совокупность тех мелочей, которые в такой именно комбинации никогда вновь не встретятся и которые в общей массе впечатления имеют наименьшее существенное (с точки зрения интересов борьбы за существование) значение, а потому труднее всего запоминаются. В области оптических образов легко установить, что «момент» характеризуется игрой света и переливами цвета, зависящими от игры света. Отно-

сительно образов акустических и моторных я не беру на себя смелости точно обозначить, чем именно характеризуется трудноуловимая единичная неповторимость «момента»: мы в переносном значении употребляем иногда слово «окраска» и тогда, когда говорим о звуках или о телодвижениях, но подобные иносказания на значение научной терминологии, конечно, претендовать не могут.

Да и стоит ли нам сейчас заниматься вот таким тщательным расчленением образов на исключительно оптические, чисто акустические, беспримесно моторные? Это имело бы смысл, если бы всякий зрячий человек непременно был глухим паралитиком, всякий слышащий – слепым паралитиком, а всякий подвижный – и слепым, и глухим. У нормальных людей образы слагаются из совокупности впечатлений, получаемых всеми мозговыми центрами, и расчленение отдельных чувств начинается не тогда, когда складываются образы, а тогда, когда требуется довести эти образы до полной ясности и выявить их средствами искусств. Искусства не столь энциклопедичны, как мир действительности, художники имеют каждый свою специальность, и разговор о специфических признаках количественных категорий образов, вырабатываемых каждым отдельным мозговым центром, впереди, когда мы будем говорить о художественных проблемах и художественных стилях. А пока займемся классификацией образов как совокупностей разнородных впечатлений.

Итак, прежде всего мы вычитаем из общей суммы признаков, составляющих образ-впечатление, «момент». Тогда мы получаем образ, уже совпадающий не с одним только, а с несколькими (может быть, даже и очень многими) близко схожими впечатлениями. Чтобы более обобщить образ, надо теперь вычесть дополнительно другой комплекс признаков – локализирующий впечатления в пространстве, надо убрать, говоря языком традиционного синтаксиса, еще и «обстоятельство места».

У нас остаются, продолжая говорить тем же языком, подлежащее, дополнение, сказуемое.

Сказуемое без подлежащего (или подлежащего и дополнения) не представимо, а подлежащее и дополнение без сказуемого представимы. Идя дальше по пути обобщения, мы, следовательно, можем откинуть только сказуемое, т. е. то движение, которое индивидуализирует собою образ. Остается представление о комбинации данных предметов (подлежащих или подлежащих и дополнений) «вообще».

Чтобы получить еще менее единичный и еще менее определенный образ, надо, после всего изложенного, разбить какую бы то ни было связь между представляемыми предметами, уединить каждый из них и представить его совершенно безотносительно. Такой образ будет иметь сходство – весьма, правда, отдаленное – со всеми впечатлениями, когда-либо и при каких-либо условиях произведенными данным предметом; образ этот будет лишен большинства своих конкретных

признаков. В этом нетрудно убедиться на любом примере. Хотя бы на таком: «Луна... балкон... она и он» (сказуемого нет, потому что всякий понимает, чем «она и он» при луне на балконе занимаются, – ясно: в дурачки играют!). Вычтите последовательно: луну, балкон, все телодвижения (даже приличную при данных обстоятельствах мимику), разъедините героев... пока они при луне миловались, они были молоды, прекрасны, нарядны, а теперь от них почти ничего не осталось: он – «вообще», т. е. неопределенного возраста и вида, то ли худой и с эспаньолкой, то ли толстый и бритый, и т. д. После обобщения он уже не – «он», а просто какой-то «мужчина», и она не – «она», а просто какая-то никому не известная «женщина», а может быть – оба они просто «люди».

Возможно ли дальнейшее обобщение? Возможен ли образ, связанный уже не с каким-либо предметом или видом предметов, а со всяким представимым предметом? Несомненно, возможен, и чтобы его получить, нужно только разбить на основные элементы ту комбинацию признаков, которая характеризует общие образы отдельных видов предметов. Тогда оказывается, что порознь эти элементы входят в состав многих или даже всех образов. Тут речь идет, конечно, не о конкретных единичных признаках, а именно о ритмических элементах этих признаков.

Значит, как строится образ? Из отвлеченных общих ритмических элементов (I) складывается менее общая форма

(II).

Формы komponуются, наполняясь содержанием, в еще менее общую сцену (III). Сцена конкретизуется и оживляется еще более индивидуальным движением (IV). Движение уточняется локализацией в пространстве (V). Когда ко всему этому добавляется еще точное обозначение момента (VI) – образ достигает полной единичности и отождествляется с впечатлением.

§ 5

Формулируя именно так, в виде общеизвестных грамматических категорий, переход от наиболее общих, доступных каждому данному субъекту, образов к наиболее единичным, от наиболее расплывчатых к наиболее точным и детальным, я хочу подчеркнуть одно весьма примечательное свойство такой количественной классификации: каждый последующий вопрос может быть поставлен лишь после того, как даны ответы на все предыдущие, но можно поставить и только первый или несколько первых вопросов, не ставя непременно всех остальных. Другими словами, наша классификация, построенная на признаке нарастания количества единичных черт, имеет в то же время эволюционный характер – подобно тому, как в химии тоже чисто количественная, казалось бы, классификация элементов по атомному весу оказалась в конце концов в точности эволюционной, т. е. соответствующей

щей не только теоретическому порядку чисел, но и фактической истории нарастания и усложнения электронного строения атомов. Выходит, значит, так, что образное мышление человека начинает свою работу с общего и кончает единичным. Как это может быть?

Нарочито созидаемая наука в области понятий поступает как раз наоборот: она идет индуктивным путем, изучает отдельные факты, строит единичные понятия, группами обобщает их и постепенно восходит ко все более высшим и все более общим понятиям. Так, по крайней мере, кажется. На самом деле, однако, чисто индуктивно и точная наука только излагается *post factum*¹⁴, но не творится: рабочая гипотеза, т. е. именно начерно сделанное обобщение, обычно предшествует подбору и направляет подбор индуцирующих фактов. Разница между научным мышлением понятиями и художественным мышлением образами заключается в том, что науке торопиться некуда: она может себе позволить роскошь мыслить логически, систематически орудовать только хорошо профильтрованными понятиями, проверять свои выводы и тщательно оформлять свои построения. Совершенно в ином положении находится живая практическая жизнь: познавательный материал поступает непрерывно, ежемгновенно, и непрерывно нужно на впечатления реагировать действиями, т. е. тут же в этих впечатлениях разбираться, узнавать, классифицировать, оценивать, — тут надо иметь (или немедленно создавать) рамки, в которые могли бы уклады-

ваться впечатления, а такими рамками и являются общие представления. Логическое мышление претендует на объективную ценность («истинность») и долговечность своих построений; для образного мышления общие представление имеют лишь условную и временную ценность – они вовсе не окончательный итог работы, а лишь необходимая ее предпосылка, ибо без них невозможны (практически наиболее ценные и нужные) ассоциации по сходству и по контрасту. Общее понятие человек вырабатывает с тем, чтобы его больше не трогать, а общее представление – с тем, чтобы постоянно к нему возвращаться, пополнять, исправлять, уточнять его по мере накопления все нового и нового жизненного опыта.

§ 6

Из всего этого следует, что общие образы и образы единичные тесно и неразрывно связаны между собой: без общих представлений впечатления хаотичны и, следовательно, неглубоки, непонятны, скользят по поверхности сознания, а без единичных впечатлений не из чего создавать общие образы; при низком качестве общих представлений и впечатления мало осмысливаются, остаются неполными, неточными, смутными, а из такого недоброкачественного материала нельзя построить общие образы высокого качества... какой-то порочный круг! Развитие образного мышления, значит, нужно себе представлять так: сначала создаются наско-

ро и из явно недостаточного качественно и количественно эмпирического материала какие-то столь же неудовлетворительные и малочисленные общие представления, при их помощи классифицируются все новые впечатления, строятся все более единичные и точные, богатые осознанными признаками образы, добывается возможность лучше и полнее использовать вновь поступающий познавательный материал; тогда, под напором этого нового материала, разрушаются первоначальные рамки, человек вынужден пересмотреть свой запас общих представлений, создать себе новую «Apperceptionsmasse», новый более совершенный запас рабочих гипотез и снова приняться, при их помощи, за выработку единичных представлений и за достижение более полного и интенсивного использования впечатлений.

Развитие образного мышления протекает не прямолинейно и однократно от какого-то абсолютного начала до какого-то абсолютного конца (совершенства), а диалектически – замкнутыми кругами и повторно: общие представления являются тем материальным «тезисом», который в процессе своего практического применения накапливает противоречия и приводит к непримиримому с ним самим «антитезису», к образованию единичных представлений, гораздо более богатых признаками, чем те, из которых был построен тезис; подводится итог всему накопленному богатству, оно «синтезируется», и оно становится исходным «тезисом» дальнейшего развития.

