

Глава первая РАВНОВЕСИЕ

Скрытая структура квадрата

Вырежьте из темного картона диск и поместите его на белый квадрат в таком положении, как это изображено на рис. 1.

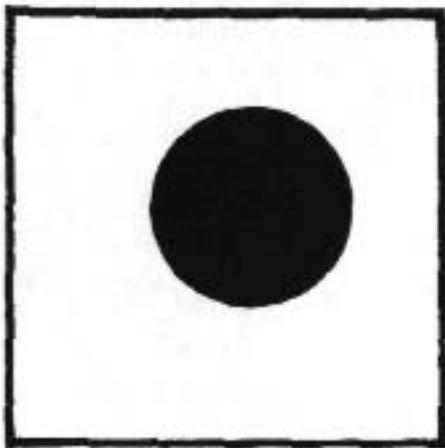
Месторасположение диска можно определить путем измерения линейкой расстояния между сторонами квадрата. В результате такой операции можно заключить, что диск немного смещен от центра.

Но данный вывод не является для нас неожиданным. Нам не обязательно измерять: мы и так видим, что диск несколько смещен по отношению к центру квадрата. Каким образом происходит это «видение»? Какие способности разума обеспечивают нас подобной информацией? Ведь это не плод рассудка, так как к данному выводу мы приходим не в результате абстрактного мышления. Не является это и эмоцией, хотя вид эксцентричного диска и может вызвать у некоторых людей определенное чувство неудобства, тогда как у других, после того как они осознали месторасположение диска, появляется нечто вроде чувства удовлетворения. Эмоция является скорее следствием подобного осознания, а не способом этого осознания.

Описывая вещи и предметы, мы постоянно указываем на их соотнесенность с окружающей средой. «Моя правая рука сильнее левой». «Этот флашток — кривой». «Пианино расстроено». «Этот сорт какао душистее, чем другой». Любой объект, от крупинки соли до огромной горы, воспринимаемый непосредственно, имеет определенную величину, то есть занимает какое-нибудь место на данной шкале отсчета. Если в качестве шкалы отсчета взять свойство яркости, то наш белый квадрат будет находиться в наивысшей точке, а черный диск — в нижней. Аналогичным образом каждый объект занимает определенное местоположение. Книга, которую вы читаете, представляет собой пятно, расположенное между стенами вашей комнаты и объектами, находящимися в комнате. Среди них прежде всего вы сами. Квадрат выступает где-то на книжной странице, а диск — вне центра этого квадрата. Ни один предмет не воспринимается изолированно. Восприятие чего-то означает приписывание этому «чего-то» определенного места в системе: расположения в пространстве, степени яркости, величины расстояния. Иначе говоря, каждый акт восприятия представляет собой визуальное суждение. Иногда думают, что суждение — это монополия интеллекта. Но визуальные суждения не являются результатом

интеллектуальной деятельности, поскольку последняя возникает тогда, когда процесс восприятия уже закончился. Визуальные суждения — это необходимые и непосредственные ингредиенты самого акта восприятия. Видение того, что диск смещен относительно центра, есть существенная, внутренне присущая часть зрительного процесса вообще.

Зрительное восприятие — это не только восприятие пространственное. Смотря на диск, мы, вероятно, обнаружим, что он не только занимает определенное место, но и выглядит еще каким-то неутомным, нетерпеливым. Эта



неутомность может ощущаться нами как тенденция диска сместиться в сторону или, более конкретно, как натяженность в каком-то определенном направлении, например в сторону центра. Несмотря на то, что диск жестко прикреплен к данному месту и в действительности двигаться не может, тем не менее он свидетельствует о внутренней напряженности в своем взаимодействии с окружающим его квадратом. И в этом случае напряженность не есть дополнительный результат воображения или рассудка. Она — такая же неотъемлемая часть объекта восприятия, как и размер, месторасположение

или чернота. Так как напряжение имеет величину и направление, оно может быть представлено как психологическая «сила».

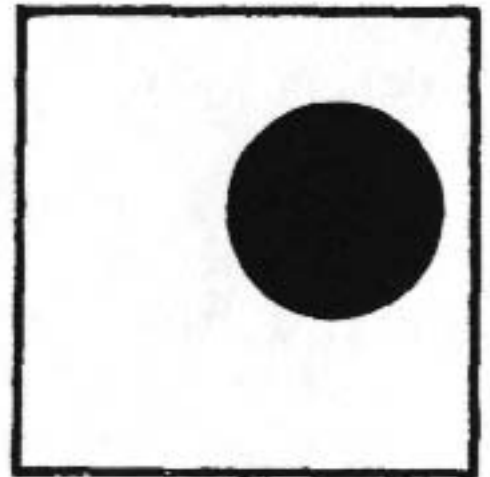
Если диск воспринимается по отношению к центру квадрата как определенное усилие, то он привлекает к себе чем-то, чего в действительности на рисунке нет. Точка, обозначающая центр квадрата, на рисунке графически не изображена. Она так же невидима для глаза, как Северный полюс или экватор. Однако это нечто большее, чем отвлеченная идея. Данная точка представляет собой часть воспринимаемой модели и является невидимым силовым фокусом, установленным контуром квадрата на значительном удалении. Можно сказать, что она получена путем «индукции» (так же как при прохождении тока по одной электрической цепи в другой цепи, расположенной рядом, «наводится» вторичное напряжение).

Таким образом, в поле зрения находится больше предметов, чем непосредственно попадает на сетчатку глаза. Примеры «индуктированной структуры» не являются редкостью. Например, в картине с центральной перспективой невидимую точку пересечения линий можно установить с помощью конвергентных линз, даже если никакого предмета в точке пересечения увидеть фактически невозможно. В любой мелодии путем одной лишь индукции можно «услышать» ритмичные удары музыкального такта, от которых отклоняется (так же как и наш диск девирует от центра) синкопическая интонация. И опять следует подчеркнуть, что подобная индукция

не является действием интеллекта. Не является она и интерполяцией, основанной на приобретенном раньше знании. Индукция есть неотъемлемый элемент того, что непосредственно воспринимается в данный момент.

Такая зрительно воспринимаемая фигура, как квадрат, является в одно и то же время пустой и непустой, содержательной и бессодержательной. Центр — это часть сложной скрытой структуры, которую можно изучить с помощью диска (в той же степени, в какой металлические опилки повторяют силовые линии магнитного поля). Если диск поочередно располагать в различных местах квадрата, то можно обнаружить, что в одних случаях он выглядит более устойчивым, в других же он проявляет признаки натяжения в определенном направлении. Иногда его состояние может оказаться неопределенным и колеблющимся.

Наиболее устойчивое состояние диск приобретает в том случае, если его центр совпадает с центром квадрата. На рис. 2 видно, что диск смещен вправо к границам контура. Этот эффект ослабляется или даже превращается в свою противоположность с изменением расстояния. Например, мы можем найти расстояние, при котором диск выглядит «слишком сжатым», стремящимся выскочить за сдерживающие его границы контура. В этом случае пустое пространство между границами квадрата и диском будет выглядеть сдавленным, нуждающимся как бы в дополнительном «воздухе для дыхания».



Исследование показывает, что на диск оказывают влияние силы, действующие не только по диагонали квадрата, но и силы, образуемые вертикальными и горизонтальными осями, пересекающимися в центре квадрата (рис. 3). Центр оказывается, таким образом, местом пересечения этих четырех основных структурных линий. Другие точки, расположенные на этих линиях, являются менее энергичными и сильными, чем центр, но и они обладают эффектом воздействия.

Где бы ни был расположен диск, он подвергается действию сил со стороны всех скрытых структурных факторов. Относительная сила и расстояние этих факторов определяют их совместный эффект в общей конфигурации сил. В центре все силы находятся в состоянии равновесия, и, следовательно, центральное расположение способствует наиболее спокойному состоянию. Другое сравнительно спокойное состояние можно найти, например перемещая диск по диагонали. По-видимому, точка равновесия лежит где-то вблизи угла квадрата, а не вблизи его центра. Это означает, что, несмотря на то что Центральная точка сильнее угловой, данное преимущество компенсируется большим расстоянием наподобие магнитов разной силы. В общем, любое расположение, которое совпадает с одной из осо-

бенностей «структурного плана» (см. рис. 3), будет вносить элемент стабильности, которая может быть, естественно, нарушена какими-то другими факторами.

Если влияние с какой-то стороны преобладает, притяжение будет именно в эту сторону. Когда диск расположен точно посередине между центром и углом, то большинство зрителей видят в нем усилие в сторону центра.

