



УІЛЬЯМ
ХОГАРТ
ПРО КРАСУ



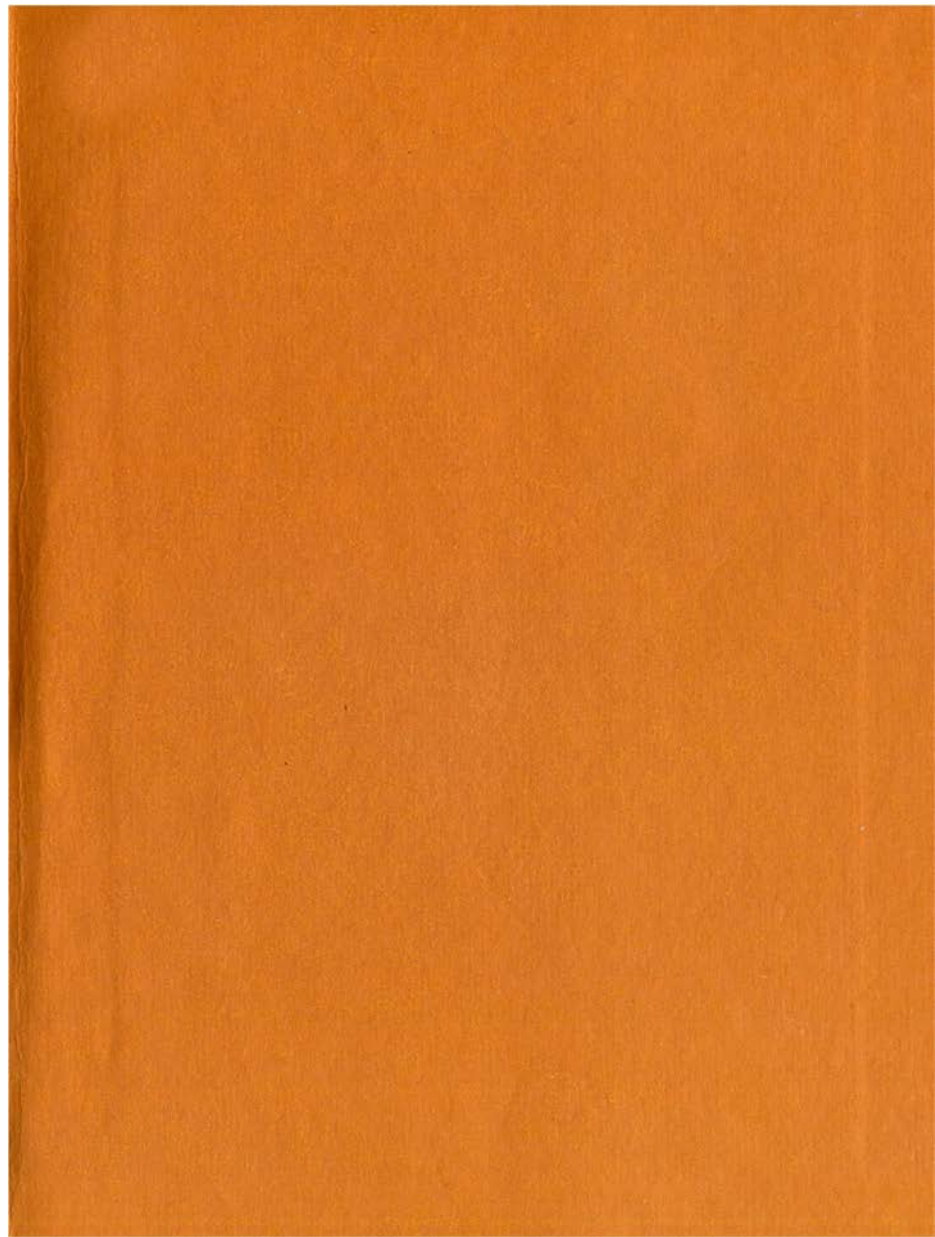
УІДБЯМ ХОГАРТ

Ця книга є першим виданням українською мовою одного з основних творів класичної естетики XVIII ст. У. Хогарт, відомий англійський художник і дослідник мистецтва. Його поглядам належить важливе місце в історії світової естетичної думки. Учення Хогарта, багато в чому випереджаючи свій час, відстоювало матеріалістичну лінію в розвитку естетики.

До видання, крім основної теоретичної праці У. Хогарта—«Аналізу краси»,—включено також його автобіографічні нотатки—цінне джерело відомостей про митця, про його суспільні та естетичні ідеали.



ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ







Уїльям Хогарт. Автопортрет з собакою. 1745 р. Олія.

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

УІЛЬЯМ
ХОГАРТ



ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

УЇЛЪЯМ
ХОГАРТ

ПРО КРАСУ

ЗБІРНИК



ОЦИФРУВАННЯ
КНИГ hurtom.com

КИЇВ • «МИСТЕЦТВО» • 1978

З англійської переклала
Л. І. ЗИМОВЕЦЬ

Упорядкування,
вступна стаття і примітки
кандидата мистецтвознавства
Ф. С. УМАНЦЕВА

Рецензенти:
кандидат мистецтвознавства
О. Ю. КРОЛЬ, Ю. Я. ЛІСНЯК

X $\frac{10507-065}{M207(04)-78}$ 624-78

© ВИДАВНИЦТВО «МИСТЕЦТВО», 1978.
ПЕРЕКЛАД, ВСТУПНА СТАТТЯ, ПРИМІТКИ

УІЛЬЯМ ХОГАРТ ТА ЙОГО КОНЦЕПЦІЯ КРАСИ І ПРИНАДНОСТІ

I

Діяльність видатного англійського художника і теоретика Уільяма Хогарта (1697—1764) припадає на період, що лежав між двома великими соціально-історичними подіями — англійською буржуазною революцією XVII століття та французькою буржуазною революцією 1789 року.

Різке загострення у цей час соціальних суперечностей знаходило яскраві прояви в боротьбі художніх течій, у гарячих дискусіях з питань естетичної оцінки дійсності.

У XVII—XVIII століттях панівну роль в естетичній теорії в Англії та в інших країнах Західної Європи відігравали ідеалістичні настанови класицизму. Теорія класицизму склалась у XVII столітті під впливом раціоналістичної філософії Декарта, головним чином у Франції, де абсолютистська монархія, спираючись на дворянство та буржуазію, виступала як «цивілізуючий центр» (К. Маркс). Для розробки і зміцнення цієї теорії були мобілізовані всі можливі інтелектуальні сили. Її форпостами у Франції були Академія мистецтв, керована Шарлем Лебреном, і Академія архітектури, очолювана Франсуа Блонделем. Нормативні принципи естетики класицизму були визначені: для літератури — у «Мистецтві поетичному» Нікола Буало, для образотворчого мистецтва — у «Бесідах про життя і творчість знаменитих живописців» Андре Феліб'єна і для архітектури — в «Курсі архітектури» Франсуа Блонделя.

Ці праці на довгий час забезпечили панівну роль теорії класицизму в культурі всіх країн Європи. Згідно з цією теорією найвищий ідеал краси слід шукати не у природі, не у реальному житті, а в творах майстрів минулого. Митець повинен керуватись раз і назавжди визначеними нормами і правилами, ідеальними пропорціями і законами симетрії. До вищого жанру належали твори алегоричного та історичного характеру, в яких суспільні ідеї висловлювались в абстрактній, загальнолюдській формі; до нижчого — твори, в яких художник безпосередньо звертається до життя звичайних людей.

В Англії теоретичні принципи класицизму панували в архітектурі (у спорудах Крістофера Рена, Джона Ванблo, Уїльяма Кента) та в образотворчому мистецтві. У цій останній галузі працювали переважно іноземні художники та окремі їхні місцеві послідовники (серед них найбільш значний — Джеймс Торнхілл). Винятком була англійська література. У ній існувала могутня реалістична течія, але й тут були дуже впливові прихильники класицизму (теоретики і поети Джон Драйден та Александр Поп).

Нормативна теорія класицизму, підпорядковуючи мистецтво світогляду вищих верств суспільства, була наскрізь прийнята елітарними поглядами. Тому будь-який рух за демократизацію культури був неможливий без боротьби проти цієї панівної теорії і без розробки естетики на нових, матеріалістичних засадах.

II

Боротьбу проти класицизму за нову естетику майже одночасно розгорнули у XVIII столітті Уїльям Хогарт в Англії, Дені Дідро у Франції і Готгольд-Ефраїм Лессінг у Німеччині. Багатогранна діяльність Дідро і Лессінга дозволила їм зайняти значно вище місце в історії теоретичної думки, ніж Хогарту. Разом з тим не можна недооцінювати того факту, що Хогарт раніше від них розпочав боротьбу за утвердження нових реалістичних традицій в художній практиці і що його праця «Аналіз краси» була першим розгорнутим теоретичним обґрунтуванням принципів нової естетики.

На жаль, ця теоретична праця Хогарта й досі залишається недостатньо вивченою. До того ж її часто розглядають без органічного зв'язку з тією боротьбою, яку він вів у галузі творчої діяльності, — тобто значною мірою як епізодичне явище. Тому у свідомості читачів нерідко створюється уявлення про існування «двох Хогартів», не зв'язаних між собою: Хогарта-художника і Хогарта-теоретика. Насправді ж він був людиною винятково цільної натури. Всі напрямки діяльності Хогарта відзначались цілеспрямованістю і єдністю мети. Про це переконливо свідчить кожний етап його творчого життя, сповненого пристрасних поривів і нескінченної боротьби.

Суспільні та художні погляди Хогарта формувались в умовах, коли перетворення Англії на промислову капіталістичну країну супроводилося різкою поляризацією злиденності й багатства.

Досягнута лендлордами і буржуазією «конституційна рівно-

вага» узаконювала збагачення правлячих кіл за рахунок масового обезземлення селян, жорстокого пригнічення робітників і грабування заморських колоній.

Ще в дитячі роки Хогарту довелося на власному досвіді познайомитися з життям міської бідноти. Матеріальні нестатки в родині не дозволили йому закінчити навіть початкову школу. У відповідності з нахилом його було віддано в науку спочатку до маляра, що малював вівіски, а потім до ювеліра — фахівця по срібних виробах — Елліса Гембла. Перебування Хогарта протягом багатьох років у середовищі лондонських ремісників, де ще жили традиції революційних подій минулого, сприяло вихованню у юнака стійких демократичних переконань.

Можливість дістати спеціальну художню освіту виникла досить пізно. Хогарт почав відвідувати художній заклад, що мав назву Академії Вандербенка, коли йому було 23 роки. У цей час він вже був досвідчений гравер, людина із сталими, незалежними поглядами.

В Академії Вандербенка, як і в інших подібних до неї закладах у Європі, основну увагу приділяли копіюванню гіпсів і картин та штудіюванню натури в умовах навчального класу. Хогарт досить швидко набув навички копіювати «з достатньою точністю», але разом з тим дійшов висновку, що навчання за такою методикою не зроби́ть тих, що відвідують Академію, справжніми художниками. Воно йому нагадувало «переливання з пустаго в порожне». Тому, щоб даремно не гаяти часу, він вирішив не відвідувати занять, за винятком уроків з анатомії, і готувати себе як художника за власною методикою.

Виступи Хогарта проти загальноєвропейської методики підготовки художників не були наслідком незлагідного характеру або незрілої молодості. Вони зумовлювалися принципово новим розумінням мети і змісту творчої діяльності митця, ролі мистецтва в духовному житті суспільства. Не бездумне дотримання затхлих правил, виведених з творів далекого минулого, а «вивчення природи», твердив Хогарт, «найшвидший і найнадійший шлях» для досягнення вершин справжнього мистецтва (183)*. Він вважав, що твори мистецтва повинні визначатися сюжетами, які «мають найбільшу громадську користь», і саме такі сюжети слід всупереч настановам панівної естетики «ставити вище за все» (185).

* Тут і далі при посиланні на висловлювання У. Хогарта у дужках вказано сторінку даної книги.— *Ред.*

Якщо «бунт чотирнадцяти» у Петербурзькій Академії мистецтв у 1863 році був початком широкого демократичного руху в російському мистецтві, то боротьба, яку вів у XVIII столітті Хогарт, була в сфері англійського образотворчого мистецтва тільки бунтом одинака. Щоправда, Хогарт намагався перекопати у справедливості своїх поглядів також інших митців. У нього з'явилося чимало однодумців серед відомих письменників, артистів, учених. Але їх не було серед художників. Для них його настанови не були ще переконливі і зрозумілі. На їх думку, як писав сам Хогарт, ці настанови означали, що «єдиний спосіб добре малювати — це не малювати зовсім», або були рівнозначні, скажімо, забороні майбутнім плавцям «влязати у воду доти, поки вони не навчаться плавати» (183).

Однак все це не бентежило Хогарта, бо він вірив у те, що його теоретичні сентенції ґрунтуються на реальних вимогах життя і повністю відповідають ідеям, які він стверджував своєю творчою діяльністю.

Хогарт був переконаний у тому, що художник повинен шукати сюжетні мотиви в самому житті й вивчати форми їх виразу не в студії, а на вулиці, майдані, скрізь, де їх можна спостерігати у реальних умовах. Проте фіксувати засобами образотворчого мистецтва сцени, які швидко змінюються в часі, дуже важко. Тому Хогарт розробив спеціальні прийоми мнемотехніки, розраховані на тренування зорової пам'яті, і систему умовних знаків для швидкої схематичної фіксації побаченого. Ще за його життя розповідали, що Хогарт мав звичку виконувати ескізи всіх тих сцен, фігур або предметів, які привертали його увагу... олівцем на нігтях. Про систему фіксації «початкових думок» він розповідає в «Аналізі краси» у розділі «Про поставу». Крім графічної фіксації початкових думок, «граматика мистецтва» Хогарта передбачала працю над «комбінуванням» спостережень і з'єднання їх в «один фокус». Для того щоб надати життєвої переконливості і виразності своїм творам, він, безумовно, працював також над натурою. В цьому особливо переконують його рисунки*.

