

ЭДУАРД БАЛЛОУ

**“ПСИХИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ” КАК ФАКТОР  
В ИСКУССТВЕ И КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП<sup>89</sup>**

1.

**Значение термина “дистанция”**

Понятие “дистанция” по отношению к искусству предполагает некую цепь мыслей, отнюдь не лишенную интереса и спекулятивной важности. Возможно, что наиболее очевидно в нем выступает указание на *действительную пространственную* дистанцию, т.е. дистанцию между произведением искусства и зрителем, или же указание на *представленную пространственную* дистанцию, т.е. дистанцию, представленную в самом произведении. Менее очевидным и более метафорическим является значение *временной* дистанции. Первая была отмечена еще Аристотелем в его “Поэтике”, вторая играла важную роль в истории живописи в виде перспективы. Различие между этими двумя видами дистанции приобретает особую теоретическую важность в различии круглой скульптуры и рельефа. Временная дистанция, отдаленность от нас во времени, хотя и является часто причиной неправильных представлений, играет, как утверждается, значительную роль в нашем восприятии.

Однако “дистанция” не обсуждается здесь ни в одном из этих своих значений, хотя по ходу изложения выяснится, что вышеупомянутые виды дистанции представляют собой скорее определенные

---

<sup>89</sup> Печатается по: Современная книга по эстетике: Антология. – М., 1957. – С.120-446.

формы понятия дистанции, которое здесь отстаивается, и все без исключения эстетические качества они приобретают от дистанции в ее общем значении. Это общее значение есть “психическая дистанция”.

Короткая иллюстрация объясnit значение “психической дистанции”. Представьте туман на море. Большинство людей испытает по этому поводу чувство острого неудовольствия. Кроме физического раздражения и практического неудобства, такого, как задержка чего-то, он способен вызвать у вас чувство особого беспокойства, страха перед невидимой опасностью, необходимости напряженно всматриваться вдали и прислушиваться к отдаленным сигналам, исходящим невесть откуда. Замедленный ход корабля, его предупредительные гудки быстро сказываются на нервах пассажиров. И это особое, выжидательное, невысказанное беспокойство и нервозность, всегда связанные с такого рода испытанием, делают туман морским кошмаром (еще более страшным своим безмолвием и спокойствием), внушающим ужас как испытанным мореплавателям, так и несведущим обитателям суши.

Тем не менее туман на море может быть источником самого большого удовольствия и наслаждения. Отвлекитесь на минуту от таких свойств морского тумана, как опасность и практические неудобства, связанные с ним, не замечайте их, как не замечает физического напряжения и опасности каждый, кто испытывает наслаждение, взбираясь на гору (однако не отрицается, что напряжение и опасности могут подчас слиться с наслаждением, усиливая его); обратите внимание на стороны, “объективно” представляющие данное явление: вас окутывает плотная, едва просвечивающая молочная пелена, делающая расплывчатыми очертания предметов, превращающая их формы в нечто таинственно-причудливое: заметьте, воздух как бы способен перемещаться, он создает впечатление, что вы сможете дотронуться до некой далекой сирены, протянув лишь руку и дав ей затеряться там, за этой белой стеной; посмотрите на розовато-молочную гладь воды, лицемерно отвергающую всякую мысль об опасности; но превыше всего то необычное уединение, та отрешенность от мира, которые можно найти лишь на вершинах высочайших гор. И эти стороны в своем таинственном сочетании покоя и ужаса придают опыту оттенок такой необыкновенной остроты и прелести, что становится очевидной резкая противоположность этих сторон другим сторонам опыта, основанным на слепом, нарушающем душенное равновесие беспокойстве. Этот контраст, проявляющийся пугающе неожиданно, подобен внезапно включенному току иного напряжения или блуждающему лучу, более яркому, чем прежний, лучу, открывающему нашему взору новое в самых, может быть, обыкновенных

и знакомых предметах, – возникает ощущение, которое мы испытываем иногда в минуты роковой опасности, когда рушатся наши планы, лопаются, словно проволока от чрезмерно высокого напряжения, и мы следим за свершением неизбежной катастрофы безразличным взглядом простого наблюдателя.

Это различие во взгляде существует в силу (если возможно употребить такую метафору) введения дистанции. Эта дистанция представляется как лежащая между нашим собственным я и всем тем, что его затрагивает, говоря об этом в самом широком смысле, понимая под этим все то, что воздействует на наше бытие физически или духовно, т.е. ощущение, восприятие, эмоциональное состояние или идею. Не всегда, правда, но все же иногда это будет равнозначно тому, что дистанция пролегает между нашим собственным я и теми объектами, которые являются источниками или носителями такого рода воздействий. Так, в случае с туманом преобразующая деятельность дистанции заключается в первую очередь в вынесении явления из сферы нашего практического, так сказать, действительного я, в предоставлении ему места за рамками наших личных потребностей и целей, короче говоря, в “объективном”, как это часто называется, рассмотрении его, в поощрении только тех наших реакций, которые подчеркивают “объективные” стороны опыта, в толковании даже наших “субъективных” восприятий как характеристик явления, а не как состояния нашего бытия.

Действие дистанции является, таким образом, не простым, а чрезвычайно сложным явлением. Оно заключает в себе *отрицательный*, тормозящий фактор – отделение от вещей их практических сторон и нашего практического отношения к ним, а также *положительный*, заключающийся в развитии опыта на новой основе, созданной тормозящим действием дистанции.

#### **Дистанция как фактор и искусство**

Следовательно, этот взгляд на вещи, обусловленный дистанцией, не может быть нашим обычным взглядом. Как правило, опыт постоянно показывает нам одну и ту же сторону явлений, а именно – ту, которая наиболее сильно привлекает с точки зрения практической. Нам обычно не известны те стороны вещей, которые не затрагивают нас непосредственно и практически, так же как мы обычно не осознаем впечатлений вне нашего собственного я, которое их воспринимает. Неожиданный взгляд на другую, обычно не замечаемую сторону предмета представляется нам каким-то откровением, и такие откровения

как раз и являются откровениями искусства. В этом самом общем смысле дистанция есть фактор, присущий всем видам искусства.

### **Дистанция как эстетический принцип**

Дистанция по этой же самой причине является и эстетическим принципом. Об эстетическом созерцании и эстетическом взгляде всегда писали как об “объективных”. Мы говорим об “объективных” художниках, таких, как Шекспир и Веласкес, об “объективных” произведениях или художественных формах, таких, как “Илиада” Гомера или драма. Этот термин постоянно появляется в дискуссиях и критике, хотя его значение, если таковое имеется вообще, становится весьма сомнительным. Некоторые виды искусства, такие, как лирическая поэзия, называют “субъективными”; Шелли, например, обычно считается “субъективным” поэтом. Но ни одно произведение искусства не может быть подлинно “объективным” в том смысле, в котором данный термин употребляется в отношении труда по истории или научного трактата, не может оно быть также и “субъективным” в обычном понимании этого термина, согласно которому субъективным является личное чувство, непосредственное утверждение желания, веры или же просто взрыв страсти. “Объективность” и “субъективность” являются двумя противоположностями, которые, взаимно исключая друг друга, приводят, будучи примененными к искусству, лишь к путанице.