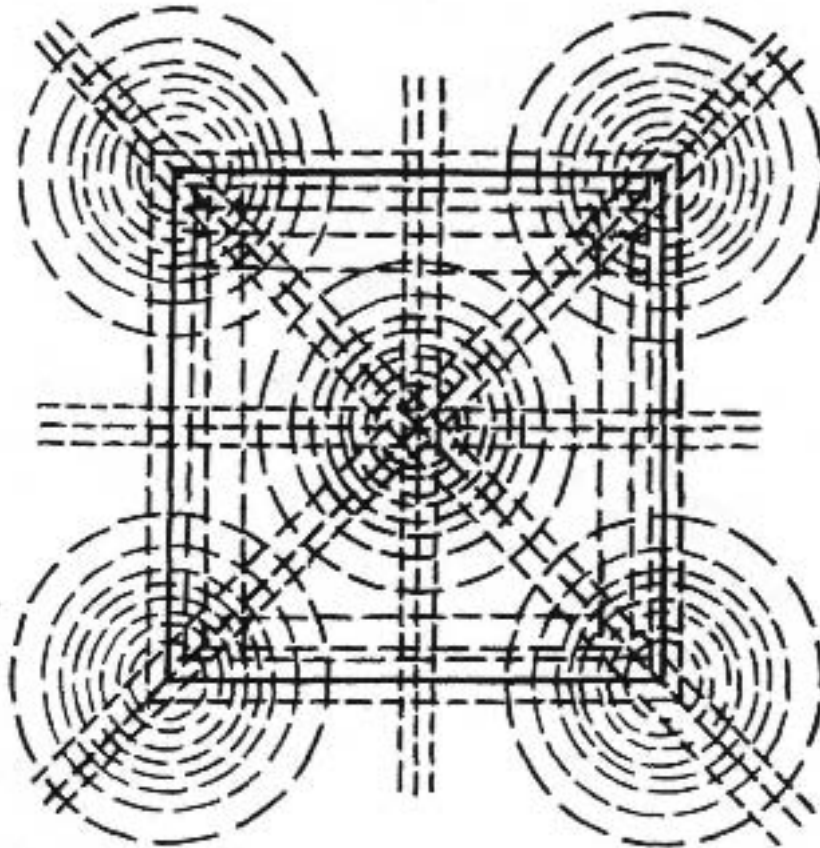


Рис. 3

Неприятное чувство возникает в том случае, когда притяжение, вызванное расположением объекта, настолько неопределенно и неясно, что глаз не может решить, происходит ли давление на диск в каком-либо направлении. При таком колебании визуальная оценка становится затруднительной, что создает помехи перцептивному суждению зрителя. При неотчетливых ситуациях зрительно воспринимаемая модель перестает определять содержание того, что мы воспринимаем, и более действенными и эффективными становятся субъективные факторы, такие, как центр внимания зрителя или его предпочтение в какую-либо сторону.

Когда условия становятся такими, что глаз не может постоянно фиксировать действительное расположение диска, то силы, о которых мы здесь говорим, вызывают в нашем воображении не просто направленное притяжение, а настоящее перемещение. Если изображение на рис. 1 показывать в течение доли секунды, будет ли в этом случае диск восприниматься ближе к центру, чем когда его показы-

вают в течение более длительного времени? Согласно Вертхеймеру, угол с небольшим отклонением от 90° при коротком предъявлении будет восприниматься как прямой. Подобное явление можно наблюдать, когда стрелки часов совпадают друг с другом, например в двенадцать часов. В этот момент кажется, что большая стрелка, задержавшись в сцепленном с маленькой стрелкой положении, прерывает на некоторое мгновение свое равномерное вращение и лишь затем в результате небольшого скачка освобождает себя. Все эти примеры свидетельствуют о стремлении восприятия к достижению наиболее простой в структурном отношении конфигурации. В дальнейшем эта мысль станет предметом нашего обсуждения.

Пример с блуждающим диском показал, что визуальная модель содержит в себе нечто большее, чем только элементы, регистрируемые сетчаткой глаз. Что касается сетчатки, то существующего различия между черным и белым, разницы в степени освещенности и яркости уже достаточно для образования зрительной модели; более полное представление об этой модели дают такие параметры, как размер, расстояние и направление. Исследование обнаружило, что, кроме этой видимой, зрительно воспринимаемой модели, объекту восприятия присущ еще и так называемый скрытый структурный план, основные характерные черты которого показаны на рис. 3. Этот алан представляет систему отсчета, которая помогает определить важность любого изобразительного элемента для равновесия всего изображения, как, например, музыкальная гамма помогает определить высоту тона в композиционном построении мелодии.

В другом, и еще более важном, случае нам приходится идти дальше «стимулирующей модели», регистрируемой сетчатой оболочкой глаза. Изображение с его скрытой структурой не есть лишь решетка из линий. Как показано на рис. 3, зрительно воспринимаемая модель представляет собой целое силовое поле. Фактически линиями в этом динамичном ландшафте являются гребни или борозды, по обе стороны которых энергетические уровни постепенно снижаются. Эти гребни или борозды являются центрами сил притяжения и отталкивания, влияние которых распространяется на окружающую среду. То, что называется внутренней структурой квадрата (а существует, между прочим, еще и внешняя структура, структура, выходящая за рамки изображения), создается вторично благодаря взаимодействию сил, проистекающих от зрительно воспринимаемого изображения, то есть от сторон квадрата.

Этого влияния не может избежать ни одно место на рисунке. Вполне вероятно, что в квадрате можно отыскать «спокойные» места, но их спокойствие не указывает на отсутствие активных сил. «Мертвый центр» не является мертвым. Какого-либо притяжения здесь не чувствуется потому, что в средней точке силы притяжения во всех направлениях находятся в состоянии равновесия. Уравновешенность средней точки для чувствительного глаза в силу напряжен-

ности оживает. Представьте себе неподвижность каната, который тянут с одинаковым усилием в разные стороны двое мужчин. Он неподвижен, но энергия в нем рвется наружу.

Читая эту книгу, надо постоянно помнить, что каждая визуальная модель динамична. Как сущность живого организма не может быть сведена к описанию его анатомического строения, так же и сущность визуального опыта не может быть выражена в сантиметрах, величине углов или в длине световых волн. Эти статические измерения применимы только к отдельным «стимулам» восприятия, которые информируют организм о материальном мире. Но функция восприятия — его выразительность и значение — целиком определяются деятельностью уже описанных нами сил. Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Все это — нарушение покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия.

Что имеется в виду под перцептивными силами?

Вероятно, читатель уже обратил внимание на значение употребляемого понятия «сила». Являются ли эти силы лишь фигуральным выражением или они существуют в действительности? И если они реальны, то где они существуют? Предполагают, что они существуют в обоих видах человеческого опыта, как физическом, так и психологическом. Психологически силы притяжения диска существуют в опыте любого человека, который этот диск воспринимает. Так как этим силам притяжения присущи направление, интенсивность и точка их приложения, та к ним могут быть применены законы, которые открыты учеными для физических сил. По этой причине данный термин и был взят психологами па вооружение.

В каком смысле можно утверждать, что перцептивные силы существуют не только в сфере субъективного опыта, но и в физическом мире? В воспринимаемых нами предметах (темный картонный диск, квадрат, лист белой бумаги) они, естественно, не содержатся. В этих предметах действуют молекулярные и гравитационные силы, сдерживая микрочастицы в собранном состоянии и мешая им распасться. Но материальных сил, которые двигали бы эксцентрично расположенный бумажный диск и направлении центра бумажного квадрата, не существует. И никакого магнитного воздействия не оказывают на него линии, нарисованные простыми чернилами. Где же тогда эти силы?

Вспомним, каким образом воспринимающий субъект приобретает знания о диске и квадрате. Световые лучи, испускаемые солнцем или каким-либо другим источником, сталкиваются с объектом, частично отражаются, а частично поглощаются им. Определенное количество

отраженных лучей достигает глазного хрусталика и проецируется на чувствительное основание, называемое сетчаткой глаза. Спрашивается, может быть, эти силы возникают в процессе возбуждения, которое вызывает световой пучок в безграничной мозаике крошечных светорецепторов, расположенных в сетчатке глаза? Полностью данное предположение исключить нельзя. Но рецептивные органы, расположенные в сетчатой оболочке глаза, являются, по существу, независимыми. В частности, «колбочки», которые главным образом являются ответственными за идентичность восприятия модели, в анатомическом отношении почти не связаны друг с другом, так как большинство из них имеют свои собственные каналы сообщения с оптическим нервом.