Теоретически говоря, этот диалектический процесс развития образного мышления заканчивается тогда, когда количественные пределы вырабатываемых образов – в итоге многократного повторения круга – раздвинутся до ∞ и 1, т. е. когда общие наши представления будут построены из бесконечного числа впечатлений (когда мы, следовательно, будем в состоянии полностью обобщить все наше знание о внешнем мире, все возможные впечатления) и когда единичные образы отождествятся с отдельными впечатлениями (следовательно, когда человек окажется способным полностью осознать и закрепить в образе сразу все бесконечное множество признаков, имеющихся потенциально в каждом впечатлении). Сейчас, как показывает самое элементарное самонаблюдение, мы еще очень далеки от такого функционального совершенства наших мозговых центров – диалектика человеческой психической эволюции еще не скоро закончится; но то же самонаблюдение показывает, что мы еще дальше и от начала эволюции, от той неспособности уловить и осмыслить полноту признаков, характеризующих впечатление, которую мы наблюдаем у низших животных и у новорожденных младенцев.

§ 7

Искусство есть деятельность, выявляющая образы. Установив путь развития образного мышления, мы тем самым

установили и путь развития искусства. Если образное мышление несколько раз – нам сейчас безразлично, сколько раз именно, – создает себе запас наиболее общих (доступных на каждой данной ступени развития) ритмических представлений, с тем чтобы затем последовательно овладевать формой, композицией, движением, пространством и моментом, то нас не может удивить, что и искусство несколько раз проходит через те же самые этапы развития, т. е. что мы в истории искусства не только везде, где бы ни развивалось искусство, встречаем в одной и той же последовательности постановку все тех же шести проблем, но встречаемся с повторным (только приводящим, конечно, каждый раз к иным результатам) разрешением этих проблем там, где мы можем проследить линию развития на большом протяжении.



Отсюда ряд выводов:

1. Элементы, форма, композиция, движение, пространство, момент – все это действительно проблемы, постоянно все вновь возникающие и постоянно все по-новому разрешаемые, причем каждое разрешение имеет только относительную ценность.

2. Поставив на очередь ту или иную проблему, искусство перерешает все проблемы, ибо все проблемы неразрывно между собою связаны, и постановка каждой проблемы зна-

менуется собою шаг вперед в развитии образного мышления в целом.

3. Для выявления образов, свойственных каждой отдельной ступени развития, характеризуемой выдвижением такой-то проблемы, искусство должно созидать комплексы разрешений всех проблем; условимся эти комплексы называть «стилями».

4. Основных «стилей» оказывается шесть. Условимся называть первый, в котором на очереди стоит проблема ритмических элементов, – «ирреализмом» (самые общие образы ведь не «реальны», не имеют узнаваемого сходства с впечатлениями от отдельных категорий предметов); второй стиль, выдвигающий проблему формы, назовем «идеализмом», потому что тут мы имеем наиболее общие возможные представления целых отдельных категорий предметов, чистые «идеи», свободные от всего случайного и индивидуального; третий – композиционный – стиль мы имеем право назвать «натуралистским», потому что тут образ уже приходится сверять с объективной «натурой» и обогащать признаками, непосредственно взятыми из наблюдения живой «натуры»; четвертый стиль обозначим как «реализм» – в нем общее знание уравнивается единичным впечатлением, художник-реалист стремится совершенно объективно дать уже не то, что он запомнил, и еще не то, что ему показалось, а то, что, реально, есть; в пятом силе единичные образы берут верх над общими, объективность идет на убыль, ис-

кусство стремится стать «иллюзионистским»; наконец, в шестом стиле художник посильно передает свои субъективные впечатления – буквально слово «впечатление» по-французски переводится словом «impression», и так как у нас уже так повелось, что вся терминология у нас обязательно нерусская, то нам, очевидно, надо шестой стиль называть «импрессионизмом».

По поводу терминологии: все шесть «измов» имеют хождение и сейчас, причем каждый автор под ними понимает то, что ему угодно, – я просил бы читателя, когда он в дальнейшем моем изложении будет встречать термины «реализм» и «ирреализм», «идеализм» и «натурализм», «иллюзионизм» и «импрессионизм», понимать их только в том смысле, в каком они определены в настоящем параграфе.

§ 8

Круг стилей, естественно, замкнулся. Каждый стиль ведь идет на смену своему предшественнику, не только как его отрицание, но и как его естественное развитие, дополнение, уточнение; каждый последующий стиль невозможен без каждого предыдущего; и все вместе стили в своей эволюции отражают постепенный рост человеческого образного мышления: из единичных впечатлений складываются общие представления, а общие представления образуют ту Apperceptionsmasse¹⁵, при помощи которой мы овладеваем

единичными впечатлениями. Импрессионизм в своем развитии должен привести к ирреализму, с которого начинается новый круг.

Что дело фактически обстоит именно так, в этом мы убедились на совсем недавнем опыте: европейский импрессионизм, первоначально претендовавший на величайшую точность в изображении действительности, переродился в «футуризм», а «футуризму» на смену пришли всевозможные другие «измы», как «кубизм», «супрематизм», «конструктивизм» и т. д., т. е. искусство беспредметное, ни на какое изображение реальной действительности не претендующее, совершенно «ирреалистское». Но мало констатировать – надо еще объяснить, почему так случилось, почему не могло случиться иначе.

Импрессионизм первоначально тщательно наблюдает действительность: он сменяет иллюзионизм именно потому, что хочет его исправить, дополнить по непосредственно данному опыту, по впечатлениям. Но вскоре оказывается, что борьба со «знанием» во имя впечатления должна перейти в борьбу с осмысливанием (= с апперцепированием), ибо всякое осмысливание основано на «знании», на наличии общих представлений. Стремясь к беспримесной «невинности» субъективного восприятия, художник тем самым должен прийти до полного отказа от какого бы то ни было понимаемого объективного сюжета, от всякой вне него лежащей предметности, прийти в живописи, например, до «Ослиного

хвоста», в словесности до «заумного языка» и т. д. С этого «футуристического» момента все внимание художника сосредоточивается уже не на впечатлениях, получаемых извне, а на собственных внутренних ощущениях: ведь не осмысливаемые внешние впечатления никому не нужны и не интересны, ни художнику, ни другим людям. А мир внутренних ощущений оказывается чрезвычайно интересным, важным, новым. Художник прислушивается к ритмам собственной жизни, которые он, обогащенный всей проделанной работой, воспринимает и осознает с небывалой тонкостью и четкостью и в небывалом разнообразии. Ирреализм из своей первой, аритмической, стадии развития вступает во вторую, ритмическую. В дальнейшем остается только вновь найденные ритмы скомбинировать в целостные формы, применить на практике повседневной жизни и использовать для нового завоевания внешнего мира.

Круг стилей замыкается. Можно спорить о количестве и размерах классификационных дуг, отрезков нашего круга; можно утверждать, например, что мы не имеем права объединять под одним названием аритмический и ритмический ирреализм или отделять движение от композиции и т. д. Раз искусство есть не только индивидуально-психологический, но коллективно-психологический (социологический) факт, основывать классификацию стилей на одних индивидуально-психологических данных явно нельзя – она должна соответствовать всей совокупности данных. Тут для нас важно

пока убедиться лишь в том, что мы имеем удовлетворительный стилистический критерий и пригодную для диалектического исторического исследования общую эволюционную схему искусства.

§ 9

Удовлетворительность критерия стилистического анализа и пригодность схемы имеют для нас такое центральное значение, что мы должны тщательно рассмотреть все возможные возражения. Возражения возможны двоякие:

1. И наш критерий взят из области психологии образного ассоциативного эмоционального мышления, и наша схема построена на наблюдениях над тем же мышлением. Между тем, вовсе не становясь на первобытно-материалистскую точку зрения, и вовсе не отрицая значения образного мышления в искусстве, надо же все-таки сказать, что образное мышление еще не есть искусство: искусство материализует образы, т. е. зависит прежде всего от ресурсов человеческого тела, а затем от того круга материалов и инструментов, которыми располагает художник и из которых должен выбирать художник. Вполне может оказаться, что нет и не может быть таких действий, при помощи которых удовлетворительно выражалась бы та или иная категория образов; можно с полным основанием предположить и то, что среди своих материалов и инструментов художник не найдет (хотя бы в си-

ду недостаточного развития производства и техники) именно то, что ему нужно, или что материал и техника совершенно исказят его замысел. Из этого следует, что в историческом развитии искусства могут отсутствовать целые отрезки «круга стилей» и что фактически наблюдаемые стили могут характеризоваться не так и не тем, как теоретически нами установленные.

2. Мы построили эволюционную схему образного мышления на допущении, что оно едино. Между тем мы сами установили, что оно двоится – на конструктивное и репродуктивное; предположив, что наша схема пригодна для классификации репродуктивных образов, мы все-таки не можем иметь уверенности в том, что она пригодна и для образов конструктивных. А кроме того, раз речь идет об искусстве, т. е. о выявлении образов, то даже единство репродуктивного мышления становится фикцией: если каждый образ есть комплекс зрительных, слуховых, двигательных и пр. элементов, неразрывно связанных, то ведь каждое искусство прежде всего разрушает эти комплексы, имеет лишь ограниченную тем или иным одним мозговым центром область ведения. Поэтому, даже допуская, что наш «круг стилей» соответствует не только развитию образного мышления в целом, но, в целом же, отражает также и развитие искусства (совокупности всех искусств), мы не можем иметь уверенности в том, что каждое отдельное искусство непременно проходит в своей эволюции через все намеченные нами и именно через

намеченные нами этапы.