Не являются они также и единственной парой противоположностей. Искусство с неменьшим пылом попеременно называли то “идеалистическим” и “реалистическим”, то “сенсуалистическим” и “рациональным”, то “индивидуалистическим” и “типическим”. Большинство эстетических теорий колебалось в отношении защиты тех или иных терминов данных противоположных пар. Одним из положений данной работы является то, что эти противоположные понятия соединяются в более фундаментальной концепции дистанции.

Дистанция дает нам весьма необходимый критерий прекрасного, в отличие от просто приятного.

Она также характеризует одну из наиболее важных ступеней процесса художественного творчества и служит характерной чертой того, что так неопределенно называется “художественным темпераментом”.

И, наконец, она может претендовать на признание ее существенной чертой “эстетического сознания”, коль скоро с помощью этого термина я способен описать то особое психическое отношение к

опыту и взгляд на опыт, который находит свое чрезвычайно богатое выражение в различных видах искусства.

## 2.

Дистанция, как я уже говорил, возникает в результате отделения объекта и его воздействия от собственного я путем вынесения его из сферы наших практических потребностей и целей. Только благодаря этому становится возможным “созерцание” объекта. Но это не значит, что связь, существующая между объектом и собственным я, достигает той степени разрыва, которая превращает его в “безличное”. В альтернативе “личный” или “безличный” последнее, несомненно, ближе к истине, но в данном случае, так же как и во многих других, мы сталкиваемся с трудностью, заключающейся в необходимости выразить некоторые факты посредством терминов, созданных для совершенно иного употребления. Сделать это – означает получить в результате ряд парадоксов, которые при обсуждении вопросов искусства более неизбежны, чем где бы то ни было. “Личный” и “безличный”, “субъективный” и “объективный” – вот те термины, которые были придуманы для целей, отличных от эстетических умозрений, они становятся неопределенными и двусмысленными, как только их употребляют вне сферы их специальных значений. Отдав предпочтение термину “безличный” в описании отношений между зрителями и произведением искусства, отметим, что они не являются “безличными” в том смысле, в котором, например, мы говорим о “безличном” характере науки. Для того чтобы добиться “объективно обоснованных” результатов, ученый исключает “личный фактор”, т.е. его личные желания в отношении истинности результатов, его намерение опровергнуть или доказать своим исследованием ту или иную систему. Само собой разумеется, что все эксперименты и исследования для окончательного доказательства выдвинутого положения проводятся в науке при исключении личных целей, что не означает исключения личных надежд на успех, ведь они не влияют на “беспристрастное” отношение исследователя, находящегося под страхом обвинения в “сфабриковании доказательств”.

### **Дистанция выражает личное отношение**

Дистанция не предполагает такого рода безличного отношения, обусловленного чисто интеллектуальными целями. Наоборот, она показывает нам *личное* отношение, зачастую обладающее яркой

эмоциональной окраской, но это отношение имеет *своебразный характер*. Своеобразие заключается в том, что личный характер его как бы отфильтрован. Он очищен от конкретной, практической стороны своего проявления, и при этом без ущерба для его оригинальной структуры. Одним из лучших примеров этого является наше отношение к событиям и героям драмы: они предстают перед нами как личности и явления обычного опыта, за исключением того, что та сторона их проявления, которая обычно воздействовала бы на нас самым непосредственным личным образом, временно устраняется. Это широко известное, кажущееся почти тривиальным различие объясняется большей частью ссылкой на знание того, что и герои, и ситуация являются “нереальными”, придуманными... Но на самом деле “предположение”, на котором зиждется эта эмоциональная реакция воображения, не является обязательным условием дистанции, представляя собой чаще всего ее следствие, т.е. противоположное обычно выдвигаемому доводу становится истинным, – а именно то, что дистанция, изменения наше отношение к действующим лицам, делает их как бы вымышленными, а не то, что вымышленность действующих лиц изменяет наше к ним отношение. Можно, конечно, допустить, что действительная и признанная нереальность драматического действия усиливает влияние дистанции. Однако, несомненно, что традиционный незадачливый простак, чье вмешательство в пьесу с целью защитить несчастную героиню может быть предотвращено лишь объяснением ему того, что “они ведь только притворяются”, не представляют собой идеальной театральной аудитории. Доказательством кажущегося парадокса – того, что в первую очередь дистанция придает драматическому действию нереальный вид, а не наоборот, является наблюдение, что происходит такая же фильтровка наших чувств и появляется такая же кажущаяся “нереальность” действительно существующих людей и вещей, когда временами в силу неожиданного изменения внутренней перспективы нас охватывает чувство, что “весь мир – сцена”.

## **Антиномия дистанции**

Это личное, но обусловленное “дистанцией” отношение (как я отважусь назвать этот безымянный характер нашего представления) сосредоточивает наше внимание на одном необычном факте, который выступает как один из основных парадоксов искусств. Я бы предложил назвать его “антиномией дистанции”.

Охотно признается тот факт, что возможность произведения искусства увлечь нас будет тем больше, чем лучше мы будем подготовлены к данному характеру увлечения. В самом деле, без определенной степени предрасположения оно необходимо остается непонятным и в равной же мере непонятым. Успех и сила его воздействия будут поэтому как бы прямо пропорциональны той полноте, с которой оно соответствует нашим интеллектуальным и эмоциональным особенностям и идиосинкразиям нашего опыта. Отсутствие такого соответствия характера произведения характеру зрителя является, бесспорно, самым общим объяснением различия “вкусов”. В то же время подобный принцип соответствия требует такого качества, которое немедленно приводит к антиномии дистанции.

Допустим, что человек, который верит, что у него есть основания ревновать свою жену, присутствует на представлении “Отелло”. Чем ближе для него чувства и переживания Отелло, тем полнее он воспримет обстановку, поведение Отелло, его характер, по крайней мере это должно было бы произойти, исходя из вышеупомянутого принципа соответствия. В данном случае его мысли будут заняты всем, чем угодно, только не пьесой. В действительности это соответствие заставит его остро осознать собственное чувство ревности; внезапный поворот перспективы более не дает ему возможности видеть Отелло и, по-видимому, изменившую ему Дездемону, он видит лишь себя и свою жену в аналогичной обстановке. Этот поворот перспективы является следствием потери дистанции.