По-видимому, в самом зрительном центре головного мозга, находящемся в затылочной части, создаются, однако, такие условия, которые допускают подобные процессы. Согласно идеям гештальт-психологов, церебральная область представляет собой сферу деятельности электрохимических сил. Не ограниченные какими-либо рамками, как, например, в случае со светорецепторами, эти электрохимические силы свободно взаимодействуют друг с другом. Возбуждение, возникшее в одной из точек, по всей вероятности, распространяется и на близлежащие области. В качестве примера, предполагающего, по-видимому, подобное взаимодействие, можно привести эксперименты Вертгеймера с иллюзией движения. Если в темной комнате последовательно предъявляются (в течение долей секунды) два световых пятна, то испытуемый чаще всего видит не два отдельных и независимых источника света, расположенных на определенном расстоянии друг от друга, а только один, который движется от одного места к другому. Эта иллюзия движения настолько непреодолима, что ее невозможно отличить от действительного перемещения световой точки. Вертгеймер пришел к выводу, что данный эффект является результатом «своего рода психологического короткого замыкания» в зрительной области головного мозга. В результате чего энергия из одной точки возбуждения передается к другой. Иначе говоря, он предположил, что местные возбуждения в мозгу динамично влияют друг на друга. Последующее исследование подтвердило ценность этой гипотезы и принесло с собой дополнительную информацию относительно точного характера процессов, протекающих в коре головного мозга. Хотя все эти выводы были опосредованными и, собственно говоря, раскрывали сущность физиологических явлений с точки зрения психологии, тем не менее более поздние исследования, проведенные Кёлером, открыли пути непосредственного изучения процессов, протекающих в самом головном мозгу.

Силы, с которыми мы имеем дело в процессе визуального изучения предметов, могут рассматриваться психологическим двойником или эквивалентом физиологических сил, действующих в зрительной области головного мозга. Несмотря на то что эти процессы

носят физиологический характер, психологически они ощущаются как свойства самих воспринимаемых объектов. В самом деле, в процессе простого наблюдения невозможно отличить их от физических процессов, протекающих в объекте, так же как невозможно отличить сон или галлюцинацию от восприятия «реальных» событий. Только сравнивая разные виды опыта, человек может узнать о различии между тем, что является лишь продуктом деятельности нервной системы, и тем, что встречается в самих объектах.

Однако называть эти силы «иллюзиями» нет оснований. Они являются иллюзорными не в большей мере, чем цвета, присущие самим предметам, хотя с физиологической точки зрения цвет — это всего лишь реакция нервной системы на свет с определенной длиной волны. Психологически наши визуальные силы так же реальны, как все то, что мы воспринимаем, чувствуем или думаем. Понятие «иллюзия» удобно применять, когда возникающее между психологическим и физическим миром различие вынуждает нас неправильно оперировать с материальными предметами (например, стремление войти в зеркало или желание подпереть вертикальную стенку, которая, кажется, вот-вот упадет). Для художника такой опасности не существует, так как то, что в искусстве изображено правильно, является и на самом деле правильным. Художник пользуется своим зрением вовсе не для того, чтобы использовать краски. Напротив, он пользуется красками, чтобы создавать видимый образ, так как образ, а не краски сами по себе составляет произведение искусства. Если в картине стена выглядит вертикальной, значит, она на самом деле находится в вертикальном положении; а если пространство, заключенное в зеркале, воспринимается удобным для прогулки пешком, то почему бы художественному образу, перешагнув зеркало, там не прогуляться, как, например, это часто происходит в кино. Таким образом, силы, притягивающие наш диск, окажутся «иллюзорными» только для того, кто решил бы запустить с их помощью двигатель. С точки зрения художественной и с точки зрения восприятия они вполне реальны.

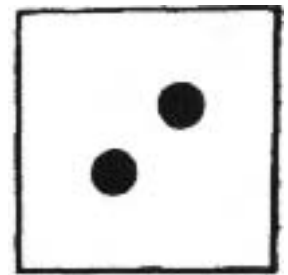
Два диска в одном квадрате

Чтобы немного приблизиться к ощущению реальной сложности произведения искусства, поместим в квадрат еще один диск. Что тогда произойдет? Прежде всего возникает эффект взаимодействия не только между диском и квадратом, но и между двумя дисками. Когда диски расположены рядом друг с другом, они будут притягивать друг друга и могут выглядеть как одно неразделимое целое. Можно определить также и расстояние между ними, при котором они будут взаимно отталкиваться, потому что расположены слишком близко друг к другу. Расстояние, при котором возникают эти эффекты, будет зависеть от диаметра дисков, размеров квадрата, а также от расположения дисков в квадрате.

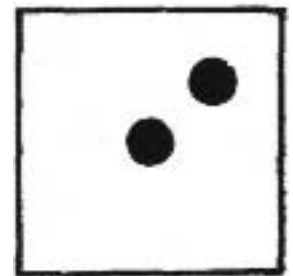
Можно наблюдать такое положение дисков, при котором они будут находиться в состоянии равновесия. Сами по себе и тот и другой диск, изображенные на рис. 4а, выглядят неуравновешенными. Взятые вместе, они образуют симметрично расположенную пару, которая находится в состоянии покоя.

Однако та же самая пара может выглядеть совершенно несбалансированной, когда она сдвинута в другое место (рис. 4,5). Ранее разобранный структурный план помогает объяснить, почему это происходит. Два диска образуют пару в силу их близкого расположения, подобия форм и размеров, а также потому, что они составляют единственное «содержание» квадрата. Как члены двойственного союза, они стремятся к симметричному расположению, то есть они обладают равным значением и одинаковыми функциями в структуре целого.

Однако это перцептивное суждение вступает в противоречие с другим суждением, которое возникает в силу взаимного расположения этих двух дисков. Нижний диск занимает устойчивую позицию в центре. Верхний имеет менее стабильное расположение. Таким образом, месторасположение обоих дисков создает определенное различие между ними, что противоречит взаимному симметричному объединению. Данное противоречие неразрешимо. Зритель оказывается мечущимся между двумя несовместимыми друг с другом зрительными представлениями. Этот пример показывает, что зрительно воспринимаемая модель не может рассматриваться без учета структуры окружающей пространственной среды. Необходимо также учитывать, что неопределенность восприятия может возникать в результате противоречия между формой зрительной модели и ее расположением.



а



б

Равновесие психологическое и физическое

Обсуждая вопрос о влиянии месторасположения объекта на его восприятие, мы неизбежно сталкиваемся с фактором равновесия. Все элементы, особенно в художественном произведении, должны быть распределены таким путем, чтобы в результате достигался эффект равновесия. Но что такое равновесие и почему оно необходимо?

С точки зрения физики равновесие — это состояние тела, в котором действующие на него силы компенсируют друг друга. В самом простом примере подобное состояние достигается, когда две силы равной величины действуют в противоположных направлениях. Данное определение применимо и к визуальному равновесию. Как и всякое физическое тело, каждая имеющая границы визуальная модель обладает точкой опоры или центром тяжести. И подобно тому, как точку опоры плоского предмета, имеющего даже самую неправильную форму, можно определить, если заставить его балансировать на

кончике указательного пальца, так и центр модели может быть найден методом проб и ошибок. Согласно Денману У. Россу, самый простой способ отыскивания центра визуальной модели заключается в том, чтобы постепенно перемещать рамку вокруг самой модели до их взаимного равновесия, тогда центр рамки совпадает с центром модели. Но ни один рациональный метод, за исключением того случая, когда мы рассматриваем фигуры, имеющие правильные геометрические формы, не является более удобным, чем интуитивное чувство равновесия, которым обладает человеческий глаз. На основе наших предыдущих рассуждений следует вывод, что мы воспринимаем равновесие в тех случаях, когда физиологические силы в коре головного мозга распределены таким образом, что они компенсируют друг друга.

Грубо говоря, центр тяжести картины совпадает с центром рамки. Едва заметные отклонения от геометрического центра вызываются главным образом двумя причинами. Различие в «весе» между верхней и нижней частями зрительно воспринимаемого объекта «двигает в процессе восприятия центр объекта вверх. Смещение центра пространства, заключенного в рамку картины, может также явиться результатом взаимодействия зрительной модели со структурным планом, плоскости картины.

Во всех произведениях искусства, где такая рамка отсутствует, например в скульптуре, точка опоры определяется самой фигурой, за исключением случаев, где оказывает свое влияние окружающая среда. (Скажем, ниша, в которой может быть размещена скульптура, или постамент, на котором стоит это скульптурное произведение.) Если обе чаши весов находятся в состоянии равновесия, то после некоторого качания они застывают в спокойном положении. После этого глаз не видит какого-либо действия физических сил. Наши наблюдения за положением диска в квадрате показали, что этого нельзя сказать о перцептивном равновесии. В произведениях искусства силы, которые находятся в равновесии, остаются видимыми. В этом и заключается причина, почему такие неподвижные виды искусства, как скульптура и живопись, могут передать жизнь, полную действия.

Существует еще целый ряд различий между физическим и перцептивным равновесием. Танцор, изображенный на фотографии, может выглядеть лишенным равновесия, хотя его тело в момент фотографирования находилось в спокойном положении. По-видимому, не всегда оказывается возможным изобразить модель в определенной позиции и чтобы при этом на полотне демонстрировалась полнейшая стабильность. Для придания скульптуре вертикального положения приходится использовать внутреннюю арматуру, хотя внешне она может выглядеть вполне уравновешенной. Лунатик может мирно простоять всю ночь на одной согнутой ноге. Причиной этого парадокса является тот факт, что значение для равновесия таких зри-



тельно воспринимаемых факторов, как диет, размер, направление, часто не совпадает с эквивалентными физическими факторами. Одежда клоуна — красная с левой стороны и голубая с правой — как цветная композиция может показаться для нашего глаза несимметричной, хотя обе половины костюма, как и обе половины туловища самого клоуна, имеют равный физический вес. То же самое происходит и в картине. Физически изолированный объект, например занавеска на заднем плане картины, может сбалансировать асимметричное расположение человеческой фигуры.