Розроблена Хогартом методика підготовки художнього твору повністю визначалась його прагненням зобразити мистецтво дійовим знаряддям суспільного життя.

Вже через рік після того, як Хогарт почав відвідувати Академію, він виступив з гравюрою «Пузири Південного моря» (1721).

* Див.: А. С. Кріль. Уильям Хогарт. Л.— М., «Советский художник», 1965, стор. 100.

Це була гостра сатира на верховодів акціонерного товариства, афери яких призвели до розорення багатьох довірливих громадян. Наслідуючи традиції народного лубка, Хогарт вміщує в нижній частині твору (як і в низці наступних гравюр) напис, що пояснював його зміст.

Виконуючи гравюрні та живописні твори, Хогарт, однак, з перших же кроків почав гостро відчувати свою залежність від волі їхніх продавців та так званих конессерів (знавців), які формували художню думку і визначали вартість кожного твору. Продавців картин і гравюр він в «Аналізі краси» і в «Автобіографічних нотатках» інакше не називає, як «піратами», «зграєю ошуканців», «гнобителями». Він звернувся зі скаргою на них до парламенту і домогся королівського указу про захист прав художників на продаж і розмноження творів. Художники могли тепер користуватись майже такими ж правами, як і письменники.

Значно важчою була його боротьба з конессерами, на чолі яких стояли лорд Берлінгтон, Уільям Кент та інші впливові діячі. Цю боротьбу він не припиняв протягом усього життя. Визнаючи силу конессерів, Хогарт писав, що кожний, хто додержується незалежних від них поглядів, може загнунути за свою відважність, «бо вся згряя об'єднається і зацькує його». Це, по суті, була боротьба проти всієї політики пануючої еліти в галузі мистецтва, проти її теоретичних настанов.

Хогарт прагнув зміцнити своє становище у мистецтві, завоювавши визнання в широких верствах народу. Він у своїй подальшій діяльності велику увагу приділяє творам на «сучасні моральні сюжети» — поле діяльності, яке, за його словами, «залишалось у всіх країнах і за всіх часів недоторканим» (185). У цих творах він викривав вади, потворні сторони дійсності, породжені пауперизацією населення великих міст, злиднями трударів та розбещеністю «вищих» кіл.

Великої популярності ім'я художника набуло після виходу у світ серії гравюр «Кар'єра повії» (1730—1731), в якій він вторгається у сферу життя, що до того взагалі не вважалася гідною уваги митця. Широким громадським резонансом супроводилася згодом і поява таких серій, як «Кар'єра марнотрата», «Чотири періоди доби», «Модний шлюб» та інші.

Вістря критики Хогарт часом спрямовує також проти установ, на яких тримався весь порядок буржуазної Англії. Він висміює в сатиричних творах благочинність церковної служби («Прочани, що сплять»), байдужість до своїх справ вершителей правосуддя («Суд»), викриває розклад, що панує в армії («Похід у Фінчлі»),

картає лицемірність парламентської демократії і продажність політиканів («Вибори у парламент»).

У вирішенні композиції кожного твору та їхніх циклів, у розробці сюжетної канви художник багато в чому йшов за сучасною йому драматургією. Серед його друзів були видатний письменник Генрі Філдінг і уславлений трагік Давід Гаррік. «Моєю метою було обробляти матеріал, як це робить драматург,— твердив Хогарт,— моя картина — це моя сцена, а чоловіки та жінки — це мої актори, що за допомогою відповідних жестів і поз зображують понтоміму» (186).

І в тематиці, і в стилістичній побудові сюжетних композицій Хогарта можна бачити багато спільного з п'єсами і романами Філдінга. Характерна для його творів насиченість сцен великою кількістю аксесуарів і другорядних епізодів пояснюється, мабуть, передусім конкретно-історичними причинами — наслідуванням традицій англійського фольклору і лубка, смаками споживачів, для яких призначались ці твори, а не браком майстерності.

Діяльність Хогарта як попередника критичного реалізму в образотворчому мистецтві була б неможлива без англійської літератури періоду Просвітництва, без підтримки її радикального крила, очолюваного Джонатаном Свіфтом, Джоном Геєм, Генрі Філдінгом, Тобайесом Смолеттом. Філдінг, сповнений теплих почуттів до Хогарта, не раз в «Історії Томаса Джонса» перериває канву роману, аби нагадати читачеві про те, який чудовий це художник. Свіфт писав у своєму вірші: «О, як ти мені потрібен, насмішнику Хогарте... Малою цих тварин, як я їх описую, малюю їхні характери, а я їх буду висміювати. Роби їх схожими; запевняю тебе, до карикатури не треба буде звертатися». Не випадково у знаменитому автопортреті 1745 року Хогарт зобразив свій овальний портрет, що спирається на книжки трьох мислителів — великого реаліста В. Шекспіра, поета та революційного публіциста Дж. Мільтона і могутнього сатирика Дж. Свіфта.

Хогарт не тільки заклав основи критичного висвітлення суспільного життя в образотворчому мистецтві, але й багато зробив для демократизації образу позитивного героя, був справжнім новатором у портретному жанрі. Він обурено писав про «фабрикантів портретів», засуджуючи як ідеалізацію моделі, так і натуралістичне копіювання, яке не дозволяє митцеві «проявити своє судження». Слава Хогарта-сатирика часто відвертає увагу дослідників від тих великих заслуг, які йому належать у розвитку європейського портрета. Він автор чудових портретів Гарріка, місіс Солтер, дітей Грехем, слуг родини Хогарта та інших.

Демократичний струмінь, що проймає його портретну творчість, дістав могутнє втілення в полотні «Дівчина з креветками». Відомий дослідник Б. Р. Виппер писав про цей твір: «Дівчина з креветками» — це, мабуть, взагалі перший в історії європейського портрета образ жінки з народу, людини праці, що сприймається саме як істота, що радує і захоплює художника своєю чудовою життєрадісною силою»*. Вражає також колорит «Дівчини з креветками», написаної до того ж широко, вільно, легко, ніби «на одному подиху».

Проголошені Хогартом принципи нової естетичної оцінки природи сприяли ґрунтовному оновленню живописної палітри англійського мистецтва. Одні мистецтвознавці вважають Хогарта попередником Томаса Гейнсборо, інші — навіть імпресіоністів. Проте не підлягає сумніву, що він був «першим за часом великим англійським колористом», який «вивів англійський живопис з похмурих зал старих замків, з майстерень із завішеними вікнами на ярмаркову площу, залиту яскравим сонячним світлом»**.

III

Після багатьох років творчої діяльності та напруженої боротьби за демократичне мистецтво Хогарт визнав за можливе і конче необхідне підготувати трактат з критикою пануючої тоді теорії класицизму і обґрунтуванням нової естетичної концепції.

Головну увагу в дослідженні він зосереджує на проблемі краси, що була наріжним каменем всієї естетичної системи класицизму.

Досить повне уявлення про погляди класицистів на цю проблему Хогартові дали дві книги: віршований твір Шарля-Альфонса Дюфренуа «Про мистецтво живопису» з коментарем члена Французької Академії Роже де Піля та праця «Про теорію живопису» Джонатана Річардсона.

Книга Дюфренуа була перекладена на англійську мову вперше у 1695 році Джоном Драйденом. Написаний ним вступ включає досить великий уривок з твору провідного теоретика класицизму

* Б. Р. Виппер. Английское искусство. М., Изд. Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1945, стор. 31.

** Е. Г. Лисенков. Английское искусство XVIII ст. Под ред. А. Кроль. Л., Изд. Гос. Эрмитажа, 1964, стор. 66—67.

Римської Академії Джованні Беллорі. Роже де Піль, коментуючи зміст поеми Дюфренуа, зазначав, що вона дає «надійні правила вірного судження» для художників і знавців. Згідно з цими правилами митці, відбираючи кращі елементи природи, повинні наслідувати її «відповідно до смаку та художніх манер стародавніх майстрів». На перше місце Роже де Піль ставив стародавніх греків, на друге — Рафаеля і поруч з ним, виявляючи свої особисті смаки, — «універсального генія» Рубенса.

Книга Річардсона — англійського художника і колекціонера картин — «Про теорію живопису», видана в 1715 році, мала компліментивний характер. Автор радив художникові «створювати у своїй власній уяві досконалу модель, якої справді немає в дійсності»; разом з тим «така модель повинна бути правдоподібною і доцільною».

Хогарт уважно штудював також працю голландця Тен-Кате «Про ідеально прекрасне у мистецтві живопису, скульптури і поезії», перекладену на англійську мову в 1728 році. Тут мистецтво, як витвір розуму, протиставлялося «недосконалій природі».

Всі ці роботи не тільки давали можливість Хогарту познайомитися з логікою міркувань супротивників, але й були для нього одним з основних джерел відомостей про теоретиків і художників часів античності та Відродження.

Вихідні позиції вчення самого Хогарта були висвітлені ним у передмові та вступі до «Аналізу краси». Вони визначалися, поперше, вірою у здатність людського розуму досягнути «природний лад», властиві природі якості (42—44); по-друге, переконанням в більшій достовірності смаків і естетичних уявлень, одержаних від споглядання не творів мистецтва, а об'єктів самої природи (47). Він, однак, виступав проти тих теоретиків та художників, які були «упереджені догматичними правилами, взятими лише з витворів мистецтва». Тому свій трактат Хогарт віддає на суд людей неупереджених, людей, здатних дивитись на речі «своїми власними очима» (46).

Над створенням трактату Хогарт працював багато років. Як завзятому бійцеві, йому кортить вже на першій стадії роботи позбавити спокою своїх ідейних супротивників. В минулому, готуючи нову злободенну серію гравюр, він наперед збуджував інтерес громадськості до них рекламами та оголошеннями. Тепер, задоволено до видання трактату, він кидає виклик своїм майбутнім опонентам, розповсюджуючи гравюру з автопортрета 1745 року. У цьому творі Хогарт зробив усе, щоб роздратовати, вивести з рівноваги своїх супротивників: і тим, що він себе змалював уже як увічне-

ного в овальному портреті, обрамленому урочистою драпіровкою, і тим, що зробив п'єдесталом для свого портрета твори великих мислителів, і тим, що перед ним зобразив ніби на варті — навмисно збільшеного в масштабі — свого вірного дога Трампа, і, нарешті, тим, що помістив на першому плані «як наживку» (за виразом самого митця) палітру, на якій під загадковою змієподібною лінією зробив напис: «лінія краси і принадності».

У своїй роботі над трактатом Хогарт спирався на допомогу друзів. Ними були, крім Філдінга і Гарріка, палких прихильників традицій Шекспіра, доктор наук Томас Морелл — філософ, філолог, письменник (він переклав для Хогарта з давньогрецької уривок із «Спогадів про Сократа» Ксенофонта і вчитав рукопис «Аналізу краси»), доктор медицини Бенджамін Ходлі, публіцист Джеймс Ральф, пастор Джеймс Таунлі, зв'язаний з літературними колами. Другом і співробітником Хогарта у заснованій ним Академії у провулку Сен-Мартін, був Джеймс Уілз, що зробив новий переклад поеми «Про мистецтво живопису» Дюфренуа. Були у Хогарта також тісні зв'язки з лікарем і колекціонером Джоном Кеннеді, який познайомив його з «Трактатом про мистецтво живопису, скульптури і архітектури» Джованні Паоло Ломаччо в англійському перекладі 1598 року і звернув увагу на наведені в ньому слова Мікеланджело, сказані учневі з Сієни: «Завжди виконувати фігуру пірамідалною, змієподібною, різноманітною в одному, другому і третьому вимірах». Ця порада Мікеланджело справила на Хогарта дуже велике враження, бо ще до того він самостійно прийшов до аналогічного висновку, вважаючи, що серед всіх ліній змієподібна найбільшою мірою відповідає законам краси і принадності. Хоч Хогарт і не поділяв поглядів Ломаччо, але з деякими його коментарями до поради Мікеланджело він цілком погоджувався, особливо коли той писав: «Нема форми, більш здатної відобразити рух, ніж форма полум'я, бо вогонь, на думку Арістотеля та інших філософів, є найактивніший із усіх елементів» (31).

Хогарт зазначав, що форму прояву краси і принадності, крім Мікеланджело, відкрив також Шекспір. Він, володіючи «хистом надзвичайного глибокого проникнення в природу, підсумував усі чари краси у двох словах: «різноманітність нескінченна» (40).

Однак цього твердження ще не досить для визначення краси. Рух, що виражає красу об'єкта, повинен мати не будь-яку, а «організовану різноманітність», бо хаотична різноманітність, «де відсутній задум», являє собою лише «плутанину й потворність» (57). «Краса цілого», твердить Хогарт, досягається у мистецтві і приро-

ді як наслідок відповідності частин загальному задуму, тобто коли форма об'єкта відзначається певною «доцільністю» (54). Як видно з викладеного, Хогарт вважав, що суперечлива єдність доцільного і різноманітного або, іншими словами, вираз доцільного (закономірного) через різноманітне, і є формою виявлення краси в об'єктах природи і мистецтва.