Если этот случай взять как типичный, то отсюда следует, что необходимым качеством является такая полнота соответствия, которая только совместима с сохранением дистанции. Ревнивец, смотрящий “Отелло”, поистине оценит пьесу, весь уйдет в нее, и тем глубже, чем ближе она будет походить на его собственную жизнь, *при условии*, что ему удастся сохранить дистанцию между событиями пьесы и своими личными переживаниями (а это – задача труднейшая при данных обстоятельствах). По той же самой причине специалист и профессиональный критик – также аудитория неподходящая, так как и знание специалиста и профессия критика есть деятельность *практическая*,

включающая их конкретные личности и постоянно ставящая под удар их дистанцию. (Вот, между прочим, почему критика является искусством, ведь она требует постоянного переключения практического отношения на отношение, обусловленное дистанцией, и наоборот, а это присуще художникам.)

То же самое качество свойственно и художнику. В наибольшей степени его художественная одаренность проявляется в выражении сугубо личного опыта, но он сможет выразить его художественно лишь при том условии, что он отвлечется от этого опыта, как личного. Отсюда высказывание многих художников о том, что художественное выражение было для них подобием катарсиса, средством избавления от ощущений и идей, которые по остроте своей приближались к навязчивым. Отсюда полная неспособность обычного человека адекватно передать другим ощущения безграничной радости или горя. Его личное участие в данном событии делает его неспособным выразить и передать последнее так, чтобы другие, как и он сам, почувствовали все его значение и всю его полноту. Поэтому самым желательным как в восприятии, так и в воспроизведении является *пределальное уменьшение дистанции, исключающее ее исчезновение.*

### **Изменчивость дистанции**

Тесно связанной с “антиномией” и на деле предполагающей ее является *изменчивость дистанции*. Здесь особенно оказывается преимущество термина “дистанция” в сравнении с такими терминами, как “объективность” и “отчуждение”. Ни один из них не подразумевает личного отношения, более того, каждый с очевидностью его исключает, а заурядная негибкость и исключительность их противоположностей делает применение этих терминов в общем бессмысленным.

Дистанция, в противовес этому, естественно признает степени и изменяется не только в зависимости от природы *объекта*, который может требовать большую или меньшую степень дистанции, но также и в соответствии с *индивидуальной способностью* к сохранению большей или меньшей степени ее. Здесь можно отметить, что не только *разные люди отличаются друг от друга* своей привычной мерой дистанции, но и *один человек различен* в своей способности сохранения ее по отношению к разным объектам и разным видам искусства. Существуют поэтому две различные группы условий, влияющих на степень дистанции в каждом данном случае: те, которые ставятся объектом, и те, которые реализуются субъектом. Их взаимопереплетение дает нам самое исчерпывающее

объяснение разновидностей эстетического опыта, так как потеря дистанции по вине первой или второй группы означает потерю эстетического восприятия.

Короче говоря, можно сказать, что дистанция *изменяется и в соответствии со способностью индивида к сохранению дистанции и в соответствии с характером объекта*.

Существуют две причины потери дистанции: чрезмерное уменьшение дистанции или же чрезмерное увеличение ее. “Чрезмерное уменьшение дистанции” является самым обычным недостатком *субъекта*, излишком же дистанции часто страдает искусство, особенно в последнее время. С точки зрения исторической дело выглядит так, что искусство как будто бы пыталось сделать поправку на ошибку, допускаемую субъектом в дистанции, и, стремясь к этому, зашло слишком далеко. Позднее мы увидим, что дело обстоит именно таким образом, так как, по-видимому, искусство, покоящееся на чрезмерной дистанции, рассчитано на такой вид восприятий, который неспособен внезапно и без труда переключиться на любую другую степень дистанции. Последствия потери дистанции по той или иной причине известны: приговор, выносимый в случае чрезмерного уменьшения дистанции, – произведение “грубо натуралистично”, “отвратительно”, “омерзительно в своем реализме”. Излишек дистанции производит впечатление маловероятности, искусственности, пустоты или абсурдности.

Индивид, как я только что отметил, более склонен к чрезмерному уменьшению дистанции, чем к потере ее через увеличение. *Теоретически* не существует границ уменьшения дистанции. Поэтому с точки зрения теории не только обычные предметы искусства, но даже сугубо личные приверженности, будь то идеи, восприятия или же эмоции, могут быть в достаточной мере обусловлены дистанцией для того, чтобы стать эстетически воспринимаемыми. В этом отношении художники являются особо одаренными людьми. Обычный же человек, наоборот, очень скоро достигает своего предела уменьшения дистанции, своего “предела дистанции”, т.е. того пункта, в котором дистанция исчезает, а восприятие или исчезает, или изменяет свой характер.

В *практике* обычного человека, таким образом, существует предел, означающий последний рубеж, на котором его восприятия в сфере эстетической еще способны существовать, и этот обычный предел лежит значительно выше “предела дистанции” художника. Твердо установить этот обычный предел практически невозможно за отсутствием данных и вследствие необычайной изменчивости его от человека к

человеку. Однако совершенно безбоязненно можно заключить, что в практике искусства открытое обращение к пристрастию естественного упорядочивания, к явлениям материального существования тела, особенно к половым вопросам, обыкновенно находится за “пределом дистанции”; искусство может затрагивать эти темы лишь с большими предосторожностями. Ссылки на общественные институты, имеющие для людей то или иное значение, а особенно ссылки, содержащие сомнение в отношении законности мнения последних, – сомнение относительно некоторых общепризнанных норм этики, ссылки на темы, являющиеся предметом внимания общественности в настоящий момент и т.д., – все это находится в опасной близости к обычному пределу и может в любое время пасть ниже его, все это вместо эстетического наслаждения вызывает прямую к нему враждебность или же обыкновенное развлечение.

Разница в пределе дистанции художника и общества всегда была источником больших недоразумений и несправедливости. И не один художник был свидетелем того, как картины его осуждали, а его самого предавали забвению за так называемые “аморальности”, которые для него являлись *bona fide* эстетических объектов. Его способность к сохранению дистанции, нет, более того – потребность обуславливать дистанцией чувства, ощущения, обстановку, которые для обычного человека слишком связаны с его собственным конкретным существованием, чтобы рассматривать их в этом свете, очень часто приносили ему несправедливые обвинения в цинизме, сенсуализме, болезненной впечатлительности или фривольности. Такое же непонимание возникало по поводу многих “проблемных пьес” и “проблемных романов”, в которых общественность отказывалась видеть что-либо, кроме мнимой “проблемы” сегодняшнего дня, в то время как автор, возможно зачастую демонстративно, обусловливал данную тему дистанцией так, что она поднималась над своим практически-проблематическим смыслом и рассматривалась им просто как интересная ситуация с точки зрения человеческой, литературной.