Выразительный в этом смысле пример можно обнаружить в картине XV века, на которой изображен святой Михаил, взвешивающий человеческие души (рис. 5), Лишь одна тонкая, хрупкая обнаженная фигурка молящегося перевешивает чашу, на которой расположены четыре огромных дьявола и два мельничных жернова. Трудность заключается здесь в том, что молящийся символизирует лишь духовный вес и поэтому не обладает визуальным притяжением.

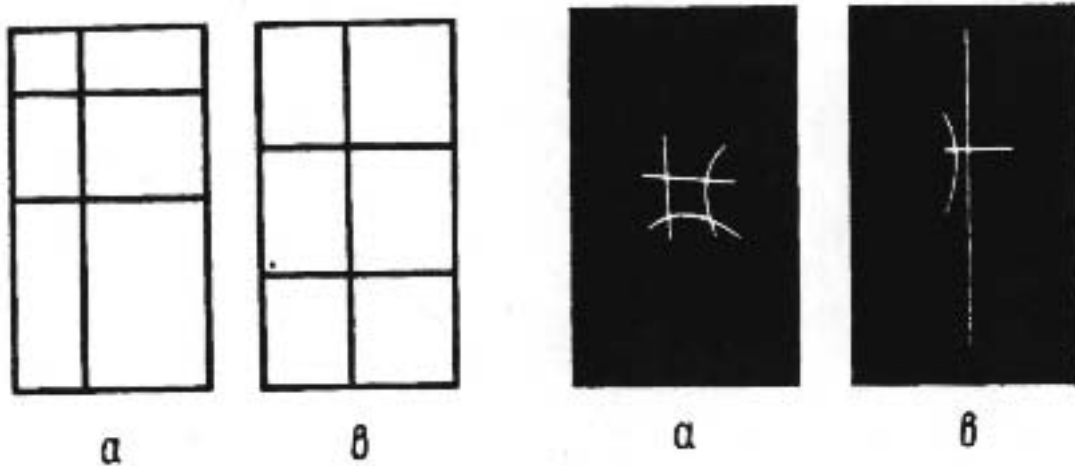
Для устранения этой трудности художник использовал большое темное пятно неправильной формы, поместив его на одежде ангела, прямо под чашей весов, в которой располагается святая душа. Благодаря лишь визуальному притяжению, которого нет в самом физическом объекте, темное пятно создает вес, который приводит в соответствие изображение на картине ее смысловому значению.

Для чего, нужно равновесие?

Почему изображение на картине нуждается в равновесии? Надо напомнить, что в визуальном смысле, так же как и в физическом, равновесие — это такое расположение элементов композиции, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении, как, например, загнанный в лузу бильярдный шар. Такие факторы, как форма, направление, месторасположение, в уравновешенной композиции взаимно обуславливают друг друга. В этом случае кажется, что ни одно изменение невозможно, а в целом данная композиция выглядит «нуждающейся» во всех составляющих ее частях. Несбалансированная композиция выступает случайной, временной и, следовательно, необоснованной. Ее элементы стремятся к изменению своего места и формы, с тем чтобы занять положение, лучше удовлетворяющее общей структуре. В таких условиях мысль художника становится непонятной. Модель оказывается неопределенной, и нельзя решить, к какому из возможных очертаний ее можно отнести. У нас создается впечатление, что процесс работы над картиной был неожиданно прерван где-то на половине пути. Возникает потребность в изменении, неподвижность произведения становится помехой для его восприятия. Временная неопределенность дает повод для болезненного ощущения остановленного времени.

Данное явление имеет отношение к моему высказанному раньше утверждению, что каждый акт восприятия есть перцептивное суждение. Невозможно определить рост, размеры, скорость перемещения человека, плавающего в открытом космосе, и вообще трудно сказать, движется ли он и если движется, то в каком направлении. Любое зрительно воспринимаемое свойство должно определяться пространственным окружением и временем. То же самое относится и к сбалансированной модели.

Естественно, художнику всегда хочется выразить и какой-то момент непостоянства, неопределенности. Например, в одной из картин Эль Греко на тему благовещения ангел изображен гораздо большим, чем дева Мария. Но эта символическая диспропорция бросается нам в глаза потому, что данная композиция является средоточием всех уравновешивающих факторов, в противном случае неодинаковые размеры двух фигур означали бы отсутствие законченности и, следовательно, смысла. Утверждения, что отсутствие



равновесия можно выразить только путем равновесия, что диссонанс обнаруживается только с помощью гармонии или что часть существует только благодаря целому, могут показаться парадоксальными лишь на первый взгляд.

Последующие примеры взяты из теста Мейт-ленда Грейвза, который изучал с его помощью художественную одаренность учащихся. Сравните изображения на рис. 6. Левое изображение является уравновешенным. В сочетании его квадратов и прямоугольников различных размеров и пропорций чувствуется настоящая жизнь, но они держатся таким образом, что каждый элемент находится на своем месте: ничего нельзя изменить или добавить. Сравните четко очерченную, устойчивую вертикальную линию на рис. 6, а с ее жалко колеблющимся двойником на рис. 6, в. Пропорции на рис. 6, в основаны на небольших различиях, которые заставляют глаз колебаться в нерешительности: то ли перед ним равноценные пропорции, то ли неравноценные; то ли это прямоугольники, то ли квадраты. Мы не можем точно определить, о чем же говорит нам модель.

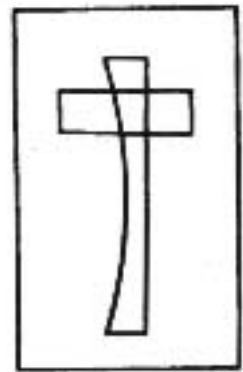


Рис. 8

Нечто более сложное, но менее раздражительное в отношении его неопределенности показано на рис. 7, а. Отношения между линиями здесь не создают ни четкого прямоугольника, ни четкой изогнутости. По длине все четыре линии почти не отличаются. Во всяком случае, это различие не в состоянии убедить наш глаз в их неодинаковых размерах. Свободно парящая в пространстве модель похожа, с одной стороны, на симметрично пересекающуюся фигуру с вертикально-горизонтальной ориентацией, а с другой стороны, на своеобразного воздушного змея с симметричными осями по диагонали. Однако и та и другая интерпретации являются в равной степени неубедительными. В них отсутствует успокаивающая ясность рис. 7, в

Отсутствие равновесия не всегда передает момент текучести, присущей всей конфигурации в целом. На рис. 8 симметрия римско-католического креста показана настолько жестко, что кривая линия воспринимается просто как какое-то искажение фигуры в целом. Здесь, следовательно, равновесие модели чувствуется до такой степени, что дает возможность изолировать все остальное как навязчивый элемент. При таких условиях отсутствие равновесия вызывает появление местной, локальной помехи в восприятии единства целого.

Вес

Вероятно, в данном месте будет полезно описать в более систематической форме два фактора, обуславливающие момент равновесия: вес и направление того или иного элемента художественной композиции.

Вес зависит от месторасположения изобразительного элемента. Элемент, находящийся в центре композиции или близко к нему либо расположенный на вертикальной оси, проходящей по центру композиции, композиционно весит меньше, чем элемент, находящийся вне основных линий, указанных на структурном плане (рис. 3). Например, деве Марии или Христу, расположенным в центре, можно с успехом придать вид более огромной и тяжелой фигуры, раскрашивая их в соответствующие цвета либо используя какое-либо другое средство, которое не нарушило бы при этом равновесия общей композиции. Джон ван Пелт указывал, что в группе из трех симметрично расположенных арок центральная из них должна быть более широкой¹. Если ее размеры соответствовали бы двум другим аркам, то она выглядела бы слишком хрупкой и слабой. (Композиционный вес нельзя смешивать с «важностью». Объект, расположенный в центре, предполагает большую важность, чем предметы, находящиеся по бокам.)

Предмет верхней части композиции тяжелее того, что помещен внизу, а предмет, расположенный с правой стороны, имеет больший вес, чем предмет, расположенный с левой. При анализе изобразительной композиции также может оказаться полезным и принцип рычага, заимствованный из физики. Согласно этому принципу, вес изображаемого элемента возрастает пропорционально его расстоянию от центра равновесия. Хотя это и верно, все же не стоит забывать, что вес изображения не существуют в пустом пространстве (в сравнении с физическим весом тела) и что обычно на восприятие веса оказывают сильное воздействие другие мощные факторы расположения изображаемого объекта, которые в известной степени нарушают принцип рычага.

