

НИКОЛАЙ ТАРАБУКИН

О
П
ТЕОРИИ
ЖИВОПИСИ

1923

ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ

МОСКОВА

Николай Тарабукин

**ОПЫТ
ТЕОРИИ ЖИВОПИСИ**

**ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ
МОСКВА
1923**

Обложка работы художника Михаила Соколова

Главлит 9212.

Москва

3.000

7-я типография „Мосполиграф“. Арбат, Филипповский пер., д. 11

ОТ РЕДАКЦИИ.

Предлагаемая книга написана автором в 1916 году, за исключением некоторых изменений и дополнений, внесенных позднее. Тем не менее, редакция находит, что и теперь данная книга не потеряла своего значения, как систематическая попытка конкретного решения поставленных в ней проблем живописного мастерства.

В В Е Д Е Н И Е

Методологическая проблема.

Методологический вопрос в искусствоведении в современных условиях не только науки об искусстве, но и социальной действительности, представляет чрезвычайно сложную проблему. Усугубляется он именно тем, что русская революционная действительность, изменив коренным образом наши способы ориентировки в мире реальных явлений, заставляет нас всякое явление и всякий факт науки, искусства, практической деятельности и философии рассматривать не как абстрактную проблему «чистого» знания, а как факт социального значения. Под пытливым взором всякого исследователя, понимающего значение фактов своего времени, самый узкий вопрос любой специальной области расширяется в своих горизонтах и вырастает в общественную проблему. Нет изолированной от общественной среды и атмосферы своего времени науки, искусства, человеческой мысли, склада человеческой психики.

Я не берусь здесь разрешить методологическую проблему науки об искусстве во всей ее гносеологической, философской и социологической разносторонности. Такая задача выходит из рамок этого труда, ставящего себе узкую цель формального анализа элементов живописи. В пределах поставленной задачи методологическая проблема представляется мне в размежевании целого ряда специальных областей, включаемых в обширный круг искусствоведения и определения места и значения в этом кругу того сектора, который обозначается, как теория живописи.

Термин «искусствоведение», понятый в широком смысле, включает в себе философию искусства, социологию и историю искусства, эстетику и, наконец, теорию отдельных видов искусства. История искусства раскрывает эволюцию художественных стилей в их хронологической смене по эпохам. Социология искусства обосновывает зависимость художественных форм от вскоре-

чившей их прежде всего экономической почвы, устанавливая роль политических и классовых факторов. Философия искусства, в зависимости от тех или иных метафизических или материалистических предпосылок, пытается установить законы, коими обусловливается смена идеологии и стилей в мире художественных феноменов. Эстетика, наука психологическая по преимуществу, изучает реакции воспринимающей среды, являющиеся результатом воздействия на нее художественных произведений. И, наконец, на долю теории искусства остается анализ элементов формы художественных созданий, их морфология.

Поставленная в этой работе морфологическая проблема и метод, в ней примененный, суживают границы исследования до пределов анализа элементов формы живописных произведений, рассматривая их, как организмов *sui generis*. И здесь должна быть точно определена позиция, которую надлежит занять этой книжке в литературе по искусствоведению.

Всякая художественная форма не есть творческая абстракция, а является продуктом экономических, политических и классовых факторов того или иного общественного уклада. Поэтому всякая метафизическая абстракция, рассматривающая произведение искусства изолировано, вне времени и среды, его создававших,— представляет функцию. Но прежде, чем утверждать, что та или иная форма является не только продуктом создавшей его исторической среды, но и выражителем своего времени,— нужно уметь распознавать эту форму, уметь видеть ее и анализировать. И вот в этом, и только в этом, оправдание той узкой точки зрения, которую мы зовем формальным методом. Этот метод является лишь аналитическим орудием, благодаря которому мы вскрываем остов произведения на пути познания его сущности.

После того, как сделали мы этот формальный первый шаг в осознании искусства, за ним неизбежно следует второй, третий и т. д., и только в сумме их раскрываются подлинные горизонты искусствоведения. Поэтому я самым категорическим образом подчеркиваю, что данная работа и примененный к ней метод не может быть рассматриваем, как всесторонне-исчерпывающий способ ориентировки в мире художественных явлений. Только, видя в нем служебную роль, можно защищать права на его существование.

Данная книжка пусть рассматривается, подобно учебникам «Морфологии растений» или «Деталей машин». Машина, будет ли это паровой двигатель Уатта или современный турбо-генератор, является продуктом своего времени. Как социальный феномен, ее рассматривает социология; как экономический и производственный фактор—политическая экономия; но, как явление техники, ее изучают специальные дисциплины. Эти практические науки рассматривают машину со стороны ее конструкции (форма) и работы. Та же аналогия может быть проведена и между взаимоотношением различных отраслей искусствоведения. И в науке об искусстве форма может быть рассматриваема и как социальный продукт и как морфологический феномен. И в искусствоведении существуют социология и технология.

Применяемый здесь метод я называю *формально-производственным*, указывая в самом термине на два момента, ему присущих. Первый момент, который можно назвать *материальным*, всецело относится к анализу уже готовых, кристаллизовавшихся форм произведения искусства. В данном случае анализ касается, так сказать, статики произведения. Второй момент можно назвать *процессуальным*, ибо он имеет в виду процесс созидания вещи, процесс деланья, профессионального производства ее и касается, следовательно, творчески-активной стороны в произведении, которая, в уже законченной вещи, проявляется в том, что мы называем мастерством художественного создания, а французы зовут *metier*.

В то время, как первый момент является обычно материалом для исследователей искусства,—второй, бывший до сих пор всецело приоритетом «критики», в руках которой он был не методом, а произволом,—лишь в самое последнее время начинает заинтересовывать исследователей при изучении форм искусства.

Процесс производства художественной вещи, вскрываемый при этом анализе, в значительной степени диктует те выводы, к которым приходит исследователь. Эти выводы, полученные путем индукции, строятся не на нашем впечатлении, полученном от готовых форм произведения, а закономерно вытекают из анализа процесса созидания вещи, который обуславливает не только целесообразность конструкции форм, но и содержит в себе оцен-

ку мастерства, присущего всякой художественной вещи, ибо об'ективность анализа не означает еще его скопческого бесстрастия. Под об'ективностью мы подразумеваем не бесстрастие, а беспристрастие, т.-е. отсутствие, с одной стороны, произвола а с другой—тенденциозности. Вопрос об эстетической оценке является неоспоримым теперь даже в истории искусства. (Напр., Вельфлин).

Исследования над процессами производства произведений искусства показали тесную зависимость многих форм в них, ранее об'ясняемых лишь эстетически, именно от производственного процесса. Так, например, формы орнамента в керамических изделиях первобытных народов, до сих пор об'ясняемые или чисто эстетически или мистически, как символические знаки,—под углом зрения производственного процесса созидания вещи,—получили совершенно новый, реальный смысл, обусловленный практической целесообразностью. Таким образом, включая в наше познание искусства и этот момент производственного начала, присущий всякой профессиональной работе, мы приходим к выводу, что технический процесс производства вещи до известной степени обусловливает ее форму и конструкцию, подобно тому, как таковую обусловливает материал. Процесс производства не является лишь механическим процессом обработки, но представляет собою формующее начало, следовательно, начало творческое. Самый элементарный пример можно привести из живописи. Технический процесс наложения краски ударами кисти, поставленной перпендикулярно к полотну, создает не только фактуру в узком смысле этого понятия, но и цветовую форму; стоит только несколько изменить направление кисти, как мазок, приняв иное направление и иной характер, изменит и тон цвета, ибо изменившаяся поверхность иначе будет рассеивать световые лучи, влияя тем самым на тон цвета. Само собою разумеется, что этот нюанс будет едва уловимым.

С той же точки зрения многие стилистические особенности древней иконописи, восхищающие нас художественным совершенством,—найдут иное, помимо эстетического, об'яснение, если раскрыть процесс производства иконы, покоящийся на глубочайшей культурной основе и проникнутый высокой пietетностью к мастерству. Производственный метод в данный момент стоит

перед искусствоведением, как методологическая задача, требующая решения и разработки. Производственный метод раскрывает широкие пути к познанию искусства, раскрытию не только форм, но и творческих процессов, до сих пор оберегаемых эстетикой под мистическим покровом «тайны творчества».

Теория искусства есть наука о бытии художественного произведения, а не о долженствовании, т.-е. наука не догматическая и не нормативная. Теория искусства ни в какой мере не покушается на свободу творчества и не предрешает его путей, подобно тому, как изучение морфологии растений в ботанике никак не может отразиться на их произрастании. Рассматривая произведение искусства *post factum*, —искусствоведение не устанавливает нормативные условия творчества. Не искусствоведение, которое стремится обосновать свои выводы наиболее об'ективно и точно пользуясь математическими и статистическими методами, покушается на свободу творчества, а *мимо* свободная, анархическая по существу, и импрессионистическая по приемам художественная критика. Она, исходя из суб'ективной оценки или предвзятого канона, невольно провозглашает «должное», отвергая все, не совместимое с предвзятой «точкой зрения» критика. Не искусствоведение, а критика нормативна и догматична.

Критика развила во второй половине XIX века, т.-е. в момент расцвета импрессионистической школы. Импрессионистическая форма творчества породила и импрессионистический прием его осознания. Ныне, когда импрессионизм в искусстве окончательно изжил себя, потеряла почву и критика, становясь анахронизмом, а в применении к формам новейших течений искусства, чуждых в какой бы то ни было степени импрессионизма, попросту — курьезом.

Лет 15—20 тому назад в художественной литературе еще оживленно дебатировался вопрос о том, может ли наука об искусстве представлять собою точную дисциплину знания, или, так называемая, «художественная критика» является единственно возможной и допустимой формой наших суждений об искусстве.

Факт существования науки об искусстве устранил вопрос о «возможности», относительно же «допустимости» или, вернее, необходимости подобной дисциплины знания, — двух ответов быть

не может: если мы стремимся к познанию искусства, то нам необходимо в руки оружие точного анализа, ибо познание наше тем ближе к истине, чем большими доспехами научного знания оно вооружено. Для современного эстетического сознания вопрос об искусствоведении, как точной дисциплине знания, — является уже неоспоримым.

Критика, как суб'ективное выражение глубоко личных воззрений на искусство,—имеет все основания на полную автономию, но отсюда далеко до тех претензий, которые она обычно пред'являет, заявляя о своем, будто-бы единственном, суверенитете в области осознания искусства. Не отрицая ценности многих критических работ, давших не мало блестящих образцов анализа художественных произведений, — признать за ними об'ективность критерия не представляется возможным. Само понятие критики противоречит всякому методологическому обоснованию, ибо импрессионизм, лежащий в ее основе, и метод, являющийся основанием науки,—два понятия, взаимно противоречащие друг другу. Там, где не ограничиваются лишь «суждениями», а стремятся к исследованию, — вступает в свои права единственно полноправная в сфере познания—наука.

Формально-производственный метод является методом теории искусства *par excellence*. И если в истории искусства формальная точка зрения в последнее время получила широкое применение, то я бы сказал, что в этом сказывается некоторое логическое *contradictio in adjecto*. Формальный метод обусловлен существом и всеми особенностями, именно, теории искусства, логически связан с ней, а не с историей и не психологической эстетикой.

Не является теория искусства и философской дисциплиной. Еще недавно эстетику рассматривали, как часть философии. Но философия в постановке вопросов исходит из целостности и общности мировоззрения. Тогда как искусствоведение есть частная наука о формах и выразительных средствах художественного творчества. И подобно тому, как психология исключена теперь из философии, так необходимо и теорию искусства освободить от всякой философской базы и рассматривать ее, как частную и точную дисциплину знания.

ГЛАВА I.

Элементы формы живописного произведения.

Искусство современности, в противоположность искусству древнейших времен первобытного состояния человечества, ушло из повседневного обихода, замкнувшись в сферу своих, чисто художественных интересов и обособившись в целый ряд ничем не связанных областей, живущих самостоятельной жизнью.

Эта разобщенность отразилась и на теоретической мысли, в результате чего возникли совершенно самостоятельные дисциплины: теория музыки, поэзии, живописи и т. п. Эта раздробленность всегда была препятствием к созданию единой науки об искусстве, проникнутой монизмом понятий и исходных принципов. Она же создала совершенно своеобразный язык форм каждого из искусств в отдельности. И познавшему в совершенстве мир музыкальных звуков слишком мало говорит красочная композиция живописи и наоборот.

Но подобно тому, как у отдельных ветвей дерева есть общий ствол и общий сок, которым питается растение, так существует и единое дерево искусства. Этот постулат является основанием утверждения монизма эстетических понятий.

Стремление об'единить разрозненные сейчас по разным художественным дисциплинам общие достижения и выработать общую терминологию является насущнейшим вопросом современности. Терминологический вопрос в эстетической литературе самый большой. Наша художественная литература страдает, как удачно кто-то заметил, «импрессионистической разслабленностью речи». Существующая терминология или узко-специальна и пригодна лишь для какой-либо одной области изучения искусства (напр., музыкальная терминология), или она настолько обща,

расплывчата, что в один и тот же термин вкладываются различные понятия. Такова терминология нашей «художественной критики». Тем не менее, язык форм каждого искусства в отдельности настолько своеобразен, что игнорировать его особенности невозможно. И нам предстоит ближе познакомиться с элементами «живописной речи».

Форма художественного произведения складывается из двух основных моментов: *материала* (краски, звуки, слова) и *конструкции*, благодаря которой материал организуется в законченное целое, приобретающее свою художественную логику и внутренний смысл. Следовательно, под формой надо понимать реальную структуру произведения, связанную конструктивным и композиционным единством. В живописном произведении элементами формы будут: *колорит, фактура, форма плоскостной изобразительности* *) и *конструкция*. Что касается формы предмета внешнего мира, являющегося нередко стимулом творчества, то форму в этом смысле (вот пример терминологической путаницы) я исключаю из числа живописных элементов произведения, ибо супрематической, беспредметной, частью кубистической живописи таковые формы не присущи; следовательно, этот элемент живописного произведения не является основным.