Изменчивость дистанции в отношении искусства, если мы на минуту отвлечемся от субъективного усложнения, выступает и как его характерная черта и как фактор, дифференцирующий отдельные виды искусства. Вопрос о том, “почему искусство, воздействующее на зрение и слух”, должно было завоевать превосходство над искусством, воздействующим на другие чувства, старый вопрос. Несмотря на всю пропаганду, попытки поднять “кулинарное искусство” до уровня изящного искусства также полностью провалились, как и попытки создать ароматные и

спиртные “симфонии”. Несомненно, что, помимо других веских причин частично психо-физического, частично технического порядка, большую роль сыграла здесь действительная, *пространственная дистанция*, отделяющая объекты зрения и слуха от субъекта. Таким же образом и временная удаленность создает дистанцию, и объекты, удаленные от нас по времени, обусловлены дистанцией *ipso facto* и в такой мере, в какой невозможно было это сделать их современникам. Многие картины, пьесы и стихи имеют для нас фактически скорее экспозиционное и иллюстративное значение, например многое из церковного искусства, многие сатиры и комедии с их бранью, имевшей силу чисто практического воздействия, которые сегодня кажутся совершенно несовместимыми с эстетическими требованиями. Одни произведения выигрывают во многом с течением времени и поднимаются до уровня искусства только с помощью временной дистанции, в то время как другие, напротив, проигрывают, теряя дистанцию по той же самой причине – в силу ее *чрезмерного увеличения*.

Необходимо особо упомянуть ряд художественных замыслов, несущих излишнюю дистанцию скорее в форме своего воздействия, чем в своем действительном выражении, – пример, указывающий на необходимость различать обусловливание дистанцией объекта и воздействия, источником которого этот объект является. Здесь я имею в виду то, что обычно так расплывчато называют “идеалистическим искусством”, т.е. искусством, возникающим из абстрактных понятий, выражаяющим аллегорические значения или же иллюстрирующим всеобщие истины. Обобщения и абстракции страдают тем недостатком, что обладают слишком общей применимостью для того, чтобы возбудить какую-то личную заинтересованность, и слишком малой индивидуальной конкретностью, препятствующей их применению в отношении нас во всей полноте их значения. Они обращаются ко всем и поэтому ни к кому. Аксиома Эвклида никому не принадлежит, так как она вынуждает всех с ней согласиться; такие общие понятия, как Патриотизм, Дружба, Любовь, Надежда, Жизнь, Смерть, в такой же степени касаются Дика, Тома, Гарри, как и меня, так что я или чувствую себя неспособным установить какое-то свое личное к ним отношение, или, коль скоро я это сделаю, они сразу же становятся подчеркнуто и конкретно *моим* патриотизмом, *моей* дружбой, *моей* любовью, *моей* надеждой, *моей* жизнью и смертью. Посредством силы обобщения общепризнанная истина или всеобщий идеал удалены от меня на такую дистанцию, что мне совершенно не удается осознать их конкретно; когда же мне удается сделать это, я могу осознавать их только как часть моего практического *действительного*

бытия, т.е. они полностью выходят за предел дистанции. “Идеалистическое искусство”, следовательно, испытывает своеобразное затруднение – присущий ему излишек дистанции обычно превращается в воздействие, обусловленное чрезмерно уменьшенной дистанцией. Это облегчается еще и тем, что обычным недостатком субъекта является скорее *уменьшение*, чем *увеличение* дистанции.

Существующие на сегодняшний день различные специальные искусства свидетельствуют о значительном варьировании степеней дистанции, которые те предполагают или требуют для их понимания. Здесь опять, к сожалению, отсутствие надлежащих сведений дает себя почувствовать, приводя к необходимости проведения наблюдений и, возможно, опытов для того, чтобы базировать эти предположения на более надежной основе. Об одной отдельной области искусства, возьмем, например, *театр*, трудно получить сколько-нибудь исчерпывающую информацию из такого непредвиденного источника, как протоколы комитета<sup>90</sup> по цензуре, которые, впрочем, при более тщательном рассмотрении могут дать материал, представляющий интерес для психолога. По существу, проблема цензуры, если не сводить ее к вопросам чисто экономическим, можно сказать, вращается вокруг дистанции; если бы можно было доверять тому, что каждый член общества способен сохранить ее, тогда бы не было необходимости в театральном цензоре. Вообще говоря, нет сомнения, конечно, в том, что театральное представление *eo ipso* подвергается особому риску потери дистанции в силу материальной передачи<sup>91</sup> сюжета. Физическое присутствие человека как носителя драматического искусства представляет трудность, которая подобным образом не стоит ни перед какой другой областью искусства. Во многом подобному же риску подвержены *танцы*; они возбуждают к себе возможно менее широкий интерес, и их животный характер, не прикрытый подчас никакой духовной оболочкой, вызывает соответственно более сильный соблазн уменьшения дистанции. В более высоких видах танцевального искусства техническое исполнение, требующее самого большого напряжения, реализует во многом присущую ему тенденцию к потере дистанции; народные же танцы, по крайней мере в Южной Европе, сохранили во многом свою былую прелест и художественность, создавая какое-то

---

<sup>90</sup> Доклад Объединенного Отборочного комитета Палаты лордов и Палаты общин о пьесах (цензура) 1909 г.

<sup>91</sup> Я буду употреблять термин “передача” для того, чтобы акцентировать способ изображения, и отличие от термина “представление”, означающего то, что изображается.