¹ J. van Pelt, The essentials of composition as applied to art, N.Y., 1913, p. 144.

По-видимому, эффект рычага можно применить и в отношении третьего измерения — глубины. Другими словами, в изображаемом пространстве чем дальше от зрителя расположены предметы, тем больший вес они несут. Эттель Д. Пуффер обнаружил¹ что «перспектива», которая управляет зрением в удаленном пространстве, обладает огромной уравнивающей силой. Вероятно, это особый случай более общего эффекта удаления. Этот фактор не поддается какой-либо количественной оценке, так как предмет, расположенный на некотором расстоянии от зрителя, благодаря перспективе кажется относительно большим. В результате этого данный предмет может выглядеть более тяжелым, чем это допускает площадь его изображения на художественном полотне. В картине Мане «Завтрак на траве» фигура девушки, собирающей в отдалении цветы, имеет значительно больший вес по сравнению с тремя большими фигурами, изображенными на переднем плане. В какой мере это впечатление возникает в силу того, что, будучи расположенной в отдалении, она выглядит в перспективе намного большей, чем позволяет пространство, занимаемое ею в картине?

Вес зависит также от размеров объекта. При прочих равных условиях предмет больших размеров будет и выглядеть тяжелее. Что касается цвета, то красный цвет тяжелее голубого, а яркие цвета тяжелее, чем темные. Чтобы взаимно уравновесить друг друга, площадь черного пространства должна быть большей, чем площадь белого пространства. Частично это является результатом эффекта иррадиации, который заставляет яркую поверхность выглядеть относительно большей.

В качестве одного из факторов композиционного веса Пуффер обнаружил «внутренний интерес». Внимание зрителя может быть привлечено к пространству картины либо ее содержанием, либо сложностью ее формы, либо другими особенностями. (Сравните многокрасочный букет цветов в работе Мане «Олимпия».) Крошечный объект может придать картине очарование и прелесть, способные возместить легкий вес, обусловленный его маленькими размерами. Кроме того, новейшие эксперименты дают возможность предполагать, что на восприятие могут оказывать влияние желания или опасения зрителя. Было бы интересно узнать, как будет меняться равновесие в картине, если изобразить в ней какой-либо предмет, вызывающий симпатию или неприязнь воспринимающего субъекта.

Чувству веса содействует изоляция объекта от его окружения. Луна и солнце в безоблачном небе будут казаться намного тяжелее, чем подобные предметы, находящиеся в окружении других объектов. На театральной сцене изоляция, одиночество используются как способ выразительности. Очень часто актеры, играющие главные роли,

¹ E. D. Puffer, Studies in symmetry, «Psychological Monographs», 1903, v. 4, p. 467—539.

просят своих коллег в наиболее ответственных местах не приближаться к ним слишком близко.

По-видимому, на вес оказывают влияние форма и направление воспринимаемых объектов. Как это видно на примерах с простыми геометрическими фигурами, правильная форма выглядит тяжелее,

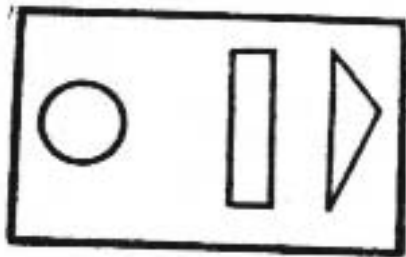


Рис. 9

чем неправильная. Кроме того, компактность, то есть степень, с которой масса концентрируется вокруг своего центра, по-видимому, также влияет на ощущение веса. На рис. 9, взятом из теста Грейвза, изображая относительно маленьких размеров круг, уравнивающий две большие фигуры: треугольник и прямоугольник. Вертикально расположенные формы кажутся более тяжелыми, чем наклоненные.

Однако большинство из этих

«закономерностей» нуждается в более точной экспериментальной проверке.

Направление

Направление, так же как и вес, влияет на равновесие. Подобно весу, на восприятие направления влияет месторасположение изобразительного элемента. Вес любого элемента композиции, является ли он частью скрытого структурного плана или видимым объектом, притягивает все предметы, расположенные по соседству, и таким образом навязывает им определенное направление. Я уже показывал центростремительное притяжение диска, вызываемое центром квадрата. На рис. 10 лошадь воспринимается нарисованной в глубине пространства из-за того, что наше внимание привлекается фигурой наездника, тогда как на рис. 11 благодаря изображению другой лошади та же лошадь выдвигается на передний план. На рисунке Тулуз-Лотрека, откуда взят данный фрагмент, эти два фактора уравнивают друг друга. Вес, возникающий в силу притяжения внимания, был показан также и на рис. 5.

В вытянутых формах, пространственная ориентация которых отклоняется от горизонтальной или вертикальной оси на небольшой угол, чувствуется определенное притяжение к структурно сильному направлению. Возможно, подобное притяжение существует также и к диагонали.

Форма изображаемых объектов предполагает соответствующие оси симметрии, а эти оси создают направленные силы. Данное положение является истинным не только в отношении таких четко определяемых объектов, как человеческая фигура, вертикальное расположение которой ясно демонстрирует вертикально направленную силу, но и по отношению к любой ее детали, как, например, линии рта, а также и к группе объектов, скажем, несколько человек, образующих огромный прямоугольник. Так, например, в картине Эль



Рис. 10

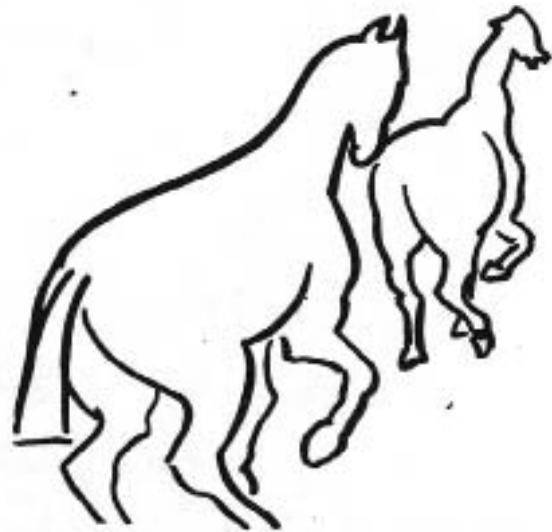


Рис. 11

Греко «Пьета» (рис. 12) композиционные треугольники постепенно выстраивают группы фигур в вытянутые вверх пирамиды.

Оси, образованные формой, допускают движение в двух противоположных направлениях. Эллипс, изображенный на рис. 13, указывает направление не только вверх, но и вниз. Предпочтение одного из двух направлений вызывается разнообразными факторами. В силу нашей привычки читать зрительно воспринимаемые модели слева направо, форма может восприниматься направленной вправо, а не влево. Если одна точка формы «закреплена», например тем, что она совпадает с точкой опоры, сила будет восприниматься как исходящая именно из этой точки. Если одна из сторон формы совпадает с рамкой, а другая простирается в свободное пространство, как, например, треугольник, изображенный на рис. 12, сила будет двигаться в сторону свободного завершения. Подобным образом форма руки будет стремиться к кисти, а форма ветки дерева к ее кончику.

Направленные силы создаются также и содержанием. Оно определяет фигуру человека как идущую вперед или падающую назад. В картине Рембрандта «Портрет молодой девушки», хранящейся в Чикагском институте искусств, глаза девушки обращены влево, придавая тем самым ее фигуре, расположенной анфас, наибольшую симметрию и строго горизонтальную устойчивость. Пространственные направления, создаваемые взглядом актера, известны как «визуальные линии» на сцене.

В любом конкретном произведении искусства действуют за и против друг друга огромное число разобранных выше факторов, создавая в конце концов равновесие целого. Вес, образованный цветом, может уравниваться весом, созданным месторасположени-

ем. Направление формы может быть сбалансировано движением к центру притяжения. Сложность этих отношений способствует оживлению художественного произведения.



Рис. 12

Когда используется реальное движение, например в балете, кино, театре, то направление указывается самим движением. Равновесие достигается либо между событиями, происходящими в одно в то же время (например, когда двое танцоров симметрично движутся относительно друг друга), либо между событиями, следующими одно за другим.

Специалисты, монтирующие фильм, знают, что за сценой, изображающей движение слева направо, следует давать сцену, изображающую движение справа налево. Элементарная потребность в такого рода уравнивающей компенсации была ясно

показана экспериментами, в которых после демонстрации в течение определенного времени линии, изогнутой посередине под тупым углом, прямая линия воспринималась как линия, изогнутая в противоположном направлении. Подобным образом, когда испытуемый рассматри-

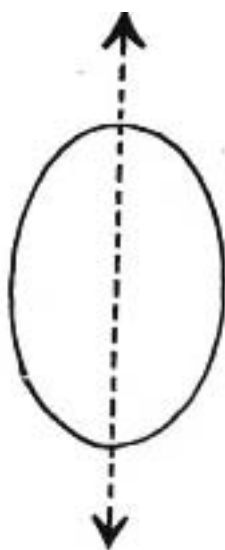


Рис. 13

вал прямую линию, умеренно отклоненную от вертикали или горизонтали, а затем истинно вертикальную или горизонтальную линии, то последние казались наклонными в противоположную сторону.