Но ввиду того, что вопросу о форме в этом узком смысле—формы предмета внешнего мира действительности, воплощенного на полотне,—так много уделяется внимания, как в теории, так и в самой живописи,—нам предстоит остановиться несколько дольше на этой стороне вопроса.

Проблема формы сравнительно недавно была поставлена в плоскости теоретического обоснования. Форма, понятая, как форма—об'ем предмета действительности, представляет собою понятие исключительно живописное, которое нельзя было бы обосновать ни в теории музыки, ни в теории поэзии. Между тем понятие

*) Под формой плоскостной изобразительности я разумею всякую изобразительную на полотне форму, в которую облечена художественная идея. Таковая изобразительная форма присуща любому живописному произведению, будет ли эта форма предметна, как в натуралистической живописи или беспредметна, как у супрематистов и кубистов.

формы в целом есть понятие общеэстетическое, присущее всякому роду искусства. В самое последнее время понятие это в теории живописи углублялось и расширялось, переходя из исключительно живописного—в обще-эстетическое.

Современное художественное сознание дает нам три решения проблемы формы. Первое решение можно было бы назвать наивно-реалистическим, второе—рационалистическим, третье — интуитивным в творчестве и формальным—в теории.

Наивный реализм обосновывает живописную форму, как *форму предмета видимого мира*, фиксируемую художником на полотне. В это зрительное представление формы входит об'ем, трехмерно познаваемый, свет, дающий окраску предмету, характер материала, из которого состоит предмет, и т. п. Передает ее художник живописными средствами, пользуясь, как материальными элементами: краска, линия, фактура, так и иллюзионистическими: перспектива, свет и пр. В сущности Сезанн впервые поставил эту проблему в живописи. До него она была как бы в потенциальном состоянии. Он вызвал ее на поверхность живописного сознания. Но Сезанн понимал под живописной формой форму—об'ем предмета действительности, фиксируемого на полотне. Наивность Сезанна, как и вообще подобного понимания формы, сказывается в том, что на мир действительности он смотрит глазами наивного реалиста, допускающего существование предметов такими, какими видят их обычно наш глаз. В этом обнаруживается глубокая пропасть между искусством и современными философскими воззрениями. Искусство, чуждаясь науки, плелось в хвосте современной философии. Только в самое последнее время эта пропасть стала уменьшаться. Такое понимание живописной формы всецело иллюзионистично и с точки зрения формальных элементов сводится к формам плоскостной изобразительности.

Вторая градация в развитии понятия формы может быть формулирована следующим образом: *художественная форма есть проекция на плоскость формы предмета действительности*. В живописном смысле в данном случае под формой понимается некое организующее начало, выделенное волею художника из всех иллюзионистических влияний и запечатленное на полотне. Гильдебранд называет его архитектоничностью. В данном случае внеш-

ний мир,—«природа»,—является лишь стимулом творчества и материалом, подлежащим живописной переработке. Форма предмета не переносится на полотно таковой, каковой воспринимается она лишь зрением,—она строится на полотне художником, преображающим видимый предмет в живописное воплощение его на плоскости. Таковы полотна кубистов. Не ограничиваясь лишь зрительным восприятием, кубисты строят на полотне живописную форму предмета действительности. Таким образом предмет получает своеобразную трактовку под кистью художника, выраженную в простейших об'емных соотношениях—куба, конуса и шара, указанных еще Сезанном, как на основные элементы, из которых строится живописная форма—об'ем. Желая построить на полотне подлинную форму-об'ем, вне каких бы то ни было иллюзионистических влияний, искажающих смысл и сущность ее, кубист как бы абстрагирует ее от иллюзионистических влияний света, перспективы и пр., создающих лишь импрессионистическое представление о предмете. Отсюда бесперспективность и бессветность их полотен. Даже цвет для кубистов потерял самодовлеющую ценность, являясь лишь средством выявления форм.

В основе кубических построений лежит все то же вечное стремление к «правде», стремление постичь мир и воплотить его в формах, которые бы ближе передавали подлинную его сущность. И ряд перемежающихся плоскостей и об'емов, который мы видим на полотнах кубистов, столь «искажающий» обычное представление о предмете, с точки зрения его «видимости», имеет целью дать более углубленное и более приближенное к подлинной реальности знание об этом предмете. Очевидно, что в живопись здесь входит равноправным, а, может быть, и преобладающим моментом,—элемент интеллектуального анализа наряду с чувственными восприятиями; которые для прежней живописи имели главенствующее значение.

Третью градацию в проблеме формы я бы формулировал так: живописная форма есть форма самого художественного произведения вне проекционных линий, обычно протягиваемых от действительности к произведению искусства. Элементы формы в данном случае суть элементы самого произведения искусства. Если это живопись, то ими будет цвет, фактура, композиция и т. д.

Если это поэзия, то ими будут: ритм, рифма, строение стиха и т. п.

Когда Пикассо писал свои «скрипки», то он хотя и исходил от реально существующего предмета, но брал его не в конкретном вещественном воплощении, а как абстракцию, как отвлечённое понятие и создавал свои собственные, чисто живописные формы этого понятия. Действительность больше уже не диктует форм. Эти формы создаются всецело художником. И он диктует их нам через свое полотно.

Эти три градации в понимании живописной формы указывают, как из узко-живописной проблемы понятия формы, как формы об'ема предмета действительности,—она приняла масштабы уже обще-эстетические. Эта эволюция понятия формы подтверждает мысль о том, что в начале слишком узко понятый вопрос в плоскости лишь какого-нибудь одного вида искусства при углубленном анализе расширяется до общеэстетических границ, подтверждая тем самым положение о монизме эстетических понятий.

С точки зрения формального метода указанные три градации сводятся к двум: 1) форма плоскостной изобразительности, как один из элементов формы произведения в целом и 2) форма художественного произведения. В данном случае две первые из трех выведенных выше градаций, благодаря которым мы установили разные отношения художников к внешнему миру, об'единяются методологически, если вопрос переносится из плоскости восприятия художником внешней действительности в плоскость об'ективного изучения той или иной изобразительной формы, поскольку в ней запечателось это отношение художника к действительности. Отсюда в смысле изобразительно-композиционного построения понятие формы, как формы плоскостной изобразительности, будет трех родов: а) форма фиксации на полотне зрительных восприятий (натурализм и импрессионизм); в) форма построения на плоскости предмета действительности (примитивный кубизм); с) форма созидания своего предмета (кубизм, супрематизм и беспредметная живопись). Форма первого рода изобразительности является элементом иллюзионистским. Зрительная иллюзия в импрессионистической живописи макси-

мальна. Художник пользуется всеми средствами для ее усиления. В примитивном кубизме она постепенно сводится до минимума и в беспредметном искусстве исчезает, и ее место заступают формы чисто живописные.

С точки зрения чисто живописных реальных элементов форма самого произведения складывается из четырех основных моментов, присущих каждому живописному произведению: цвет, фактура, форма плоскостной изобразительности и композиционная конструктивность этих трех элементов. Это—реальные элементы живописи и исходные принципы, на которых строится формальный метод. Они присущи самому простому рисунку, очерчивающему профиль человеческого лица, в котором будет цвет (*blanc et noir*), фактура (характер линии в зависимости от материала: уголь, свинцовый карандаш и т. д.), композиция, ибо без нее это будет зигзагообразная линия, а не рисунок, и, наконец, форма плоскостной изобразительности данной линии, принимающей очертания человеческого профиля.

Все остальные элементы, усложняющие живописную композицию, будут привходящими и иллюзионистическими: перспектива, свет и тень, движение, пространство, время и т. п., которые могут быть сведены к реальным элементам. Так свет и тень с формальной точки зрения сводятся к цвету; перспектива—к цветовой и линейной плоскостной изобразительности, движение—к ритму линий, а линия—к плоскостной изобразительности, пространство—к цвету и линии, время—к движению, а движение—к ритмическому линейному рисунку, как элементу плоскостной изобразительности. В связи с новейшими достижениями в живописи много говорят о весе, массе, плотности и пр. Вес, конечно, всецело иллюзионистический элемент, быть может, более, чем свет и перспектива. Масса сводится к материальному составу произведения; следовательно, входит в фактуру. Плотность, как формально-материальный элемент, с одной стороны, сводится к проблеме фактуры, поскольку речь идет о плотности материальной поверхности, а с другой—к колориту, поскольку речь касается плотности цвета.

Анализом этих элементов ограничивается об'ем материального субстрата произведения и очерчиваются границы формаль-

ного метода, о котором теперь так много говорят, но о котором имеется достаточно сбивчивое представление даже у тех, кто им пользуется. Очередная задача теоретической мысли состоит в том, чтобы выяснить вполне определенно содержание, вкладываемое в понятие формального метода, и избежать в его грактовке всякого рода неопределенностей. *Формальным методом будет способ об'ективного анализа основных реальных элементов формы живописного произведения и сведения всех иллюзионистических моментов в нем—к основным реальным.*

Этот метод в такой формулировке ограничивается раскрытием материального субстрата произведения. Он вполне применим к живописи новейших течений. Но, как мы увидим ниже, содержание произведения искусства не ограничивается только его материальными элементами. Вся живопись прошлого, во-первых, сюжетна, а во-вторых, имеет идеологическую концепцию. Игнорировать этот факт нельзя. Эти два обстоятельства заставляют расширить рамки формального метода и, наряду с основными материальными элементами, внести в понятие содержания искусства сюжет и учитывать идеологическую сторону в произведении. Аналитическое рассмотрение элементов формы художественного произведения есть только обнаружение составных частей того орудия, которое мы зовем формальным методом. Восприятие художественной вещи не может совершаться столь аналитическим путем: оно представляет собою акт целостный и при истолковании искусства необходимо иметь ввиду *органическое единство* произведения. Подобно тому, как математический анализ не мыслится, как самодовлеющий процесс чистого разложения, напротив, имеет целью наиболее полноценное обобщение, так и в живописи, обнаруживая отдельные составные части художественной вещи, мы стремимся воспринять ее более углубленно и разносторонне. Как части машин, сознательно изолируемые в учебнике «Деталей машин», каждая в отдельности, представляют мертвые, бессильные, даже бесполезные предметы и только в общей механической связи составляют некое продуктивное целое, именуемое машиной,—так и живописные элементы — фактура, цвет, форма изобразительности и пр. — приобретают смысл в произведении не сами по себе, а как элементы

органического целого. И, если смешно было бы говорить, что машина пострадает при своей работе, потому что ее изучает прикладная механика, так не должно быть превратно понято и то аналитическое орудие искусствоведения, которое мы зовем формально-производственным методом, ведущим нас к нашему синтетическому, непосредственному восприятию органичности и единства произведения искусства.

Нельзя отрицать, что метод этот является отражением в теории практических достижений современной живописи, и что в его оформлении сыграли решающую роль новейшие течения в искусстве. И, если некоторые искусствоведы это упорно отрицают, то только потому, что они не хотят сознаться, что их теоретические взгляды, помимо их воли, находятся под влиянием не навистных им, т. наз., «левых» течений.

ГЛАВА II.

К о л о р и т.

Сумма цветовых соотношений, соединенных творческою во-лею художника в единое живописное целое и воспринимаемое нами, как синтез цветовой композиции, имеющей свою внутреннюю закономерность и логику, составляет колорит живописного произведения.

Существует взгляд, определяющий колорит, как игру тональностей, т.е. вибраций в тоне цвета, отступлений, нюансов от основного цвета в спектре той или иной краски. Чем больше варьируется этот основной тон, переходя в полутоны, повышаясь и понижаясь, ослабевая или усиливаясь, изменяя свою интенсивность,—тем богаче считается колорит картины. Напротив, в живописных полотнах, где нет этой игры цветовых тональностей, где цвет, так сказать, «локален» и по тону приближается к соответствующему цвету спектра, где картина построена на насыщенных цветах, там нет и колорита. С этой точки зрения Рембрандт, флорентийцы или венецианцы кватроченто, импрессионисты, наконец Пикассо, будут колористичны. Напротив, византийская фреска IX—XI в., персидская миниатюра, наша новгородская иконопись из современников — Маттисс будут не колористичны. Такое понятие колорита очень узко. Оно исключает огромную область живописи и сводит проблему колорита к суждениям о тональностях цветовой гаммы. Понимая под колоритом часть, вместо целого, вносится тем самым терминологическая путаница. Стремясь к наибольшим обобщениям, мы должны включить в проблему колорита, как цвет, так и его тональности, ибо понятие колорита есть родовое, включающее видовые его подразделения на цвет и тон цвета.

Элементы, из которых слагается колорит живописной вещи, могут быть подразделены на: 1) материальные и 2) супер-материалистические. К первым относятся, главным образом, краски, составляющие материал для второго рода элементов. Связь этих элементов очевидна. Цвет может быть выражен в живописи через краски или иного рода материалы (фанера, стекло, железо, гипс и проч.), вводимые в живопись с целью усиления колористического и фактурного потенциала произведения. Но и краска сама по себе имеет самостоятельную эстетическую ценность, не поглощаемую всецело цветом. Краска имеет определенный эстетический потенциал, входящий в качестве элемента в сумму колористического целого. Это очевидно без доказательств, ибо одна и та же вещь, написанная маслом, акварелью, темперой и пр., по разному воздействует на нас. Связующее вещество, благодаря которому мы различаем краски и благодаря которому существуют различные живописные манеры письма, придает определенный тембр цвету, подобно тому, как материал, из которого сделан музыкальный инструмент, обуславливает тембр звука. *)

Супер-материалистический элемент в сущности один—цвет. Все, что осложняет проблему цвета, вытекает из разного рода комбинаций этого элемента: напр., ритм, консонанс и диссонанс, мелодия цвета, его тон и т. д.