неуловимое равновесие дистанции между чистым наслаждением, получаемым от движения тела, и высоким техническим исполнением. Попутно небезинтересно заметить (касаясь развития дистанции), что этот вид искусства, когда-то в такой же степени блестящий, как изобразительное искусство и музыка, считавшийся греками особенно ценным в образовательном отношении (исключая единичные случаи), бесславно сошел с пьедестала, на котором он однажды возвышался. За театром и хореографией следует *скульптура*. Не используя *живого* посредника, скульптура, тем не менее, ставит под угрозу дистанцию, используя человеческие формы в их полной пространственной материальности. Одежда, которую принято носить у нас на севере, и наше незнание человеческого тела необычайно затруднили обусловливание скульптуры дистанцией, частично в силу господствующих неправильных представлений о ней, частично в силу полного отсутствия совершенных образцов человеческого тела и неспособности видеть разницу между скульптурной формой и формой человеческого тела, которая является единственным и основным фактором, отличающим статую от образца, взятого из жизни. В *живописи*, очевидно, сама форма выражения и обычное уменьшение размера объясняют нам причину того, почему этот вид искусства подходит ближе, чем скульптура, к нормальному пределу дистанции. Так как этот вопрос будет в особой связи затронут отдельно, мы ограничимся пока лишь этим коротким замечанием. Любопытно положение *музыки* и *архитектуры*. Эти два самых абстрактных вида искусства показывают самые удивительные колебания присущих им дистанций. Музыка определенного рода, особенно “чистая”, или “классическая”, или “серебряная”, представляется многим как обусловленная чрезмерно большой дистанцией; легкие, “свободно запоминающиеся” мотивы, наоборот, легко скатываются к такому уровню дистанции, перейдя который они перестают быть искусством и становятся простым развлечением. Несмотря на абстрактность, которая позволила многим философам сравнить ее с архитектурой и математикой, музыка имеет чувственный, подчас слишком чувственный характер; влияние, которое оказывают ее мелодии и гармонии на физическое и физиологическое состояние, не в меньшей степени, как и ее ритмическая сторона, являются причинами случаев исчезновения дистанции. К этому необходимо добавить ее свойство вызывать, особенно у людей не музыкальных, целые вереницы мыслей, совершенно с ней не связанных, следующих по пути субъективных наклонностей данного лица – это сон среди бела дня более или менее личного характера. *Архитектура* почти неизменно требует особо

большой дистанции, т.е. большинство людей не получают эстетического наслаждения от произведений архитектуры как таковых, за исключением, может быть, случайных впечатлений, касающихся их декоративных особенностей и всего, что с ними связано. Причины этого многочисленны, главными из них являются смешение постройки с архитектурой и преобладание утилитарных факторов, затмевающих собой все притязания архитектуры на внимание.

### **Дистанция как психологическое выражение антиреализма искусства: натуралистическое и идеалистическое искусство**

То, что каждый вид искусства требует предела дистанции, за которым и в пределах которой возможно эстетическое восприятие, есть *психологическое выражение общей характеристики искусства, точнее его антиреалистической природы*. Несмотря на кажущуюся парадоксальность, все это относится как к “натуралистическому”, так и к “идеалистическому” искусству. Разница, выраженная этими эпитетами, есть, по существу, лишь разница в степени дистанции, а это приводит к обычному результату (поскольку “натурализм” и “идеализм” не являются в искусстве пустыми ярлыками): все то, что одному покажется отвратительно “натуралистическим”, другому покажется “идеалистическим”. Заявление о том, что искусство антиреалистично, есть просто утверждение того, что искусство не есть природа, никогда не претендует на права природы и оказывает серьезное противодействие тому, чтобы его смешивали с природой. Это утверждение подчеркивает художественный характер искусства – слово “художественный” синонимично слову “антиреалистический”, оно означает подчас весьма очевидную степень искусственности.

Распространенным представлением об искусстве в XVIII в. было представление, что “искусство есть подражание природе”. Это положение было основным положением характерной для того времени работы по теории эстетики аббата Дюбо “Критические размышления о поэзии и живописи” (1719); эта идея получила внушительную поддержку благодаря полному признанию аристотелевой теории мимесиса и нашла свое отражение повсеместно: у Лессинга, “в его “Лаокооне”, не в меньшей степени, чем в известном высказывании Берка о том, что “в обмане – все величие искусства”. Несмотря на возможное предположение, что со временем Канта и романтиков это представление исчезло, тем не менее оно все еще живет в неискушенных умах. Даже когда его формально отрицают, оно продолжает существовать в таких взглядах,

например, что “искусство есть идеализация природы”, что в конечном счете означает, что искусство копирует природу, внося некоторые исправления и изменения. К сожалению, сами художники зачастую виновны в распространении этого взгляда. Прав был Уистлер, говоря, что создавать искусство путем подражания природе – это все равно, что создавать музыку только тем, что вы уселись за пианино; выборочное, идеализированное подражание является лишь еще одним доказательством правильности этого высказывания. Натурализм, пленеризм, импрессионизм – все это и даже сама бесхитростная любовь художника ко всему, что создано природой, к богатству тем, подсказываемых ею, к ее искусному мастерству, к ней самой, как к бессменному путеводителю, производят на широкую публику впечатление, что искусство все же есть не что иное, как подражание природе. Тогда как же оно может быть антиреалистическим? Антитезис – искусство *против* природы – как будто бы разрушается. А если так, то каков же смысл искусства?

На помощь здесь приходит концепция дистанции. Решение этой дилеммы кроется в “антиномии дистанции” и ее требовании предельного уменьшения дистанции, исключающего ее исчезновение. То простое наблюдение, что искусство является тем эффективней, чем более оно совпадает с нашими представлениями, которые неизбежно формируются на основе обычного опыта и природы, всегда было исходным мотивом “натурализма”. “Натурализм”, “импрессионизм” – явление не новое, это лишь новое название черты, присущей искусству со времен халдеев и египтян по настоящий день. Даже Аполлон Тенейский, очевидно, удивил своих современников поразительным “натурализмом”, так что сложившаяся впоследствии легенда приписала его создателю сверхчеловеческую гениальность. Все более и более близкий контакт с природой, постоянное усовершенствование предела дистанции без пересечения, однако, границы, отделяющей искусство от природы, всегда было врожденной склонностью искусства. Отрицание этого водораздела между искусством и природой было иногда недостатком натурализма. Но ни одна теория натурализма не является законченной, коль скоро она не признает идеализма присущим искусству, так как оба представляют собой лишь различные степени в длинном ряду таких же степеней, находящихся за пределом дистанции. Подражать природе, чтобы ввести зрителя в заблуждение, что, дескать, то, что он видит, и есть природа, означает отойти от искусства, от его антиреализма, от его одухотворенности, порожденной дистанцией, переступить предел и погрязнуть в фальши, сенсуализме и пошлости.

Что действительно требует объяснения в теории антиномии дистанции, так это существование *идеалистического, обусловленного сильной дистанцией* искусства. Это объясняется целым рядом причин; в самом деле, в таком сложном явлении, как искусство, единичные причины могут почти априори объявляться ложными. Основной причиной среди причин, лежащих в основе создания идеалистического искусства, выступает подчинение искусства посторонней цели, внушительной и исключительной по своему характеру. Это подчинение выражалось (на различных ступенях истории искусства) в служебной роли, отведенной искусству в осуществлении таких функций, как мемориальная, иератическая, общерелигиозная, придворная и патриотическая. Предмет, память о котором необходимо было сохранить, должен был выделяться к ряду других еще существующих предметов и людей; вещь или существо, подлежащие обожествлению, необходимо было как можно заметней выделить из объектов более земного характера, создать вокруг них ореол святости, удалив их из обыденной обстановки, в которой они находились. Ничто так не способствовало введению сильной дистанции, как эта попытка выделить объекты обыденного характера с целью представить их в соответствии с требованиями их высокого положения. Необычное, из ряда вон выходящее в природе наполовину уже отвечало этим требованиям и легко становилось божественным, все остальные вещи необходимо было обусловить дистанцией посредством преувеличения их размеров, наделения их экстраординарными атрибутами, необычного соединения человеческих и животных форм, выпуклого представления особенных черт или осторожного удаления всех сколько-нибудь заметных индивидуальных конкретных черт. Ничто не может быть столь удивительным, как тот контраст, который мы наблюдаем в египетском искусстве между монументальным стереотипным изображением фараонов и удивительно реалистическим изображением бытовых сцен и простых смертных; примером могут быть “Писец” или “Деревенский староста”. В равной степени примечательна повышенная искусственность русской иконописи с характерной ей надуманностью атрибутов, жестов, выражений.