Ответ на эти возражения могут дать только факты: надо методически пересмотреть все искусства и установить в точности, как в каждом из них ставятся перечисленные выше изобразительные проблемы, как эти – или иные – проблемы ставятся в неизобразительных искусствах, и, наконец, в каком порядке проблемы возникают в мировом искусстве и как они там разрешаются, можно ли классифицировать по какому-нибудь признаку эти разрешения и обнаружить законосообразность в их последовательности. Первый вопрос – о постановке проблем в разных искусствах – относится к стилистике; второй вопрос – о разрешениях проблем – относится к истории.

§ 10

Искусство всегда может и умеет то, чего хочет, но и только то, чего хочет.

Доказать человеку, не стоящему на точке зрения рефлексологии, правильность этого афоризма именно в этой форме с полной очевидностью не представляется возможным: о том, чего искусство хочет, мы ведь должны судить исключительно по тому, что оно может и умеет. Точно доказать историческими фактами можно только следующие положение: мы наблюдаем в развитии искусства везде и всегда такую смену умений, приемов, материалов, которая впол-

не соответствовала бы именно теоретически установленной смене стилей, т. е. последовательной смене художественных потребностей; мы устанавливаем, что появляющиеся вновь умения, приемы, материалы так вытесняют прежние, что эти последние решительно забываются – на время, с тем чтобы в дальнейшем в соответствующий момент воскреснуть, когда они по ходу развития искусства вновь станут нужными; мы устанавливаем, что очень часто (а может быть – всегда) круг технических возможностей и материалов, имеющихся в распоряжении художника, гораздо шире, чем круг фактически использованных художником материалов и приемов. Все это не доказывает, конечно, полностью тезис, который мы выписали в начале настоящего параграфа, но делает его в высокой степени правдоподобным, особенно если принять во внимание, что совокупность умений и приемов, растет также законосообразно, как и художественное мышление, как и мир эмоций.

Проверить наше положение мы теперь можем и экспериментально: за много тысяч лет своей истории искусство накопило колоссальный опыт, необозримую массу умений и приемов, которые в готовом виде могут быть сообщены технически отсталым народам. Вероятно, если серьезно взяться за дело, можно выдрессировать сотню папуасов так, что они исполнят симфонию Бетховена, – но папуасы не захотят добровольно ни исполнять, ни слушать симфонию Бетховена, потому что она им внутренне не нужна, не соответству-

ет миру их слуховых образов. Бушмен-живописец не сумеет использовать полный набор великолепнейших лефрановских масляных красок¹⁶. Не потому нельзя перевести Достоевского на язык фуэгийцев¹⁷, что у фуэгийцев язык недостаточно развит, а потому у фуэгийцев язык так мало развит, что они не доросли до Достоевского, что им не под силу, не по способностям Достоевский. Не стоит умножать примеры.

К аналогичным выводам мы приходим при рассмотрении случаев забвения тех или иных умений и приемов, при несомненном общем росте техники. Хрисэлефантинская скульптурная техника, столь распространенная в Греции в реалистический (V) век, совершенно забылась; а византийцы и вообще разучились делать бронзовые и мраморные статуи, хотя они не утратили ни секрета металлических отливок, ни умения резцом, пилой и буравом обрабатывать мрамор. Мы сейчас знаем, как византийские мастера делали свои мозаики, но сами не умеем делать такие мозаики, и если иногда прибегаем к мозаической технике, то работаем иначе и получаем совсем не те художественные эффекты. Таких примеров из всех искусств можно привести сколько угодно.

§ 11

Теперь нам надо определить, как именно формулируются изобразительные проблемы в отдельных искусствах: 1) в жи-

вописи, 2) в ваянии, 3) в словесности, 4) в драме; об изобразительном зодчестве можно не говорить, ибо, если оно и существует, то лишь в очень ограниченных пределах – как иллюзионистская параллель к неизобразительному зодчеству, как сопровождающий, а не как самостоятельный феномен.

Разнообразие зрительных и слуховых образов бесконечно велико; также велико и разнообразие комбинаций мускульных (последовательных и одновременных) сокращений, на которые способен очень сложный человеческий мышечный аппарат.

Теоретически говоря, между миром тех и других образов должно существовать бесчисленное множество ассоциаций. Но оперировать бесконечно большими количествами человек не может. А художник, как и всякий мастер, должен не только оперировать движениями, но должен ими оперировать уверенно – иначе у него ничего путного не получится. Практически вопрос разрешается так, что человек вырабатывает сравнительно очень незначительное количество моторных образов, по возможности – элементарных, и при их помощи выражает свои зрительные и слуховые образы; в силу привычки простейшим моторным образам начинают соответствовать такие же элементарные зрительные и слуховые образы, в которые укладывается поневоле все разнообразие впечатлений... элементы эти становятся, со временем, тою *Apperceptionsmasse*, которая ассимилирует впечатления, так что мы уже не замечаем ограниченности своего репертуара

элементов.

В действительности нет линии: есть только более или менее четкие границы между световыми и цветовыми пятнами, лежащими на нашу сетчатку. Эти границы, геометрически говоря, бесконечно разнообразны. Наша рука может проделать бесконечно разнообразные движения, при помощи которых на бумаге можно было бы вызвать точные подобиya, линейные, воспринимаемых зрением границ между пятнами света и цвета. На самом деле мы довольствуемся некоторыми немногочисленными элементарными двигательными и зрительными образами: прямая, круг, параллели, прямые углы, позднее – еще кое-какие другие ритмические образы. Когда мы изучаем рисунки детей (нам в дальнейшем еще придется иметь с ними дело), мы видим, как все рисование у детей начинается с телодвижений без оптических целей, как получившиеся вследствие телодвижений линии поражают зрительное внимание детей, как они понемногу начинают осмысливать свои рисунки, как они, уже после того, начинают приравнивать телодвижения для получения именно таких или именно других линейных комбинаций. Выбатывается некоторый, весьма ограниченный, линейный репертуар элементов, которыми ребенок пользуется для выявления своих зрительных образов и к которым он пригоняет свои зрительные образы. Наблюдение показывает, что процесс выработки линейных элементов весьма длителен и требует большого напряжения творческих сил.

То же самое мы видим и в области звуков. Человеческие голосовые связки способны к бесчисленному количеству разных натяжений, т. е. к произнесению бесчисленного разнообразия (по высоте, по тембру и по силе) звуков. Тем не менее, все народы вырабатывают себе определенные минимальные интервалы между звуками, по высоте, т. е. из бесчисленного множества разных напряжений голосовых связок выбирают лишь некоторые, элементарные, к которым сводят все разнообразие не только издаваемых, но даже слышимых звуков. У всякого народа, который поет, есть своя гамма – может быть, несоизмеримая с нашей европейской, но по-своему законная; и если мы этой гаммы не понимаем, потому что у нас она другая, – тем хуже для нас, для нашего «слуха», слишком бедного, слишком грубого в своих элементарных звуковых данных.

При помощи языка, губ, гортани, челюстей человек может произнести бесконечное разнообразие членораздельных звуков. Но использовать для общения людей между собою все это бесконечное разнообразие нельзя. И каждый народ выбирает себе лишь некоторое, опять очень ограниченное, количество членораздельных звуков – и так привыкает к нему, что уже иные звуки (иная «фонетика») кажутся и странными, и трудными, иногда – неудобопроизносимыми. Всякий русский имеет такое устройство говорильного аппарата, что фактически может произнести любые звуки французского или английского или какого угодно другого язы-

ка, равно как всякий француз или англичанин физически в состоянии произнести все звуки русского языка – и мы все все-таки знаем, что выходит, когда неопытный русский человек начинает говорить по-французски или по-английски, и как безбожно иностранцы коверкают звуки русского языка. Впрочем, зачем говорить об иностранцах: среди нас есть люди с дефектами произношения, которые объясняются вовсе не какими-либо анатомическими дефектами, а простым «неумением» произнести звук *ррр*, например, или звук *ллл*, простым отсутствием в моторном репертуаре соответствующих двигательных образов: они не были своевременно приобретены ни в младенческом возрасте, ни в одном из позднейших «переходных» возрастов вместе со всеми прочими фонетическими навыками, а позднее подобные навыки приобретаются уже с величайшим трудом, несмотря на все доброе желание избавиться от картавости речи и иных особенностей того, что мы называем «акцентом».

Что касается, наконец, драматического и хореографического искусств, то тут житейские наблюдения над людьми не оставляют точно также ни малейшего сомнения в том, что и индивидуально у каждого отдельного человека репертуар моторных элементов свой и весьма ограниченный: есть люди с «угловатыми» телодвижениями, «увальни», неуклюжие, неловкие, и есть «грациозные», есть юркие, подвижные и т. д. Мы узнаем по повадке и походке англичанина, не спутаем француза с немцем или русского и китайца – и англичанин,

и француз, и немец, и русский, и китаец сделают одни и те же действия (т. е. действия с одним и тем же практическим результатом) совершенно по-разному, т. е. из разных моторных элементов. Иначе выступали люди величавой эпохи «Король-Солнца» (Луи XIV)¹⁸, иначе вели себя люди «галантной» эпохи Луи XV¹⁹, иначе двигались люди времен Империи и т. д. – иначе ходили, иначе танцевали, иначе кланялись, иначе кушали. И в области телодвижений драматического и хореографического характера замечается то же, что в области фонетики, живописи и проч.: репертуар нетрудно обогатить смолоду, а позднее он изменяется у каждого человека лишь в определенные периоды – один репертуар телодвижений у младенца, другой у ребенка, затем (после общеизвестного «переходного возраста», когда все дети отличаются поразительной неловкостью) опять совершенно другой у юноши и девушки, после приобретает «солидность», наконец наступает старческая дряхлость. Если мы сначала никак не умеем удержаться на коньках или на велосипеде, не умеем ловить мячи в теннис или не можем опрокинуть вражеский «городок», то не потому, чтобы наша мускулатура была неспособна к нужным в каждом данном случае сокращениям, а потому, что в нашем репертуаре моторных элементов нет соответствующих простейших данных, которые мы могли бы должным образом скомбинировать, или нет уменья комбинировать эти элементарные данные. Но о комбинациях речь будет ниже.