В живописи так много говорят о свете и тени. Но света в живописи нет. Парадоксальность этого утверждения лишь мимая. Правда, свет есть та среда, благодаря которой мы видим предметы, в частности, живопись. Но не об этом свете, как физическом явлении, идет речь. С точки зрения реальных элементов, свет

*) Современный живописец не редко конструирует полотно, как красочную массу, а не дает только цветовую композицию, т.-е. он не всегда перевоплощает краску в цвет, убивая вместе с тем ее, как материал, что обычно делал живописец прошлого (в полотнах Гаццана, не материально, а лишь по впечатлению от них, нег краски, как таковой, а есть цвет). Напротив, современный живописец оставляет краску в ее непосредственном воздействии на нас, как материала. Сама обработка поверхности полотна у современного живописца совершенно другая: наряду с цветовой задачей, он выявляет и краску, не считая ее низменным элементом, каковым она была для прежних мастеров.

в живописи есть тот же цветовой эффект. Таким образом, проблема света и тени, как явления чисто живописного, всецело входит в проблему цвета. С точки зрения живописной логики здесь не может быть противопоставления, совпадения или пересечения, — оба эти момента — свет и цвет — лежат в одной плоскости, и последний всецело поглощает первый. Свет и тень, это — психологическая иллюзорность, качественно сводимая к сумме слагаемых из материальных и супер-материалистических элементов. Световые эффекты, наблюдаемые нами в действительности, на полотне в живописно-колористическом разрешении сводятся к цветовым эффектам. С той же точки зрения и перспектива является оптической иллюзорностью и с точки зрения формального метода сводится к линейному построению и цветовому разрешению. Современная живопись, освободившись от идеологического содержания, литературности сюжета и т. п., выбросила из своих полотен также и все иллюзионистические элементы.

Цвет в живописи представляет изменчивую величину. При изучении же всякой переменной величины нами обычно устанавливается некая постоянная единица, принимаемая за исходный момент измерения. Так, в поэтике метр суть такая единица устойчивости, постоянно нарушаемая ритмом. Ряд этих уклонений от метра создают рисунок ритма, мастерство которого составляет ценность стиха. В музыке такой единицей будет такт — условное последовательное чередование сильных и слабых нот. В живописи же подобной единицей является цвет спектра. Отсюда *насыщенность* цвета определяется степенью приближения его к соответствующему тону спектра.

Возможность параллелей в теории искусства не только не исключена, но подчас необходима. Но в некоторых случаях мы принуждены прибегать к аналогии. Такой аналогией будет соответствие семи цветов спектра семи звукам диатонической гаммы. Если натуральная гамма включает в себя более семи основных звуков, то это не разрушает сделанной аналогии, ибо и спектр состоит также из большего числа цветов (инфра-красные, ультрафиолетовые, фраунгоферовы линии, промежуточные тональности), и лишь искусственным образом мы выделяем семь основных.

Если мы расположим скалу спектра и ряд последовательных

нот музыкальной гаммы в зависимости от колебания волн эфира в первом случае и от колебания волн воздуха—во втором, то в зависимости от длины волны этих двух рядов примут движение взаимно параллельное естественному расположению единиц, составляющих ряды. Самая короткая волна цветового спектра будет соответствовать самому высокому звуку в гамме; самая длинная расположится параллельно самому низкому звуку гаммы.

Но лишь физическая структура света и звука дает основание к подобным сопоставлениям, художественная же природа их не такова. Семь нот диатонической гаммы представляют собою звуковой ряд различных по высоте тона звуков, в то время как цвета спектра—суть одной высоты тона. Тональность цвета располагается по скале вверх и вниз от каждого цвета спектра. Так, если мы возьмем красный цвет спектра, то цвета, дающие более сгущенные оттенки основного тона, расположатся вниз от насыщенного красного: красная охра, краплак, кармин будут ниже тоном основного насыщенного красного в спектре; киноварь и сурик расположатся выше. Таким образом, цветовая гамма, составленная из насыщенных цветов спектра, будет многоцветна, но однотонна. Таков колорит нашей древней иконы. Напротив, цветовая гамма, составленная из немногих цветов (даже из одного цвета), но которым придано все разнообразие тональных нюансов, — будет малоцветна, но многотонна. Таков колорит импрессионистов. Как отдаленную, весьма относительную аналогию можно было бы провести между колоритом нашей древней иконы и старыми церковными напевами.

Но подобно тому, как современная музыка построена на контрапункте, так и в живописи построение колорита на насыщенных цветах встречается реже, нежели тональное построение. Цвета в живописи даются в соединениях между собою. Их мы рассматриваем, как цветовые аккорды, подобно аккордам звуковым. Таким образом, современную живопись мы можем назвать цвето-контрапунктической.

В живописной терминологии это соотношение цветов, подобное расположению звука против звука (*punctus contra punctum*), носит название пуантилизма. Принять этот термин для нашего определения цветовых взаимоотношений мы не можем,

прежде всего потому, что под ним понимается узко-живописное течение, одно из разветвлений импрессионизма, а, во-вторых, потому, что им обозначается, главным образом, техническая манера наложения на холст красок. Понятие же цветоконтрапункта гораздо шире, оно охватывает всякую живописно-техническую манеру и составляет неот'емлемую особенность колорита, ибо цвет, взятый обособленно, еще не составляет категорию эстетического порядка,—таковая возникает лишь тогда, когда один цвет соединяется с другим, давая в этом соцветии цветоаккорд.

Я не буду останавливаться на так называемых основных и дополнительных цветах. Этот вопрос достаточно разработан. Взаимно-дополнительные цвета, которые, как известно, при сопоставлении друг с другом усиливают действие каждого в отдельности, в спектральной скале располагаются друг от друга через два цвета.

Для решения вопроса о диссонансах и консонансах цвета у нас нет об'ективного критерия, на основании которого мы могли бы установить их законы. В музыке такие критерии существуют. Октава и квinta будут консонансами, секунда и септима—диссонансы. В живописи, не имея об'ективных данных, нельзя притти ни к каким выводам. Так на наших глазах произошла резкая перемена в воприятии полотен Маттиесса. При первом их появлении цветовой аккорд, казалось, звучал определенным диссонансом. Теперь его колорит кажется очень спокойным и гармоничным. Но даже и в музыке после современных композиций (даже Дебюсси и Скрябина) трудно говорить о диссонансах и консонансах.

Цветовая гамма в целом обычно носит какой-то особый, присущий ей, оттенок. Так, она может быть составлена из сильных, ярких тонов или приглушенных с преобладанием какого-нибудь одного или нескольких цветовых оттенков. Этот общий характер, обычно присущий колориту данной живописной вещи, мы назовем, по аналогии с музыкой, мелодией. Мажорным ладом цветовой мелодии мы назовем колорит, построенный на насыщенных тонах, минорным—колористическую гамму, составленную не из «чистых», а из смешанных тонов и полутоонов. Например, аккорд черного и белого будет мажорным, а серые цвета—минорными.

Цветовой ритм — явление, также присущее колориту, так

еще мало исследован, что притти к каким-либо выводам не представляется возможным. Сама эстетическая природа ритма, общая всем искусствам, далеко еще не ясна. Но этого вопроса я коснусь, когда буду говорить о ритме в связи с композицией.

Заканчивая о колорите, я принужден еще раз подчеркнуть глубокое различие между физической природой света и живописной природой цвета. Свет придает окраску предметам в силу различных свойств светопоглощаемости и рассеивания световых лучей поверхностью предметов. Поверхности, поглощающие все лучи света, окрашиваются в черный цвет, поверхности, отражающие все лучи,—окрашиваются в белый. Между этими двумя крайними полюсами лежит вся остальная скала цветов. Но для живописца цвет выявляется через материальную краску, для него цвет — не явление светопоглощаемости и рассеивания лучей, а явление, вполне «локальное». С точки зрения науки живописец остается наивным реалистом, для которого цвета присущи природе предметов. Если бы живописцу пришлось орудовать с физической природой света для получения того или иного цветового эффекта, то он должен был бы заняться разработкой поверхности живописной вещи так, чтобы при падении на нее световых лучей каждая из особо разработанных частей поверхности, в меру поглотив или рассеяв света, дала бы различную окраску этим плоскостям, а в целом создала бы колорит картины. Судьба, будучи благосклонна к художникам, избавила их от подобной сизифовой работы и дала им возможность через краску, искусственным путем, получать тот или иной цвет.

Глубокое различие физической природы света и его оптического воздействия и живописной природы цвета с его эстетическим потенциалом сказывается на следующем примере. Если смешать материальную краску всех цветов спектра на палитре живописца, то это смешение не даст белого цвета, в то время как физическая природа белого цвета основана на смешении в нашем глазу всех цветов спектра. Вращая быстро круг, в котором секторы окрашены в цвета спектра, мы получим впечатление белого.

Попытка пуантилистов сопоставлением цветных точек создать иллюзию того или иного цвета привела к краху этой манеры, ибо спутаны были две разных категорий явлений: физическая при-

рода света и живописная композиция цвета. Импрессионисты, основываясь на выводах точных наук, воспользовались ими далеко не научно.

Оперируя с цветом, как явлением «локальным», живописец принужден включить в свою палитру белый и черный цвета. Но с другой стороны, пользуясь возможностью смешения красок, он может свести свою палитру к пяти основным краскам: красная, синяя, желтая, белая, черная. Три основных цвета: красный, синий и желтый при физическом смешении дают белый, а на палитре — коричневый. Эти пять красок дают возможность получить не только остальные цвета спектра, но и получить самые разнообразные тональности основных цветов.

Таким образом, проблема колорита поглощает в себе вопросы о свете и перспективе, сводя эти иллюзорные моменты к реальным элементам.

ГЛАВА III.

Ф а к т у р а.

Прежде, чем перейти к фактуре, я в нескольких словах остановлюсь на линии, которая хотя и не входит в ряд основных формальных элементов живописи, все же играет в ней значительную роль. Кроме того, линия составляет существенный элемент рисунка.

Линия служит для очертания об'ема форм предмета и для построения пространственной иллюзии. Материально пространства в живописи нет, как понятия протяженности, ибо то, что мы называем пространством в живописной плоскости, есть линейные и цветовые построения, создающие оптическую иллюзию протяженности, углубленности и трехмерности изображаемого. Пространство, понятое материально, есть протяженность самого полотна, доски (вообще плоскости), имеющее два измерения, живописное заполнение которого составляет задачу композиции, а техническая обработка входит в проблему фактуры.

Пространственная иллюзия создается через перспективу, которая есть условное линейное построение трехмерного предмета на двухмерной плоскости посредством сведения всех линий к одной точке на горизонте. Перспектива не является элементом, исключительно присущим живописи. Перспективой пользуются «черчение»; однако, его мы не относим к живописи. Кроме того, живопись в прошлом (Египет, Византия, наша древняя икона) и теперь (примитивисты, кубисты, супрематисты и пр.) не пользуются для своих пространственных построений перспективой. Больше того, в древней иконописи, китайской живописи, японской гравюре и какемони мы найдем так называемую «обратную перспективу».

Супрематисты посредством сопоставления ряда цветовых плоскостей различной интенсивности цвета разрешают пространственную задачу исключительно цветом. Таким образом, с точки зрения формального метода, проблема пространства сводится частично к вопросу фактуры, частично к цветовым решениям, частично к композиционным и конструктивным задачам.

Линию можно рассматривать с точки зрения ее типов, направления, характера и фактуры. Типы: прямая и кривая; направления: горизонтальное, вертикальное и диагональное; характер: плавный, мягкий, зигзагообразный, острый. Фактура линии придает ей особую выразительность, часто зависящую от материала (уголь, карандаш). Самостоятельное значение линия приобретает в живописи красками, выступая, как рисунок (абрисы в древней иконописи). В противоположном случае линия в красочной композиции является лишь границей двух смежных цветовых плоскостей. Постольку, поскольку в живописи есть рисунок, можно говорить о линейном построении. Оно тесно сливается с композиционным. Композиция придает линии не только ее характер, не только указывает на ее типы, но и на направление. Овальная криптина Леонардовской Монны Лизы так же характерна, как прямая горизонталей и вертикалей в триптихах Перуджино. Некоторыми современными живописцами, главным образом «беспредметниками», линия трактуется, как оформляющее начало композиции и как основа конструктивного построения. Мною же весь вопрос о линии, с точки зрения формального подхода, сводится к элементам плоскостной изобразительности. Ограничиваюсь сказанным о линии, перехожу к вопросу о фактуре *).

Являясь основным элементом в живописи, фактура тем самым присуща всякому живописному произведению, как новому, так и старому, так сказать, имманентна живописи по существу. И, если современность выдвинула этот вопрос, то это еще не значит, что она создала его. Проблема фактуры имеет такую же давность, как и сама живопись. Но, благодаря дифференциации разного рода

*) Теорию рисунка и его основного начала — линии я даю более подробно в моем очерке, приобретенном для печати Москов. Гос. Изд. «Современные рисовальщики и граверы».

живописных задач, она была выделена и выдвинута современным эстетическим сознанием из ряда иных живописных проблем. Художник прошлого, работая над поверхностью не меньше современных фактуристов, не желал остановить над ней наше внимание больше, нежели над другими элементами полотна. Сопоставив поверхности полотен Л. Кранаха Старшего и Пикассо, вы поймете, что гладкая, однообразно-обработанная, словно спрессованная поверхность первого, на которой нельзя было бы отметить ни направления мазков, ни их манеру, ни последовательность наложения краски,—не менее выразительна, нежели бугристая, разнообразная поверхность некоторых работ Пикассо, куда входит и присыпка, и наклейка. В работах «барбизонца» Добиньи вас поразит разнохарактерность манеры его полотен, при однообразии излюбленных сюжетов. У Тройона вы найдете чрезвычайно разнообразную и сложную обработку шерсти овец или кочковатости почвы, по которой идут любимые им стада. Тициан вас покорит мягкостью своей бархатистой кисти, а Рубенс—бурным, властным, сильным и смелым мазком.

Итак, прошлое живописи дает нам образцы не только крайнего разнообразия поверхности у разных мастеров, но такого же разнообразия и в пределах творческой амплитуды одного и того же автора (Добиньи). Но фактурное разнообразие в пределах одного и того же полотна мы также найдем в старой живописи.