Даже сценическое искусство греков, в противоположность сценическим приемам наших дней, было, как известно, подчинено той же цели увеличения, а не уменьшения дистанции. Греческое искусство, даже религиозное, отличается *слабо* выраженной дистанцией, и тот факт, что реализм, с которым греки осмеливались изображать своих богов, придавая им человеческий облик, не уменьшал, по крайней мере первое

время<sup>92</sup>, их благоговения к ним, является свидетельством больших эстетических способностей греков. Но, кроме перечисленных особых случаев, идеалистическое искусство большой дистанции возникало время от времени, очевидно, потому, что считалось, что эта большая дистанция попросту присуща его характеру. Примечательным и противоречащим целому ряду принятых взглядов является тот факт, что такие периоды обычно представляли собой эпохи с низким уровнем общей культуры. Это были времена, подобные детству, когда люди требовали чудесного, сверхъестественного для удовлетворения их художественных запросов и не понимали, не желали видеть поэтические, художественные черты обычных вещей. Был целый ряд периодов, когда массы народа пребывали в состоянии невежества, были задавлены нищетой, когда даже немногочисленный образованный класс стремился найти в искусстве лишь забаву, лишь приятное времяпрепровождение; были и периоды господства практического здравого смысла, когда люди были слишком заняты раздорами этой жизни для того, чтобы иметь какие-либо понятия о прелести прекрасного. Искусство для них было тем же, чем является сейчас мелодрама для отдельной части людей, и широкая дистанция была хранителем его художественного характера. Периоды расцвета искусства, наоборот, дают примеры узкой дистанции. Греческое искусство, как только что сказано, было реалистическим, но эту степень реализма, учитывая даже нашу испорченность современными течениями, мы понимаем лишь с трудом, хотя она в достаточной мере подтверждается сравнением ее с тем, что наблюдалось в восточном искусстве того времени. В течение классического периода, который историки искусства перестают, наконец, рассматривать как период “выродившегося” греческого искусства, римское искусство достигло своей вершины в создании почти натуралистической портретной скульптуры. Что касается Ренессанса, то нам достаточно только подумать о реализме портретной живописи, иногда доходящем до цинизма, о *desinvolture*, с которой изображены в позах мадонн, святых и богинь возлюбленные попов и графов, так, что это не наносит ни малейшего ущерба эстетической привлекательности картины, о замечательном взаимопроникновении искусства и обычной повседневной жизни, для того чтобы понять, что между сферой искусства и областью практического бытия существует еле ощутимая разграничительная линия. Утверждение, что идеалистическое искусство знаменует собой

---

<sup>92</sup> То, что такая практика с течением времени все-таки подорвала их религиозную веру, явствует из пьес Еврипида, а также из того, что Платон отверг мифологию Гомера.

периоды низкой, ограниченной культуры, является в некотором смысле противоположностью часто повторяемого положения о том, что эпохи расцвета культуры совпадают с периодами декадентства, так как это так называемое декадентство представляет собой в какой-то мере процесс разложения – политического, расового, подчас национального, но разложения, необходимого для формирования более высоких социальных объединений, для слома отживших национальных ограничений. По той же самой причине этот распад обычно означал рост личной независимости и развитие индивидуальной культуры.

Переходя к некоторым более специальным вопросам, иллюстрирующим этот обусловленный дистанцией и, следовательно, антиреалистический характер искусства, скажем, что и предмет и форму выражения оно всегда рассматривало с точки зрения дистанции. Необычные, даже фантастические темы с незапамятных времен были признанным материалом искусства. Несомненно, что как сами вещи, так и наш взгляд на них с течением времени изменились: Полифем и лотофаги для греков, Венусбург и Магнитная Гора для средневековья были менее непостижимы и более реалистичны, чем для нас. Однако Питер Пэн или Синяя Птица увлекают нас вплоть до сегодняшнего дня, несмотря на преобладающий в наше время тон реализма. В искусстве “правдоподобие” и “неправдоподобие” не должны измеряться их соответствием (или несоответствием) с действительным опытом. Как раз такая практика и привела теории XV–XVIII столетий к бесконечным противоречиям. Это скорее вопрос *последовательности* дистанции. Реалистический тон, заданный всем произведением в целом, *внутренне* определяет большую или меньшую степень фантазии, допустимую им; поэтому мы считаем потерю тени Питером Пэном гораздо более правдоподобной, чем какую-либо мелкую неправдоподобную деталь, которая оскорбляет наше чувство пропорций в натуралистическом произведении.

Несомненно также и то, что сказки, пьесы по мотивам сказок и рассказы об удивительных приключениях были первоначально созданы для того, чтобы удовлетворить растущее любопытство, желание чудесного, тягу к необычным переживаниям, стремление избежать нежелаемого. Их эксцентричность на фоне обычных фактов действительности не могла не порождать сильного чувства дистанции.

Ряд тем, взятых из мифических и легендарных традиций, когда-то связанных с конкретной практической жизнью религиозных людей, постепенно в силу своей условности, а также в силу присущего им антиреализма обрели сегодня для нас дистанцию. Наш взгляд на греческую мифологическую скульптуру, на святых и мучеников раннего

христианства должен быть гораздо сильнее обусловлен дистанцией, чем взгляд греков и средневековых верующих. Отчасти это результат протекшего с тех пор времени, отчасти – действительного изменения отношения. Уже взгляды римлянина времен империи претерпели изменения, и Паусания обнаруживал удивительный дуализм, провозглашая Лемнскую Афину наивысшим достижением гения Фидия и взирая в то же время с благоговением на грубо отесанный деревянный обрубок, представлявший собой некоего первобытного Аполлона. Наше понимание греческой трагедии затрудняется, по общему мнению, тем, что мы не способны возвратиться к той точке зрения, с учетом которой она в свое время писалась. Даже трагедии Расина требуют некоторого усилия воображения, способного унести нас обратно в придворную атмосферу церемоний красных каблуков и напудренных париков. В случае, когда дистанция не слишком велика, ее вмешательство всегда усиливает художественный характер таких произведений и снижает первоначальную силу их этического и социального воздействия. Так, на сводах главного купола Собора (*Sta Maria dei Miracoli*) в Сорроне восходящими ярусами изображены ангелы, свод венчает благочестивая фигура Святого Отца, склонившегося из окна рая для того, чтобы ниспослать свое благословение собравшимся. Простой реализм уменьшения в ракурсе, а также смелая вертикальная перспектива уже сами по себе могли вызвать у наивного христианина шестнадцатого века ощущение присутствия Всевышнего, – для нас же это стало произведением искусства.