Пока же сделаем три вывода из всего сказанного: 1) раздвоение изобразительных искусств и искусств неизобразительных происходит не на той ступени развития, когда вырабатываются элементы, а на следующей, т. е. практически между изобразительными и неизобразительными искусствами вовсе нет никакой непреходимой пропасти; 2) каждый человеческий коллектив устанавливает для внутреннего общения некоторый ограниченный свой репертуар телодвижений, который становится обязательным для всех его членов – в том числе, и для художников; всякий такой (говоря языком современной техники: «стандартизованный») репертуар имеет только условную, конечно, ценность и остается в силе, пока он соответствует материальному (а следовательно: культурному, общественному, художественному) бытию данного коллектива; по мере изменения бытия, изменяется сознание, и репертуар элементов тогда должен обогащаться и видоизменяться или заменяться новым; 3) тот или другой выбор элементов, сделанный в пору младенчества данного коллектива, со временем приобретает в силу привычки огромную устойчивость и накладывает свою печать на все художественное творчество, допуская лишь ограниченное разнообразие художественных форм; если почему-либо репертуар элементов резко изменится, художникам придется наново перерешать все художественные задачи и создавать совершенно новое в своих формах искусство; следовательно, моменты смены репертуара элементов суть крити-

ческие моменты в развитии искусства данного коллектива.

Если мы, таким образом, по праву поставили на первое место среди художественных проблем выбор изобразительных элементов, то, опять-таки – по праву, на второе место мы должны поставить проблему формы, т. е. комбинаций избранных элементов. Из элементов требуется построить новое целое высшего порядка, которое являлось бы эквивалентом уже конкретного образа, изображением того или другого предмета – а впрочем, вовсе и не обязательно, чтобы ритмические элементы комбинировались непременно по принципу репродуктивности, по принципу сохранения цельности и комплексов признаков, имеющихсся во впечатлениях. Обязательно только, чтобы, комбинируясь, элементы слагались в закономерное целое, более сложное и поэтому более единичное, – в самодовлеющую форму, изобразительную или неизобразительную. Надо сказать, что, пока искусство занято разрешением только проблемы формы, не выдвигая еще дальнейших проблем (и особенно, когда проблема формы ставится в первый раз) – самая граница между изобразительностью и неизобразительностью во всех искусствах только намечается и часто бывает так мало ясна, что у исследователя то и дело возникает вопрос: «значит» ли данная комбинация элементов что-нибудь или не «значит»? А если «значит», то не является ли это значение вторичным, условным? Мы часто бываем не в силах уловить в изучаемом нами «символе» даже некоторого минимума признаков, который был

бы достаточен для установления связи между данным общим образом и тем или иным комплексом полученных от мира действительности впечатлений.

Так обстоит дело даже в живописи и скульптуре. Линейные ритмические элементы складываются в рисунок – может быть, совершенно неузнаваемый для нас и кажущийся нам отвлеченно-узорными, но, тем не менее, совершенно конкретно изобразительный для рисующего; плоскости комбинируются в пространстве в стереометрическую форму, которая может иметь точно определенный смысл. Все это надо иметь в виду, между прочим, при обсуждении вопроса о происхождении, например, письмен: обыкновенно предполагается, что первоначальный хорошо развитый изобразительный рисунок («пиктография») в результате скорописного вырождения приводит к выработке условных «идеограмм», а уже эти последние, все более вырождаясь в неизобразительном направлении, превращаются в слоговое и буквенное письмо. Так дело происходит только там, где письменность возникает поздно, когда уже рисунок обогащен долгим культурным развитием и когда в живописи уже на очереди, в качестве доминирующей, не проблема формы, а повествовательная проблема композиции, – так дело происходило действительно только в той стране, которую прежде всего и имеют в виду: в династическом Египте. Но если в силу особых условий бытия – как это было у шумеров, в «доисторической» Месопотамии, – надобность в письме возника-

ет на более ранней ступени графического развития, то эволюция письмен начинается с идеограмм, составленных непосредственно из первичных элементов. Но это – к слову...

В области музыкального оформления постановка второй проблемы означает переход от (нечленораздельных или членораздельных) отдельных звуков к связным их комбинациям. И тут дифференциация по линии изобразительности или не-изобразительности на первых порах отнюдь не четкая и не резкая: всякий выкрик более или менее артикулирован (может быть передан, именно со стороны членораздельности, нашим буквенным письмом), всякое слово более или менее мелодично, музыкально. Постоянно мы наблюдаем, что тот или другой мало членораздельный комплекс как будто бы чисто музыкальных звуков у животных, у детей, у малокультурных народов ассоциируется с вполне конкретными представлениями, т. е. по своему значению и назначению совершенно подходит под понятие слова; и бывает, наоборот, что комбинация безусловно членораздельных звуков, по внешности очень похожая на слово, никакого изобразительного, конкретного значения не имеет и должна быть истолкована чисто музыкально. Даже еще в нашей – очень сложной и, казалось бы, дошедшей до исключительной «литературности» (т. е. не звучащей, отвлеченной письменности) – художественной словесности мы обойтись без музыкальных условных обозначений – ритмических, мелодических и динамических – никак не можем, так как ими определяется

смысл написанного.

Наконец, сочетание моторных ритмических элементов дает нам первичную и неизобразительно-хореографическую форму – па (па – французское слово «pas» = шаг), и изобразительно-драматическую форму – жест, «выразительное телодвижение». И опять на первых порах пляс и драма нераздельны и для постороннего наблюдателя неразличимы.

Композиция есть такое сопоставление отдельных форм, при котором они связываются в новое целое высшего порядка. Простейший вид композиции – ритмическое повторение основной формы: дети любят размножать выработанный ими рисунок правильными рядами, есть птицы, которые свою единственную коротенькую мелодию повторяют много раз через одинаковые небольшие промежутки времени (ку-ку, ку-ку, ку-ку), есть танцы у людей, которые состоят из одного только бесконечно однообразно повторяемого па (например, наша «полька»), и т. д. Более сложным видом композиции является повторение симметричное – в живописи оно приводит к так называемому «геральдическому стилю». При дальнейшем осложнении композиционных приемов сочетаются разные формы или разные комплексы форм – безразлично: изобразительных или неизобразительных, оптических или акустических или моторных. В изобразительных искусствах композиция осмысливается повествовательно: рисунок получает сюжет, слова складываются в фразу, жесты дают сцену.

Ранние моменты в развитии искусства, когда ставятся первые проблемы, характеризуются «синкретизмом» (=срослостью) всех искусств, их чрезвычайной близостью и взаимной связью – потому-то так легко и было указать общие признаки первых трех проблем во всех видах искусства. Чем дальше идет развитие, тем больше обособляются и расходятся отдельные искусства, тем сильнее сказываются свойства изобразительности и неизобразительности, пространственности и временности каждого вида.

Четвертая проблема – проблема движения – совершенно, конечно, по-особенному ставится в чисто пространственных живописи, ваянии, зодчестве и иначе ставится в пространственно-временных танце, драме и во временных музыке, словесности. Максимум того, что может сделать художник-пластик, – использовать моторные ощущения зрителя при рассматривании произведения и весь вообще моторный опыт зрителя для того, чтобы вызвать в нем с возможно большей силой двигательные ассоциации; музыкальный художник, непосредственно распоряжающийся движениями, направляет свои усилия в сторону наибольшей убедительности и заразительности движений. В изобразительных искусствах автор достигает своей цели, если он сумеет изображаемое движение разложить на самые существенные моменты, отбросив все второстепенные, и если он увеличит правдивость своего изображения точным выяснением тех психических процессов («страстей»), которыми данные движения вызваны и

на которые не обращает внимания художник чисто композиционного, повествовательного типа; в искусствах неизобразительных художник усиливает моторность прежде всего сопоставлением, или правильнее, противопоставлением («контрапостом», «контрапунктом») разных движений – впрочем, этот прием с успехом применяется и в изобразительных искусствах. Само собою разумеется, что эти общие формулы в каждом отдельном искусстве имеют свое особое конкретное содержание: если взять античное искусство, в котором доминировала проблема движения, мы констатируем, что она в изобразительных живописи и ваянии классически разрешается выбором того момента, когда одно движение сменяется противоположным («Дискобол» Мирона), или когда одно движение уравновешивается противоположным («Ника» Пайония), или когда движение задерживается («Дорифор» Поликлета), и т. д.; в неизобразительных живописи и ваянии проблема движения разрешается противопоставлением кривой и прямой (например, в вазовой росписи) или вертикали и горизонтали (например, в фасадах храмов) и т. д.; в драме и танце увеличивается число противопоставляемых и одновременно выполняющих контрастирующие действия лиц; в словесности противопоставляются характеры и страсти; что касается музыки, я боюсь из наличия двойной флейты и оркестрового типа инструментально-вокальных ансамблей делать выводы о распространенности многоголосой («контрапунктической») звуковой формы, но не мо-

гу не указать на то, что в европейской музыке, когда была поставлена проблема движения во всех прочих искусствах, в музыке воцарился именно контрапункт.