Вспомним Ватто. Гладкая, крепко прописанная поверхность бледно-голубого неба всегда контрастирует у него с легкой «акварельной» манерой письма деревьев и листвы. А на фоне этой «акварельно» сделанной зелени—густо и смело набросанные фигуры персонажей.

Вся особенность фактурной стороны современной живописи в том, что она выделена из ряда иных живописных задач в совершенно обособленную проблему, создав тем самым целую школу фактуристов.

Если мы обратимся к полотнам современных фактуристов, то из их практических достижений можем сделать ряд весьма существенных теоретических выводов. Прежде всего мы убеждаемся, что фактурная сторона в живописи имеет определенный эстетический потенциал. К поверхности полотна отныне мы

пред'являем уже в категорической форме требование, как к компактной, законченной и строго закономерной массе.

«Живопись нельзя нюхать»,—говорил Делякруа, имея в виду широкий мазок своей манеры. Мы же, соблазненные всеми возможностями и неожиданностями фактурной обработки, включив ее в ряд несомненных и неот'емлемых эстетических эмоций,—утверждаем, что живопись нужно именно нюхать, т.-е. рассматривать так близко, как будто вы обоняете краску, как будто вы желаете вызвать вкусовые и обонятельные ощущения, которые вы и в самом деле приобретаете, смакуя то «заливанность» так густо, плотно и гладко вписанной краски, то «рыхлость» какого-нибудь «сырого» тона, то шероховатую сухость цвета «с присыпкой» и т. д.

Выделение фактуры в особую проблему дало нам новый критерий оценки и старой живописи. Под углом зрения фактурной обработки мы как бы вскрыли находившуюся в потенциальном состоянии эту сторону старой живописи. И многое подверглось самой решительной переоценке. Так, в переоценке русских художников для нас «передвижники» потеряли последний живописный смысл, для которых фактура не только не имела никакого значения, но была в полном пренебрежении.

Продолжая дальнейшие выводы, мы должны указать, что всякому роду живописи присуща своеобразная фактура. Так, поверхность декоративного полотна, как составом красок, манерой мазка и всеми способами его обработки несомненно отличается от станковой картины.

В пределах декоративной живописи, как общее правило, будут разные поверхности при работе *al fresco*, маслом, клеевыми, на стене и на холсте и т. д. В пределах же каждой отдельной манеры будет дробление по индивидуальностям.

В станковой живописи разные поверхности будут прежде всего в зависимости от состава краски. Акварелью нельзя писать, как маслом (несмотря на всю абсурдность,—Репин пишет), и художник, не считающийся с качеством краски, обнаруживает отсутствие чутья к материалу. Как общее правило, самый толстый слой красочной поверхности, при довольно резко намеченных направлениях мазка, мы имеем в масляной живописи, затем по

степени нисхождения — в клеевых, гуаши, темпере и т. д. В рисунках на первом месте в указанных отношениях нужно поставить пастель, потом цветные карандаши, сангину и на последнем — акварель. В одноцветных карандашных рисунках градации будут нисходить от угля к свинцовому карандашу и перу. Способ «прописки» полотна и сама манера накладывания краски (мазок) — зависят от композиционной конструкции вещи. Такая зависимость, в особенности в перспективной живописи, существует от планов картины. Так, задний, «второй» план обычно бывает прописан гладким и широким мазком, равномерно распределяющим краску по поверхности. Передний план, напротив, пишется нередко более мелкими, отрывистыми и часто меняющими свое направление побегами кисти.

Но «вписанность» краски и толщину красочного слоя не всегда можно установить в зависимости от планов картины. Так, современный художник, (обычно), задний план неба пишет, слегка накладывая краску, оставляя иногда просвечивать холст, а барбизонец или голландец прописывали тоже небо с чрезвычайной плотностью. «Вписанность» краски в поверхность полотна часто зависит от того, какое значение придает живописец тому или иному месту на полотне, в связи с общей композицией. Так, например, в портрете лицо обычно бывает написано менее толстым слоем, нежели одежда, но «вписанность» краски на нем обычно тщательнее. На лице мазок более плотный и сухой, на одежде — жирнее, слоистее, рыхлее. Вспомним знаменитое «возвращение» ликов в нашей древней иконографии.

Направление мазка обычно находится в зависимости от формы плоскостной изобразительности. Горизонтальные формы даются обычно и горизонтальным уклоном мазка, вертикальные — обратным. В самом невыразительном в фактурном отношении полотне мы наблюдаем крайнее разнообразие поверхности в смысле толщины красочного слоя, вписанности краски, направления штрихов и проч.

Наконец, мы должны указать на связь обработки поверхности полотна с цветом. Так, в беспредметных работах Пикассо, в которых выделена фактурная сторона, — эта связь очевидна. Каждому цвету у Пикассо соответствует своеобразная обработка.

В пределах одного полотна мы у него встречаем гладко и густо прописанную поверхность, соответствующую обычно светлым и звонким цветам (белый, зеленый), шероховатую, соответствующую темным цветам (черный, коричневый), и бугристую «с присыпкой» (например, опилки), соответствующую желтому цвету... Сила и разнообразие одного и того же цвета при помощи фактуры разработки его достигаются, например, в работах Родченко. Т. н. в своих досках Родченко решает, например, колористическую задачу «черного на черном», прибегая прежде всего к фактурной обработке каждого тона в отдельности, давая самый «глубокий» тон черного цвета, словно открывающий какую-то впадину и бездонную пропасть,—шероховатой поверхностью, а глянцевой, густо-лакированной, с примесью гипса плоскостью он создает звучный аккорд черного тона. Таким образом, мы можем сказать, что цвет и фактура обусловливают друг друга.

Фактурное разнообразие расширяется привнесением в живописную вещь, кроме красочных, также и иных материалов. Брик кажется, первый стал пользовать газетную бумагу, опилки, гипс и глину, имея в виду силу контрастов подобного рода соотношений. Внося в красочное полотно какой-либо материал, обладающий обычно большей интенсивностью в сравнении с краской, живописец принужден усилить звучание цвета настолько, чтобы цвет мог соперничать с силой воздействия, введенного в общую композицию материала. Проделайте такой опыт: к *nature morte* у, натуралистически написанному, приклейте одну из стенок спичечной коробки и вы увидите, как она сразу убьет интенсивность своего воздействия всю живопись. Она будет кричать, и за этим криком вы уже не услышите ритмической речи искусства. Если бы вы захотели этот крик «призвать к порядку», включив его в общую композицию, придав ему конструктивную осмысленность, вы должны будете страшно усилить звон каждого цвета... Придавая композиции мажорный лад, вы убедитесь, какой силой обладает вещественный материал и как трудно включить его в общий строй композиции.

Художнику нужна бывает выразительность и интенсивность его живописного сказа и, чтобы придать ему особую силу, он исключает в вещь те материалы, которые по «особому» заставляют зву-

чать цвет. Конечно, мы должны исключить из поля нашего обсуждения все те не слишком остроумные затеи, когда бесчисленные, но, увы, бездарные, подражатели гениального Пикассо потащили на свои полотна ножи, вилки, ложки, карманные часы и пр. принадлежности домашнего обихода.

Я не буду останавливаться на фактурной стороне тех живописных вещей, которые сделаны исключительно из материала без привнесения красок (контр-рельефы, пространственная живопись), ибо они подчинены тем же общим принципам обработки поверхности, которые мы разобрали.

Несмотря на тесную и очевидную связь фактуры с цветом и несмотря на то, что некоторые теоретики не раз'единяют этих двух элементов,—нам для точности и определенности живописных понятий в теоретических наших выводах необходимо выделять их в две самостоятельных, хотя и тесно соприкасающихся, проблемы.

Что касается вопроса о самом материале в живописи и в искусстве вообще, то самостоятельно такая проблема может быть обоснована постольку, поскольку у художника-мастера должно быть развито чувство к материалу, ощущение присущих каждому материалу особенностей, характер которых обуславливает конструкцию вещи. Материал диктует художнику форму, а не наоборот. Дереву, железу, стеклу и проч. свойственны разные конструкции. Следовательно, путь к конструктивному построению вещи лежит через материал. Отсюда изучение свойств разных материалов представляет самостоятельную и большую проблему искусства. Но в изобразительном искусстве и, в частности, в живописи, как показал опыт, могут быть использованы самые разнообразные материалы от краски до дерева, стекла и железа включительно. Поэтому не представляется возможным выделить для изучения хотя бы наиболее типичные материалы; для художника же конструктивиста, бросающего станковое искусство и уходящего в производство,—не исключена возможность столкновения с любым из известных материалов.

Говоря о цвете, мы уже видели, что современному живописцу в значительной степени присуще это чувство пietетности к материалу и, работая красками, он и в них дает нам ощущение мате-

риала, как такового, наряду с цветовыми воздействиями. Но в дальнейшем проблема материала, как самостоятельная, исчезает, слившись или переходя, с одной стороны, в проблему фактуры, с другой — в проблему конструкции, ибо материал в произведении искусства является перед нами в обработанном виде, эту-то обработку материала мы и называем фактурой. Отсюда чрезвычайно важное значение приобретает производственный процесс технической обработки материала и процесс созидания вещи вообще.

ГЛАВА IV.

Композиция и конструкция.

Глубоко различная природа, лежащая в основе действительности и искусства, указывает, что то и другое подчинены разного рода закономерностям. У искусства свои законы построения, своя логика, идущая нередко против «логики вещей»: пространство в живописи дано иллюзорностью перспективы, время — ритмом, свет—цветом и т. д.

Чтобы живописная вещь могла быть осознана, как ее творцом, так и воспринимающим, необходимо, чтобы все ее элементы были приведены в определенный «порядок».

Творческую организацию элементов произведения с целью выразить в них идею единства, имеющую внутреннюю закономерность, выраженную во внешней логической связи частей,—называем композиционной конструктивностью.

Конструкция, оперируя с основными и исключительно материальными и реальными элементами в живописи: цвет, фактура, форма плоскостной изобразительности, создает из них живописное построение.

Композиция, преобразуя связь реальных элементов, законосообразностью внутренней и внешней логики, придает им смысл замкнутого в самом себе живописного организма.

Творческая воля живописца, регулируя мертвые, (каждый в отдельности), элементы, воссоздавая части в целом, придает жизнь каждому элементу и всему целому вместе. Форма есть состав живописной вещи,—организующую же роль в ней выполняет композиция. Это организующее начало, управляемое творческой волей художника, проявляется не только в процессе созидания вещи,

но принимает внешние реальные формы, принадлежа не только психологии творчества, но являясь формальным элементом живописного произведения. Присутствие его в произведении мы можем не только ощущать, но и видеть, как реальную форму и анализировать, как внешнюю структуру вещи.

Но ни композиция, как элемент связующе-организационный, ни конструкция, как сила созиатально-строительная,—каждая в отдельности не выражают исчерпывающим образом художественного смысла живописной вещи. Лишь воссоединение этих двух начал создает единство живописного произведения.

Конструкция вне композиции сближает это понятие с технической конструкцией, под которой понимается определенного рода система организации материальных сил. Но глубокое различие между этими двумя видами конструкции всегда останется в самом характере организации материала: техническая конструкция по преимуществу распределяет материал, художественная конструкция — воссоединяет материальные и реальные массы живописи. Направление сил первой — центробежное и эксцентрический процесс творчества; направление сил второй — центростремительное, а творческий процесс — концентрический. Композиция вне конструкции есть только расчет, внешнее расположение элементов по принципу уравновешенности, имеющее целью заполнить живописное пространство; в своем роде лишь начертательная схема подлинной конструктивной построенности. Композиция имеет дело с моментом изобразительности. Конструкция организует материальные и реальные элементы произведения. Конструктивно сделанным полотном мы назовем то, в котором краска так обработана живописцем, что полотно представляет компактную массу мастерски обработанного материала. С этой точки зрения полотна импрессионистов, при иногда интересной и строгой композиции, представляют собою полную деконструктивность. Понятая так конструкция переносит центр тяжести от изобразительности на самую массу материала. Но, относя композицию всецело к изобразительной стороне живописи, можно и в конструкции различать, кроме материальной стороны, т.-е. организации полотна, как материальной массы, — также и изобразительную. Эта последняя состоит в том, что мастер изобразительную форму не

только зрителю располагает на полотне, как это он делает, следуя композиционным законам,—а *строит* ее на основе точных математических соотношений между частями этой формы. Поэтому-то современные живописцы-конструктивисты не проводят различия между композицией и конструкцией и, совершенно игнорируя первую, оперируют с понятием конструкции и в материальном и в изобразительном смысле. Конструкция воспринимается нами прежде всего как проработка реальных форм живописи; композиция воспринимается, как начало, связующее формы. И лишь композиционная конструктивность дает целостное восприятие вещи, как замкнутого в самом себе единства. Рельефными элементами конструкции будут элементы живописной формы: цвет, фактура, форма плоскостной изобразительности. Элементами композиции будут моменты соподчинения и распределения формальных элементов. Они могут быть основаны на симметрии, гармонии, архитектонике или на асимметрии, дисгармонии, отсутствии архитектоничности. Элементами композиционной конструктивности будут те и другие элементы композиции и конструкции в их целом.

Последним определяющим моментом будет восприятие единства художественной вещи, непосредственно ощущаемого, как в процессе творчества, так и в процессе восприятия; оно доступно обективному анализу, ввиду возможности разложения целого на составляющие его элементы, и, как это мы видели, в тоже время обуславливает этот анализ.