Щоправда, теоретики класицизму теж виходили з того, що форма об'єкта тільки тоді може бути досконалою, красивою, коли вона визначається його доцільністю. Проте раціоналістичний підхід до розуміння краси і досконалості форми, а також метафізична система мислення не дозволяли їм навіть припускати думки про можливість поєднання доцільного з різноманітним без шкоди для виразу краси. Різноманітність, властиву в природі всім формам живої і неживої природи, теоретики класицизму трактували як ваду, що її необхідно усунути у процесі творчості. У пошуках ідеальної краси вони прагнули до виявлення родової ідеї об'єкта шляхом «очищення» форми від індивідуального, своєрідного.

Боротьба з настановами класицизму ускладнювалась в Англії тим, що тут раціоналізм мав міцніший ґрунт, ніж в будь-якій іншій країні. За часів Хогарта Англія вже стояла на порозі промислового перевороту, який з 60-х років набуває характеру масового руху. Думка про те, що розум здатний створювати форми досконаліші, ніж природа, знаходила дедалі переконливіші підтвердження в успіхах технічного виробництва.

Тому не дивно, що Хогарт, прагнучи нанести нищівний удар по теорії класицизму, не міг обмежити свою полеміку з її прихильниками тільки питаннями естетичного відношення мистецтва до природи. Йому належать також перші конкретні кроки у зіставленні естетичних характеристик творів мистецтва і технічного виробництва.

IV

У першій половині XVIII століття Англія вже була країною, в якій сотні тисяч робітників працювали на промислових підприємствах. Широко використовувалася рушійна сила вітру і води. Скрізь запроваджувались і вдосконалювались «робочі машини», вже у 30-х роках XVIII століття вони дозволили «прести без допомоги пальців»*. В усіх галузях машина нівелювала індивідуаль-

*К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 23, стор. 355.

ність робітника як творця і надавала виробам одноманітної, строго раціональної форми. Синкретичний зв'язок художньої і технічної форми творчості, властивий «ремісничому мистецтву», з появою машинної промисловості був розірваний.

Досліджуючи в цих нових умовах проблему краси, Хогарт вже змушений був диференційовано підходити до естетичного аналізу об'єктів мистецтва і технічного виробництва, затримуючи свою увагу, зокрема, на таких витворах людської діяльності, як важелі, махові та приводні колеса, різні гвинти, пружини, токарні та ткацькі верстати, годинникові механізми.

Формам цих витворів, завдяки розрахунку і технічним засобам виробництва, надавалось такої правильності, симетричності і завершеності, яка була невластива об'єктам природи. Спостереження цих фактів породжувало у деякого думку про більшу досконалість витворів людини в порівнянні з «механізмами» природи, створювало ґрунт для фетишизації техніки. Хогарт рішуче відмежовувався від таких поглядів. Саме у властивих для об'єктів природи порушеннях симетрії і правильності він вбачав ознаки надзвичайної складності їхньої внутрішньої будови і тих процесів, які в них відбуваються.

Хогарт вважав, що за багатою різноманітністю форм живих організмів приховується «надзвичайна відповідність їх частин, призначених для виконання особливих, властивих кожному роду рухів». Він згадає про те, якими спотвореними і одноманітними були рухи штучної качки з годинниковим механізмом, привезеної з Франції, у порівнянні з рухами живого птаха. Такі зіставлення і роздуми давали йому підставу констатувати наявність істотної різниці «між живими механізмами природи й тими жалюгідними супроти них механізмами, які тільки й спроможні створити люди» (107).

Разом з тим Хогарт визнає, що в основі формоутворення, досконалості та краси об'єктів як природи та мистецтва, так і технічної творчості лежить спільний закон відповідності, або доцільності. Коли форма предмета доцільна, то око часто вважає її красивою, навіть якщо «з усіх інших міркувань вона не є такою». «Якщо корабель добре іде під вітрилами, то моряки завжди називають його красенем», бо два поняття — доцільність і краса, на думку Хогарта, тісно пов'язані. Це дає підставу казати про існування «краси відповідності, або доцільності» (56), яку можна спостерігати у досконалих витворах практичного призначення.

Ці висловлення Хогарта свідчать, що він зважав на твердження Сократа (викладене у відомих Хогартів розділах «Згадок

про Сократа» Ксенофонта) про те, «що корзина для гною може бути прекрасним предметом, а золотий щит — потворним, якщо для свого призначення перша зроблена прекрасно, а другий — погано» *.

Проте на відміну від Сократа Хогарт не вважав дію закону доцільності достатньою для визначення краси, властивої об'єктам природи та мистецтва. Така краса (як уже зазначалось) є формою виразу органічної єдності доцільності і різноманітності.

Коли ми бачимо, що форма предмета визначається його практичним призначенням і відповідною правильністю структури, цього не досить, щоб він міг дати нам найвищу естетичну насолоду. Після того, як «наша уява один раз переконалася в тому, що частини відповідають одна одній з такою точністю, яка дозволяє стояти, рухатися, занурюватися, плавати, літати і т. п., не втрачаючи рівноваги, окові приємно бачити, як предмет повертається чи пересувається для того, щоб змінити свій одноманітний вигляд» (59). Вважають, що чим більш симетричними здаються нам речі, тим більшу втіху дають вони оку. «Однак це далеко не відповідає дійсності...». Коли треба показати будинок фронтально, митець «ламає цей неприємний вигляд, ставлячи перед будинком дерево чи наводячи тінь уявної хмари» (60). Він завжди уникає симетричного зіставлення частин тіла людини, зображуючи їх у контрапості або в ракурсі. Хогарт надає принципового значення прагненню митців скрізь перетворювати одноманітність на таку різноманітність, що здатна виражати або давати уявлення про рух. Хогарт, як зазначав відомий вчений О. О. Сидоров, розглядав «роль руху в динаміці форм живого життя, як найголовніше для нового мистецтва» **.

Проте чи може краса, специфічна для мистецтва, бути поєднана з «красою доцільного», тобто красою технічних виробів? Низький рівень розвитку тогочасної техніки ще не дозволяв Хогарту осмислити це питання з повнотою, яка могла б нас нині задовольнити. І все ж він такої можливості не виключав, хоч зауважував, що «декоративна композиція» не входить «в задум винахідника». В тому ж випадку, коли «треба додати прикраси для поліпшення форми механізму, слід ужити заходів, щоб вони не стали пере-

* Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения, кн. 3, гл. 8 (6—8). М.—Л., «Academia», 1935.

** А. А. Сидоров. Вильям Хогарт.— В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 2, М., ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1933, стор. 58.

шкодою його ходові, оскільки вони були б зайві для його основного призначення» (107).

Якщо керуватись критеріями досконалості, притаманними технічним виробам, іронізує Хогарт, тоді можна було б вважати, що чим шия кругліша, тим вона красивіша, і перший-ліпший токар на своєму верстаті зміг би виточити набагато прекраснішу шию, ніж шия грецької Венери» (96). Ті, хто переносить критерії досконалості техніки на витвори природи або мистецтва, нагадують Хогарту гулліверового кравця в Ляпуті, який знімав мірку за допомогою лінійки, квадранта і циркуля.

На думку Хогарта, від характеру рухів та їх виразності залежить краса форм, ними обумовлених. Неприємне почуття, зауважує Хогарт, викликає одноманітний рух важеля або маховика; значно привабливіший рух нарізного гвинта. Незрівнянно різноманітніші рухи живих істот. Серед них найбільш різноманітні й вишукані рухи людини, яка відзначається найвищою красою форм і структури.

В усіх цих міркуваннях Хогарта неважко відчутти не тільки його непримиренне ставлення до намагань теоретиків класицизму підпорядкувати художню творчість раціоналістичним позачасовим нормам і правилам. Тут бачимо також і рішучий опір характерним для його часу прагненням включити в сферу дії законів механіки всі явища дійсності, навіть живі «механізми» природи, в тому числі й людину, а також і саме мистецтво.

V

Для того щоб з більшою історичною конкретністю і ясністю зрозуміти зміст естетичного вчення Хогарта, слід звернутися до поглядів, які панували в його час у таборі англійських філософів. З цими поглядами у тій чи іншій мірі були пов'язані питання, що хвилювали художника та теоретика.

Могутній вплив на розвиток англійської філософії і, зокрема, естетичної думки XVII—XVIII століть мав Френсіс Бекон — «справжній родоначальник англійського матеріалізму»*.

Бекон (як і його земляк Шекспір) за своїм світоглядом ще значною мірою належав до людей Відродження. «У Бекона,— писав К. Маркс,— як першого свого творця, матеріалізм таїть ще

* К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори. т. 2, стор. 135.

в собі в наївній формі зародки всебічного розвитку. Матерія усміхається своїм поетично-чуттєвим блиском всієї людині» *.

Розвиток експериментальної науки після Бекона привів до відкриття Декартом і Ньютоном законів механіки, що знайшли своє блискуче підтвердження в розрахунках руху фізичних тіл, зокрема планет Сонячної системи, і сприяли швидкому розвитку техніки. Проте законами механіки стали пояснювати також і всі процеси живої і неживої природи. Категоріями механічного розуміння матеріалізму було відзначене вчення Томаса Гоббса, Джона Локка, Ісаака Ньютона.

Характеризуючи розвиток англійської філософії після Бекона, К. Маркс писав: «У своєму дальшому розвитку матеріалізм стає *однобічним...* Чуттєвість втрачає свої яскраві барви і перетворюється в абстрактну чуттєвість *геометра*. *Фізичний рух* приносить в жертву *механічному* або *математичному* рухові; *геометрія* проголошується головною наукою. Матеріалізм стає *ворожим людині* **.

Ньютон, що ввів у механіку поняття «рушійної сили» як зовнішньої причини руху матерії, став її розглядати як інертну масу, позбавлену внутрішньої активності. Його «Математичні начала натуральної філософії» остаточно перетворили довколишній світ на світ класичної механіки. В ньому краса форм могла мислитись лише категоріями ідеальної досконалості геометричних фігур, прямолінійного руху, статичної рівноваги та математичних пропорцій.

У «почуттєвості геометра» природа виступає як сирий матеріал, позбавлений дійсної принадності. Гоббс її бачить без кольорів, запахів, звуків. Для Шефтсбері прекрасне існує тільки «в мистецтві і в задумі». Генрі Хом, слідом за Локком, відносить красу до вторинного явища. Його поглядам імпонував крилатий вислів: «Краса не в коханій, а в очах поета». Однобічний розвиток англійського матеріалізму залишав відкритими двері для крайніх форм ідеалізму. За словами В. І. Леніна, не тільки Дідро, але й Берклі вийшов з Локка ***.

Проте розвиткові англійської матеріалістичної думки були властиві й інші тенденції. Так, Джон Толанд у друкованій праці «Листи до Сирени», яка набула широкого розголосу, відстоював

* К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 2, стор. 135.

** Там же, стор. 136.

*** Див.: В. І. Ленін. Повне зібрання творів, т. 18, стор. 116.

і розвивав погляди Джордано Бруно і Френсіса Бекона на внутрішній рух матерії як її «суттєву властивість», від якої залежить вся «різноманітність форм сполучень і почуттєвих якостей»*. Оскільки, міркував Толанд, матерія весь час перебуває в розвитку, то не може бути в природі сталої досконалості. Вона весь час перебуває в розвитку**.

VI

Таким чином, в англійській філософії вже на початку XVIII століття поруч з механістичними поглядами пробивали собі шлях ідеї, позначені тенденціями діалектичного осмислення дійсності. Вони становили той теоретичний ґрунт, на якому лише й можливе було виникнення в першій половині XVIII ст. естетичної концепції Хогарта. Досягнення філософської і природознавчої думки дозволяли диференційно розглядати ознаки естетичної досконалості об'єктів — тих, що формуються під дією зовнішніх сил, і тих, що виникають під дією внутрішніх, органічних процесів.

Якщо в першому випадку, згідно з поглядами Хогарта, естетична форма предмета визначається доцільністю або корисністю, то в другому випадку — також і ознаками різноманітності як проявом внутрішнього життя. Тому, коли мова йде про об'єкти природи чи про наслідування їх у мистецтві, він рішуче заперечує поширену думку про те, що краса предмета, головним чином, визначається «симетрією частин» (69), ідеальною правильністю його форми. Вона, подібно до форми язика полум'я, повинна бути втіленням єдності свободи і необхідності як умови всякого розвитку.

Завершена досконалисть позбавляє предмет здатності виражати рух, внутрішню активність. А без цього він не зможе набути якостей повноцінної природної краси. Сучасна наука підтверджує, що, дійсно, система, яка здатна спонтанно розвиватися, не може мати ідеально завершеної структури. Особливо яскраво про це свідчать живі організми, форма яких завжди сполучає симетрію з асиметрією.

Художній ритм, що визначає структуру образу, повинен регламентуватися метричною сіткою, але разом з тим зберігати

* Джон Толанд. Избранные сочинения. М.—Л., 1927, стор. 83.

** Там же, стор. 109.

певну свободу — така неодмінна умова побудови мистецького твору. Хогарт символічно визначає це зображенням на титульній сторінці «Аналізу краси» піраміди з включеною до неї змієподібною лінією. Така схема побудови композицій була характерна для ряду творів Леонардо да Вінчі, її дотримувались радив (як пише про це Хогарт) Мікеланджело (40).

З цими критеріями Хогарт підходив і до визначення ролі пропорцій в побудові художнього твору. Він виступав проти бездумного механічного їх застосування на підставі тієї чи іншої формули. Поширена, каже він, думка про те, що пропорційність людської фігури зводиться до «правильної симетрії й гармонії частин по відношенню до цілого» (104). Але це не так. Пропорційність як «живих механізмів», так і технічних виробів визначається передусім доцільністю, почуттям «єдиного сприйняття фігури і руху».