Проблема пространства, так же, как и проблема движения, заключается вовсе не в трудности технически выразить данные отношения, а в трудности их ясно осознать. Пространство в разные моменты развития образного мышления представляется по-разному: на первых порах оно вообще целиком не охватывается – оно завоевывается шаг за шагом и очень медленно. В изобразительной живописи это постепенное овладение пространством сказывается в смене перспективных систем, в изобразительной скульптуре – в том, как изваяние приводится в связь с окружающей его обстановкой, в драме – в иллюзионистском оформлении спектакля, в словесности – в появлении описания; неизобразительная живопись, когда в ней поставлена проблема пространства, создает – так же, как и неизобразительная скульптура и архитектура, – большие декоративные ансамбли, музыка и танец становятся «многоплановыми», т. е. оперируют симфоническими и хореографическими массами звуков и телодвижений. Здесь не место детально разбирать бесчисленные разновидности возможных разрешений иллюзионистской проблемы пространства – достаточно наметить их общий характер.

Наконец, проблема моментального впечатления. Во всех искусствах эта стадия развития характеризуется постепен-

ным и идущим все далее вглубь разрушением всех добытых всей предшествующей работой формул – пространственно-перспективных, моторных, композиционных, формальных, вплоть до самого репертуара ритмических элементов. Вместе с тем, дифференциация искусств по образно-творческим мозговым центрам доводится до предела: искусства становятся чисто оптическими, чисто акустическими, чисто моторными, и сама проблема момента становится проблемой света и цвета, во-первых, отвлеченного звука, во-вторых, самодовлеющего движения – в-третьих.

§ 12

Несколько методологических замечаний для историков искусства, желающих использовать практически, в целях своей науки, все вышеизложенное.

Историк имеет дело с конкретным произведением искусства и с группами произведений, которые он подбирает по разным признакам, причем выбор этих признаков имеет существенное значение для исторического построения.

Изучение всякого произведения искусства следует начинать извне – прежде всего со стороны его подлинности (сохранности), а затем со стороны материала и техники. Не следует преувеличивать значение археологии и технологии (III § 2), не следует – как это иногда делается в наших музеях – на них строить всю классификацию памятников; но никак

нельзя ими пренебрегать... Нельзя пренебрегать и точным изучением сюжета в изобразительных искусствах, хотя и сюжет имеет только подсобное значение (III § 12) для историка искусства, и одностороннее чрезмерное увлечение «иконографией» в живописи, например, уже неоднократно заводило историков (античной вазописи, катакомбных и средневековых стенописей и т. д.) в безвыходные тупики... Наконец, необходимо точно определить вид (или виды) искусства, к которому следует отнести изучаемое произведение искусства (III § 4–9), ибо всякая неясность в этом вопросе может иметь весьма тяжелые последствия.

Когда вся эта предварительная работа сделана, должно приступить к стилистическому анализу, т. е. к детальному установлению, какие именно из шести художественных проблем ставил перед собою художник и как именно он их разрешал, причем безразлично, начинать ли анализ с первой или с шестой проблемы, но важно придерживаться именно того порядка, в котором проблемы располагаются в системе. Стилистический анализ должен показать, которая из проблем доминировала в сознании художника и обуславливала собой разрешения всех прочих.

Вся первая часть работы, пока историк имеет дело с отдельным памятником, характеризуется, следовательно, как описательно-аналитическая. Чем полнее изучаемый памятник будет изолирован от всех других подобных и не подобных ему произведений искусства, чем менее искусствовед

будет обращать внимание на факты, лежащие вне самого произведения искусства (на провенанс, на надписи, на литературные свидетельства), тем больше вероятно, что он подготовит почву для правильной исторической оценки и для должного исторического использования памятника. Целый ряд наиболее ответственных ошибок, искажающих наши исторические построения, вызван именно недостаточной чистотой анализа и скороспелостью суждений, вынесенных без основательной проработки вопросов стиля.

Историк-синтетик вступает в исполнение своих обязанностей с надеждой на успех лишь после того, когда искусствоведу-аналитику больше нечего делать.

V. Диалектика развития искусства

§ 1

История искусства начинается не с Адама и Евы, как полагают (чуть ли не все) историки, и не с «момента появления человека на земле», как выражаются те из них, которые библейских Адама и Еву признают только де-факто, но стесняются признавать де-юре. Корни истории человеческого искусства восходят до тех времен, когда предки человека стали общественными существами, нуждающимися в сознательных действиях для установления взаимного понимания. Когда человек становился человеком, он располагал уже громадным, накопленным в течение длинного ряда тысячелетий, художественным опытом, и становился человек человеком именно потому, что он был наиболее общественным живым существом и обладал наиболее совершенными средствами общения, т. е. организации коллективной воли и коллективного сознания.

Животные предки человека, как и все высшие, социально живущие животные, развили в себе способность не только вырабатывать из получаемых извне впечатлений образы и в образах накапливать свой жизненный опыт, но и выявлять мир своих образов в понятной другим живым существам (то-

го же самого или иного вида) форме для воздействия на их «психику».

Усилия человечества направлены к тому, чтобы систематизировать все большее количество впечатлений для построения все более общих образов и чтобы все полнее осознать и все лучше использовать все признаки впечатлений для построения единичных образов. По этому пути и сейчас каждый отдельный человек, в своем единоличном развитии (онтогенезе), как показывает педология, продвигается не равномерно-эволюционно, шаг за шагом, а отдельными циклами, диалектически; и человечество в целом, в своем (филогенетическом) развитии, проходило по этому пути такими же последовательными циклами, между которыми – для дальнейшего продвижения – необходимы были и необходимыми остались разрушительные революционные катастрофы, крушение с величайшими усилиями созданного, но обветшавшего микрокосма и созидание основных элементов пригодного для новой жизни микрокосма.

Параллельно с этим ростом человеческого сознания растет и искусство, выявляющее человеческий микрокосм. Схема развития образного мышления поэтому есть схема развития и искусства.

§ 2

На первых порах мир образов художника строится на ос-

новании только той или другой части всех получаемых извне впечатлений – на той именно части, которая в бытии данного коллектива имеет преимущественное значение. Вместе с тем, даже эта часть впечатлений не может быть использована полностью – внимание сосредоточивается лишь на некоторой части признаков этих впечатлений. Вследствие всего этого искусство каждого отдельного коллектива, находящегося на ранних ступенях развития, должно быть очень односторонне и очень бедно темами и сюжетами; однообразно, лишено индивидуальности, непосредственно зависимо от насущнейших условий жизни коллектива, малоизменчиво, как и эти условия. Сверх того, так как искусство каждого коллектива выхватывает только небольшой, так сказать, островок из фактически бесконечного разнообразия объективной действительности, искусства разных коллективов, живущих в разных условиях бытия, часто не будут совпадать никак, должны быть мало похожи одни на другие: когда ставятся первые проблемы, наиболее сильно должны сказываться родовые (племенные, национальные) и классовые различия между коллективами, не только в выборе тем и сюжетов, но и в разрешениях очередных художественных проблем.

§ 3

Вследствие все более полного и точного использования того объективного материала, который имеется во впечатле-

ниях, искусство на высших ступенях развития все меньше оставляет простора для существенных расхождений и художественной замкнутости отдельных коллективов: расширяется круг тем и сюжетов, нужных каждому данному коллективу, и, следовательно, все больше становится общих тем и сюжетов в искусствах разных коллективов; а вместе с тем, по мере приближения к полному исчерпыванию признаков, содержащихся во впечатлениях, самые разрешения стилистических проблем допускают все меньше разнообразия. Другими словами: искусство, развиваясь, стремится в целом к общечеловечности, к общепонятности.

Это устремление к общечеловечности и общепонятности средств выражения нисколько не исключает одновременного устремления к персонализму (хотя бы доведенному до степени эгоцентризма или даже солипсизма) в содержании: чем более однообразно становится искусство разных коллективов, тем более разнообразным и богатым становится искусство каждого данного коллектива.

Все это теоретически совершенно ясно и бесспорно, если только твердо стоять на том, что искусство не есть результат мистического «осенения свыше», не есть нечто качественно отличающееся от всех прочих видов человеческой деятельности, а есть непосредственный продукт человеческой общительности и, вместе с тем, непосредственный фактор человеческой общественной организации. Между тем, наша наука привыкла стоять на совершенно иной точке зрения

– даже та из наук, которая, казалось бы, изучает наиболее непосредственное и (в наше время, во всяком случае) наиболее общераспространенное и общеполитическое орудие человеческого общения: язык. Именно лингвистика приучила нас к столь чудовищно извращенному историческому построению, как «индоевропейская» теория о происхождении всех «арийских» языков из одного «праязыка» путем дифференцирования его в зависимости от местных условий, в которых приходилось жить отдельным частям первоначально единого «арийского племени».