Впечатление визуального веса образуется и от речи, причем в том месте, откуда она слышится. Например, в дуэте асимметрия между танцором, который декламирует, и тем, что молчит, может компенсироваться более активным движением молчащего танцора.

Верх и низ

Как уже отмечалось, нижняя часть зрительно воспринимаемой модели требует большего веса. Возможны два пути: либо придать нижней части вес, достаточный для того, чтобы вся модель выглядела сбалансированной, либо дополнить ее избыточным весом, чтобы основание выглядело намного тяжелее, чем верх. Герберт Сидней Лэнгфельд говорит: «Если кого-нибудь попросить без всякого измерения разделить перпендикулярную линию пополам, то его отметка неизменно окажется несколько выше действительной. Если линия разделена пополам с предельной точностью, то очень трудно себе представить, что верхняя половина несколько не длиннее нижней»¹. В этом случае увеличение размера нижней половины действует просто как компенсация. За счет этой компенсации можно заставить выглядеть обе половины равными.

Вероятно, причиной этой асимметрии являются силы гравитации. Однако, каким образом воздействуют они на восприятие, пока неизвестно. Опыт обращения с физическими объектами подсказывает человеку, что тяжелое основание связано с устойчивостью. Знание этого оказывает определенное влияние на оценку зрителя при восприятии визуального равновесия. Возможно также и то, что возникновению этой асимметрии независимо от опыта способствуют физиологические особенности мозга. Не исключено, однако, и сочетание этих двух факторов. Сугубо сферическое здание на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке вызывало неприятное впечатление: оно выглядело так, как будто хотело подняться в воздух, но, будучи привязанным к земле, не могло этого сделать. В этой конструкции противоречие между симметричной формой шара и асимметричным пространством препятствовало движению. Использование абсолютно симметричной формы в асимметричном контексте является делом весьма тонким. Примером того, каким образом может быть решена эта задача, служит окно-роза * на фасаде собора Нотр-Дам в Париже (рис. 14). Несмотря на небольшие размеры/ это окно «олицетворяет» собой равновесие вертикальных и горизонтальных элементов, окружающих его. В силу того что вертикальная линия обладает большей силой, окно покоится где-то немного выше центра

¹ H. S. L a n g f e l d, The aesthetic attitude, N.Y., 1920, p. 223.

* Роза — в архитектуре окно круглой формы с каменным переплетом в форме лучей, расходящихся из центра.

квадратообразной поверхности, которая образует собой основную массу фасада.

Однако нельзя утверждать, что в искусстве всегда создаются модели, которые обязательно выглядят тяжелее в основании. Это верно в отношении пейзажа, где человек видит нижнюю часть зрительно воспринимаемого поля, заполненного зданиями, деревьями, полями и событиями, тогда как небо для не-

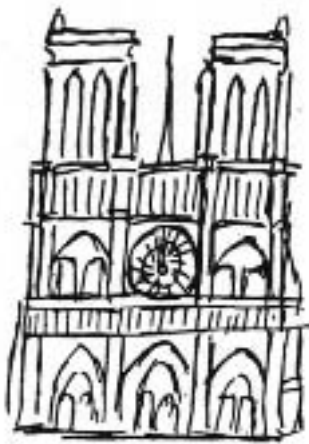


Рис. 14

го всегда пустое пространство. Но в живописи постоянное понижение центра тяжести невозможно, так как из-за этого -нарушилось бы равновесие всей картины в целом. Вместо этого нижняя половина картины наполняется огромными массами, которые компенсируются с верхней половиной интенсивным цветом или одиноким, бросающимся в глаза предметом. Современное искусство с его тенденцией к абстракции очень мало выигрывает от подобного неравномерного распределения масс. Висящая в пространстве и полагающаяся на саму себя абстрактная картина в силу того, что в ней не ощущается момент земного притяжения, претендует на независимость от материальной

действительности. Эта тенденция обнаруживается также и в некоторых произведениях современной скульптуры и архитектуры.

Некоторые современные абстракционисты утверждают, что их картины можно свободно переворачивать, потому что эти произведения уравновешены во всех пространственных ориентациях. Подобные заверения звучат весьма сомнительно, так как такое положение исключает компенсацию пространственной асимметрии. В одном из экспериментов двадцати испытуемым предъявили несколько абстрактных картин и предложили указать, где в этих картинах «верх», а где «низ». В большинстве случаев испытуемые ответили верно, и, кстати сказать, количество правильных ответов студентов-художников равнялось количеству правильных ответов студентов нехудожественных вузов.

Правая и левая стороны

Трудная проблема возникает в связи с асимметрией правого и левого. Я затрону этот вопрос лишь в связи с психологией зрительного равновесия. Один из историков искусства, Г. Вёльфлин, обратил внимание на тот факт, что если картина отражается в зеркале, то меняется не только ее внешний вид, но и теряется ее значение. Вёльфлин считал, что это происходит вследствие обычного «чтения» картины слева направо, а при переворачивании картины последова-



Рис. 15

тельность ее восприятия изменяется. Вёльфлин заметил, что направление диагонали, идущей от левого нижнего угла в верхний правый, воспринимается как восходящее и набирающее высоту, направление же другой диагонали представляется нисходящим. Любой изображаемый предмет выглядит тяжелее, если он находится в правой стороне картины. Например, если фигуру монаха в картине Рафаэля «Сикстинская мадонна» посредством инверсии переставить с левой стороны направо, то она становится настолько тяжелой, что композиция в целом опрокидывается (рис. 15).

Мерседес Гаффрон продолжила это исследование. В своей книге, детально анализируя работы Рембрандта, она пыталась показать, что его офорты обнаруживают свое истинное значение только в том случае, если зритель смотрит на них как на гравировальные доски, а не как на привычные для нас перевернутые иллюстрации. Согласно Гаффрон, зритель воспринимает рисунок, как если бы он свое внимание сосредоточил на левой стороне рисунка. Субъективно он отождествляет себя с левой стороной, и все, что появляется в этой части картины, имеет большое значение. Это положение согласуется с выводами, к которым пришел Александр Дин, исследуя так называемое сценическое пространство в театре. Он говорит, что, как только подымается занавес в начале акта, зрители начинают смотреть в левую сторону сцены. Левая сторона сцены считается более сильной. В группе из двух или трех актеров тот, кто стоит с левой стороны, будет в данной сцене доминировать.

Очевидно, когда зритель привыкает смотреть в левую сторону, то в этой стороне картины возникает второй, асимметричный центр. Точно так же как и центр рамки, этот субъективный центр будет иметь свое значение и, как можно ожидать, будет соответственно

влиять на композицию. В результате между двумя конкурирующими центрами создаются контрапунктические отношения.

Так же как пространство вокруг центра рамки картины, пространство вокруг субъективного центра слева может обладать большим весом. Именно поэтому тяжелая фигура монаха (рис. 15), расположенная слева, не нарушает равновесия композиции в целом. Как только фигура монаха начинает двигаться вправо, по отношению к обоим центрам вступает в силу «эффект рычага». Фигура монаха становится тяжелой, и это, следовательно, бросается в глаза. Существует любопытное различие между «важным» и «центральный» слева и «тяжелым» и «бросающимся в глаза» справа. В распятии Грюневальда, выполненном им для Изенгеймского алтаря, группа, состоящая из девы Марии и странствующего проповедника, находящихся слева, обладает значением благодаря близости к фигуре Христа, расположенной в центре, тогда как Иоанн Креститель, стоящий справа, привлекает внимание зрителя к сцене, на которую он указывает своим жестом. Если актер выйдет на сцену справа, его замечают немедленно, но, если он не занял положения в центре, фокус действия находится слева. В традиционной английской пантомиме сказочная Королева, с которой, как полагается, отождествляет себя публика, всегда появляется с левой стороны, тогда¹ как злой Король всегда приходит с противоположной стороны, то есть для зрителя с правой.

В конце своего исследования Вёльфлин напоминает своим читателям, что он только описал все эти явления, связанные с право- и левосторонней инверсией, но не объяснил их. Он добавляет: «Очевидно, эти явления имеют глубокие корни — корни, которые простираются к самым основаниям природы наших чувств». В настоящее время наиболее общее объяснение этого психологического явления дается лишь эмпирически. «Прочтение» картины слева направо — это привычка, перенесенная по аналогии с чтением книги.