У мистецтві нерідко саме порушення гармонійних пропорцій сприяє вирішенню образної характеристики героя. Так, наприклад, щоб надати Аполлонові Бельведерському надзвичайної величі і здатності до швидкого руху, скульптор непропорційно збільшив довжину ніг і стегон. Саме те, що вважається вадою однієї з частин статуї, каже Хогарт, робить «незбагненно чудовим» (121) цей твір. «Найвищої краси форм» в мистецтві, на його думку, не можна досягнути тільки «за допомогою науки». Надзвичайну роль в ньому відіграють ледве помітні моделіровки, тонкі вигини ліній, які італійці називають «Il raso ріу» (трошечки більше). Ці поправки до пропорцій, підказані досвідченим оком митця, його художньою інтуїцією, дозволяють глядачеві відчутти пульс внутрішнього життя образу, рухомість його духовного змісту, «розгляд форми й руху разом» (119). Естетичні якості об'єкта в художньому творі або в реальній природі, таким чином, перебувають в залежності від того, якою мірою він може сприйматися нашою свідомістю існуючим не лише в просторі, але і в часі, тобто в русі.

Хвилеподібна і змієподібна лінії в теорії Хогарта саме і відіграють роль знака різноманітності руху або форми, що виявляє рух чи нагадує про нього.

Хогарт зазначає, що до рухів відносяться всі правила, «якими досягається краса чи потворність». Найвища краса рухів, «свобода і грація манер» належить людині як найбільш розумній істоті. «Рухи — це різновид мови» (167), за допомогою якої актор може розкривати характер героя і навіть його думки та переживання.

Змієподібна лінія визначає рух в трьох вимірах і тому може «нести в собі різний зміст». Вона найбільш придатна бути зна

ком багатозначності духовного змісту образу. Її домінантна роль в побудові ритмічної структури образу надає його красі найвищого очарування.

Але чи означає це, що митець, створюючи художній образ, позначений вищою красою, повинен прагнути до його моделювання виключно з ліній краси і принадності?

Для Хогарта найвищим взірцем краси були об'єкти природи і насамперед сама людина. Він був рішучий противник «виправлювачів природи», що прагнули до створення штучної, ідеальної краси. Тому формування справжньої краси не може бути досягнуте лише добірними лініями і формами. Природа «заради загальної різноманітності», не раз зазначав він, сполучає красиві лінії з простими, невикінченими, і навіть рівна поверхня складає значну частину краси в формі. Краса повинна бути формою виразу життєвості образу. Тому, підкреслював Хогарт, треба пам'ятати, що «мистецтво добре komponувати є мистецтво добре урізноманітнювати» (80).

Осмислення сутності краси образу в нерозривному зв'язку з його життєвістю дозволило Хогарту підійти з реалістичних позицій і до висвітлення характеру взаємозв'язку категорій краси і принадності.

Починаючи з часів Відродження, феномен принадності (grazia) розглядався, на відміну від категорії краси, як явище загадкове і навіть таємниче. Здавалось незбагненим, що обличчя некрасиве здатне бути чарівним, а красиве — залишати людей байдужими або навіть відштовхувати від себе. Аньоло Фіоренцуола бачив у принадності «якесь сяйво, що виникає таємничим шляхом»*. Дюфренуа і де Піль вважали, що краса досягається художником «правилами», а його здатність надавати образу принадності — є даром, одержаним від всевишнього. Принадність в часи Хогарта визначали французьким висловом *je ne sçai quoi* (щось незбагненне). Хогарт вбачав одне з своїх основних завдань у виявленні реального змісту принадності. Він, як уже зазначалось, відрізняв «красу доцільності» від краси, в якій доцільне сполучається з різноманітним, тобто проявляється через індивідуальне, своєрідне, перехідне. Перший вид краси властивий об'єктам технічного виробництва. Краса другого виду є формою виразу внутрішньої активності об'єкта або нагадує про неї. Цей вид краси,

* История эстетики, т. 1, М., изд. Академии художеств СССР, 1962, стор. 564.

характерний для об'єктів природи і мистецтва, має особливу приналежність, оскільки її змістом є саме життя. Приналежність, як естетична категорія, при такому її розумінні не є чимось відмінним від категорії краси. Але міра її прояву залежить від внутрішніх якостей людини. Приналежність є найвищим її виразом або тим, що в сучасній естетиці визначається як прекрасне.

Підпорядкування мети художньої творчості висвітленню життя відкривало шлях до утвердження нового ідеалу краси, близького і зрозумілого широким масам, органічно поєданого з принципом правдивого відображення дійсності.

VII

1753 року, коли книга «Аналіз краси» побачила світ, умови для пропаганди висловлених в ній ідей були в Англії вкрай несприятливі. Зближення буржуазії з дворянством, аристократизація її верхівки посилювали позиції прихильників класицизму, які створили згодом офіційну Академію мистецтв на зразок французької. Вони схилили на свій бік навіть тих художників, які разом з Хогартом працювали в заснованій ним Академії у провулку Сен-Мартін. У зміцненні цього ворожого Хогартові руху велику роль відіграв молодий, надзвичайно талановитий художник і теоретик Джошуа Рейнольдс, що вдало поєднував настанови класицизму зі смаком англійської еліти.

Поява книги Хогарта була сприйнята конессерами, з якими він воював усе життя, а також багатьма англійськими художниками і політичними діячами того часу як виклик, кинутий всім загально визнаним нормам мистецтва. Проти нього підняли шалену кампанію у пресі, з'явилися численні карикатури Поля Сандбі, пасквілі, в яких висміювались не лише теоретичні твердження Хогарта, а й він сам як людина і митець. Актор Гаррік, намагаючись захистити свого друга, писав парламентському діячу Чарльзу Черчіллю: «Я благаю Вас не виступати проти Хогарта... Він великий і оригінальний геній, я люблю його як людину й поважаю як митця»^{*}. Однак всі прохання були марні. Злобливими нападами були отруєні всі наступні роки життя Хогарта. Особливо дошкульним було звинувачення Хогарта в тому, що «Аналіз краси»

* Joseph Burke. Introduction.—У кн.: William Hogarth. The Analysis of Beauty. Oxford, 1955, стор. XXVII.

написав не він, а його друзі. Лише в наш час ретельне вивчення англійським дослідником Джозефом Берком рукописів трьох варіантів «Аналізу краси», які «на щастя для репутації Хогарта збереглися», дозволили «повністю виправдати художника перед нащадками від тяжких звинувачень деяких ворожих йому сучасників»*.

Значно сприятливіші відгуки «Аналіз краси» мав у 50—60-х роках XVIII ст. у Франції та Німеччині. Дідро хоч і докоряв Хогартові за недооцінку досягнень французьких митців у галузі живопису, але разом з тим включив у свої праці («Салон 1765 року», «Дослід про живопис») без критичних застережень значні фрагменти з «Аналізу краси». Лессінг сприйняв появу цього трактату як подію надзвичайно великого значення. У рецензії на перше видання цієї праці німецькою мовою і у вступній статті до другого видання (обидва вони вийшли у 1754 році) він характеризує Хогарта як «одного з найвеличніших художників, яких будь-коли мала Англія»** і відзначає глибокий зміст «Хогартової системи тілесної краси»***. Лессінг солідаризується з Хогартом і в трактаті «Лаокоон», цитуючи його аналіз статуї Аполлона Бельведерського****.

У XIX столітті естетичні ідеї Хогарта завойовують визнання у Західній Європі, головним чином у зв'язку із зростанням інтересу до його творчої спадщини. Їх вплив був особливо відчутний у таких поборників реалістичного методу, як Джон Констебль, Франсіско Гойя, Оноре Дом'є, Гюстав Курбе.

У демократичних мистецьких колах Росії зростання інтересу до естетичних ідей і творчості Хогарта було тісно пов'язане з боротьбою за утвердження принципів ідейності та реалізму. «Російським Хогартом» називали художника П. А. Федотова. Про глибоке вивчення творчості Хогарта Т. Г. Шевченком дають під-

* Joseph Burke. Introduction.— У кн.: William Hogart. The Analysis of Beauty. Oxford, 1955, стор. XXVII.

** Voss's Berlinische privilegierte Zeitung, N 65, 30/V 1974. Цит. за виданням: В. Хогарт. Анализ красоты. Л.— М., 1958, стор. 88.

*** William Hogarth. Zergliederung der Schönheit. Verd. und Verm. Abdruck, Berlin—Potsdam, 1754, Vorbericht, стор. 2—6.

**** Див.: Г.-Е. Лессінг. Лаокоон. К., «Мистецтво», 1968, стор. 207.

ставу твердити графічні серії українського митця, а також запис у щоденнику від 2 лютого 1858 року, який свідчить про те, що він мав у себе «ливрезоны Гогарта»*.

Погляди Хогарта багато в чому були близькі і співзвучні російським та українським художникам-передвижникам. Його палким прихильником був В. В. Стасов. Маючи на увазі «велику справу, розпочату Хогартом», він писав: «Прийшов зрештою час, і те, що було таємницею одного, розлилось на весь світ, стало необхідністю і прагненням усіх»**.

Ідеї, закладені в «Аналізі краси», знайшли свій подальший теоретичний розвиток у праці М. Г. Чернишівського «Естетичні відношення мистецтва до дійсності», а також у висловлюваннях і творах українських революціонерів-демократів Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Павла Грабовського.

Радянська естетика як наука, спираючись на марксистсько-ленінську методологію, досягла високого рівня розвитку. Нині далеко не всі положення Хогарта можуть бути сприйняті без доповнень і критичних зауважень. У домарксистській естетиці духовний зміст людини розглядався ще без урахування її історичного розвитку як суспільної істоти. Тому для Хогарта-матеріаліста єдиним джерелом краси була природа. Він ще не міг, поряд з визнанням об'єктивної сутності краси, побачити можливість її збагачення внаслідок суб'єктивної діяльності людини. В результаті цього у вченні Хогарта до певної міри недооцінено духовний внесок митців у формування ідеалу краси, а також роль вивчення художньої спадщини у становленні критеріїв естетичного відношення до дійсності.

Разом з тим не можна не визнати, що вчення Хогарта, багато в чому випереджаючи свій час, відстоювало матеріалістичну лінію у розвитку естетики. Воно несе в собі багато цінного, актуального й сьогоденні. мобілізуючи на боротьбу проти ідеалістичних настанов прихильників «чистої» краси, модернізму і техніцизму в мистецтві, за зближення художньої творчості з життям широких верств трудящих, за ствердження в ній ідей гуманізму і народності.

Ф. УМАНЦЕВ

* Тарас Шевченко. Повне зібрання творів у шести томах, т. 5. К., Вид-во АН УРСР, 1963, стор. 193.

** В. В. Стасов. Избранное, т. 2, М.—Л., 1951, стор. 251.

УЇЛЬЯМ
ХОГАРТ

АНАЛІЗ
КРАСИ

НАПИСАНО З НАМІРОМ
ЗАКРІПИТИ
ХИТКІ УЯВЛЕННЯ
ПРО СМАК

*Так він мінявся на очах,
Грайливо звивистим хвостом
Сплітаючи гірлянди,
Щоб полонити Євин зір.*

МІЛЬТОН

ЗМІСТ

Передмова

Вступ. Користь і переваги, які ми дістаємо, розглядаючи тверді предмети лише як тонкі оболонки, складені з ліній, подібних до лушпиння цибулини.

Розділ I. Про відповідність.

Розділ II. Про різноманітність.

Розділ III. Про одноманітність, правильність, або симетрію.

Розділ IV. Про простоту, або ясність.

Розділ V. Про складність.

Розділ VI. Про величину.

Розділ VII. Про лінії.

Розділ VIII. З яких частин і як складаються принадні фігури.

Розділ IX. Про композицію з хвилеподібною лінією.

Розділ X. Про композицію із змієподібною лінією.

Розділ XI. Про пропорційність.

Розділ XII. Про світло і тінь, а також про те,

в який спосіб око, завдяки їм, уявляє собі предмет.

Розділ XIII. Про композицію щодо світла, тіні й кольору.

Розділ XIV. Про кольори.

Розділ XV. Про обличчя.

- 1) Виявлення найвищого смаку і його протилежності.
- 2) Характер і вираз обличчя.
- 3) Про те, як лінії обличчя змінюються від дитинства до старості й указують нам різний вік.

Розділ XVI. Про поставу.

Розділ XVII. Про рух.

- 1) Новий метод опанування легкого вишуканого руху руки, голови та ін.
- 2) Про танець, переважно менует.
- 3) Про контрданс, а в закінченні про сценічний рух.

ПЕРЕДМОВА

Якщо будь-коли й була потрібна передмова, то, либонь, саме до цього твору, заголовок якого (оголошений у пресі нещодавно) дуже потішив зацікавлених та навіяв їм сподівання, хоч і не без домішки сумніву, в тому, що такий намір можна задовільно здійснити. Красу бачать і визнають усі, проте дослідження, присвячені їй, були майже полишені через велику кількість марних намагань з'ясувати її причини¹. Предмет даного дослідження здебільшого вважався річчю занадто високого і витонченого гатунку, щоб можна було його обговорювати слушно й переконливо. Отже, передаючи на розгляд публіки твір цілком новий за своїм характером, слід сказати кілька вступних слів ще й тому, що він, природно, зіткнеться з деякими давно усталеними думками, а може, й спростуватиме їх. А що суперечки можуть виникнути й з приводу того, як і наскільки глибоко предмет даного твору розглядали і обговорювали досі, доцільно буде викласти читачеві те, що можна з приводу цього зібрати в творах стародавніх і новітніх письменників та художників.