«Индоевропейская» лингвистическая теория есть, конечно, не что иное, как «научный» вариант все того же сказания об Адаме и Еве. Предполагается какой-то, неведомо откуда взявшийся, «центр зарождения» некоего своеобразно и хорошо развитого «праязыка», предполагается чрезвычайное размножение носителей этого «праязыка», расщепление их последовательно на все новые и новые «ветви», выселение «ветвей» в разные стороны и покорение выходцами из «центра» полмира, причем языки дробятся все более и более. Н. Я. Марр²⁰ сравнил все это построение с пирамидой, стоящей на вершине. Тому же Н. Я. Марру мы обязаны тем, что лингвистическая пирамида теперь прочно устанавливается – более естественно! – на свое основание. Конечно, надо предположить не единый «центр зарождения» единовременного «праязыка», а повсюдное и разновременное зарождение (или даже не зарождение, а развитие из дочелове-

ческих акустических сигналов) множества разных эмбриональных, т. е. очень бедных и звуками, и словами, и формами, языков, удовлетворявших потребностям общественного быта множества разных племен. По мере того как эти племена развивались, объединялись, сталкивались, передвигались – расширялись и обогащались языки. История языков протекала не гладко и постепенно, а прерывалась закономерными революциями. В результате одной из них появились «индоевропейские» языки: они составляют особую семью, но не расовую, а как порождение особой степени, более сложной, скрещения, вызванной переворотом в общественности в зависимости от новых форм производства, связанных, по-видимому, с открытием металлов и широким их использованием в хозяйстве, может быть, и в сочетании с привходящими пермутациями физической среды. И, конечно, на той степени развития, которую мы сейчас наблюдаем, не может остановиться язык – пирамида языка, как пирамида любого искусства, неудержимо растет и дорастет до своей вершины: до единого всемирного, всем понятного, общечеловеческого языка, бесконечно богатого средствами выражений и потому способного выразить всякий, даже самый персональный, оттенок содержания.

§ 4

Таков общий путь развития человеческого искусства.

Остается его разбить на периоды; и те катастрофические революции, о которых мы уже неоднократно упоминали, позволяют нам произвести периодизацию мировой истории искусства с полной уверенностью. Раз мы не просто эмпирически установили наличие революционных катастроф (мы ведь до сих пор совершенно сознательно воздерживались от исторического повествования и констатирования, а идем дедуктивно от определения искусства как деятельности, выявляющей, в интересах общественности, продукты образного мышления художника), раз мы признаем, что революционные катастрофы не обусловлены случайностями, а вызваны диалектикой развития, мы тем самым признаем, что всякая революционная катастрофа приходит именно тогда и может придти только тогда, когда диалектический цикл закончен, когда тезис родил свой антитезис, т. е. когда искусство разрешило все шесть стилистических проблем.

Итак, вся мировая история искусства делится – не нами, не насильственно, не условно для удобства повествования, а сама по себе и по существу, – на циклы. Для эволюционных циклов характерно, что в каждом все в том же порядке возникают все те же шесть основных художественных проблем. Это есть некий исторический закон, не выведенный из произвольно подобранных и частичных наблюдений, а являющийся лишь специфической формулировкой общего закона диалектики, – закон периодичности.

§ 5

В итоге от творческой работы каждого цикла остается некоторый плюс, который идет на пользу следующему циклу; каждый следующий цикл разрешает все стилистические проблемы, вооруженный значительно большим опытом, чем каждый предшествующий, и именно поэтому исторические циклы не просто повторяют один другой, а – в разрешениях проблем – продвигаются вперед один по сравнению с другим. Продвижение вперед по-латыни называется «прогрессом». Размер «прогресса» устанавливается опять-таки объективно, а вовсе не оценкой «лучше» и «хуже», «нравится» и «не нравится».

Законы периодичности и прогресса дают нам возможность точной классификации художественных произведений по стилистическому – т. е. существенно художественному признаку. Без них историки искусства были бы вынуждены пользоваться для определения памятников так называемыми «абсолютными» хронологией и географией. Но совершенно ясно, что «абсолютной» хронологии вообще не может быть: время всегда отсчитывается от чего-нибудь и измеряется чем-нибудь. «Абсолютная» хронология есть хронология на самом деле астрономическая – и совершенно непонятно, при чем в истории искусства счет оборотов Земли вокруг Солнца? Астрономическая хронология имела бы смысл

только в том случае, если бы развитие искусства везде шло «по часам» не только одинаковым путем, но и с одинаковой скоростью. Коль скоро искусство лишь выявляет процессы нашей «психики» (сознательной и подсознательной), оно должно быть обусловлено бытием, и его изменения должны соответствовать изменениям бытия. Но бытие в разных местах земного шара и в разные времена изменяется с совершенно разными скоростями, а потому темп развития искусства в высшей степени изменчив и в рамки астрономической хронологии никоим образом не укладывается.

Охарактеризовать такое-то произведение искусства как произведение, скажем, XIX века – значит, никак его не охарактеризовать: в разных странах в XIX веке искусство стояло на совершенно разных уровнях. И даже если к хронологическому определению прибавить географическое, то и этим вопрос не разрешается: в каждый данный момент в каждой данной стране есть разные общественные группировки с разными художественными потребностями и разными художественными достижениями. Искусствоведческая хронология должна быть построена на основании стилистического критерия: должен быть указан цикл (в порядке закона прогресса) и фаза цикла (в порядке закона периодичности), а при более подробном изучении оказываются возможными, в пределах фаз, и более точные обозначения («секунды»). Вот когда мы, после тщательного стилистического анализа, получим для ряда художественных произведений такой-то оди-

наковый индекс – например, IV 5' 6" или V 6' 4" – мы можем, сравнивая их между собою, установить те различия, которые обусловлены не степенью развития, а этническим, социальным, индивидуальным факторами, т. е. внести научную ясность в ту область, где до сих пор бесконтрольно царил произвол эстетических оценок и критической интуиции.

Мы, по-видимому, дошли в конструировании истории до того предела, дальше которого дедукция не может идти. Исторический процесс в целом представился нам как ряд замкнутых в самих себе и точно отграниченных один от другого диалектических циклов, в пределах каждого из которых одна за другой в предустановленном порядке следуют шесть фаз; все разнообразие искусства с этой точки зрения объясняется тем, что развитие идет при разных условиях бытия с разными скоростями, так что в каждый данный астрономический момент одновременно существуют в разных местах совершенно стилистически разные искусства. В рамки нашего теоретического построения должно укладываться всякое художественное творчество, не только человеческое, но и звериное.

Нам остается только проверить наше теоретическое построение на конкретных фактах. Если исторические факты подтвердят построение, тем самым подтвердятся и те биопсихологические предпосылки, на которых оно сооружено, подтвердится вся наша теория искусства как продукта и фактора коллективной борьбы живых существ за свою жизнь.

Если она подтвердится, у нас получится надежное основание для жизненной художественной политики, а при неразрывной связи искусства со всеми другими областями человеческой общественной деятельности – и для всякой политики вообще.

Посему фактическая проверка построения исторического процесса должна быть произведена с величайшей тщательностью и со всей возможной подробностью. Мы здесь можем только набросать ее схему, откладывая основательную проработку вопроса до того счастливого – если только оно наступит! – времени, когда обстоятельства позволят заняться повествованием о том, как человек шаг за шагом завоевывал для себя необъятный макрокосм и, овладевая действительностью, расширял и углублял мир своих представлений и своих переживаний, проходя мучительно длинный путь от бессловесного *pithecanthropus*²¹ («*alalus*»=бессловесный) до «предвидящего» – до Прометея.

§ 6

Теоретически конструируемый первый цикл развития искусства должен протекать под знаком проблемы ритмических элементов. Ясно, что человек этот первый эволюционный цикл не переживал – или переживал весьма частично, лишь в наиболее поздно народившихся в человеческом быту пластических искусствах; полностью первый цикл был пе-

режит животными предками человека. Так как те зоологические виды, от которых пошли ныне существующие и прогрессирующий человек, и регрессирующие приматы, давно и полностью вымерли, то естественно, что сейчас мы подлинно первобытное искусство нигде у людей не наблюдаем, и нам нужно обратиться к изучению искусства тех видов животных, которые задержались на первых ступенях общественного, а потому и художественного развития, если мы хотим выработать точное представление о музыке и словесности, о танце и драме первого цикла развития искусства

Только в области пластических искусств мы располагаем некоторым – количественно, конечно, совершенно ничтожным – исторически подлинным материалом в виде остатков европейского палеолитического искусства. Здесь, разумеется, не место поднимать весь огромный вопрос об искусстве палеолита в полном объеме, вопрос, где искусствоведы должны столкнуться с геологами и палеонтологами. Наметьте основные этапы художественного развития, по возможности забывая обо всех нагроможденных вокруг палеолита неисторических и неисторических теориях.