Необыкновенное, исключительное нашло свой постоянный приют в трагедии. Распространенным возражением против этого, не затрагивавшим лишь высокодистанционированные трагедии, всегда было то, что “в жизни и так достаточно печален, чтобы за ними ходить в театр!” Уже Аристотель, как известно, встречал такие взгляды среди своих современников, шумно требовавших “счастливых концов”. Однако трагедия не печальна; если бы она действительно была таковой, в ее существовании было бы мало смысла. Ведь трагическое в той мере отличается от просто печального, в какой оно обусловлено дистанцией, в большинстве же случаев как раз исключительное создает дистанцию трагедии, например исключительные ситуации, исключительные герои, исключительные судьбы, исключительное поведение. Конечно, здесь речь идет не о героях попросту капризных, эксцентричных или патологических. Исключительными чертами, отличающими трагических героев от лиц, встречаемых нами в нашей повседневной жизни, являются целеустремленность, одухотворенность, настойчивость и энергия,

превышающие возможность обычных людей. Перенесите трагическое трагедии в обычную жизнь, и оно, в девяти случаях из десяти, закончится драмой, комедией, даже фарсом из-за отсутствия стойкости, из-за боязни подняться выше условностей, из-за страха перед “сценами”, из-за тысячи и одного мелкого отступничества от веры или идеи; и если даже не будет ничего из вышеупомянутого, то все это закончится компромиссом просто потому, что человек забывает, а время лечит<sup>93</sup>.

Опять-таки сострадание, исполненное печали, есть другой пример такого смешения – обусловливание направленности трагедии слишком малой дистанцией. Трагедия всегда находится на острие ножа *индивидуальной* реакции; сострадание, находящее свое выражение в слезах, почти всегда приближает к потере дистанции. Эта потеря, естественно, придает трагедии несколько неприятный характер: она становится печальной, мрачной, кошмарной, гнетущей. Но настоящая трагедия (у мелодрамы есть тенденция играть на сострадании), правильно понятая, не печальна. “Жаль мне! О, как мне жаль!” – вот существо всех настоящих трагедий, не похожее на жалость робкого плаксивого сострадания. Здесь нет слез, здесь безудержное мучительное стремление вырваться из пут, взорванный протест, и благоговейный страх перед жестокой непостижимой судьбой. Вот она, эта обитель для всего великого и исключительного в человеке, который, несмотря на свое полное поражение, в последнем порыве напрягая все свои духовные силы, способен подняться, чтобы грудью встретить слепую, черную Необходимость.

Как я уже указывал ранее, форма выражения иногда ставит под удар сохранение дистанции, но чаще она выступает как серьезное подспорье. Главным фактором, ставящим дистанцию под удар, является живой носитель *драмы*. Но словно для того, чтобы установить равновесие и не допустить смешения с природой, все другие стороны театрального представления оказывают противоположное влияние. Такова, например, общая театральная milieu, вид и оформление сцены,

---

<sup>93</sup> Известный принцип “единства времени”, бессмысленный, как “канон”, часто все-таки является непременным условием трагедии, так как во многих трагедиях катастрофа будет внутренне неоправданна, если судьба не бросает героя в тот стремительный поток, который не дает времени, чтобы забыть, и уж тем более, чтобы залечить. Именно в таких случаях критика часто обвиняет работу в “неправдоподобии” – старое смешение искусства с природой, – забывая о том, что смерть героя есть условность художественной формы в той же мере, как и группировка в картине, что правдоподобие не есть соответствие обычному опыту, оно заключается в последовательности дистанции.

искусственное освещение, костюмы, мизансцена и грим, даже языки, особенно поэтический. Современные изменения в постановке, направленные в первую очередь на устранение художественного несоответствия между излишней декорацией и живыми фигурами актеров, а также на создание большей гармонии на сцене, неизменно приводят к большему подчеркиванию однородности дистанции. История постановки пьес и драматургия тесно связаны с эволюцией дистанции, и ее отклонения лежат в основе не только большей части устных и письменных высказываний<sup>94</sup> о “драматическом правдоподобии” и о “единствах” Аристотеля, но также и о “театральной иллюзии”. В *скульптуре* фактором изображения, устанавливающим дистанцию, является отсутствие цвета. Эстетический или, вернее, неэстетический эффект реалистической окраски никоим образом не затрагивается спорным вопросом о его использовании в ходе истории, но возвращение к нему, предпринятое, например, Клингером, подтверждает, по-видимому, лишь его проигрышные стороны. Использование пьедесталов для введения дистанции, первоначально использовавшихся с другими целями, очевидно для всех, кому приходилось передвигаться по комнате среди статуй в рост человека, поставленных прямо на пол, и испытывать чувство духоты, появляющееся в переполненной людьми комнате. Пьедесталы обуславливают дистанцией то обстоятельство, что пространство, занимаемое статуей, есть наше собственное пространство (в отличие, например, от рельефа или живописи), т.е. как бы удаляют статую из нашего пространственного контекста, императива<sup>94</sup>.

Вероятно, можно доказать то же назначение картинных рам, хотя картинам внутренне присуща гораздо большая дистанция, так как ни их пространство (перспектива и представляемое пространство), ни их свет не совпадают с нашим (действительным) пространством и светом и обычное уменьшение изображаемых объектов не допускает ощущения излишней близости. Кроме того, картина всегда (в той или иной мере) сохраняет двухмерный характер и этот характер обеспечивает дистанцию *eo ipso*. Тем не менее картины жизненных размеров, особенно обладающие большой рельефностью и освещением, которые могут совпасть с действительными, могут иногда произвести впечатление

---

<sup>94</sup> Обстоятельство, которое могут принести в опровержение этой точки зрения, лишь подтвердит ее при более близком рассмотрении; так, Роден первоначально намеревался поставить своих “Граждан Кале” без пьедестала прямо на площадь этого города как раз для того, чтобы удалить дистанцию.