Не дивно, що досліджуваний предмет так довго вважався нез'ясованим; адже природу багатьох його сторін не під силу збагнути самим лише літераторам. В іншому разі дотепні джентльмени, які друкували про це останнім часом цілі трактати (і писали набагато ученише, ніж можна сподіватися від людини, що ніколи

досі не брала до рук пера²), не були б так швидко спантеличені у своїх судженнях і не були б примушені так раптово повертати на загальну, краще второвану стежку міркувань про моральну красу, аби лише виплутатися з труднощів³, на які вони, як виявилось, натрапили.

До того ж вони, з тих самих причин, змушені забавляти своїх читачів дивовижними, але часто хибними панегіриками покійним митцям та їхнім творам. Без кінця розводячись про наслідки, замість розкривати причини, вони після приемних слів і довгих пишномовних просторікувань успішно закінчують тим, з чого почали, і чесно признаються: щодо принадності, тобто найголовнішого в усьому обговорюваному питанні, вони навіть не претендують щось зрозуміти...

І справді, як вони можуть розуміти? Адже ж тут треба практично знати мистецтво малювання в цілому (самої скульптури не досить), і знати його на найвищому рівні, щоб мати змогу протягти нитку своїх досліджень через усі його частини, що я сподіваюсь виконати в даному творі.

Природно, виникає питання, чому найкращі митці останніх двох сторіч, які у своїх творах досягнули принадності і красу, мовчали про предмет, що так багато важить для образотворчого мистецтва та їхньої власної слави? На це я відповім, що вони, мабуть, досягли видатної майстерності у своїх творах шляхом точного відтворення красот природи і частого наслідування прекрасних античних статуй та завдяки високим думкам про них. Це достатньою мірою прислужилось їм як художникам, і вони не турбували себе дальшим дослідженням безпосередніх причин такого результату. Справді, чи не дивно, що великий Леонардо да Вінчі (серед багатьох філософських настанов, безладно ви-

кладених у його трактаті про малярство) навіть найменшим натяком не прохопився про якусь річ, що наближалась би до такої системи ⁴; дивно тим паче, що він був сучасником Мікеланджело, а той, як кажуть, відкрив певний принцип лише в торсі античної статуї (добре відомої завдяки цій обставині під назвою «Торса Мікеланджело» ⁵) (рис. 54 табл. 1). Цей принцип надавав його творам величі, притаманної найкращим пам'яткам античного мистецтва. Щодо цього переказу в Ломаццо ⁶, який у той самий час писав про малярство, є такий вартий уваги уривок (т. I, кн. 1).

«...А що в цьому місці випадає певна вказівка Мікеланджело, яка може прислужитися нашій меті, я не приховую її, полишаючи далі її тлумачення і розуміння читачеві із здоровим глуздом. Розповідають, ніби Мікеланджело якось зробив таке зауваження своєму учневі, художнику Марку із Сієни: *він повинен завжди виконувати фігуру пірамідальною, змієподібною, різноманітною в одному, другому і третьому вимірах*. У цьому правилі (на мою думку) полягає вся таємниця мистецтва, бо якнайбільша принадність і життя, які тільки може мати картина, полягають у передачі Руху; це художники називають *духом* картини. Нема форми, більш здатної відобразити *рух*, ніж форма полум'я, бо вогонь, на думку Арістотеля та інших філософів,— найактивніша з усіх стихій. Тому форма полум'я найпридатніша для визначення руху. Полум'я має конус або вістря, яким воно немовби розгинає повітря, щоб піднятися у свою, властиву йому сферу. Отож зображення, що має таку форму, буде найпрекрасніше».

І після Ломаццо багато авторів тими самими словами радили дотримуватися цього правила, не розуміючи його значення. Бо поки воно не вивчене система-

тично, всього, що стосується принадності, не можна зрозуміти.

Дюфренуа у своєму «Мистецтві малярства» пише: «Широкі плавні обриси, що нагадують хвилі, надають принадності не тільки частині, а й всьому тілу, як це ми бачимо у статуї Антіноя та в багатьох інших античних статуях. Гарна фігура та її частини повинні завжди мати змієподібну, схожу на полум'я форму; природно, що цей вид ліній має щось від життя і викликає уявлення про рух, що дуже нагадує коливання полум'я та звиви змії». Якби Дюфренуа розумів те, що він сказав, то, говорячи про принадність, він не зміг би висловитися так суперечливо далі. «Але щиро кажучи, це важка справа і рідкісний хист, який митець скоріше дістає з небес, ніж завдячує своїм власним зусиллям і працьовитості».

Ще більше суперечить сам собі де Піль у своїх «Життєписах художників», коли каже: «Художник може володіти нею (тобто принадністю) від природи й навіть не знати, що він нею володіє, не знати, до якої міри він втілює її у своїх творах, і що принадність та краса — різні речі. Краса дає втіху дотриманням [певних] правил, а принадність — і без них».

Ці думки повторювалися в усіх англійських авторів, що писали на цю тему; відтоді *je ne sçai quoi*⁷ стало модною фразою для означення принадності.

Із сказаного зрозуміло, що порада, яку, немов оракул, виголосив так давно Мікеланджело, залишалась нерозгаданою до нашого часу, хоча, здавалось, мало б бути навпаки. Ми не так дивуватимемося цьому, коли зміркуємо, що і в ній повно суперечностей, мов у найтемнішому каламбурі, будь-коли виголошеному в Дельфах⁸, бо *хвилясті лінії так само часто бувають причиною потворності, як і принадності*. З'ясувати це пи-

тання саме тут означало б завчасно розкривати те, що читач знайде детально викладеним в основній частині нашого твору.

Поширена також хибна думка, нібито справжню красу форм людського тіла творять прямі лінії, хоча їм там не слід було б і з'являтися. Посередній конесер⁹ вважає, що не буває гарного профілю без прями-сінького носа, а якщо лоб прямо переходить у ніс, то він вважає це за ще благороднішу рису. Я бачив жалюгідні начерки, надряпані пером, які продавались вельми дорого лише тому, що вони мали такі профілі, як зображено на рис. 22 та 105 табл. 1, і які будь-хто може малювати, заплющивши очі. Загальне уявлення, що людина має бути прямою, як стріла, і триматися зовсім прямо, теж не мудріше. Коли б учитель танців побачив свого учня в невимушеній і граційно схиленій позі Антіноя¹⁰ (рис. 6 табл. 1), то почав би соромити його, й сказав би йому, що він скручений, як баранячий ріг, і звелів би тримати голову прямо, як це він робить сам (див. рис. 7 табл. 1).

Так само й художники доводять своїми творами, що вони, мабуть, не менше розходяться у поглядах на цей предмет, ніж письменники. Французи, за винятком тих, котрі наслідували античну або італійську школу, як видно, старанно уникали змієподібної лінії в усіх своїх картинах, особливо Антуан Куапель, що малював історичні сюжети, і Ріго, головний портретист Людовіка XIV.

Рубенс, чия манера рисування цілком оригінальна, як правило, користувався широкою плавною лінією, що проходить через всі його витвори та надає їм шляхетного духу. Проте навряд чи він був знайомий з тим, що ми звемо точною лінією (про неї ми говоритимемо детальніше далі), і яка надає витонченості, властивої

творам найкращих італійських майстрів. Взагалі, Рубенс перевантажує свої контури занадто сміливими вигинами ліній, подібними до літери S.

Рафаель, що йшов від прямої і жорсткої манери, раптом змінив свою любов до ліній, коли побачив твори Мікеланджело й античні статуї, і він так уподобав змієподібну лінію, що став уживати її до смішного часто, особливо у драпуваннях. Проте його величезне вміння спостерігати природу не дозволило йому довго припускатись цієї помилки.

П'єтро да Кортона довів цю лінію до вишуканості у своїх драпуваннях.

Цього правила ніде не можна зрозуміти краще, ніж у деяких картинах Корреджо, особливо у його картині «Юнона та Іксіон»¹¹. Однак пропорції в його фігурах іноді виглядають так, ніби їх підправив звичайнісінький маляр, що звик розписувати лише вивіски.

Тим часом Альбрехт Дюрер, який рисовав за правилами математики¹², ніколи не відступав від них у бік принадності, що він напевне іноді робив би, коли б копіював життя і не був спутаний своїми власними непридатними до вживання правилами пропорції.

Проте найбільше заплутувало цю справу, мабуть, те, що Ван-Дейк, з усіх поглядів один з найкращих будь-коли відомих нам портретистів¹³, очевидно, не мав і на думці нічого такого. Бо в його картинах, здається, нема іншої принадності, крім тієї, що йому випадково піднесла сама природа.

Існує портрет герцогині Уортон (рис. 52 табл. 2), гравірований Ван Гунстом з оригіналу Ван-Дейка і позбавлений будь-якої витонченості. Якби Ван-Дейкові згадана лінія була відома як головне правило, то він не зміг би нарисувати всі частини свого портрета всупереч правилу так само, як не зміг би пан Аддісон

написати весь текст «Spectator'a»¹⁴ з граматичними помилками, хіба що він зробив би це навмисно. Проте, беручи до уваги інші визначні якості Ван-Дейка, художники воліють називати цей брак принадності в його поставах *простотою*; і справді, вони часто цілком справедливо заслуговують на цей епітет.

Новітні маляри вагаються і суперечать один одному не менше, ніж уже згадані майстри, хоч би як вони намагалися довести протилежне. Я був певний цього і тому 1745 року опублікував фронтиспіс до збірки моїх гравюр, де я нарисував на палітрі художника змієподібну лінію з такими словами під нею: *лінія краси*¹⁵. Рибка невдовзі клюнула, і якийсь час жоден єгипетський ієрогліф не морочив людям голови стільки, як це зробила лінія краси. Живописці та скульптори приходили до мене питати, що вона означає, і, доки не діставали пояснення, були спантеличені нею не менше, ніж інші люди. І тільки тоді, але не раніш, декотрі з них пригадували, що лінія краси — це їхня давня знайома, хоча вміли витлумачити її властивості ненабагато краще, ніж робітник, що весь час користується підіймою, але не вміє пояснити закон її дії.

Інші, приміром посередні портретисти і копіїсти, взагалі заперечували існування такого правила чи то в мистецтві, чи то в природі й твердили, що все це нісенітниця. А втім, і не дивно, що ці джентльмени ще не доросли до розуміння речі, з якою вони майже або зовсім не мали діла. Хоча копіїст іноді може, на думку загалу, змагатися з оригіналом, який він копіює, проте сам він потребує для цього не більше вміння, хисту чи знання природи, ніж ткач-поденник, який, працюючи за готовим малюнком, навряд чи сам знає, що він тче — шматок за шматком — людину чи коня, проте врешті майже несвідомо виймає зі свого верстата

чудовий гобелен, на якому, можливо, зображена одна з битв Александра, яку намалював Лебрен.

Оскільки через згадану вище гравюру мені часто доводилося сперечатись, з'ясовуючи якості цієї лінії, я дуже зрадів, коли знайшов підтвердження своєї думки у вищезгаданому правилі Мікеланджело, на яке мені вперше вказав доктор Кеннеді, вчений, антиквар і знавець мистецтва; в нього я пізніше добув переклад, з якого взяв кілька уривків для мого твору.

Тепер спробуємо розкрити, як висвітлювався предмет, про який іде мова, у давнину. Спочатку Єгипет, а потім і Греція показали своїми творами велику вправність у мистецтвах і науках, між іншим, і в малярстві та скульптурі; вважають, що все це вийшло з їхніх великих філософських шкіл. Здається, Піфагор, Сократ і Арістотель свого часу вказали правильний шлях вивчення природи живописцям і скульпторам тих часів (на який вони, вельми імовірно, ступили пізніше, бо їхні професії вимагали, щоб вони трималися трудніших стежок).

Цей висновок можна зробити з відповідей, які дав Сократ своєму учневі Арістіппу й маляреві Паррасію щодо *відповідності*¹⁶, першого основного закону природи, який стосується краси.

Випадково натрапивши на передмову до трактату, що має назву «Про ідеал прекрасного»*, я до деякої міри звільнився від клопоту збирати історичні відомості про ці мистецтва серед стародавніх. Цей трактат був написаний Ламбертом Германзоном Тен-Кате французькою мовою, перекладений на англійську

* Виданий 1732 року і продається в А. Міллара. (Прим. автора).

Джемсом Крістофером ле Блоном, який, говорячи в передмові про автора, зазначає: «Його відмінне знання того, що я нині випускаю в світ, є результатом розуміння Відповідності в стародавніх греків або справжнього ключа до знаходження всіх гармонійних пропорцій в малярстві, скульптурі, архітектурі, музиці і т. ін., який привіз на свою батьківщину, в Грецію, Піфагор. Після мандрівки у Фінікію, Єгипет і Халдею, де великий філософ розмовляв з ученими, він повернувся до Греції року від створення світу 3484, а до християнської ери 520, й привіз із собою багато видатних відкриттів і вдосконалень на користь своїм землякам, і серед тих відкриттів правило Відповідності було найзначніше і найкорисніше.

Лише після Піфагора (а не раніш) греки, за допомогою цієї Відповідності, почали випереджати інші народи в науці та мистецтві. Якщо доти вони зображували свої *божества* у вигляді звичайних людських постатей, то віднині греки почали сприймати ідеал прекрасного. Памфіл, учень Павсія й учитель Апеллеса (розквіт його таланту припадає на рік 3641 від створення світу чи рік 363 до християнської ери), який учив, що жодна людина не може досягти визначних успіхів у малярстві без знання математики, перший застосував згадану Відповідність до мистецтва малярства. Близько того часу і скульптори та будівничі почали застосовувати її, кожен у своєму виді мистецтва. Без цієї науки греки залишилися би такими невігласами, якими були їхні предки.