В 1867 г. аббат Буржуа поднял в доисторической археологии вопрос о том, не следует ли видеть человеческие орудия в кремнях, находимых в напластованиях еще третичной геологической эпохи, и не являются ли следами человеческой деятельности те или другие повреждения, устанавливаемые на костях животных третичной эпохи. После долгих споров

вопрос об «эолитах», т. е. о кремневых орудиях древнейшего времени, был оставлен открытым, так как никакой ритмической формы в этих эолитах не видно, а без ритмичности не представляется возможным отличить случайные осколки кремня от преднамеренно изготовленных человеческими руками орудий: одной возможности использовать тот или другой камень для той или другой цели, конечно, недостаточно.

Достоверные произведения человеческих рук мы имеем только из так называемого шелльского периода²² (геологически говоря: из второй или третьей межледниковой эпохи). Для них характерна миндалевидная (в общих чертах) форма, совсем грубая и первобытная обработка кремня, малое разнообразие форм: несколько более круглая, несколько более заостренная, всегда крайне несовершенная, малоритмичная. В следующий за шелльским – ашельский период²³ мы встречаем те же (по своему назначению) орудия из кремня, но в значительно более тщательном исполнении и в значительно более ритмических формах: мастер ашельского периода уже не довольствовался тем, что, путем отбивания от кремня грубых обломков, придавал ему приблизительно миндалевидную форму, – он стремился к правильности контура и к правильности поверхности, он уже имеет стремление к «красоте», не довольствуется тем минимумом работы, который необходим для того, чтобы сделать данный предмет пригодным для того или иного практического назначения. То

же самое замечается в изделиях мустьерской эпохи²⁴. Для ориньякской эпохи²⁵ характерны удлиненные и заостренные формы.

Чисто художественные итоги всего того (астрономически) громадного промежутка времени, который обозначается этими четырьмя названиями – шелльской, ашельской, мустьерской и ориньякской эпох, – не слишком велик: несомненно, развивается чувство формы, но выработанный репертуар исчерпывается в области линейных элементов – более или менее правильной кривой, а в области комбинации кривых – углом и симметрией.

Для ориньякской эпохи мы имеем, сверх кремневых изделий, еще и другие художественно-исторические материалы: люди этой поры уже, несомненно, раскрашивали свое тело и украшали себя головными уборами, ожерельями, браслетами и даже юбками, сделанными из нанизанных на нитки рыбьих позвонков, раковин, звериных зубов и т. п. материалов. Красящие вещества довольно разнообразны: это – преимущественно красные и оранжевые сорта охры, сангвины, глины и др. Находят их в ориньякских наслоениях в растертом виде, нашлись также и шиферные «палитры», служившие для растирания, нашлась даже костяная лопаточка, при помощи которой краска наносилась на тело. В Ментоне²⁶ и в Брне («Брюнне» в Моравии)²⁷ были обнаружены окрашенные костяки, причем можно утверждать, что окраска эта

происходит просто от того, что труп был в изобилии посыпан сангвиной.

Кроме этой живописи, обращенной непосредственно на украшение тела, может быть, существовала в ориньякскую эпоху уже и изобразительная живопись: в одной из французских пещер (в «пещере трилобитов» в Арси-сюр-Эр) в позднеориньякском наслоении найдена шиферная плитка с выцарапанным изображением носорогов, которую придется признать древнейшим человеческим изобразительным рисунком, если только эта плитка действительно по времени относится к тому наслоению, в котором была найдена. Наконец, принято относить к оринь-якской эпохе еще и изваяния из стеатита (жировика), слоновой кости, оленьего рога, изображающие женское тело; сюда относятся: знаменитая «Венера из Брассампуи»²⁸, фигурка из пещер Гримальди близ Ментона²⁹ и т. д.

Следующая за ориньякской – солютрейская эпоха³⁰ блестяще представлена в ряде местонахождений средней Франции, северной Испании, Бельгии, английского Дербишайра и в Моравии. Кремневые изделия солютрейского времени имеют очень изящную форму лаврового или ивового листа. Изобразительных скульптур солютрейской эпохи известно немного: несколько статуэток оленей, найденных в самом Солютрэ, женская фигурка, найденная в Тру-Магрит (Бельгия), человеческая фигура, найденная в Пржедмосте (близ

Брна). Совсем мало известно рисунков: археологи относят к солиотрейской эпохе выгравированную на куске оленьего рога голову антилопы (из пещеры Ла-Кав), но надо отметить, что данный кусок рога был найден в верхней части солиотрейского слоя; в Пржедмосте нашелся кусок бивня мамонта с выгравированным изображением женщины.

Наконец, последним периодом палеолита является маделенский³¹. Тут кремневые орудия отступают на задний план по сравнению с поделками из кости и рога: из кремня выделяются чаще всего ножи большие и малые, скребки, долота, сверла ит. д., т. е. инструменты, которые не имеют парадного, показного характера и на которые не затрачена художественнотворческая энергия. Зато костяные и роговые изделия достигают высокого изящества, разнообразия и украшенности. Маделенская эпоха есть время расцвета палеолитической живописи и скульптуры: к ней относятся – если не все, то почти все – прославленные импрессионистские гравированные и настенные изображения животных, а также вырезанные из кости, рога, камня или (очень редко) вылепленные из глины трехмерные фигуры. Количество произведений маделенского искусства, найденных преимущественно в пещерах реки Везеры (притока Дордони) при раскопках Э. Ларте (с 1863 г.)³², Пиренейской области, исследованной Э. Пьеттом, и испанской провинции Сантандер (раскопки Алькальде-дель-Рио и др.) – так велико, что на их основании мы могли бы представить уже историю живописи и скульп-

туры этой эпохи... если бы мы имели точное знание тех законов, по которым развивается искусство, чтобы эволюционно классифицировать памятники и устанавливая их относительную хронологию.

Маделенское великолепие продолжается до тех пор, пока изменения климата не влекут за собой совершенное изменение материальных жизненных условий человека. Маделенская культура сменяется культурой азильской, «эпохой благородного оленя». Культура эта названа по пещере Мас-д'Азиль, исследованной Пьеттом (1887) и Брейлем (1902). Она характеризуется кремневыми орудиями совершенно того же вида, как и орудия маделенской эпохи, но полным исчезновением изобразительной живописи; зато нашлись в значительном количестве, как в Мас-д'Азиле, так и в других пещерах той же культуры, покрытые отвлеченными красочными узорами речные гальки...

Прежде чем приступить к использованию приведенных фактических данных, необходимо сделать еще одну оговорку: сохранились и обнаружены раскопками, конечно, только те предметы, изготовленные палеолитическим человеком, которые были сделаны из кремня, кости, рога, шифера и т. и. прочных материалов; все же прочие изделия того же палеолитического человека – из дерева, кожи и других недолговечных материалов – потеряны безвозвратно. Между тем, естественно было бы предположить, что прежде чем браться за твердые и трудные для обработки материалы, человек ис-

пользовал для своих – художественных, в том числе, – целей именно дерево, глину, кожу и т. д. Поэтому нас не должно удивлять малое количество каменных или костяных или роговых изваяний ориньякской и солютрейской эпох: мы имеем право предполагать, что прочие изваяния были исполнены из дерева или (необожженной) глины и погибли. Иначе дело обстоит с рисунками: ничтожное количество их, относимое археологами, на основании стратиграфических данных, к домаделенским эпохам, кажется в высокой степени подозрительным, так как для рисования первобытный человек никакими иными плоскостями, кроме шиферных плиток и кусков кости и рога, не обладал, если не считать поверхности собственного тела. Я думаю поэтому, что осторожнее будет исключить из числа памятников ориньякской эпохи вышеназванное изображение носорогов из Арси-сюр-Эр и голову антилопы из Ла-Кав, а также и прочие однородные – слишком сомнительные – находки.

Внесши оговорку относительно деревянной скульптуры и оставив под вопросительным знаком несколько рисунков, мы получаем возможность рассматривать все палеолитическое искусство как единое целое, совершенно правильно и постепенно развивающееся из самых скромных начал до высоких достижений мадленской эпохи, без скачков и неожиданностей. Художественная деятельность, как и следовало ожидать, начинается в области пластических искусств с попыток украсить свое собственное тело и с попыток приспособить

собрать к определенной цели те или другие предметы, которые такому приспособлению легко поддаются; усилия, сделанные в первом направлении, приводят в конце концов к народению живописи, а усилия, сделанные во втором направлении, приводят к народению скульптуры. Сначала все тело или отдельные части тела сплошь вымазываются тем или иным красящим веществом, потом мазок должен родить линию; сначала при выделке орудий все внимание обращается только на целесообразность, потом целесообразность родит ритмическую форму и, прежде всего, опять линию контура. В обоих случаях моторное происхождение линии ясно, и оптический образ является только коррективом, вводимым понемногу, и лишь со временем получающим все большее и большее значение. О том, что рано или поздно, при чисто волевом строе воображения, должны были появиться изобразительные изваяния, можно не распространяться: случайное сходство любой деревянной поделки с фигурой женщины или зверя, как только оно будет замечено, должно привести к нарочитому усилению этого сходства, а затем, шаг за шагом, к сознательному изготовлению подобий. И если мы только из ориньякской эпохи имеем сохранившиеся изваяния, это вовсе не значит, что тут-то они впервые появились: напротив, нахождение изваяний из долговечного и твердого материала доказывает, что скульптурное искусство достигло уже высокого совершенства и распространения, стало уже не простою забавою, а делом, которому пер-

вобытный человек отдает много времени и сил, потому что нуждается в изваяниях.