Понятие живописной композиции необходимо резко отграничивать от смежных с ним понятий, прежде всего—от симметрии. Симметрия—внешний закон, условно—«правильного» чередования и расположения живописных элементов, вправо и влево от центра. Симметрию можно поднять до композиции, для этого ее нужно обосновать. Композицию можно лишь обездушить симметрией. Так же необходимо провести границу между композицией и понятиями архитектоники и гармонии. Архитектоникой называется внешняя уравновешенность частей. Она не синоним симметрии, ибо не предполагает тождество уравновешиваемых частей. Под гармонией же понимается внешняя согласованность между частями изобразительной формы, противопоставляемая дис-

гармонии. В композиции может отсутствовать и симметрия, и архитектоника, и гармония; и, наоборот, и тот, и другой, и третий элементы могут присутствовать в композиции все сразу или каждый в отдельности. Словом, здесь может быть столько комбинаций, сколько дается элементов и их возможных сочетаний, подтверждая тем, что эти понятия, очень близкие друг другу, все же не находятся между собою во внутренней необходимой связи.

С композицией тесно связан вопрос о ритме. Вопрос весьма сложный и совершенно не установленный не только в теории живописи, но и в искусствоведении вообще.

ГЛАВА V.

Р и т м.

Ритм в искусстве есть тот пульс, который незримо присутствует в художественном произведении, наполняя его трепетом жизни. Нужна бывает особая чувствительность, чтобы ощутить это биение. Являясь элементом «жизни» в произведении, ритм всецело относится к тому моменту, который Бергсон, Риккерт, Шпенглер обозначают, как «становление», в противоположность «ставшему». Материальные элементы в искусстве,—краска в живописи, звук в музыке, камень в архитектуре,—являют собой ставшее, застывшее. Ритм — всегда движение, порыв, волна. И, как в произведении он трудно уловим (скорее ощутим), так с еще большей трудностью ритм определим теоретически. Заключая его в строго логическое понятие, мы тем самым подменяем сущность ритма его абстрактной схемой.

В одной плоскости находится жизнь, становление, время, ритм; в другой—механизм, ставшее, пространство. Логическое понятие ритма далеко не идентично его подлинной сущности, раскрывающейся только в произведении искусства. То, что будет здесь сказано о ритме, так же может быть соотнесено с его сущностью, как соотносятся между собой схема (всегда мертвая) с образом (всегда живым). Поэтому параллели между произведениями живописи и музыки, архитектуры и поэзии, сознательно здесь введенные, должны помочь уяснению ритма в большей степени, чем самые точные логические определения.

Было сделано не мало попыток дать универсальное определение ритма, в которое можно было бы включить и искусство

и явления природы. С ритмической последовательностью отбивают свой вековой тakt бесчисленные звезды и планеты; наша поступь, как и поступь зверя, наши инстинктивные, так и сознательные, движения—отмечены ритмом. Ритм имманентен природе. «Ритм соответствует нашей природе»,—говорил еще Аристотель. Но не об этом ритме «природы», как простом чередовании моментов движения во временной их последовательности будет итти наша речь. Нам предстоит задача выяснить природу художественного ритма, который, как увидим дальше, не совпадает с понятием ритма механического, имевшегося в виду Бюхером в его исследовании. Уже Платон с'уживал понятие ритма, выводя его из божественного склада человеческой природы, связывая его с ощущением удовольствия, находя, что ритм, в силу этого ощущения, присущ только человеку.

Ритм есть элемент движения. Но не всякому движению присущ ритм. Механическое движение в его временном течении может быть разбито на такты. Напротив, органическое движение сплошь и рядом протекает в ритме. Ритм может быть обнаружен и в биении внутреннего пульса жизни. Во вне он может никак не проявиться. Можно лишь внутренно ощутить и, «поймав», внутренне же сберечь душевный ритм какого-либо человека. Это то, что Станиславский в актерском искусстве называл «зерном» роли.

Будучи элементом движения, ритм—его рисунок, а не канва. Его «душа», а не остов. Его органичность, а не механичность. Поэтому ритм предполагает некую устойчивую субстанцию, на основе которой развертывается его вольный порыв. Как становлению предстоит ставшее, времени—пространство, образу—понятия, так ритму предстоит такт в музыке, метр в поэзии, симметрия в живописи. Явления первого порядка—явления органические, второго—механические.

Такт противоположен ритму, как механическое—органическому. «Такт,—удачно определяет Далькроз,—есть одинаковое в разнообразии, ритм—разнообразие в одинаковости». В музыке для обозначения такта служат абстрактные числа ($2/4$, $3/8$, $5/4$), для обозначения темпа—условные термины (andante, adagio, allegro), для указания же ритма нет никаких обозначений. Ритм

спирисуц мелодии и сопутствует ее течению, скрепленному тактом. Ритм меняется в пределах, остающихся неизменными, тактовых единиц, наполняя их разнообразным количественно (число звуков) и качественно (сила звука) материалом.

В поэзии метром называется «сочетание стоп в определенной последовательности» (Брюсов). Механическое свойство метра — повторность и периодичность. Стопы, составленные из двух (ямб, хорей) или трех (дактиль, амфибрахий) слогов являются скелетом строк. Слова, несущие звуковую и смысловую структуру, представляются тканью, обволакивающей скелет. Постоянные же нарушения этой механической структуры переходами типично-метрических стоп ямба или хорея в спондэй и пиррихей (на которых, кстати сказать, нельзя было бы построить стиха) и создают то движение, которое зовется ритмом. В поэзии А. Белый ритмом назвал «некоторое сложное единобразие отступлений» от метрической схемы стиха. Но это определение чисто отрицательного свойства. Позже Белый определял ритм, как «организацию ударений». Можно прекрасно владеть метрической схемой, но быть бедным ритмически (Некрасов), напротив, можно делать ошибки со стороны метрики и оставаться в высшей степени ритмичным (Тютчев). В музыке мы знаем примеры изумительного мастерства формы и в то же время ритмической бедности и, напротив, — при отсутствии оригинальности формы изумительного богатства ритмики (Шуберт, Скрябин).

В живописи симметрия с ее центральной вертикальной прямой, раскалывающей композицию на правую и левую стороны, знаменующие синтез парного, является таким же элементом, аналогию которому мы усмотрели в музыкальном такте и поэтическом метре. Симметрия может касаться композиционных расположений, определенных типических линейных форм (прямая, кривая, горизонталь, вертикаль, диагональ), цветовых схем (спектр). Если бы изобразительная форма живописного произведения была построена исключительно на симметрии, то при восприятии произведения мы ощущали бы крайнюю скучность, сухость, схематичность. Ритм, нарушая условные схемы, вносит жизненность в композицию.

Если такт в музыке, метр в поэзии, симметрию в живописи,

архитектуре и скульптуре считать типическими схемами, то ритм постоянно нарушает их, внося в их однообразие волнистую линию жизни. И в то время, как для всех реальных и материальных элементов в любой форме искусства существует их реальное и материальное выражение, для ритма такого материального выражения нет. Для линии, например, существуют особые способы на чертательности, благодаря которым легко достигаются указания на характер этой линии (прямая, кривая), ее направление (горизонталь, вертикаль, диагональ), фактуру (тонкая, жирная). Для выражения ритма нет специальных материальных средств. Ритм рождается в произведении, как результат определенной комбинации материально-реальных элементов данного рода искусства. В музыкальном ряде звуков, благодаря особой организации их в пределах тактических единиц, рождается новый элемент, в частности не присущий ни одному из тех, в ряду которых он появился. В ряде слов поэтической речи вдруг забрезжит и начнет пульсировать особый ток движения. Его нельзя отнести всецело ни к смысловому порядку речи, ни к ее метрическому построению, ни к звуковому, ни к рифмическому. Этот особый ток принадлежит всем элементам и ни одному в частности. Он зарождается на основе уже имеющихся элементов так же, как в химической реакции из двух бывших элементов водорода и кислорода рождается новый—вода.

Ритм, следовательно, есть начало композиционное по преимуществу. Насыщенность цвета можно дать приближением тона краски к соответствующему тону ее в спектре. Фактуру можно создать любой обработкой поверхности красочного полотна, камня, дерева. Линию можно начертать, придав ей любое направление и характер. Для подобных задач достаточно взять один элемент изобразительной композиции. Ритм создается в результате комбинации целого ряда элементов. Не цветом, а цветами можно создать ритмiku колорита. Не линией, а линиями создается графическая ритмика.

Определяя ритм, как форму движения, мы тем самым вскрываем двойственный характер его природы. Движение слагается из двух моментов—пространства и времени. Отсюда и ритм слагается из меры времени и пространства. Он есть пространственно-времен-

ная категория в искусстве. В музыке ритм лишь акцентирует своей временной стороной. Физически звук распространяется не только во времени, но и в пространстве (воздушные волны). Восприятие же звука происходит также в двух плоскостях, благодаря двум априорным формам нашего созерцания (пространство и время), в кантовском смысле. Если из пространственно-временного ритма нельзя «выделить» его временной стороны в музыке, поэзии, танце, то в искусствах пространственных—живописи, архитектуре и скульптуре—тем более нельзя выделить его «протяженности». Пространственного ритма не существует, как не существует движения только лишь в пространстве. Принесением в искусства пространственной категории временного элемента мы делаем возможным обоснование понятия ритма в живописи, архитектуре и скульптуре, которое в них будет иметь пространственно-временной характер.

Проблема пространства впервые поставлена была в перспективной европейской живописи параллельно с открытием математического анализа бесконечно малых величин, на что указал Шпенглер. Проблема времени впервые возникла в живописи футуристической в связи с введением Миньковским, Риманом и Лобачевским четвертой координаты измерения в математике, чего не коснулся Шпенглер, обойдя презрительным молчанием все достижения современного искусства. Ни та, ни другая проблемы не были затронуты в статическом замкнутом теле греческой пластики и в плоскостной фреске Египта и примитивов, отсутствуя в Эвклидовой геометрии.

Определив ритм, как элемент движения в плоскости пространственных форм искусства, мы вполне конкретно решаем этот запутанный вопрос о «четвертом измерении», столь наивно разрешенный футуристами, раздроблявшими всякий предмет и изображавшими его в ряде последовательных статических моментов, подобно тому, как эти моменты следуют в кинематографической ленте, неприведенной в движение.

Четвертая координата измерения—время—есть в искусстве второе лицо того двуликого Януса, которого мы зовем ритмом.

Итак, художественным ритмом можно назвать форму свободного движения в пределах типических схем того или иного вида искусства, движения, руководимого свободным выбором творца и придающего больший эстетический потенциал художественной выразительности произведения *).

*) Проблема ритма в изобразительном искусстве более подробно была разработана мною в цикле лекций: „Ритм и музыкальные основы композиции в древне-русской иконоописи“, читанных на музыкальных курсах при Моно в 1920 г. и подготовляемых мною к печати.

ГЛАВА VI.

Сюжет, как элемент формы

Сюжет является наиболее выразительным средством развертывания идеологической концепции произведения. Правда, идеологическая сторона может выражаться и в реально-материальных элементах живописи. Вибрация цветовой гаммы, построенной на полутонах, отсутствие ясности линейной и композиционной выразительности так же характерны для идеологии художника импрессиониста и городского быта конца XIX столетия, как ограниченность, условность, простота цветовых построений, четкость линий и примитивизм композиции для греческого вазового живописца времен Перикла. Не даром-то в иконописных «подлинниках» мы находим традиционно-установленную символику колорита, определявшую место и значение каждого цвета именно, как выразителя определенной идеологии. Но, разумеется, сюжет дает больше средств выразительности для воплощения идеологической стороны произведения. Поэтому-то и установилась столь прочная ассоциация между сюжетом и тем, что принято называть крайне непродуманно «содержанием» произведения, и что точнее можно обозначить, как тему. Подобная ассоциация по-просту сливает в целое сюжет и идею (тему), полагая их синонимами и противопоставляя их материальным элементам произведения, форме в узком смысле слова.

Ход предыдущего исследования должен был создать предпосылку, в силу которой подобный взгляд на сюжет не может быть оправдан с точки зрения логики создания произведения, как вещи определенного производственного мастерства. Сюжет рассматривается тоже, как формальный элемент, ибо его тема всегда являет-

ся облеченной в плоть конкретных данных. Сюжет не принадлежит к тем элементам формы произведения искусства, которые выше я охарактеризовал, как основные и неизбежные в каждой художественной вещи. Целый ряд не только отдельных произведений искусства, но целые циклы искусства лишены сюжета. Такова архитектура, орнамент, беспредметная живопись и скульптура, очень часто музыка и танец. Но, хотя сюжет и не принадлежит к основным формальным элементам, тем не менее, в живописи он играет такую роль, которая делает его сплошь и рядом одним из значительных элементов произведения. Если бы, ограничившись анализом реально-материальных сторон живописи, мы стали бы подходить к сюжетному полотну, то этим мы сознательно игнорировали бы одну из существенных его сторон.

Но где искать границы определения сюжета? Казалось бы, непредвзятый взгляд легко определяет его наличие в жанровой и исторической живописи. Никто не будет отрицать сюжет в брютовской «Разрушение Помпей» или в «Медном змие» — Бруни. Ну, а *nature morte* сюжетен или нет? А пейзаж, портрет, *intérieur*? Если *nature morte* мы признаем сюжетной живописью, то в чем ее отличие от живописи супрематической и беспредметной, которая тому же непредвзятым взгляду кажется, очевидно, бессюжетной? Чтобы разрешить эти вопросы, необходимо сделать точное и ясное определение сюжета.

Предметность *nature morte*, с одной стороны, и тематичность некоторых беспредметных работ — с другой, не должны быть смешиваемы с сюжетностью. Если мы присмотримся к типично сюжетной живописи — жанру — и отадим себе отчет, в чем проявляется характерное свойство той стороны произведения, которую мы относим к сюжету, то увидим, что сюжет развертывает перед нашим взором определенное действие, обложенное в те или иные изобразительные формы. Это действие может быть развернуто на *внутренней* оси и на *внешней*. Беру наиболее общизвестные произведения исторического жанра и, как на пример первого рода, указываю на «Ивана Грозного» — Репина, а на пример второго порядка — на суриковского «Ермака».