Вони й далі вдосконалювалися в рисунку, малярстві, архітектурі, скульптурі та ін., поки не стали дивом для всього світу, а надто після того, як народи Азії та єгиптяни (які раніше були вчителями греків) з плином часу й через спустошливі війни втратили свою

перевагу в науках і мистецтвах. Цим вмінням інші народи потім завдячували грекам, хоча могли тільки наслідувати їх.

Адже ж, коли римляни завоювали Грецію та Азію і привезли до Риму найкращі картини та наймайстерніших художників, ми не вважаємо, що вони відкрили великий ключ до пізнання Відповідності, про яку я тепер говорю; їх найкращі твори виконані під орудою грецьких художників, які, видно, не квапились відкривати таємницю Відповідності, бо хотіли бути необхідними в Римі, утримуючи таємницю для себе; або ж римляни, яких цікавило переважно світове панування, не дбали про розкриття таємниці, не знаючи її важливості та не розуміючи, що без неї їм ніколи не вдасться досягти видатної майстерності греків. А втім слід визнати, що римляни вдало використовували пропорції, які греки задовго до того звели до певних усталених правил, згідно зі своєю старовинною Відповідністю. Таким чином, римляни зуміли досягти правильного використання пропорцій, не розуміючи самої Відповідності.

Ця оцінка збігається з тим, що постійно можна спостерігати в Італії, де твори греків та римлян як у карбуванні, так і в скульптурі настільки відмінні одні від одних, як і алфавіт у їхніх мовах.

Оскільки передмова до названої книги була мені корисна, то я, судячи з заголовка книги, сподівався (а до того ж перекладач запевняв, що автор, завдяки своїй великій вченості, відкрив таємницю стародавніх людей) знайти там щось таке, що допомогло б мені або підтвердило мою схему, проте я був прикро розчарований, не знайшовши нічого подібного, навіть пояснення чи бодай повторної згадки про те, що спочатку так приємно схвилювало мене — слово *Відповідність*.

Тепер я даю читачеві зразок того, як автор своїми власними словами відкриває цю велику таємницю стародавніх, або *великий ключ пізнання*, як її називає перекладач.

«Піднесене, яке я так сильно поважаю і про яке я почав розмову,— це для більшості людей справжнє *je ne sçai quoi* («не знаю що»), тобто щось незрозуміле, і для справжніх знавців мистецтва найважливіше. Я називатиму його гармонійною правильністю¹⁷, тобто єдністю, що хвилює серце, зворушливою згодою або узгодженням не лише кожного члена з тілом, до якого він належить, але також кожної частини з членом, який належить до неї. Це також *нескінченна різноманітність частин*, хоч і узгоджена з кожним предметом так, щоб уся постава кожної фігури та все розміщення драпіровок відповідали вибраному сюжетові. Коротко: це справжня ясність та гармонійне підпорядкування думок як у обличчі й фігурі, так і в позах тіла. На мою думку, яскравий талантизм, який прагне до ідеалу, має поставити собі на меті саме це, бо це становило основну науку для найславніших художників. Саме в цьому великих майстрів не можна ні наслідувати, ні копіювати.

Це можуть робити лише вони самі або ті, хто наблизився до пізнання ідеалу, та ще ті, що знають правила чи закони природи поезії та малярства не гірше від самих майстрів, хоч і поступаються їм у нахненні та винахідливості».

Спочатку здається, ніби слова про *нескінченну різноманітність* у цій цитаті мають у собі якесь значення, та його цілком перекреслює решта абзацу, а інші сторінки, як звичайно, заповнені описом картин.

Оскільки кожна людина має право висловлювати свої міркування щодо цього відкриття древніх, то моїм

завданням буде показати, що воно було ключем до повного пізнання різноманітності як форми, так і руху. Шекспір, що мав хист якнайглибшого проникнення в природу, підсумував усі чари краси у двох словах: нескінченна різноманітність. Говорячи про владу Клеопатри над Антонієм, він каже:

Не звичка застаріла
Її різноманітність нескінченна

(Дія 2, сцена 3) ¹⁸.

Часом бувало, що древні робили своє вчення недосяжним для простого люду й за допомогою символів та ієрогліфів приховували свої таємниці від тих, що не належали до їхніх особливих сект і товариств. Ломаццо пише (глава 29, книга I): «Греки, наслідуючи старовину, встановили воістину славнозвісні пропорції, в яких виявляється найвищий ступінь якнайвитонченішої краси та привабливості, і присвятили їх у трикутній скляній вазі Венері, богині божественної краси, від якої походить також і вся краса нижчих речей».

Якщо визнати ці слова гідними віри, то чи не можна припустити, що символ трикутної вази може бути подібний до лінії, яку радив Мікеланджело? Особливо якщо довести, що трикутна форма вази і сама змієподібна лінія — найвиразніші фігури, які тільки можна придумати для позначення не лише краси й принакності, але й всього *порядку форми*.

В оповіданні Плїнія про те, як Апеллес відвідав Протогена, є слова, які підсилюють цей здогад. Сподіваюсь, що мені буде дозволено повторити цю розповідь. Апеллес, почувши про славу Протогена, поїхав на Родос відвідати його, але не застав його вдома. Тоді Апеллес попросив дошку, на якій він нарисовав

лінію і сказав служниці, що лінія відкриє її господареві, хто був його гостем. Там не пояснено точніше, що це була за лінія, яка могла так несприятливо вказати одного з перших майстрів у його професії. Якщо це був тільки штрих (хоч і тонкий, мов волосина, як, здається, вважає Пліній), він ні в якому разі не зміг би показати здібностей великого митця. Проте якщо припустити, що це була лінія якоїсь надзвичайної якості, якою, наприклад, може бути змієподібна лінія, то Апеллес, бажаючи зробити Протогенові комплімент, не міг би залишити під ним красномовнішого підпису. Протоген, прийшовши додому, зрозумів натяк і нарисував усередині ще тоншу або ж *набагато виразнішу лінію*, щоб показати Апеллесові, якщо той прийде знов, що він зрозумів його думку. Апеллес скоро повернувся, був дуже потішений відповіддю, яку Протоген залишив йому, й пересвідчився, що слава Протогенова не перебільшена. Ще раз виправивши лінію, — можливо, зробивши її ще витонченішою, — він попрощався і пішов. Тільки в такому розумінні ця розповідь набуває сенсу, а в тому вигляді, як її звичайно сприймають, вона перетворюється на кумедну байку.

Додамо до цього, що навряд чи є єгипетське, грецьке або римське божество, зображення якого не супроводилось би в'юнкою змією, закрученим рогом достатку або іншим вигнутим символом. Того ж типу дві невеличкі голівки богині Ізиди¹⁹ над погруддям Геркулеса²⁰ (рис. 4 табл. 1) — одна увінчана кулею поміж двох рогів, друга — лілеєю *. Гарпократ²¹, бог мовчан-

* Листя цієї квітки, виростаючи, вигинається вельми гарно в різних напрямках, що можна краще роздивитися на рис. 43 табл. 1; та є ще одна цікава квіточка, так званий осінній цикламен (рис. 47), листя якого чарівно вигинається лише в одному напрямку.

ня, ще прикметніший у цьому розумінні: великий загнутий ріг росте в нього з одного боку голови, в руці він тримає ріг достатку, а другий лежить у нього біля ніг, прикладеним до вуст пальцем він закликає зберігати таємницю (див. «Старожитності» Монфокона²²). Знаменно, що божества варварських та готичних народів ніколи не мали й понині не мають жодних принагідних форм, які належить їм мати. Зовсім позбавлені цих закрутів китайські пагоди²³. І яким посереднім смаком позначені їхні зусилля в малярстві та скульптурі, незважаючи на те, що вони надзвичайно тонко викінчені. Здається, вся нація дивиться на такі речі одним оком. Це зло, природно, виходить із забобонів, які вони за своєю копіюючи роботу один в одного, чого стародавні люди майже не робили.

Цілком очевидно, що в старовину вивчали різні мистецтва зовсім не так, як це роблять нині. Ломаццо це було, мабуть, частково відомо, бо він каже в одному розділі свого твору на стор. 9: «Існує два види розвитку в усіх мистецтвах і науках: один називається природним ладом, а інший — навчанням. Природа розвивається звичайно, починаючи з недосконалого як часткового і закінчуючи досконалим як загальним. Якщо, досліджуючи природу речей, наш розум ітиме в тому порядку, яким вони викликані, то, безперечно, це буде найбільш абсолютний і готовий спосіб, який тільки можна уявити, бо ми починаємо пізнавати речі з їхніх перших, безпосередніх джерел, і це не тільки моя думка, а також Арістотелева». Проте, невірною розуміючи думку Арістотеля і зовсім відкидаючи його пораду, він далі каже: «Якби ми могли все це втягнути нашим розумом, ми були б вельми розумні, але це *неможливо*». Подавши кілька незрозумілих пояснень, чому він думає саме так, він каже вам: «Я вирішую йти шляхом

навчання», що відтоді робили всі автори, які писали про малярство.

Якби наведений уривок потрапив мені на очі до того, як я взявся за цей начерк, то він, можливо, зупинив би мене й віднадив від спроби братися за те, що Ломаццо називає неможливим завданням. Але, бачачи, що в згаданих вище суперечках потік лайки був спрямований здебільшого проти мене і що кілька опонентів висміяли мої докази, хоча самі щоденно користувалися ними і навіть жбурляли їх мені в обличчя, як свої власні, я почав дещо публікувати на цю тему. Так, я звернувся до кількох своїх друзів, яких я вважав здатними взяти до рук перо замість мене, пропонуючи постачати їх словесними матеріалами. Проте, дійшовши висновку, що такий метод недоцільний, бо важко одній людині висловлювати думки іншої, особливо про предмет, або зовсім їй незнайомий, або в чомусь новий, я був змушений спробувати знайти такі слова, які найкраще відповідали б моїм власним ідеям, бо вже зайшов надто далеко, щоб мати змогу облишити цей намір. Після цього, обміркувавши якнайкраще всю справу і виклавши її у вигляді книжки, я подав цю книжку на суд тих моїх друзів, на щирість і здібності яких я міг найкраще покладатися, вирішивши, залежно від їхнього схвалення або осуду, випустити в світ або знищити її. Проте їхня прихильна думка про рукопис, відверто висловлена, надихнула мене вірою і скоро змінила ставлення тих, хто мав кращу думку про мій олівець, ніж про мое перо, та обернула їхні глузи на сподівання, особливо коли ті самі мої друзі люб'язно запропонували мені надрукувати твір. І тут я повинен висловити щире подяку одному джентльменові за виправлення і поліпшення принаймні третини тексту. А що він не завжди був присутній і вільний від своїх справ, то деякі аркуші

пішли до друку без жодної допомоги, а решта при нагоді була переглянута ще одним або двома моїми друзями²⁴. Якщо хто знайде в книжці якісь похибки, я охоче визнаю їх усі своїми й вони, признаюсь, не вельми збентежать мене, аби тільки ця річ загалом принесла користь і відповідала істині та природі. Якщо читач вважатиме за можливе виправити деякі помилки, це дуже потішить мене і зробить велику честь самому творові.

ВСТУП

Пропоную читачеві короткий нарис, супроводжуваний двома пояснювальними гравюрами; у цьому нарисі я намагатимусь показати, які існують у природі правила, що ними ми керуємося, називаючи форми одних тіл гарними, інших — потворними, одних — привабливими, а інших — огидними. Я покажу, розглядаючи детальніше, ніж це робилося досі, характер тих ліній та різні їхні поєднання, за допомогою яких можна викликати в нашій свідомості уявлення про всю різноманітність форм, що тільки можна собі уявити. Спочатку, можливо, весь задум, так само як і гравюри, можуть здаватися придатними радше для того, щоб розважити й вразити, ніж зацікавити й навчити. А втім, я переконаний, що коли взяті з життя приклади, які стосуються цього нарису, будуть належним чином обмірковані й розглянуті на основі викладених у ньому принципів, їх визнають гідними дбайливого й пильного вивчення. Гравюри також (тут я не маю сумніву) розглядатимуться якнайуважніше, коли виявиться, що майже кожна з фігур (як би дивно вони не здавалися згрупованими), обговорена в нарисі окремо й має завдання допомогти читачевій уяві тоді, коли наведені як приклад оригінали з царини мистецтва чи природи не будуть перед його очима. І в цьому світлі, сподіваюсь, розглядатимуться мої гравюри та фігури, на які я посилаюсь. Вони вміщені тут не як зразки краси й принадності, а тільки для того, щоб показати читачеві,

якого характеру предмети він має шукати й досліджувати у природі або в творах найбільших майстрів. Тому мої фігури треба розглядати в тому самому світі, що й накреслені пером математика фігури, які можуть наочно передати його задум, хоча жодна лінія в них не буває бездогаданно пряма й не має своєї кривизни, про яку він говорить. Ні, я був так далеко від прагнення до принагідності в цих гравюрах, що навмисне волів бути найменш точним там, де слід би сподіватися найбільшої краси, аби жоден штрих на рисунку не було покладено на шкоду думкам, викладеним в книжці. Бо ж я мушу признатися, що взагалі мало сподіваюсь на доброзичливу увагу тих, що вже одержали більш модне уявлення про таємниці таких мистецтв, як малярство і скульптура. Ще менш я чекаю або справді бажаю співчуття того кола осіб, яке зацікавлене в підриві будь-якого вчення, що може навчити нас *дивитися своїми власними очима*.