Данное явление Гаффрон связывает с доминированием левого полушария коры головного мозга, в котором, если только человек не «левша», содержатся высшие мозговые центры — речи, чтения и письма. Если это доминирование в равной степени относится и к левому визуальному центру, то это означает, «что более активно нами осознаются зрительно воспринимаемые данные, которые воспринимаются в пределах правого визуального поля»¹. Вид справа является более отчетливым, поэтому именно в данной области происходит восприятие наиболее выделяющихся из окружающей среды предметов. Внимание к тому, что происходит слева, компенсирует чувство асимметрии, а глаз спонтанно передвигается от места, впервые привлечшего наше внимание, к пространству наиболее отчетливого восприятия. Такова в настоящее время гипотетическая точка зрения.

¹ M. Gaffron, Right and left in pictures. «Art Quarterly», 1950, vol. 13, p. 329.

Равновесие и человеческий разум

До сих пор равновесие я описывал как средство, помогающее устранить неопределенность и разобщенность визуальной модели, то есть как необходимое средство, способствующее пониманию художественного изображения. Это не совсем обычное решение, так как более распространенная трактовка этой проблемы заключается в том, что художник стремится к достижению равновесия в произведении искусства ради удовлетворения собственного желания. Почему же художественное равновесие желаемо? Потому что оно вызывает удовлетворение и чувство приятного, утверждает гедонистическая теория, которая определяет человеческую мотивацию как стремление к удовольствию и воздержание от неприятных чувств. В настоящее время стало очевидным, что эта освященная веками теория является правильной, но бесполезной. Она объясняет все и в то же время ничего, так как при этом мы должны знать, почему определенная ситуация или деятельность вызывают чувство удовольствия.

В других вариантах интерпретации проблемы равновесия утверждалось, что художник стремится к достижению равновесия вследствие того, что равновесие — это одна из наиболее элементарных потребностей человеческого тела. Говорят, будто бы при взгляде на неуравновешенную модель у воспринимающего субъекта посредством своего рода самопроизвольной аналогии появляется чувство неуравновешенности своего собственного тела. Отсюда и возникает потребность в композиционном равновесии.

Данное утверждение скорее основано на чистой теории, чем на практических наблюдениях. Пока не существует конкретных доказательств, что подобные мускульные реакции на зрительно воспринимаемые ощущения были бы частыми, сильными и определенными. Стремление объяснить визуальные (или слуховые) реакции кинестетическими не ограничивается психологией равновесия. Критические замечания будут разобраны позже. Я уже предлагал альтернативную теорию, объясняющую этот эффект. В ней визуальная реакция зрителя рассматривается как психологический двойник стремления к равновесию, который, как полагают, существует в физиологических процессах, протекающих в коре головного мозга.

Однако ни та, ни другая теоретическая концепция не являются удовлетворительными. Обе ссылаются только на специфические физиологические закономерности и, следовательно, не могут дать объективного суждения о тех глубоких духовных функциях, которые несет с собой искусство. Надо надеяться, что потребность в равновесии соответствует всеобъемлющему человеческому опыту более высокого уровня. Явление равновесия должно рассматриваться в более широком контексте.

Психология мотивации извлекла большую пользу из способа мышления, который привел к подобным выводам ученых различных областей знаний. Принцип энтропии в физике, известный также под названием второго закона термодинамики, гласит, что каждое состояние изолированной системы представляет собой необратимый процесс уменьшения активной энергии. Вселенная стремится к состоянию равновесия, в котором устраняются все существующие несимметричные образования. Таким образом, любую материальную деятельность можно определить как стремление к равновесию. В психологии представители теории гештальта пришли к выводу, что любое проявление психологической деятельности стремится по возможности к самой простой, наиболее правильной, наиболее уравновешенной организации. Свой «принцип удовольствия» Зигмунд Фрейд истолковывал так, что ход психических событий стимулируется каким-то неприятным напряжением, а направление хода этих событий протекает в сторону сокращения напряжения. Наконец, физик Лэнслот Ло Уайт был настолько поражен всеобщностью этой идеи, что сформулировал «унитарный принцип», лежащий в основе любой естественной деятельности, в соответствии с которым «в изолированных системах асимметрия уменьшается»¹.

По аналогии с этим психологи определили понятие мотивации как «отсутствие равновесия в организме, который стремится к его восстановлению». Введение этого принципа, несомненно, представляет собой большое достижение. В то же время его одностороннее применение приводит к чрезвычайно статичному толкованию мотивации. Организм понимается как что-то подобное пруду со стоячей водой, который приходит в движение только тогда, когда молчаливое спокойствие поверхности водной глади нарушается падением брошенного в него булыжника. Прекращение же движения уподобляется восстановлению спокойствия водной поверхности. Фрейд сделал наиболее крайние выводы из этого взгляда. Он описывал основные человеческие инстинкты как выражение консервативности живой материи, как внутренне присущую тенденцию возвращаться к прежнему состоянию. Фрейд говорил об основополагающем значении «инстинкта смерти», о стремлении вернуться к неорганическому существованию. Согласно принципу экономии, выдвинутому Фрейдом, человек стремится тратить как можно меньше своей энергии. Иными словами, человек ленив по своей природе.

В противоположность данной точке зрения можно указать, что человеческое существо, не страдающее физической или умственной неполноценностью, видит свое призвание не в пассивности, а в действии, движении, изменении, росте, продвижении вперед, производстве, творчестве, исследовании. Нет никакого оправдания странной идеи, что жизнь заключается в попытках покончить с собой как мож-

¹ L. L. W h y t e, The unitary principle in physics and biology, X.Y., 1949.

но скорее. В действительности же основная характеристика организма состоит в том, что он выпадает из биологических закономерностей природы, так как, постоянно заимствуя новую энергию из окружающей среды, организм человека упорно борется против всеобщего закона энтропии.

Подобная точка зрения не отрицает важности равновесия. Равновесие остается конечной целью любого выполняемого желания, любого совершаемого задания, любой решаемой проблемы. Но скачки на лошадях организуются не только ради победы.

В жизни человека равновесие может быть достигнуто лишь частично и временно, но, даже когда человек заинтересован в определенном стремлении к деятельности, он постоянно пытается организовать противоборствующие силы, которые составляют его жизненную ситуацию, таким образом, что в результате достигается наиболее возможное равновесие. Обязанности и потребности, толкающие человека зачастую в разные стороны, должны быть согласованы, а в пределах группы людей, частью которой он является, должна существовать возможность свести разногласия до минимума.

Равновесие передает значение

Рассуждение, приведенное выше, относится к области искусства в двух аспектах. Прежде всего равновесие композиции отражает тенденцию, которая, по своей вероятности, является во вселенной источником любой деятельности. Искусство выполняет то, что никогда не будет реализовано в действительности, так как в жизни человека постоянно наблюдается столкновение интересов. Но в то же время произведение искусства не есть зеркальное отражение равновесия. Если мы определим искусство как стремление к достижению равновесия, гармонии, порядка, единства — и это является вторым аспектом моего рассмотрения искусства, — мы придем к той же самой убогой односторонности, к какой приходят психологи, выдвигающие статичное понимание человеческой мотивации. Подобно тому как выразительность жизни основывается на направленной деятельности, а не пустом, бессодержательном спокойствии, так и выразительность произведения искусства порождается не равновесием, гармонией, единством, а характером организации направленных сил, которые находятся в равновесии, объединяются, приобретают последовательность и порядок.

Художественное произведение есть суждение о сущности действительности. Из неопределенного числа возможных конфигураций сил оно выбирает и показывает одну. В любой такой конфигурации целое обуславливает место, характер и значимость каждой силы, а в свою очередь целостная структура возникает от взаимодействия всех сил, составляющих данное целое. Это означает, что каждая

существующая модель представлена в своей жизненной форме. Произведение искусства есть необходимое и окончательное решение проблемы, как организовать подлинную модель с данными характеристиками.

Если человеку, не сведущему в искусстве, сказать, что оно имеет дело с изображением равновесия или гармонии, то он может, очевидно, прийти к выводу, что прославленное творчество художника ничуть не лучше, чем деятельность горничной, которая в симметричной форме расставляет на камине разнообразные безделушки и украшения. И в то время как экскурсовод в музее будет стремиться разъяснить *raison d'être** произведения искусства, детально показывая, каким образом в картине цвета, массы и направления уравнивают друг друга, простой человек будет считать, что художники в силу каких-то собственных соображений превратили развлечение горничной в хитроумное ремесло.

Большая часть того, что говорится в наши дни об искусстве, ставит зрителя в положение человека, которому объяснили, как функционирует неизвестная ему машина, а вот как пользоваться ею, ничего не сказали. Только когда зрителю разъяснят, что художественное произведение имеет определенное содержание и что вся формальная и цветовая организация подчинена исключительно целям выражения этого содержания, только тогда он поймет, почему к этим уравновешенным формам можно относиться с уважением.