Портрет, пейзаж и *intérieur* занимают промежуточные стадии между типично сюжетной живописью — жанром и типично бес-

сюжетной—*nature mort'om*. Но, указывая на жанр и натюрморт, как на противоположные полюсы сюжетности и бессюжетности, нельзя a priori утверждать, что тот и другой вид живописи всегда, с одной стороны, сюжетен, с другой—бессюжетен. В каждом отдельном случае, анализируя произведение, нам предстоит констатировать, сюжетно оно или нет.

Портреты Кранаха, а из русских живописцев—Левицкого, ближе к *nature mort'y*, в то время, как портреты Рембранда и Веласкеза, а из наших—Серова,—биографичны. Пейзажи Сезанна—*natures mort'ы*, напротив, пейзажи Коро, Лорена и Левитана—пейзажи-характеристики, действие в которых, как в психологическом портрете, развертывается на внутренней оси («пейзаж с настроением»).

Сюжет, действие которого развертывается на внутренней оси, несет в себе жест концентрического свойства. А творческая напряженность, выраженная в изобразительных формах, имеет центростремительное направление. Сюжет, развернутый на внешней оси, обладает эксцентрическим жестом, а творческий процесс имеет центробежный характер. Этими же двумя моментами характеризуется и процесс восприятия произведения. Характерно указать, что зрительное восприятие действия, развертываемого сюжетом, совершается обычно не в прогрессивном, а в регрессивном направлении. Этим восприятие изобразительных искусств отличается от восприятия искусств временной категории и смешанных (музыка, поэзия, литература, драма, танец). В этих, последних, воспринимающий до кульминационного пункта сюжетного действия доходит постепенно, по мере раскрытия и нарастания этого действия.

В изобразительных искусствах кульминационный момент воспринимается раньше других. От него воспринимающий переходит к аксессуарам и путем обратного во времени развертывания сюжета восстанавливает цельность картины—рассказа. Так, в картине «Иван Грозный»—Репина зритель прежде всего воспринимает последний момент—кульминационную точку драмы: обезумевшего от страха отца и умирающего сына. И уже затем по аксессуарам (опрокинутый стул, жезл, лужа крови) восстанавливается картина бывшей трагической борьбы.

С точки зрения воспринимающего деление искусств на временные и пространственные представляется весьма условным. Живопись, в которой действие сосредоточено на внутренней оси, в процессе восприятия теряет пространственные границы и переносит весь этот процесс во временную категорию (психологический портрет). Типично пространственная форма присуща беспредметной и статической живописи (супрематизм, кубизм). Но и в беспредметных и бессюжетных формах, благодаря, напр., ритму, время, как координата восприятия, подобно четвертой координате измерения в математике, приобретает существеннейшее значение (орнамент).

Регрессивным характером отличается восприятие сюжета в перспективной европейской живописи. В египетской фреске и плоскостном примитиве действие сюжета развертывается в прогрессивной временной последовательности посредством ряда параллельных планов или отдельных клейм. В японской и китайской живописи, где налицо и прямая и обратная перспективы, зритель предполагается поставленным в середину композиционного построения. Европейская перспективная живопись созерцается с одной позиции. Зритель находится вне картины, за ее рамой, также, как зритель в театре. На этом основана перспективная теория сходящихся на горизонте линий, предлагающих всегда определенную точку наблюдения. Живопись Китая и Японии основана на цирковом принципе созерцания ее сюжетной стороны. Египетская фреска и плоскостной примитив—на принципе картографическом. Отсюда разновременность в развертывании сюжета обусловливается формами изобразительности и композицией.

Деление сюжетов на исторические, жанровые, портрет, пейзаж и др. не имеет принципиального значения с той точки, которую я установил на сюжет, как элемент действия. Большее значение приобретает характер действия, лежащего в основе сюжета, и его внутренняя или внешняя ось. Как действие, сюжет всегда динамичен. Статический сюжет представляет *contradictio in adjecto*. Статичность формы, напр., в психологическом портрете, не должна давать повод к заключению о статичности и сюжета. В данном случае действие развертывается на внутренней оси.

Будучи одним из элементов формы, сюжет, естественно, связ

зан с другими ее сторонами—колоритом, формой изобразительности, фактурой и композицией. Укажу лишь два примера, сознательно ёзяя настолько известные полотна, сюжетно-изобразительную сторону которых всякий восстановит по памяти безrepidукций,—«Ивана Грозного» и «Не ждали». Аксессуары в первом полотне не принимают, так сказать, «живого», органического участия в действии сюжета. Жезл, брошенный на переднем плане композиции, «участвует» в драме не больше, чем «вещественные доказательства» в зале судебных заседаний. Опрокинутый стул почти совсем не привлекает внимания и остается вне прошедшего. Даже лужа крови представляется настолько застоявшейся, что словно кто-то другой пролил ее, а не участники этой драмы, выдвинутые на аван-сцену, освещенную искусственными огнями рампы и обставленные дешевыми театральными эффектами. В композиционном отношении это полотно представляет не «картину», а психологический портрет двух лиц.

На противоположной стене в галлереи, против рассмотренной вещи висит второе полотно того же Репина—«Не ждали», в котором, напротив, те же мертвые аксессуары, как стул, отодвигаемый только что вставшей фигурой матери, дверь, отворенная прислугой, и пр. принимают самое деятельное участие в развертывании действия сюжета, являясь органически связанными с общей композицией элементами. Быть может, только фигура вошедшего в арестантском халате слишком поспешно выдвинута к переднему плану.

Рассматривая сюжет, как формальный элемент, необходимо в каждом конкретном случае установить, как организован сюжет средствами материально-реальных элементов и сколь мастерски выполняет он роль развертывания той или иной идеологической фабулы.

Итак, подводя итоги, мы можем определить сюжет, как действие, развернутое в образах, средствами материально-реальных элементов живописи, основанное на внешней или внутренней оси и об'единенное общностью идеи.

Из предыдущего вытекает, что под презрительной кличкой «литературности» в живописи следует понимать не саму фабулу сюжета, развернутую изобразительными средствами и органиче-

ски слитую с композиционной стороной полотна, а тот элемент произведения, который сам по себе не выполним средствами изобразительности, а поэтому является как бы привнесенным извне в живописную сущность вещи. Беря опять общеизвестный экземпляр, я укажу на первовских «Охотников», смотря на которых, чувствуешь, что художник вышел за грани живописных ресурсов. Чтобы восполнить иллюзию от картины, необходимо было бы услышать подлинный голос охотника, ведущего рассказ. Сюжет повернут к зрителю не той стороной, которая воспринимается зрением, а той, которая нуждается в литературной транскрипции, следовательно, не выполнима средствами изобразительности.

ГЛАВА VII.

Содержание искусства.

Что мы подразумеваем под понятием содержания вообще? Мыслимо ли какое-либо понятие или представление вне содержания? Видимо, нет. Ибо и тогда, когда мы произносим лишенное смысла сочетание букв (заумная поэзия), мы вкладываем в него по крайней мере звуковое содержание. Все мыслимое нами мы мыслим наполненным определенным содержанием. Содержание исчезает, если исчезает мысль, и обратно. То, что не может быть осмыслено, — лишено содержания. Если перед неосведомленным в физических науках мы произнесем слово «гелий», то, не будучи способным наполнить его тем содержанием, которое в нем находится, он не сможет его осмыслить. Следовательно, содержание предполагает заполнение чего-то чем-то. Содержание есть некий состав определенного феномена, который раскрывается нашему сознанию путем обнаружения его признаков.

Может ли быть произведение искусства без содержания? Согласно только что высказанному, — разумеется, нет. Можно лишь ставить вопрос о качественных и количественных масштабах содержания, но не о наличии или отсутствии его. В таком случае, каково содержание искусства вообще и живописи в частности? Оно складывается из двух элементов: идеи и формы. Содержание искусства есть идея, облеченный в мастерски сделанную форму. Этим определением я предрешаю вопрос о наличии идеи в произведении искусства. Всякая сознательная деятельность идейна; поэтому не лишено идеиности и искусство. Явления природы безидеинны или внеидеинны, но содержательны. Вода — вне понятия идеиности, но, как химическое явление, она имеет определенное

содержание: $2\text{H}_2 + \text{O}_2 = 2\text{H}_2\text{O}$. В чем же проявляется идея супрематической живописи? Ее идея чисто живописная. В врубелевском «Демоне» она психологична. Во фресках Джотто — религиозна. В картине «Война» — Штукка, она философская. Следовательно, вопрос лишь в диапазоне идеи.

Искусству может быть присуща цель и польза. И та, и другая могут быть ставимы, как самим творцом-художником, так и воспринимающим — зрителем. Но польза, как и цель, не имманентны искусству по его существу. Понятие пользы привносится тому или иному феномену со стороны, когда он рассматривается, как продукт, годный для определенного потребления. Воздух ни полезен, ни бесполезен, как явление химическое, но, как продукт, он полезен для дыхания живых существ, ибо в нем содержится кислород. Цель — понятие, привносимое извне, когда предмет рассматривается, как средство. Рассматривая искусство, как средство, мы имеем основание вводить концепции пользы и цели, но это не суть элементы искусства, идентичные его содержанию.

Не идентично понятие содержания и сущности искусства. Сущность искусства может быть многообразна в зависимости от аспекта, под которым рассматривается оно. Если рассматривать искусство, как социальный фактор, у него будет одна сущность, если анализировать его, как продукт производственного мастерства, — под сущностью придется принимать другое. Но об этом будет сказано в следующей главе.

Признав содержание искусства складывающимся из взаимодействия двух факторов: формы и идеи, — мы тем самым признаем органическую между ними связь. Идея нуждается для своего воплощения в форме, и форма, поскольку она продукт сознательной человеческой деятельности, не может быть лишенной идеи. Не было и нет идеи и формы, безотносительных к определенному времени и определенным социальным условиям. Содержание искусства, т. е. его идея и форма, есть продукт целого ряда социальных факторов. Отсюда ценность произведения искусства относительна и всецело обусловлена тем, насколько художник обнаруживает понимание фактов своего времени. Отныне, когда четвертая координата измерения — время — стала для человеческого сознания столь же неизбежной, как и первые три пространственные

координаты, мы не только ставим произведение в определенные пространственные условия, но учитываем и время, его обусловившее. Художник, игнорирующий современность, отказывающийся принять во внимание условия времени, в которых он работает, остается всецело в ограниченных рамках эвклидовского мироощущения трех измерений и неизбежно превращается в эклектика.

Подводя итоги, мы можем разделить элементы произведения живописи, составляющие его содержание, на три рубрики: 1) *материальные элементы* (краска или другие материалы, цвет, линия); 2) *организационные элементы* (колорит, организующий цвета, фактура, организующая поверхность, композиция, организующая изобразительную форму, конструкция, организующая материальный состав вещи); 3) *идейные элементы* (идея, тема).

Итак, форме присущи все три элемента (краска, композиция и сюжет) и только тема (идеологическая концепция) составляет второй элемент содержания произведения искусства, непоглощаемый всецело первым (формой), но органически с ним связанный и немыслимый вне его.

ГЛАВА VIII.

Сущность искусства.

До сих пор, говоря об искусстве, мы, как бы условно, соглашались, что речь идет о явлениях и фактах, точно и ясно определенных. Но лишь только мы, освободившись от этой условности, поставим перед собой вопрос, что же считать произведениями искусства, где искать границы, определяющие понятие, как тотчас же этот старый, надоевший, кажущийся схоластическим вопрос станет перед нами во всей своей сложности. Я полагаю, что обойти его молчанием не только нельзя, но решение его входит в намеченную мною задачу анализа сущности искусства. Бесчисленные определения искусства и их качественная неравноценность не только не облегчают задачи, но бесконечно усложняют ее. Нет ясности и определенности даже в очертаниях границ понятия. Произведением искусства называют архитектурную постройку, музыкальную пьесу, скульптурное изваяние, живописное полотно, танец, стихотворение, роман, театральное зрелище и т. под.

Исчерпывает ли этот перечень все виды искусства? Видимо, нет, ибо прежде всего в нем отсутствует перечень форм так называемого «прикладного» искусства. Здесь мы сталкиваемся с понятиями «чистого» и «прикладного» искусства, крайне сбивчивыми и неопределенными. Чашка, относящаяся к «прикладному» искусству, однако, ни к чему «не прикладывается»; а фреска, «прикладываемая» к архитектурному ансамблю, считается «чистым» искусством. Если в разграничение понятий вносится признак утилитарности, то и он не обосновывает различия. Фарфоровая безделушка, служащая исключительно целям украшения, считается все-таки «прикладным», а надгробный памятник, служащий

утилитарным целям охраны могилы и увековечивания памяти, сделанный Микель Анджело,—относится к «чистому» искусству. Уникум произведения «чистого» искусства и репродуцированность форм «прикладного» также не составляет отличительного признака того и другого, ибо гравюра, относимая к «чистому», репродуцируется во многих экземплярах. Но современное эстетическое сознание совершенно отказалось от разграничения этих двух форм искусства. Таким образом, с одной стороны, понятие искусства требует расширения, а с другой—сужения, ибо не всякую архитектурную постройку, не всякое рифмованное стихотворение, не всякий танец и проч. мы относим к искусству. Таким образом, с одной стороны, формы искусства разнообразятся до бесконечности, а с другой—не все, заключенное в типическую форму искусства в узком смысле (картина, стих и проч.), тем самым становится художественным произведением. Все до сих пор делаемые определения искусства могут быть разбиты на три группы.

К первой я отношу определения, которые или слишком сужают, или слишком расширяют границы понятия (например, «искусство есть мышление в образах», или «искусство—есть творчество»).

Ко второй группе я отношу все те определения, которые, греша против логики, совершают «подмену тезиса», т.-е., вместо попытки раскрыть сущность понятия, преподносится целая цепь размышлений о смысле, целях, значениях и проч. искусства.

Наконец, третью группу составят те определения, которые, стремясь вскрыть сущность искусства, оперируют не с произведениями искусства, как таковыми, а строят выводы, исходя из процесса творчества или даже восприятия художественных произведений, т.-е. стоят на психологической точке зрения.