Нема потреби доводити, що деякі з цих останніх осіб є не тільки помічниками, але часто і єдиними наставниками та проводирями перших. Та в якому світі їх розглядають за кордоном, можна частково побачити на їхньому карикатурному зображенні, взятому з гравюри, опублікованої паном Пондом з малюнка кав[алера] Гецці в Римі (рис. 1 табл. 1). На розсуд тих, чії думки неупереджені, з великою втіхою подано цей невеличкий твір; бо від тих, кому я найбільше завдячую, маю нині підставу чекати повної щирості.

Тому я хотів би запевнити моїх читачів, що як би вони не почували себе пригніченими пишномовними термінами мистецтва, трудними іменами та не схилялися перед парадом розкішної на вигляд колекції картин і статуй, їм (як чоловікам, так і жінкам) відкривається набагато ясніший шлях до досконалого пізнан-

ня витонченого і прекрасного як у штучних, так і в природних формах, якщо розглядати їх систематично, але водночас знайомим шляхом, ніж тим, хто упереджений догматичними правилами, взятими лише з творів мистецтва. Навіть більше, я дозволю сказати, що вони дістануть це пізнання швидше і раціональніше, ніж навіть посередній художник, сповнений забобонів.

Чим більше переважатиме думка, що художник та знавці — єдині компетентні судді в таких речах, тим більше стає необхідним з'ясувати й підтвердити те, що було викладено у попередньому розділі, щоб брак попередніх знань нікому не перешкодив досліджувати це питання.

Причина, чому джентльмени, які приділяли увагу вивченню картин, мають око, менш при звичаєне для нашої мети, ніж інші, полягає в тому, що їхні думки були цілком і постійно зайняті обдумуванням і запам'ятовуванням різних *манер*, у яких ці картини написані, різних подій, імен та звичаїв майстрів разом з іншими незначними обставинами, які належать до технічного боку мистецтва. І мало часу вони приділяли (або не приділяли зовсім) вдосконаленню уявлень, які їм слід було б мати про самі природні об'єкти. Це призводить до того, що свої перші уявлення ці люди одержують виключно від *наслідувань* і занадто часто стають фанатичними прихильниками не лише їхніх красот, а й вад; вони, врешті, цілком нехтують або принаймні зневажають твори природи лише за те, що ці останні не збігаються з упередженим уявленням, яке склалося про них.

Якби не такий був справжній стан речей, то багато уславлених картин, що тепер прикрашають кабінети любителів у всіх країнах, були б давно спалені. Наприклад, картина «Венера й Купідон», представлена на

мал. 49 табл. 1, не змогла б потрапити до головних апартаментів палацу²⁵.

Цілком очевидно, що око митця може бути нітрохи не краще пристосоване до сприймання нових вражень, якщо він так само перебуватиме в полоні у творів мистецтва та буде гнатися за тінню і не помічати реальної цінності. Ця помилка трапляється найчастіше у тих, хто їде до Рима завершувати своє навчання²⁶, бо це скоріше безтурботна поїздка знавця-цінителя, ніж художника. Вони через це перетворюються на поганих фахівців у власному мистецтві і водночас набувають значення відомих знавців. Підтвердження цього парадоксу можна спостерігати на всіх аукціонах картин, де найменш вправні художники виступають у ролі найпроникливіших суддів, і їм довіряють, як я гадаю, виключно завдяки їхній *незацікавленості*²⁷.

Я усвідомлюю, що багато чого в цій книжці сприйматиметься радше як наслідок обурення і намір спростувати заперечення тих, хто навряд чи розглядатиме недоліки моєї роботи в прихильному світлі, а не просто як заохочення тим моїм читачам, які не є ні художниками, ні знавцями. І я маю досить щирості, щоб визнати: і в цьому є частка правди. Але водночас я собі не дозволив би, щоб лише ця обставина була достатнім приводом (і примусила мене) образити будь-кого, якби інше міркування, крім уже згаданого, набагато важливіше для моєї мети, не зробило це необхідним. Я маю на оці необхідність звернути увагу читача на різочі зміни, яких, мабуть, зазнають предмети через упередження і забобони, що виникають у нашій свідомості. Ті, хто бажає навчитися бачити предмети правильно, мають остерігатися хибних висновків. Хоча наведені приклади досить промовисті, проте, звичайно, правда (для розради тим, кого може трохи вразити сказане),

що митці будь-якого стану являють ще переконливіші приклади майже неминучої схильності до забобонів, ніж решта людей.

Що являють собою всі так звані *манери*, навіть у найбільших майстрів, котрі, як відомо, так сильно різняться один від одного, а всі разом — від природи, як не величезну кількість переконливих доказів їхньої непорушної відданості фальшу, який завдяки їхній самовпевненості перетворився на незаперечну істину в їхніх власних очах? Рубенс, напевне, так само обурювався б сухою манерою Пуссена, як і Пуссен щедрою манерою Рубенса. Упередження митців дрібнішого масштабу щодо їхніх власних творів ще разючіше. Їхні очі, що так швидко розпізнають вади інших, водночас зовсім сліпі до своїх власних. Справді, як добре було б нам усім, якби одну з Гулліверових хлопавок можна було помістити біля наших ліктів²⁸, щоб при кожному мазку нагадувати нам про те, як упередженість і самовпевненість викривляють нам зір.

З усього сказаного, сподіваюсь, впливає, що ті, хто не має ніяких упереджень ні з власної практики, ні з чужих уроків, здатні перевіряти правдивість принципів, викладених на наступних сторінках. Проте, оскільки не кожен мав змогу достатньо ознайомитися з наведеними прикладами, я запропоную всім відомий приклад, який може придатись при спостереженні тисячі інших. Як поступово око змирюється навіть з негарним одягом, коли він стає все модніший, і як швидко він перестає подобатись, тільки-но стара мода минає, а нова починає приймати думки. Такий невизначений буває смак, коли в його основу не закладені тверді правила.

Я повідомив вас про свій намір докладно розглянути різноманітність ліній, яка допомагає нашій уяві скласти думки про тіла. Безперечно, ці лінії треба

уявляти собі нарисованими на поверхні лише твердих або непрозорих тіл. Та докладімо зусиль, щоб скласти собі по змозі точніше уявлення про *внутрішній бік* (якщо дозволите так висловитись), цієї поверхні, бо це дуже придасться нам у даному дослідженні.

Щоб ви добре мене зрозуміли, уявімо собі, ніби у кожному предметі, який ми розглядаємо, видовбано вміст так чисто, що нічого не лишилося, крім тонкої оболонки, внутрішня і зовнішня поверхня якої точно відповідає формі самого предмета. Уявімо собі також, що ця тонка оболонка складається з дуже тонких ниток, які однаково сприймаються оком як іззовні, так і зсередини; і ми переконаємося, що уявлення про дві поверхні цієї оболонки, як і слід було чекати, збігаються. Саме слово оболонка примушує нас немов однаково бачити обидві поверхні.

Цей химерний вираз, як його може дехто назвати, вельми часто зустрічатиметься в процесі роботи, і чим частіше ми думатимемо про предмети, як про самі лише оболонки, тим більше ми полегшуватимемо і зміцнюватимемо наше розуміння будь-якої окремої частини поверхні предмета, який ми розглядаємо, дістаючи тим самим точніше знайомство з предметом у цілому. Бо наша уява, звичайно, проникне у вільний простір всередині цієї оболонки і звідтіля, як із центра, зможе оглядати всю форму зсередини й так ясно бачитиме відповідні їй протилежні частини, що ми дістанемо уявлення про ціле і пануватимемо над кожним аспектом предмета навіть тоді, коли ходитимемо навколо нього та розглядатимемо його іззовні.

Отже, щоб дістати найповніше можливе уявлення про кулю, треба уявити собі нескінченне число прямих променів однакової довжини, що виходять з центра, як із ока, і рівномірно розходяться в різні боки. Обмо-

тавши їхні кінці нитками, які щільно прилягають одна до одної, або з'єднавши круговими лініями, одержимо правильну кулясту оболонку.

Але, звичайно, при розгляді першого-ліпшого непрозорого предмета нашу увагу спроможна привертати лише та частина його поверхні, яка розміщена навпроти нашого ока, а протилежна частина і навіть та, що лежить поруч, лишається в ту мить поза нашою увагою. І найменший порух, який ми робимо, щоб оглянути будь-який інший бік предмета, руйнує наше перше уявлення через відсутність зв'язку між цими двома уявленнями; а той зв'язок, звичайно, дав би нам повне пізнання предмета, якби раніш ми обміркували його в інший спосіб.

Інша перевага розглядання предметів просто як оболонок, складених з ліній, полягає в тому, що в такий спосіб ми дістаємо правильне й повне уявлення про так звані *обриси* фігури, бо уявлення, яке виникає лише за допомогою рисунків на папері, занадто обмежене. Адже у наведеному вище прикладі з кулею кожна з уявних кругових ліній має право вважатися обрисом кулі, так само як і ті, що відділяють видиму половину кулі від невидимої. Припустімо, що око весь час рухається навколо кулі, тоді ці нитки також весь час замінюватимуть одна одну в ролі обрисів (це слово треба розуміти в його вузькому і обмеженому значенні). У той момент, коли будь-яка з цих ниток під час руху ока з'являється на одному боці, протилежна їй нитка губиться і зникає на другому боці. Той, хто докладе зусиль, щоб дістати в такий спосіб досконале уявлення про віддалі, положення і взаємозв'язок різних матеріальних точок і ліній на поверхнях навіть найнеправильніших фігур, той поступово набуде вміння викликати їх у своїй пам'яті навіть тоді, коли самих

предметів не буде перед ним. І уявлення про них буде таке ясне і досконале, як про фігури найпростішої і правильної форми, такі як куби та кулі. Цей спосіб стане у великій пригоді тим, хто рисує з пам'яті, а тим, хто рисує з натури, дасть змогу точніше працювати. Тому я бажав би, щоб читач, наскільки це можливо, допоміг своїй уяві розглянути кожний предмет у такий спосіб, немовби його око було вміщено всередині цього предмета. Оскільки прямі лінії легко збагнути, то труднощів при наслідуванні цього методу в найпростіших і правильних формах буде значно менше, ніж можна було гадати спочатку, а користі від нього у складніших фігурах буде більше, як ми покажемо докладніше, коли говоритимемо про композицію.

Оскільки фігура на рис. 2 табл. 1 може бути винятково корисна молодим рисувальникам при вивченні форми людського тіла, найскладнішої і найпрекраснішої з усіх форм, показуючи їм механічний шлях до знаходження протилежних точок на її поверхні, яких ніколи не можна бачити одночасно, доречно розглянути цей рисунок саме тут, бо це водночас може додати ваги сказаному раніше.

Фігура зображує відлитої з м'якого воску торс людини, крізь середину якого перпендикулярно простролено дротину. Друга дротина простроплена спереду перпендикулярно першій і виходить з середини спини. Цих дротин можна простромити стільки, скільки треба, паралельно до перших двох і на рівній відстані від них та одна від одної, як відзначено кількома крапками на торсі. Хай ці дротини будуть встромлені так слабко, що при бажанні їх можна виймати, та робити це слід лише тоді, коли всі кінці дротин, які виглядають з воску, будуть старанно пофарбовані в інший колір. У такий спосіб горизонтальний та перпендикулярний *вміст*

цих частин тіла (під вмістом я розумію віддаль між протилежними точками на поверхні цих частин), крізь які пройшли дротини, стане точно відомим і розмір цих дротин можна порівнювати. А маленькі отвори там, де дротини прокололи віск, залишаючись на поверхні, позначають відповідні протилежні точки на зовнішніх м'ясах тіла; вони допоможуть нам також дістати повніше уявлення про всі частини, що лежать між ними. Ці точки можуть бути правильно перенесені у масштабі на мармурову фігуру.

Відомий метод, яким користуються багато років, щоб точніше і швидше зменшувати рисунки при гравіруванні великих картин або збільшувати їх при розписуванні плафонів і бань, можна сказати, до певної міри, споріднений з тим, що пропонується тут. (Проводять взаємно перпендикулярні лінії так, щоб вийшло однакове число квадратів як на папері, призначеному для копії, так і на оригіналі; у такий спосіб розміщення кожної частини картини механічно визначається й легко переноситься). Тільки останній спосіб вживається на площині, а перший — на об'ємних тілах. До того ж, цей новий спосіб відрізняється своїм застосуванням і може стати набагато кориснішим і ширше вживаним.

Але вже час покінчити зі вступом. Я перейду до розгляду основних правил, які, належно зведені до купи, надають витонченості та краси композиціям усіх видів, а також зверну увагу моїх читачів на особливу силу кожного з них у тих творах природи та мистецтва, що найбільше *тішать та захоплюють* зір і надають тієї принадності і краси, які є предметом цього дослідження. Правила ці такі: відповідність, різноманітність, одноманітність, простота, складаність і величина — *всі вони беруть участь у творенні краси, взаємно підправляючи, а часом обмежуючи одна одну*²⁹.

РОЗДІЛ І

ПРО ВІДПОВІДНІСТЬ

Відповідність частин тому задумові, заради якого створена кожна окрема річ, чи то в мистецтві, чи в природі³⁰, повинна бути розглянута насамперед, бо вона має найбільше значення для краси цілого. Це настільки очевидно, що навіть зір, цей великий дороговказ для почуття краси, перебуває під таким сильним впливом задуму, що, коли розум, керуючись доцільністю тієї чи іншої форми предмета, визнає її гарною, хоч з усіх інших поглядів вона не така, око стає нечутливим до браку краси в цьому предметі, і предмет навіть починає подобатися, особливо коли ми звикнемо до нього.