Несколько труднее вопрос о происхождении плоскостно-линейных изобразительных рисунков, выцарапанных на кости, роге, шифере и других твердых материалах. Вывести психологически эти изобразительные рисунки из узорной раскраски тела никак нельзя. Тут надо опять исходить от того материала, который прежде всего был в распоряжении палеолитического художника: от деревянной – не колоды, конечно, с которой первобытный человек, при его несовершенном оборудовании, справлялся с величайшим трудом, а палки. Палка имеет определенную форму – более или менее цилиндрическую на всем своем протяжении, более или менее шарообразную или яйцеобразную на конце. Если у владельца палки все воображение занято зверем, за которым он охотится, вот такой закругленный конец дубины чрезвычайно легко может напомнить ему общей своей формой морду животного, особенно при неясности общих образов, свойственной детям и дикарям; у палеолитического охотника является желание искусственно усилить замеченное сходство посредством внесения подробностей – но тут оказывается, что все выступающие из общей массы части звериной головы (рога, уши и т. и.) не могут быть изображены иначе, как при помощи контурных врезов, и такими же поверхностными врезами приходится обозначать космы шерсти, ноздри и пр.

Что развитие шло именно таким путем, можно доказать не только рядом аналогий из других времен (стоит вспомнить об архаических греческих статуях-бревнах, «ксонах»³³, которые мы угадываем в каменных повторениях по общей цилиндрической форме изваяний), но и непосредственно изучением памятников того же палеолита. Во множестве сохранились так называемые «начальнические жезлы» (*batons de commandement*), уже маделенской эпохи, украшенные рельефными изображениями животных, — тут можно совершенно отчетливо проследить, как попытка оформить конец жезла в виде козла или другого животного по необходимости приводит к гравированному, т. е. линейно-врезанному рисунку. Среди остатков той же маделенской эпохи нередко награвированные на кости или роге рисунки животных, не очерченные в плоскости врезанным наружным контуром, а по контуру вырезанные из плоскости, точь-в-точь, как это делают и наши дети из бумаги. Изображения животных, выделенные простой линией из общей правильной плоскости шиферной, костяной, роговой пластинки или стены пещеры, должны были появиться в самом конце развития палеолитической живописи, а не на ранних ступенях.

Когда изобразительная контурная линия изобретена, неизобразительная живопись красками по собственному телу и изобразительная гравюра сходятся. Тогда могут появиться те пещерные росписи, которыми особенно прославлена Альтамирская пещера, но которые встречаются вовсе не толь-

ко в ней. На Монакском съезде 1906 г. аббат Брейль представил стилистическую и хронологическую классификацию этих стенописей и пришел к следующим выводам: вначале мы имеем чисто контурные рисунки, исполненные безразлично врезам или красочными линиями; затем встречаются сплошь закрашенные одной какой-нибудь краской силуэты, причем краска накладывается с разной степенью густоты, так что получается как будто моделировка светотенью; третья фаза развития характеризуется сплошной закраской всего силуэта или же нанесением краски отдельными пятнышками (пуантилизмом); четвертая фаза изобилует многоцветной живописью (желтая, красная, коричневая, черная краски). На всех четырех ступенях встречаются исполненные и без краски чистой гравюрой рисунки, и на всех четырех ступенях гравюра может сопровождать красочную живопись; лишь в последней фазе развития врезанные линии утрачивают понемногу значение изобразительного средства.

Достигнув своего максимального расцвета, палеолитическая живопись начинает вырождаться. Исследования Карталяка, Брейля, Дешелетта показали, что самые изображения животных становятся все более условными, все менее походят на действительность и, наконец, приобретают характер отвлеченно-узорных мотивов. Появляется маделенская «орнаментика». Проследить весь этот процесс во всех подробностях мы, разумеется, не можем: у палеолитического человека, конечно, не было времени и охоты выполнять – спе-

циально для будущих историков искусства! – эти «орнаменты», не имевшие для него того практического значения, как изображения животных, непременно в твердом и долговечном материале, и мы должны быть счастливы, что хоть некоторые образцы сохранились. Последней серией палеолитических живописных произведений для нас являются те раскрашенные гальки Мас-д’Азиля о которых мы упоминали.

Мы так подробно остановились на очерке эволюции палеолитического искусства, потому что обыкновенно к этому искусству подходят с исключительно археологической точки зрения, и тогда в нем много загадочного и даже «чудесного». На самом деле, переход от «не владеющего речью человека-обезьяны» (*Pithecanthropus alalus*) к самому настоящему человеку (*Homo recens*)³⁴ совершился так же просто и закономерно, как просто и закономерно ледниковая Европа превратилась в ту Европу, в которой мы живем.

Только одно нам трудно, во всей этой первой главе истории мирового искусства, – примириться с колоссальными промежутками времени, в которые совершалась намеченная нами в своих основных чертах культурная эволюция. Конечно, мы не можем назвать никаких точных хронологических цифр. Но достаточно представить себе, что человек каменного века (уже не говоря о человеке несомненно предшествовавшего каменному – чисто деревянного века) трижды пережил смену ледниковых и межледниковых периодов, что каждый раз глетчерные льды должны были и в своем наступ-

лении, и при отступлении проходить сотни километров, что за это время разрушены и перемещены были невероятные массы горных пород, что успели нарасти гигантские лёссовые напластования, что несколько раз совершенно менялись и флора, и фауна Европы... чтобы почувствовать, что тут речь может идти только о десятках – а то и сотнях тысячелетий. Культурный рост палеолитического человека нам может, в такой обстановке, показаться уж очень медленным: по нынешней «европейской» мерке, люди палеолита были, несомненно, «неисторической расой».

Чтобы отделаться от этого впечатления, нужно продумать, что человек за это время сделал: надо было дойти до изобретения линии как изобразительного средства, надо было доразвиться до ритмически упрощенной линии... Я говорю только о живописи, где человек должен был проделать всю творческую работу с самого начала; но ведь к усилиям, потраченным на живописное творчество, нужно добавить еще и всю ту работу, которая затрачена на усовершенствование акустических способов общения, т. е. на изобретение членораздельной речи, и на все прочие виды творчества. Наш младенец теперь в несколько первых лет своей внеутробной жизни проделывает все то, что палеолитический человек проделывал в течение десятков и сотен тысячелетий, – но лишь потому, что он по наследству получил уже такую организацию нервных центров, которую первобытный человек только еще вырабатывал. А кроме того: нашему младен-

цу не приходится изобретать саму возможность речи, саму возможность рисунка. И нашему младенцу не приходится затрачивать нервную энергию на отчаянную борьбу с ужасными внешними условиями жизни, в которые был поставлен палеолитический человек.

Тем более знаменательно, что, при всей изобразительной несоизмеримости детского рисунка и рисунка палеолитического человека, ритмически эти рисунки совершенно однородны. И дикарь, и младенец начинают, чтобы дойти до изобразительного рисунка, с чисто моторной линии, которая только корректируется оптическими образами и приводит рисовальщика понемногу к «красоте», т. е. к правильности, ритмичности. И дикарь, и младенец начинают с того, что рисуют, потом «узнают» в готовом рисунке тот или иной предмет, затем нарочито усиливают обнаруженное сходство и лишь в конце развития исходят от изображаемого предмета, а не от изображения, т. е. не от моторно полученной линии. И дикарь, и младенец не живописуют, а только рисуют – даже в «импрессионистскую» маделенскую эпоху и даже в полихромных стенописях палеолитический художник остается прежде всего рисовальщиком, который чувствует острую потребность в четкой линии. Наконец, и дикарь, и младенец знают только криволинейный репертуар, пользуясь прямой в весьма ограниченных размерах и случайно. И дикарь, и младенец, не удовлетворенные этим криволинейным репертуаром, кончают тем, что бросают изобразитель-

ный рисунок и переходят к исканию новых – эволюционно высших – ритмических элементов, к разработке прямой линии и ее комбинаций. Более полного соответствия мы не могли и ожидать.

Художественно-активный центр палеолитического человечества со временем все более перемещается на юг, в Испанию: маделенское искусство наиболее блестящими стенописями представлено в провинциях Сантандер и Овьедо (Астурия), послемаделенские росписи мы находим в пещерах южной Арагонии (Альбаррацин, Альпера и др.), росписи азильской эпохи найдены в Эстремадуре и Андалузии. К этим последним примыкают изображения на скалах северной Африки. Палеолитическое человечество пустилось в путь и медленно двигалось сначала на юго-запад, перебралось в Африку и пошло по берегу Средиземного моря на восток.

Мы не можем точно установить причину – вернее, обстоятельства, непосредственно его сопровождавшие, – крушения палеолитического искусства. Что это крушение было неизбежно, это мы ясно видим, следя за вырождением наиболее яркой, импрессионистской, фазы, в маделенскую эпоху. Первый цикл в истории пластических искусств отчетливо кончается – это приходится признать даже в том случае, если факты действительно покажут, что вовсе не все люди палеолита выселились со своих насиженных мест, или что выселившиеся на новых местах начали новый круг эволюции. Диалектический процесс пришел к своему завершению, и пер-

вый цикл, в качестве своего вклада в сокровищницу прогресса, дал линию. Линия становится основным капиталом, которым уверенно оперирует следующий цикл – «неолитический».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.