Все эти определения противоречат самим элементарным требованиям, пред'являемым к определениям понятий, которые мы стремимся обосновать в пределах точного знания. Они не дают родового признака, по которому мы об'единяем в одну категорию явлений картину Брейгеля и кресло елизаветинского барокко. Фугу Баха и резной наличник на деревянной избе в каком-нибудь селе Архангельской губернии, а с другой стороны, исключаем из

категории произведений искусства многие архитектурные постройки, бальные танцы, рекламные стихи и проч.

Идеологическое содержание не может явиться исходным моментом в определении. Но таковым не может стать и форма, как та или иная типическая конструкция, ибо форма может быть столько, сколь далеко простирается человеческая изобретательность. Следовательно, не конструкция формы, а ее «сделанность» должна явиться определяющим моментом.

Признак мастерства, стирая границы между типическими формами так называемого «чистого» искусства и самыми разнообразными формами «прикладничества», тем самым об'единяет в одну категорию—Монну Лизу Леонардо, греческую вазу, расписанную дугу или кустарную игрушку вятича. С другой стороны, тот же признак исключает из категории искусства все бездарное, фальшивое, спекулятивное, лишь прикрывающееся типическими формами искусства.

Если мы обратимся к филологическому анализу слова «искусство», то, вскрывая его структуру, придем и этим путем к тому же выводу, который сделали, анализируя существо понятия. Фонетическая структура термина и его грамматический состав играют далеко не последнюю роль в определении понятия, русский язык особенно выразителен, и слова в нем не случайные ярлыки понятий. В самом слове «искусство» лежит ключ к раскрытию понятия. (Что термин этот на других языках имеет совершенно иную структуру—не может служить возражением против намеченного приема).

Слово «искусство» имеет общий корень со словами: «искусственный», «искушенный», «искус» и т. п. Понятие же искуса, искусенности фиксируется нами в связи с наличием некоей субстанции, подвергающейся воздействиям извне, в результате чего является некоторого рода «закаленность» данной формы.

Произведение искусства может быть рассмотрено, как некая субстанция, явившаяся в результате многочисленных, систематических воздействий художника на материал, вследствие чего это произведение и предстоит перед нами, как нечто «закаленное», некушенное творческою волею, искусное, искусно сделанная вещь. Итак, филологический анализ слова приводит нас к понятию

res fabrae facta — хорошо сделанной вещи. В данном определении присутствуют два момента: 1) процессуальный, ибо понятие мастерства само по себе процессуально и 2) материальный, т.-е. момент конкретизации, материализации в определенную форму вещи этого первого процессуального момента. Материализируя этот процессуальный момент, мы и получаем произведение искусства — вещь. Сущность искусства, разумеется, всецело исчерпывается первым моментом. Но, поскольку почти всякая наша деятельность оформляется в нечто конкретное и только это конкретизированное мы воспринимаем, — постольку мы и говорим о мастерски сделанной, именно, вещи, *res fabrae facta*.

Самое существенное возражение, которое может быть сделано против данного определения, (я исключаю кривотолки), может сводиться к вопросу: что значит хорошо сделанная вещь? С точки зрения какого критерия она хорошо сделана? Неизвестное пытаются раскрыть неизвестным же, т.-е. проделывается логический круг. С точки зрения, например, классического канона Венера Капуанская, фреска Мистры, примитивы Джотто, полотна Тинторетто и иконы Рубleva — неравнозначны. В этом возражении есть доля основания, если принять во внимание обычное пристрастие к канонам, аршинам и школам, но оно не требовало бы даже и ответа, если мы исходили бы из непосредственного восприятия художественной вещи, не отдаваясь от тенденциозных взглядов. Мастерство и не должно быть понято с точки зрения какого-либо канона. Мастерство само по себе достаточно об'ективный признак, чтобы нуждаться в расшифровке, и мы это отлично сознаем, когда оцениваем амулет из слоновой кости племени Самоа, танагрскую статуэтку и бюст работы Родена *). Но, уже если нужна

*) Вполне об'ективный смысл вкладываем мы в понятие мастерства, когда мы его применяем к вещам утилитарного назначения, (напр., когда мы говорим: „хорошо сделанные сапоги“). Мы должны пользоваться им также об'ективно и в пременении к произведениям искусства. Понятие мастерства, будучи об'ективным, не имеет никаких точек соприкосновения с теми ощущениями, которые, обычно выражают словами: „нравится“ или „не нравится“ (гедонистические основы эстетики). Понятие „вкуса“, как и концепция „красоты“, исключаются мной совершенно из эстетического словаря.

здесь какая-то отправная точка, то она лежит всецело, конечно, в самой вещи, а не в предвзятых канонах или субъективных прихотях вкуса. *Понять намерения автора и согласовать их с формой выполнения*—вот единственный комментарий к моей формуле*).

Этот корректив в то же время указывает, что понятие мастерства отнюдь не понимается мною в смысле голого техницизма и ловкачества рук. С моей точки зрения, примитивные каменные изваяния или скромные, но выразительные рисунки на кости или камне дикарей, равно и произведения «народного творчества»,— являются мастерски сделанными вещами, и их я, конечно, предпочту исключительно виртуозным вещам, но мертвым, лишенным живого смысла, живой художественной идеи. Быть мастером это значит уметь овладеть материалом настолько, чтобы его форма ясно выражала художественную идею, воплотить которую стремился автор, т.е. мастерство есть органическая связанность идеи и формы. Но выше мы признали, что оба эти элемента содержания произведения искусства обусловлены социальными факторами. Отсюда следует, что понятие мастерства тоже относительно.

Кроме того, понятие мастерства, выдвигаемое в качестве основного принципа для определения искусства, как категории *sui generis* и как критерий оценки художественных произведений, исключает сбивчивое деление на школы, направления и на обще-распространенную теперь разбивку современного искусства на так называемых «правых» и «левых». Выдвинутый критерий, внося в оценку произведения искусства признак мастерства, тем самым инвалидирует всякого рода субъективные оценки и разрушает «партийное» отношение к искусству, возникающее под влиянием пристрастия к какой-либо одной школе. С точки зрения мастерства не может быть огульного отрицания «правых» и принятия «левых» или наоборот.

Против защищаемого мной критерия может быть сделано еще возражение, касающееся об'ема понятия. Ведь, мастерство, могут возразить, как и творчество, присущи и научной и практической

*.) Следовательно, материал исторического, биографического и пр. характера является источником и для теории искусства.

деятельности; а если так, то возможно ли его выставлять в качестве признака, исключительно характеризующего художественную деятельность? Но в науке мастерство лишь сопутчик творческого акта, а не самоцель, каковым оно является в искусстве. Кантовское определение искусства, как «целесообразности без цели», уже содержало в себе момент мастерства в качестве определяющего признака. Целесообразность научной и практической деятельности оправдывается целями, ставимыми извне; целесообразность искусства оправдывается самой работой, она имманентна работе, весь процесс которой направлен на создание совершенной формы вещи. Цель, к которой направлено мастерство, есть форма, как таковая.

Данное определение, давая вполне конкретный критерий для каждого отдельного факта, в то же время не устанавливает каких-либо определенных форм для искусства. И это соответствует вполне реальному соотношению фактов. Искусство безгранично, как и жизнь, и проявляется всюду и во всяких формах. В то же время указанный признак проводит границу между искусством и природой. К природе мы не можем подходить с критерием мастерства, ибо мастерство предполагает автора и вызывает ту или иную оценку. Природой мы можем эстетически любоваться, но оценивать ее с точки зрения мастерства нельзя, вследствие ее безличия. Ни в природе, ни у животных нет искусства. И, если возразят, что соты пчел, гнезда птиц и постройки кротов сделаны с большим мастерством, то возражение это не по существу, ибо все эти сооружения диктуются не свободой творчества, характерным признаком искусства, а инстинктом и имеют исключительно утилитарную цель. Искусство присуще только человеку.

Свое определение искусства я отношу к категорическим, т.-е. раскрывающим понятие, а не гипотетическим, изобретающим понятие. Т.-е., этим я хочу сказать, что понятие мастерства уже содержится в понятии искусства; оно не новое, а старое, и только метафизическая эстетика засорила его настолько, что оно погибло под слоем тех идеалистических надстроек, которые с таким усердием старалась возводить философия искусства. Как старую икону современному реставратору приходится освобождать от целого слоя последовательных «записей»

и «подмалевок», так и корень искусства приходится восстара-
вливать в ясности эстетического сознания, вскрывая в нем эле-
мент мастерства, как основное, исконное, подлинное начало.

Я не буду спорить, что в данном мною определении сознается неполнота. Одно лишь мастерство формы еще не создает вещь, которую мы вполне бы признали произведением искусства. Кризис искусства новейших течений, культивировавших только мастерство формы, это особенно ярко подчеркивает. И, тем не менее, я не нахожу возможным внести в сделанное определение иные субстраты, рискуя, что оно тотчас же потеряет границы. Я думаю, что если оно и смущает своей неполнотою, то, с другой стороны, выгодно выделяется среди других определений тем, что вскрывает по крайней мере основное ядро искусства.

Кроме того, прямота его смягчается всеми коррективами, внесенными в это определение выше, а с другой стороны, тем, что я сказал о *содержании* искусства, признав в произведении неизбежное наличие не только формы, но и идеи.

ГЛАВА IX.

Проблема действительности в живописи

Понятие «действительности» настолько представляется связанным с разного рода философскими воззрениями, а воззрения эти являются (сплошь и рядом бессознательно) отправными точками ориентировки художника в реальном мире, что трудно достаточно об'ективно решить вопрос об отношении художника к действительности. Для наивного реалиста-рационалиста, идеалиста, позитивиста, интуитивиста и пр. понятие действительности не будет совпадающим. Некоторые виды искусства не заимствовали своих форм у «природы», а изобретали их. Такова архитектура, музыка, орнамент и др.

Но живопись, как искусство зрительной ориентировки в мире реальных явлений, очень часто становилась в своих изобразительных формах в самую тесную зависимость от форм «природы». Природа не только является для живописи стимулом творчества, но в ней художник заимствует свои изобразительные формы. В натуралистической школе живопись становится «изображающим» и подражательным искусством. С этим фактом приходится считаться, и в нем оправдание того сопоставления искусства и действительности, которое я делаю в этой главе. Но это сопоставление не имеет в виду решить вопрос о зависимости форм живописи от социальных, экономических, классовых факторов реальной действительности. Не эту социологическую проблему *) нацелен я поставить здесь, а я хочу в схематическом виде покаж-

*) Такого рода социологической проблеме посвящена другая моя работа: «Искусство и пролетариат».

зять, как воспринимал художник действительность («природу»), какими путями подходил к ней и в каких формах запечатлевал свое восприятие. Таким образом, ставимая здесь проблема—чисто формального порядка.

В живописи почти все направления, за исключением позднейших—современных, так или иначе решали эту проблему действительности. И не только так называемая натуралистическая школа, но и классицизм, эклектизм и импрессионизм, футуризм и кубизм—по своему ставили и по своему решали эту проблему. Наиболее примитивное ее решение в живописи мы находим в том отношении художника к действительности, которое, философски обосновывая его, как наивный реализм, можно характеризовать, как «видение». «Видение» предполагает превалирующее значение зрительного органа при восприятии действительности. Живописные представления с этой точки зрения суть зрительные восприятия. Предмет, фиксируемый художником, переносится на плоскость таким, каким воспринимает его глаз живописца. Такое отношение к действительности устанавливает теснейшую связь и зависимость между природой и искусством. Живопись низводится до степени «изображающего» искусства; природа, становясь стимулом творчества, диктует форму художнику; живописец замыкается в узком круге копирования уже готовых форм и окончательно заблуждается в тупике подражательности. Несмотря, казалось бы, на бесконечное обширное поле искусства, в самом деле «видение» очерчивает перед живописцем один из самых узких кругов творчества.

Во вторую группу я об'единяю все те художественные направления, для которых представление о действительности уже не ограничивается кругом только зрительных восприятий. Для них писать не значит видеть и переносить виденное на полотно. Для них писать—значит также и знать ту действительность, которую пишешь. Круг восприятий расширяется привнесением элемента знания об'ектов творчества, а вместе с этим расширяются и возможные живописные формы, которые могут быть теперь взяты не только из видимой природы, но и созданы художником, как результат знания.

С точки зрения «видения», живописец-импрессионист запе-

чатлевает на своем полотне иллюзионистические представления, обусловленные, быть может, своеобразными особенностями зрения художника (вспомним Карьера); напротив, с точки зрения «знания» живописец вносит в свою работу коррективы эмоционального (знание, полученное через осязание, напр.) и абстрактного опыта. Как видно, таким путем художник ближе подходит к действительности и глубже и шире охватывает ее.

Этими двумя моментами «видения» и «знания» почти исчерпывается проблема действительности в старом искусстве, т.-е. не только, конечно, искусстве прошлом, но и современном, имеющем исходные, отправные начала творчества те же или почти те же, что и в искусстве прошлого. Так и примитивный кубизм *) и футуризм с этой точки зрения я отношу к искусству старому.

С точки зрения намеченных двух схем, наиболее типические направления в живописи об'единяются в следующем, несколько необычном порядке. Схема «видения» об'единяет: импрессионизм и примитивный футуризм. В группу «знание» войдут: наивный реализм (натурализм) **), футуризм беспредметный и кубизм.

Импрессионисты, давая в своих полотнах зрительные иллюзии сугубо-суб'ективных впечатлений, сближаются своим подходом к проблеме действительности с примитивными футуристами, которые, нанося на полотно десять, двенадцать, пятнадцать перемежающихся ног лошади, раздробленной на куски, как бы «падающей» громадой дома и втиснутой в разрез трамвая,—хотели столь наивным способом ввести в заблуждение зрителя и убедить в том, что они создают зрительную иллюзию уличного движения... Писсаро, не прибегая к варварской вивисекции своих лошадей, давал куда более богатую иллюзию движения. Но и в дальнейшем футуризм, уйдя от предметной изобразительности, остался мертворожденным течением искусства. Эти скопцы в искусстве не только не бросили семена в будущее, о чём громко вещало само название направления, но не создали ни одной положительной ценности и

*) В кубизме различаются две формы: предметная и беспредметная. Надо заметить, что типичная форма кубизма—предметна.