Мнение, что искусство имеет дело лишь с чистыми формальными отношениями, такими, как равновесие, вводит людей в заблуждение и отчуждает их от искусства. Подобное представление в равной мере отрицательно сказывается и на практике искусства. О художнике, который подходит к своему произведению с единственным намерением достичь в нем равновесия и гармонии, абсолютно не принимая во внимание то, что он пытается уравновесить, можно с уверенностью сказать, что, произвольно играя с формами, он в течение многих десятилетий понапрасну расточал свой талант. Независимо от того, является ли произведение искусства реалистическим или абстрактным, только содержание произведения искусства может определить, какая должна быть выбрана модель и как она должна быть подчинена организации изображения или композиции. Следовательно, функция равновесия может быть понята только тогда, когда понято значение, которое выражается с помощью этого равновесия. Согласно Леонардо да Винчи, в хорошей живописной картине распределение или расположение фигур должно быть «произведено в соответствии с тем событием, которое ты хочешь изобразить»¹. Фокусирование внимания зрителя на содержании произведения не

* Смысл (*ôðàíö.*). — *ĭðèì. ĭãðãâ.*

¹Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, М.—Л., 1935, стр. 207.

должно быть проделано сознательно или сформулировано каким-либо интеллектуальным путем. Это вопрос позиции художника, находящийся, по-видимому, за пределами его сознания.

Мадам Сезанн в желтом кресле

После длинного изложения теории я хотел бы привести конкретный пример защищаемого мною метода.

Я умышленно выбрал картину, которая на первый взгляд кажется простой, красивой, но, возможно, безвкусной, — произведение, вблизи которого завсегдатаи художественных галерей много времени не проводят. С тем чтобы выявить художественное богатство этого шедевра, мой анализ вынужден быть детальным.

Работа Сезанна над портретом своей жены, сидящей в желтом кресле (рис. 16), продолжалась с 1888 по 1890 год. Прежде всего обращает на себя внимание сочетание внешнего спокойствия с внутренней активностью. Фигура отдыхающей в кресле женщины полна энергии, которая излучается по направлению ее взгляда. Фигура выглядит прочно *и стабильно, но в то же время легка, как будто висит в воздухе. Она поднимается, но в то же время сама по себе остается на месте. Этот неуловимый переход одного цвета в другой, силы и энергии, твердости, устойчивости и безграничной свободы представляет специфическое соотношение сил, которое составляет тему этого произведения. Каким образом достигается этот эффект?

Картина имеет вертикальное расположение с приблизительными пропорциями 5:4. Такой формат способствует удлинению целого по вертикали и усиливает удлинённый характер фигуры, кресла, головы. Кресло выглядит стройнее и тоньше, чем рама картины, а фигура стройнее, чем кресло. Таким образом, создается шкала увеличения стройности, которая идет от заднего плана картины через кресло к фигуре, расположенной на переднем плане. В то же время плечи и руки образуют вокруг средней точки картины овал, центральное устойчивое ядро, противодействующее модели прямоугольника и повторяющееся в меньших масштабах в очертаниях головы.

Задний план делится пояском темного цвета на два прямоугольника (рис. 17). Оба они более растянуты, чем рамка в целом. Пропорции нижнего прямоугольника равны 3 : 2, а верхнего — 2:1. Это означает, что эти прямоугольники подчеркивают значение горизонтальной линии более энергично, чем рама картины — вертикальной. Хотя прямоугольники представляют для вертикали контрапункт, они также усиливают движение всего произведения вверх, потому что высота нижнего прямоугольника несколько больше верхнего. Согласно Россу, глаз движется в направлении уменьшающихся интервалов, то есть к верхней точке картины.

О шкале усиления стройности, которая простирается от заднего плана картины в сторону зрителя, уже говорилось выше. Этот на-



Рис. 16

растающий эффект усиливается целым рядом других особенностей, Три главных элемента- картины перекрывают в пространственном отношении друг друга: шкала трех плоскостей ведет от заднего плана через кресло к самой фигуре. Эта трехмерная шкала поддерживается двухмерной— серией ступенек, которая возникает от небольшого преломления темного пояса слева через угол кресла в направлении к голове. Подобным образом увеличение яркости ведет от темного пояса к светлому лицу и ладоням, которые представляют собой два композиционных центра, два композиционных фокуса. Ярко-красный цвет пальто способствует возвышению фигуры. Все эти факторы комбинируются в мощное, расширяющееся движение вперед,

Три основных плана перекрываются в направлении от дальнем левой стороны к ближней правой. Это вторичное движение вправо нейтрализуется расположенном кресла, которое в основном находит-



Рис. 47

ся в левой половине картины и, следовательно, создает тормозящее дополнительное движение влево. Но доминирующее движение вправо усиливается асимметричным по отношению к креслу расположением фигуры, так как фигура находится в правой половине кресла. Общее направление вправо усиливается в дальнейшем неравным делением фигуры, большая часть которой находится на левой стороне. (Нос делит лицо приблизительно в пропорции 5 : 2.) И снова глаз движется в направлении уменьшающихся интервалов, то есть слева направо. Клинообразный воротничок в свою очередь также увлекает наш взгляд в правую сторону.

Фигура женщины и кресло наклонены примерно под одним углом относительно рамы. Напомним, что сами по себе все направления довольно неопределенны, поэтому данное направление наклона может быть влево вверх, вправо вниз или *à* обе стороны одновременно. Однако композиция целого помогает определить направления. Как верхняя часть фигуры, так и центр нижней части кресла находятся на центральной вертикальной оси картины. Данное расположение устанавливает в нижней части кресла точку опоры, относительно ко-

торой оно наклонено влево. Голова женщины, дважды стабилизированная обоим положением — расположением на средней вертикали и в центре верхнего прямоугольника на заднем плане, — есть основание, относительно которого тело фигуры наклонено вперед и вправо. Таким образом, два композиционных центра расположены друг против друга.

Голова — место локализации мозга, сознания и разума — покоится твердо. Руки — орудия труда — слегка выступают вперед, символизируя потенциальную активность. Но простой контрапункт осложняет ситуацию. Голова хотя и находится в состоянии покоя, но ее динамичное, асимметричное расположение «в профиль» и осторожные глаза содержат в себе элемент активности. Руки, хотя и выдвинуты вперед, сложены в спокойной симметричной форме. Наклоненное вперед положение фигуры взаимно уравнивается тем, что основная масса женской фигуры прочно покоится в кресле и все это в свою очередь надежно расположено в нижней части картины. Верхняя часть женской фигуры свободно оканчивается в пространстве. Но свободное возвышение головы сдерживается не только ее центральным расположением, но также и ее близостью к верхней границе рамки картины, которая простирается над головой настолько, чтобы дать ей иновое пристанище. Подобно тому как в музыкальной гамме мелодия подымается от низкой ноты через октаву к более высокой ноте, так и фигура в пределах рамки картины возвышается над нижним основанием только для того, чтобы найти для себя новый покой наверху, вблизи верхнего края рамки. Наподобие так называемой «ведущей» мелодии, голова в ее верхнем расположении не только удалена по возможности дальше от нижнего основания, от своей исходной точки, но в то же время оказывается в плену своего нового верхнего расположения, к которому она приближается. {Следовательно, между структурой музыкальной гаммы и композицией, ограниченной рамками картины, существует сходство. Обе представляют комбинацию двух структурных принципов: постепенного усиления интенсивности посредством восхождения снизу вверх и симметрии основания и верха, благодаря которой процесс восхождения трансформируется в притяжение к новому основанию. Таким образом, удаление из состояния покоя оказывается зеркальным отражением возвращения в состояние покоя.)

Если данный анализ является правильным, то он не только раскроет богатство динамичных связей, содержащихся в произведении искусства, но и наглядно покажет, что эти связи создают особое равновесие покоя и действия, которое было ранее описано как тема, или содержание, картины. Только когда осознаешь, каким образом эти связи истолковывают содержание, только тогда можно понять и оценить их художественное достоинство.

Следует добавить еще два общих замечания. Из дальнейшего будет видно, что содержание картины является неотъемлемой состав-

ной частью ее замысла. Только тогда, когда мы в различных формах узнаем голову, тело, руки, кресло и т. д., они могут играть свою особую композиционную роль. По крайней мере тот факт, что голова является носителем человеческого разума, важен в той же степени, что и ее форма, цвет и место расположения. Чтобы передать подобный смысл вещей, формальные элементы картины как абстрактные символы всегда вынуждены быть совершенно различными. А познание зрителем того, что представляет собой сидящая женщина средних лет, во многом способствует более глубокому смыслу произведения.

Отметим также, что композиция покоится на своего рода контрапункте, то есть на множестве взаимно уравновешивающихся элементов. Но эти антагонистические силы не являются противоречивыми и не конфликтуют между собой. Они не создают неопределенности. Неопределенность запутывает художественное изложение, потому что она вынуждает зрителя колебаться между двумя или более утверждениями, не образующими единого целого. Изобразительный контрапункт, как правило, представляет собой иерархическую лестницу, то есть создает господствующую, доминирующую силу рядом со второстепенной, подвластной. Само по себе каждое отношение, каждая связь не находятся в состоянии равновесия, взятые же все вместе, они в структуре произведения как целого взаимно уравновешивают друг друга.