действительного присутствия, которое далеко не так приятно и, к счастью, бывает лишь преходящей иллюзией.

Нередко удаление дистанции производилось сознательно для декоративных целей: передачи перспектив уходящих вдаль аллей, архитектурных протяженностей; весь вопрос лишь в том, давало ли это удовлетворительные с эстетической точки зрения результаты.

Появлению дистанции (а следовательно, и антиреалистического признака) в общем всегда способствует “цельное изображение” всех объектов искусства. Под цельным изображением подразумеваются следующие качества: симметрия, противопоставление, пропорция, равновесие, ритмическое расположение частей, освещение, т.е. все так называемые “формальные” черты “композиции” в самом широком смысле. Несомненно, дистанция – не единственная и даже не основная функция композиции. Она облегчает наше понимание изображения, усиливая его доступность. Она даже может нести в себе основную эстетическую характеристику объекта, как, например, в линейных комплексах и схемах, а также от части и в архитектурных проектах. Трудно, однако, переоценить ее действие, так как любое явно намеренное оформление или объединение черт в данном объекте самим фактом своего существования навязывает дистанцию, выделяя этот объект из разрозненных и разбросанных форм действительного опыта. Этую функцию можно проверить в типической форме ее проявления – в случаях, когда композиция производит особо сильное впечатление искусственности (не в плохом смысле слова, а в том смысле, в котором все искусство искусственно), а это является естественным следствием того, что различные виды искусства и различные предметы обнаруживают различие в дистанции так же, как различные виды искусства и предметы отличаются степенью искусственности. Именно это ощущение искусственной законченности и является источником утонченного очарования при созерцании византийских произведений, магометанских декораций, так же как и иератической окаменелости многих древних мадонн и святых. В общем выразительность композиции и техническая законченность вырастают вместе с дистанцией данной темы, героический замысел более подходит к стихотворной форме, чем к прозе, монументальные статуи требуют более общего подхода, большей разработки художественного оформления и большей искусственности позы, чем импрессионистские статуэтки, подобные статуэткам Трубецкого; религиозный сюжет дается с соблюдением определенной симметрии в оформлении, и это произведение выглядело бы нелепо, помести его в голландском интерьере; натуралистическая же драма

старателю избегает того, чтобы производить впечатление красочности, присущей пьесам с таинственным содержанием. Одновременно с очевидным ростом удельного веса композиционных и “формальных” элементов, достигающим наивысшего пункта в архитектуре и музыке, происходит и изменение дистанции различных видов искусства.

Опять-таки, это вопрос “последовательности дистанции”. Но, несмотря на то, что с точки зрения художника дело обстоит именно таким образом, публике часто кажется, что особо выразительная композиция и тщательная техническая законченность облегчают впечатление от сильно дистанционированных частей в силу *уменьшения дистанции целого*. Зритель склонен рассматривать композицию и законченность как просто-напросто свидетельство “одаренности” художника, его мастерства в работе со своим материалом. Одаренность – завидная вещь. Она нужна в жизни всякому и, естественно, воздействует на публику практически, ставя ее в прямое личное отношение к вещам, которые по своему характеру мало затрагивают ее лично. Вполне очевидно, что эта функция композиции вряд ли является эстетической, так как восхищение лишь технической изобретательностью не есть эстетическое наслаждение; однако по счастливому случаю оно спасло от забвения и даже полного исчезновения в громадном числе всякого рода дряни также громадное число настоящих произведений искусства, которые в противном случае никак не были бы связаны с нашей жизнью.

#### **Дистанция в приложении к противоположности “чувственного” и “духовного”**

Данное изложение, по необходимости отрывочное и неполное, может быть, помогло более ярко проиллюстрировать, в каком смысле, как я указывал, дистанция выступает как основной принцип, к которому возможно свести такие противоположности, как идеализм и реализм. Разница между “идеалистическим” и “реалистическим” искусством не представляет собой четкой границы между двумя видами художественной практики, описываемой с помощью этих терминов, являясь разницей в степени предела дистанции, который они предполагают как со стороны художника, так и публики. Подобное же примирение кажется для меня возможным в отношении противоположностей “чувственного” и “духовного”, “индивидуального” и “типического”. То, что искусство обращается к нашим чувствам или даже чувственности, должно быть принято как неоспоримый факт. Пуританизм никогда не согласится, и правильно сделает, с тем, что это не

так. Чувственность искусства является естественным выражением “антиномии дистанции”, вопрос о ней возникает также и в другой связи. Важным моментом здесь является также и то, что вся чувственная сторона искусства очищается, одухотворяется, “фильтруется”, как я объяснял ранее, дистанцией. Самое чувственное воздействие после удаления из него всех характерных личных и практических элементов становится лишь прозрачным покровом лежащей в основе одухотворенности.

Здесь необходимо особо подчеркнуть следующее: *этот духовный аспект воздействия обладал бы тем большей силой проникновения, чем более личным и непосредственным было бы его чувственное воздействие, НЕ БУДЬ ЗДЕСЬ ДИСТАНЦИИ*. Художник верит в это тонкое превращение, так как для него это естественный акт веры. Пуританин же колеблется, поверить или нет; здесь могут спросить, который из двух больший идеалист?

### **Дистанция в приложении к противоположности “индивидуального” и “типического”**

Ту же самую аргументацию можно привести в отношении противоречащих, эпитетов “индивидуальный” и “типический”. Аргументация в защиту фундаментального индивидуализма в искусстве не входит в круг вопросов данного изложения. Каждый художник воспринимает это положение как само собой разумеющееся. Кроме того, индивидуализм противопоставляется типичности в плане его конкретности и индивидуализированности. С другой стороны, “типическое” в смысле “абстрактного” настолько противоречит всей природе искусства, насколько индивидуализм характерен для него. “Типическое”, как утверждается, представляет собой необходимую составную часть искусства лишь как “обобщающее”, как “общечеловеческий элемент”. Этот антитезис, так же как и предыдущие, без ущерба для его сторон, естественно, входит в концепцию дистанции. Исторически понятие “типический” противопоставлялось понятию “слабо дистанционированный”, так же как понятие “индивидуальный” противополагалось понятию “сильно дистанционированный”. Естественно, что эти две составные части постоянно видоизменялись на всем протяжении истории искусства; фактически они представляют собой две группы условий, которым неизменно подчиняется искусство: личные и общественные факторы. Таким образом, с одной стороны, дистанция препятствует выхолащиванию конкретных черт искусства и развитию типического в абстрактное, и она же, с другой стороны, притупляет непосредственно личный элемент его индивидуализма, сводя, таким образом, упомянутые антитезы к мирному взаимодействию этих двух факторов. Именно это взаимодействие представляет собой “антиномию дистанции”.