**) К наивным реалистам я отношу, кроме натуралистов, также и классиков, эклектиков и пр., ибо различие между ними касается стилей, а не способов восприятия.

в современном искусстве. По своей идеологии они были, конечно, детьми своего времени, типичными «презенцистами», и кличка «бушующими» пристала к ним по недоразумению. Но все, что сделано было ими (я исключаю не весьма остроумные дурачества, которые, увы, все же были), должно быть отнесено не в актив, а в пассив живописи. Прежде всего основная идея футуризма заключала в себе неразрешимое противоречие: воплотить в статическом, по существу, искусстве живописи идею движения. Статика, не переставая быть сама собой, не могла вместить кинематику; живопись, оставаясь живописью, не могла стать футуристической, т.-е. кинематической, не теряя своей природы. Коллизия «кино» и «статики» осталась неразрешимой, а футуристическая живопись получила типическую формулу *reductio ad absurdum*.

Если натуралисты типа протоколиста Шишкина (дававшего в своих лесных пейзажах, конечно, не только зрительное впечатление, ибо так «видеть» нельзя, а можно лишь «знать» о всех иголочках, грибках и папоротниках), крайне наивно разрешали проблему «знания» действительности, то кубисты, привнося в свое восприятие окружающего, кроме зрительных впечатлений, также и осязательные эмоции и абстрактное знание, извлеченное из опыта и науки, создавали на основе всех этих данных новую, еще не бывшую до них живописную форму. Познанию форм предметов действительности, если ограничиться зрительным восприятием, мешает иллюзионистическое влияние света и движения. Поэтому кубист удаляет свет из своей композиции, выбрасывает «воздушную перспективу» и фиксирует предмет в его статическом состоянии, ибо формы его в этом состоянии типичнее и не дробятся, как в движении. Форма предмета не переносится на полотно такой, какой ее видит художник; она строится на полотне таковой, какой знает ее художник, исходя в построении из элементарных ее основ: куба, шара и конуса, вскрывая истинное содержание данной формы, приближаясь тем самым к подлинному реализму.

Все искусство прошлого и современности, которое мы об'еди-
нили в схемы «видение» и «знание» в их философско-живописном
отношении к действительности, приобретает некую функциональ-
ную зависимость от внешнего мира и может быть измерено одними
и теми же критериями. Но к искусству подлинно новому, к искус-

ству Пикассо, Татлина, супрематистов, беспредметников *) нужны новые критерии. У них новое отношение к реальному миру вещей и новые формы выражения творческой воли. Новое не только с точки зрения стилистических особенностей, а с точки зрения философского обоснования проблемы действительности.

В то время, как старое искусство от натурализма до примитивного кубизма есть «изображающее» искусство, характеризуемое связью живописных форм с формами внешнего реального мира, искусство новое разрывает эту связь, эту зависимость и творит самодовлеющие «вещи». И в то время, как старое искусство противопоставляло себя реальному миру (отсюда и создались «проекционные» формы так наз. «чистого» искусства), новое искусство, так сказать, имманентно миру действительности: оно творит вещи, а не живописные копии (натурализм) или свободные компиляции (кубизм) вещей реального мира.

Но искусство живописи не есть «видение», ибо это чрезмерно бы сузило творчество художника и крайне ограничило бы его, как философский, так и живописный смысл. Подобно тому, как музыка не есть искусство подражания звукам действительности. Искусство живописи не есть и «знание», ибо область знания прежде всего наука. Искусство есть «делание», действие, не познавательная, а волевая функция по преимуществу, ибо устанавливает превыше творчества над познанием. Живопись призвана не «изображать» предметы внешнего мира, а творить, делать, созидать вещи. Оно не «изображающее», а конструктивное искусство. Этим волевым импульсом искусство отличается от науки, утверждая в большей степени интуицию. Ключи к новой живописи не в сопоставлениях ее с «природой», а в самой живописи (цвет, композиция, фактура). То, что я обединил в схемы «видение» и «знание», представляет собою творчество *репродуктивное*, в то время как «делание» является *конструктивным* творчеством.

Старое живописное сознание можно было бы определить, как метод живописного созерцания вещей реального мира, новое—как

*) Не указавшая здесь имен художников, примыкающих к новейшим течениям в живописи, я восполняю этот пробел в своей книжке „Новейшие течения в русской живописи“, приобретенной Госиздатом.

метод созидания реальной вещи. Старая живопись создавала живописную форму вещи, находящейся во внешнем мире, новая создает саму художественную вещь, самодовлеющую по ценности и находящуюся вне проекционных линий от действительности.

Ресисты (по моей терминологии) произвели в искусстве переворот, подобный Копернику в астрономии и Канту в теории познания. Если бы живопись была только мировоззрением, а не «деланием», как я определил ее, можно было бы провести целый ряд параллелей между живописными направлениями и философскими воззрениями. И, если натуралистов, как это я уже делал, пришлось бы отнести к наивным реалистам, импрессионистов—к эмпиристам и солипсистам Юмовского толка, то кубистов пришлось бы считать кантианцами, а ресистов—интуитивистами, бергсоновского типа.

Если искусство прошлого я охарактеризовал, как проекцию действительности на плоскость, то искусство, конструирующее самодовлеющую *Res*, порывает все связи с действительностью, утверждая себя, как ценность вне проекционных линий.

Художник в процессе творчества пользуется всеми данными, имеющимися в его распоряжении. Зрение, ощущения чувств, воспоминания, абстрактные знания, эксперимент, технические данные профессионального мастерства, опыт культуры и пр.—все они составляют элементы формирования творческого образа. Претворяя их через горнило творчества, художником овладевает желание создать для них форму художественной вещи, овладеть вещью, *animus rem sibi habendi* и своеобразной творческой *specificatio* он становится ее созиателем, конструируя ее форму.

Так создает он *Res*, самодовлеющую по ценности, которая не есть изображение натуралистическое, импрессионистическое, футуристическое, не есть анализ (и больше всего ошибаются те, кто в «скрипках» Пикассо видят «разложение»), которая не есть синтез, в смысле «суммы впечатлений» (чем бы отличалась она от импрессионизма); всего менее это схематизм, условность, тем более не символ. Это новая, не бывшая доселе, реальная вещь, входящая отныне в бесчисленный состав вещей реального мира.

Проблема действительности и искусства, в их противопостав-

влении или зависимости здесь теряет всякий смысл. *Res* является действительностью *).

О построении *Res* из материалов, взятых из действительности (не красочных), отдельно говорить я считаю совершенно лишним, ибо принципиального различия между вещами типично-живописными (красочными), живописными, но. сделанными из разного рода материалов (контр-рельефы) и, наконец, имеющими утилитарное значение,—нет и быть не может.

Творческий процесс (я сознательно касаюсь здесь психологии творчества) в схематическом виде можно представить следующим образом. Сложная гамма зрительных впечатлений, осязательных эмоций, воспоминаний, ассоциаций, абстрактных знаний и проч. представлений от предмета (мира), если таковой являлся стимулом творчества (его может и не быть, и тогда его место заступит художественная, живописная «идея» произведения), возводится в некую «степень» силою культурных данных, составляющих духовный облик творца-художника, увеличивая ценность вещи пропорционально высоте технического мастерства и творческому дарованию автора. При прочих равных условиях, при некоей установленной условно высоте дарования творца, — вещь будет тем ценнее, чем выше уровень культуры мастера, совершеннее его орудия работы и техника **).

Можно было бы условно обозначить этот процесс в математических знаках, но подобного рода «математические аллегории» всегда имеют слишком неграмотный математический смысл. Поль-

*) Я умышленно употребляю латинское название, ибо творческая „вещь“ это не вещь в обыденном значении этого слова. Римляне в термин *Res* вкладывали более глубокий смысл, чем мы в слово вещь. Да и производный от *res* термин „ресизм“, — в русском тексте — „вещизм“, — был бы слишком неблагозвучен.

**) Во избежание быть не верно понятым, я должен подчеркнуть, что орудия производства, совершенство техники и культурный уровень только тогда повышают ценность вещи, когда прочие условия (и прежде всего, дарование и мастерство) приблизительно равны. Ибо я слишком ценю прекрасные в художественном отношении произведения, напр. первобытного искусства, выполненные при помощи самых примитивных средств, но проникнутые гениальным мастерством по силе выразительности, лаконизму, ясности и яркости художественной формы и иден.

зоваться же математическими формулами не «иноскательно»—нельзя, ибо творчество не поддается математической формулировке и учету. По крайней мере до сих пор этого не удалось сделать.

Сейчас мы проследили процесс творчества. Но в наших теоретических обоснованиях, пользуясь формальным методом об'ективного анализа, нельзя удовлетвориться исключительно психологическими предпосылками, и формула самой художественной вещи, уже созданной, имеющей свое реальное бытие, будет состоять из иных элементов. В ней уже будут исключительно реальные и материальные элементы произведения, которые мы вывели, как основные из целого ряда данных, составляющих в сумме художественную вещь. В живописи, как мы видели, таковыми будут четыре элемента формы живописной вещи: а)—цвет, б)—фактура, с)—форма плоскостной изобразительности и д)—организация этих элементов, композиционная конструктивность плюс ко всему этому идея, т.-е. тот второй элемент содержания произведения искусства, который является близнецом формы. Идея может быть выражена или в сюжете (жанровая живопись) или в самих материальных элементах (супрематизм).

Творческая воля художника, соединяя эти элементы, производит не арифметическое сложение их, а химическое преобразование. В самом деле, в произведении искусства, как в замкнутом, органическом целом, каждый из составляющих его элементов тащит свой обособленный смысл, соединяясь с остальными. Происходит как бы химический процесс претворения отдельных элементов в новый элемент, а именно:—само художественное произведение, как организм.

Ресизм, как новая форма творчества, является *подлинным реализмом* в искусстве, ибо в данном случае в самом деле создается конкретная, реальная вещь, входящая, в момент ее окончательного формирования, в обиход внешнего мира, как самодовлеющая ценность. Этот подлинный реализм не находится ни в каких отношениях к так называемому наивному реализму натуралистов. Наивный реализм не может считаться, хотя бы отдаленным, прототипом ресизма, ибо в первом мы сталкиваемся с «проекционной» деятельностью, а во втором—с созидательным, кон-

структуривным деланием, в уже раз'ясненных смыслах этих понятий.

В исторической перспективе, если говорить о предшественниках, которые подготовляли почву для изложенной здесь концепции, то придется упомянуть Сезанна, эту вершину, с которой берут свои истоки многочисленные воды современной живописи, Пикассо, кубистов, супрематистов, беспредметников.

Изложенная здесь концепция являлась чрезвычайно типичной для целого ряда не только отдельных художников, но и ряда «левых» течений. В предреволюционное время этого рода художественное воззрение являлось весьма значительным на левом фронте европейского искусства. Я не буду критиковать его со всей последовательностью, ибо это я сделал в другом месте *), но в самых общих чертах принужден отметить тот тупик, в который забрели художники, доктринерски следуя этому течению в искусстве. Кризис искусства, пережитый нами в последнее десятилетие, с очевидностью подчеркивает всю беспочвенность этого, доведенного до крайности, эстетизирующего направления, хотя формально оно больше, чем какое-либо иное направление, отрицало эстетику. Вещи, которые создавались художниками и считались подлинно реалистическими, были типичными эстетическими вещами, назначение которых — был все тот же художественный музей. Больше того, лишенные всякой идеологии (кроме узко профессиональных задач) и сюжета, они были лишены и того значения, которое имела старая живопись, т.-е. значения чисто эстетического. Никогда еще искусство не замыкалось в столь узкую сферу своих профессиональных проблем, никогда оно не было столь абстрактным и далеким от окружающей жизни. Тупик был неизбежным его концом. И этот конец наступил в годы революции, разумеется, не без влияния всех тех событий, участниками которых были «левые» художники. В 1920 году возникла группа конструктивистов, впервые порвавших и с станковым искусством, и со всей той идеологической концепцией, рассматривающей произведение искусства вне времени, среды, утилитарной цели, как са-

*) От Мольберта — к машине, изд. „Работник Просвещения“, Москва, 1922 г.

модовлеющую вещь. Среди тех художников, которых я назвал реалистами, и не занявших позицию конструктивистов, также произошел коренной перелом во взглядах на свою работу. Вещь, создаваемая художником из гес, т.-е. вещи, полной самодовлеющего значения и абстрактной, превратились в эксперимент, чисто лабораторного порядка, т.-е. художник на свои беспредметные работы стал смотреть лишь, как на опыты. Наконец, сдвиг в художественном сознании пошел и по третьей линии. Также приблизительно в 1920 г. среди «левых» художников и теоретиков искусства сформировалось течение, получившее название «производственного искусства».

Производственное искусство и конструктивизм, порывая с станковой живописью, тем самым все проблемы, как чисто формального, так и социологического аспекта, выносят далеко за сферу плана, очерченного этой книжкой. Поэтому здесь я их касаться не могу. Но события, как художественной эволюции, так и социальной жизни, развернувшиеся в последние годы, ставят перед искусствоведом эти проблемы во всей их сложности и остроте. Им посвящены мои более поздние работы, уже указанные выше.

О ГЛАВЛЕНИЕ:

ОТ РЕДАКЦИИ	3
ВВЕДЕНИЕ Методологическая проблема	5
ГЛАВА I — Элементы формы живописного произведения	11
ГЛАВА II — Колорит	19
ГЛАВА III — Фактура	26
ГЛАВА IV — Композиция и конструкция	34
ГЛАВА V — Ритм	38
ГЛАВА VI — Сюжет, как элемент формы	44
ГЛАВА VII — Содержание искусства	50
ГЛАВА VIII — Сущность искусства	53
ГЛАВА IX — Проблема действительности в живописи	60