Разом з тим добре відомо, що форми, по-справжньому вишукані, часто здаються нашому окові огидними в разі їх недоречного застосування. Так, виті колони самі собою безперечно гарні, але коли вони викликають у нас уявлення про слабкість, бо їх використано не до речі, наприклад, як опори для чогось громіздкого або важкого на вигляд,— тоді вони нам завжди не до вподоби.

Об'єм і пропорції предметів визначаються відповідністю, або доцільністю. Саме ця обставина встановила розміри й пропорції стільців, столів та взагалі всякого хатнього начиння. І саме вона встановила розміри колон, арок і т. ін. для підтримання великої ваги, а також упорядкувала всі архітектурні ордери та розміри вікон і дверей і т. ін. Отже, хоч би якою великою була спо-

руда, приступки сходів та підвіконня повинні залишатися тієї самої, звичайної для них, висоти, бо разом зі своєю відповідністю вони втратять також і свою красу. І в будівництві кораблів розміри кожної частини обмежені й узгоджені з придатністю до плавання. Якщо корабель добре іде під вітрилами, то моряки завжди називають його красенем — так тісно пов'язані одне з одним ці поняття!

Отже, і загальні розміри частин людського тіла пристосовані до тих функцій, які ці частини призначені виконувати. Торс — найбільш об'ємна частина, бо він багато містить у собі, а стегно більше від гомілки, бо воно повинне рухати як гомілку, так і ступню, в той час як гомілка рухає тільки ступню і т. ін.

Відповідність частин значною мірою визначає і розрізняє також характерні особливості предметів; так, наприклад, скаковий кінь своїми якостями та виглядом настільки відрізняється від кавалерійського коня, як постать Геркулеса — від постаті Меркурія.

У скакового коня всі розміри частин тіла найкраще відповідають досягненню великої швидкості, і завдяки цьому він набуває типу краси відповідного йому характеру. Щоб проілюструвати це, припустімо, що гарна голова і граціозно вигнута шия кавалерійського коня приєднані до тулуба скакового замість його власної випрямленої голови з витягнуною шиєю. Це викличе у нас огиду і спотворить коня, замість того щоб додати йому ще краси; здоровий глузд засудить це як невідповідність.

У Геркулеса роботи Глікона³¹ (рис. 3 табл. 1) всі частини чудово відповідають уявленню про найбільшу силу, яку допускає будова людського тіла. Спина, груди й плечі складені з грубесних кісток, а м'язи відповідають гаданій дійовій силі верхньої частини тулуба;

та оскільки для нижньої частини тулуба потрібно було менше сили, розважливий скульптор, всупереч всім сучасним правилам пропорційного збільшення кожної частини, зменшував обсяг м'язів поступово, вниз у напрямку до ніг. З таких міркувань він зробив і обвід шиї більшим від будь-якої частини голови (рис. 4 табл. 1); інакше така фігура була б обтяжена зайвою вагою, що виявилось би перешкодою для сили і, отже, втратила б свою характерну для даного випадку красу.

Цих умисних помилок, які свідчать про те, що стародавні митці чудово знали анатомію, а також про їхню вправність, не можна знайти у невправних копіях цієї статуї біля Гайд-парку. Теперішні похмурі генії гадають, що вони змогли виправити ці очевидні *диспропорції*.

Цих кількох прикладів досить, щоб дати уявлення про те, що я маю на думці, коли говорю про красу відповідності, або доцільності.

РОЗДІЛ II

ПРО РІЗНОМАНІТНІСТЬ

Наскільки велика роль різноманітності у створенні краси, можна бачити на природному орнаменті ³².

Форми та барви рослин, квітів, листя, забарвлення крил метеликів, черепашок і т. ін. не мають, як нам здається, іншого призначення, ніж тішити око своєю різноманітністю.

Всі почуття тішаються нею, та в однаковій мірі їм огидна одноманітність. Вуха подразнюються одним безперервним звуком так само, як і око, зосереджене на спогляданні крапки або одноманітної стіни.

Проте коли око пересичується зміною різноманітності ³³, то воно знаходить заспокоєння у деякій одноманітності; навіть рівна поверхня стає приємною, коли вона доречно введена та протиставлена різноманітності, доповнюючи її.

Тут, як і всюди, я маю на увазі організовану різноманітність ³⁴, бо різноманітність неорганізована, де відсутній задум, створює плутанину і потворність.

Завважте, що поступове зменшення є одним із різновидів різноманітності, що надає краси ³⁵. Піраміда, яка зменшується від своєї основи до вершини, спіраль або волюта, що поступово звужуються до середини, — гарні форми. Так само предмети, які тільки здаються створеними за цим принципом, але насправді не є такими, теж наділені красою; так, перспективні види, особливо перспективи будов, завжди приємні окові.

Маленький кораблик (між фіг. 47 та 88 табл. 1),

рухаючись вздовж берега на рівні нашого ока, може пройти весь шлях до пункту А, обмежений двома лініями, проведеними на рівній відстані по його основі й верхівці. Але якщо кораблик відпливає в море, то ці лінії почнуть поступово зближуватися у пункті В і зійдуться у пункті С там, де зустрічаються небо та вода, тобто на лінії, що зветься обрієм. Спосіб посилення краси за допомогою перспективи багато чим, на мою думку, може прислужитися уявною зміною сталих форм тому, хто не вивчав її.

РОЗДІЛ III

ПРО ОДНОМАНІТНІСТЬ, ПРАВИЛЬНІСТЬ, АБО СИМЕТРІЮ

Можна уявити собі, що вплив краси визначається переважно симетрією частин гарного предмета; проте як я цілком переконаний, незабаром виявиться, що це поширене уявлення не має ніяких підстав.

Такі властивості, як правильність, відповідність та корисність, можуть справді мати велике значення, та вони мало підходять для того, щоб тішити око самою красою.

Змалечку нам притаманна любов до наслідування, і око часто втішається імітацією та дивується їй, захоплюючись точністю відтворення; але згодом це захоплення завжди поступається місцем любові до різноманітності, і наслідування скоро набридає.

Коли б одноманітність фігур, частин чи ліній була справді головною причиною краси, то чим одноманітнішими вони б виглядали, тим більше втіхи зазнавало б око. Але це стоїть так далеко від цієї причини, що, коли наша уява один раз переконалася в тому, що частини відповідають одна одній з такою точністю, яка зберігає всьому тілові можливість стояти, рухатися, занурюватися, плавати, літати і т. ін., не втрачаючи при цьому рівноваги, окові приємно бачити, як предмет повертається чи пересувається для того, щоб змінити свій одноманітний вигляд. Так, вид більшості предметів збоку, так само як і в ракурсі, набагато приємніший, ніж анфас.

Звідси ясно, що ми дістаємо втіху не від точної

подібності одної сторони до другої, але від усвідомлення того, що це пов'язано з доцільністю і корисністю. Коли голова вродливої жінки трохи повернута в один бік, що порушує точну подібність обох половин обличчя, змінюючи до деякої міри його прями й паралельні лінії, то дивитися на нього завжди приємніше, ніж в анфас. Кажуть, що це граціозний поворот голови. Стало правило для композиції в малярстві — уникати одноманітності. Коли в житті ми розглядаємо будинок чи будь-який інший предмет, ми маємо змогу, відходячи або підходячи, стати там, звідки він нам найбільше подобається; внаслідок цього художник, якщо він має можливість вибору, бере його скоріше під кутом, ніж спереду, як це найбільш приємно окові, бо одноманітність ліній знищується перспективою, а уявлення про відповідність не втрачається. Коли ж художник змушений дати фасад будинку з усією його одноманітністю і паралелізмом, він, звичайно, ламає (як це називають) цей неприємний вигляд, ставлячи перед будинком дерево чи наводячи тінь уявної хмари або будь-який інший предмет, який може відповідати тій самій меті — збільшити різноманітність, що водночас означає зменшення одноманітності.

Якби одноманітні предмети були приємні, то навіщо докладати стільки зусиль, щоб урізноманітнювати всі частини статуї?

Портрет Генріха VIII (рис. 7 табл. 2) мав би перевагу ³⁶ перед тонко протиставленими фігурами на картинах Гвідо Рені або Корреджо, а ледь схилена постать Антіноя мала б поступитися перед застиглою прямою постаттю учителя танців (рис. 7 табл. 1). Однорідні обриси м'язів у фігурі, взяті з книги Альбрехта Дюрера про пропорції (рис. 55 табл. 1), мали б більше смаку, ніж обриси славетної частини античної статуї,

з якої Мікеланджело набув так багато для своєї майстерності³⁷ (рис. 54 табл. 1).

Коротше кажучи, все, що здається доцільним і відповідає великій меті, завжди задовольняє нашу уяву і тому подобається. Одноманітність теж належить сюди. Ми вважаємо, що вона до деякої міри потрібна тоді, коли нам треба дати уявлення про стійкість у спокої й русі. Та коли такої мети можна досягти також за допомогою непарної кількості частин, то наше око завжди більше тішитиметься такою різноманітністю. Як приємно відчуття стійкості передається окові трьома ніжками стола з вишуканими формами кігтистих лап, трьома ніжками лампи чи уславленим триніжком стародавніх майстрів!

Таким чином, ви бачите, що правильність, одноманітність чи симетрія подобаються лише тоді, коли вони дають уявлення про доцільність.

РОЗДІЛ ІV

ПРО ПРОСТОТУ, АБО ЯСНІСТЬ

Простота без різноманітності зовсім нудна і в найкращому випадку лише не викликає незадоволення. Та коли до неї приєднується різноманітність, тоді вона радує, бо посилює втіху від різноманітності, даючи оку змогу невимушено втішатись нею.

Нема складеного з прямих ліній предмета, що мав би стільки різноманітності, як піраміда. Її форму, що безперервно змінюється від основи вгору при будь-якому положенні ока (не викликаючи уявлення про одноманітність, коли око рухається навколо неї), цінували за всіх часів і надавали їй переваги перед конусом, що з усіх точок зору здається майже однаковим, змінюючись тільки залежно від світла й тіні.

Шпилі, пам'ятники та більшість композицій у малярстві й скульптурі зберігають форму конуса чи піраміди, як найбільш бажану за своєю простотою і різноманітністю обрисів. З тієї самої причини статуї вершників подобаються більше, ніж звичайні постаті.

Творці (а їх було троє) найкращої будь-коли створеної чи то античними, чи новітніми майстрами скульптурної групи³⁸ (я маю на увазі Лаокоона з синами) воліли радше стерпіти звинувачення в безглузді за те, що зробили синів удвічі меншими за батька, хоча й з усіма ознаками дорослих людей, щоб надати своїй композиції форми піраміди (рис. 9 табл. 1). Таким чином, якби найняти тямущого робітника зробити дерев'яний футляр для збереження скульптури від по-

шкодження або для зручності перевезення, він простим оком скоро переконався б, що вся композиція без труднощів укладається в пірамідальну форму і буде в ній легко упакована.

Шпилі здебільшого робили конусоподібної форми, але для зменшення їхньої надмірної простоти круглу основу конуса замінювали багатокутниками з різною, але парною кількістю сторін, як я гадаю, для одноманітності. Проте можна сказати, що архітектори обрали таку форму тому, що вона відповідає формі конуса. Цілі композиції можуть включатися в його межі.

А втім, непарні числа, на мою думку, мають перевагу над парними, бо різноманітність приємніша, ніж одноманітність. Це доречно навіть тоді, коли обидва многокутники з парними і непарними сторонами відповідають своєму призначенню, як у даному випадку, коли їх можна вписати в те саме коло, або, іншими словами, коли обидві композиції можуть визначатися тим самим конусом.

Я не можу не зауважити, що природа в усіх своїх виявах фантазії, якщо дозволите мені такий вираз, там, де, здавалось би, поділ на парні чи непарні числа неістотний, найчастіше вживає непарні: як, наприклад, у зазублинах листя, квітів, пелюсток і т. ін.

Також овалові, завдяки поєднанню в ньому різноманітності з простотою, слід віддавати перевагу над колом (так само як трикутникові над квадратом, або піраміді над кубом). Цю фігуру, звужену на одному кінці подібно до яйця, а тому різноманітнішу, вибрав автор серед усієї різноманітності для обрамлення рис гарного обличчя.

Коли овалові надано трохи більш конусоподібної форми, ніж яйцю, в ньому чіткіше проступає сполучення цих двох найпростіших різноманітних фігур. При-

рода особливо вирізняла обриси ананаса, наділивши його багатим мозаїчним орнаментом, складеним з протиставлених одна одній змієподібних ліній і, як їх називають садівники, «вічок» (рис. 11 табл. 1), різноманітності яким надають ще дві западинки та одне кругле підвищення в кожному.

Якби можна було знайти вишуканішу й одночасно простішу форму, ніж ця, то, можливо, розсудливий архітектор сер Крістофер Рен³⁹ не обрав би її для завершення обох боків фасаду собору св. Павла. Можливо, куля і хрест, хоча це і гарна різноманітна фігура, яка завершує купол собору, не одержали б переваги, якби до цього не долучались релігійні мотиви.

Таким чином, ми бачимо, що простота надає краси навіть різноманітності, роблячи її зрозумілішою. Її слід вивчати у творах мистецтва, бо вона застерігає від плутанини у вишуканих формах, як це буде показано в наступному розділі.

THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd he, and of his persons train
Could many a woman weep, in spite of Eve,
To lose her eye. — Milton.*

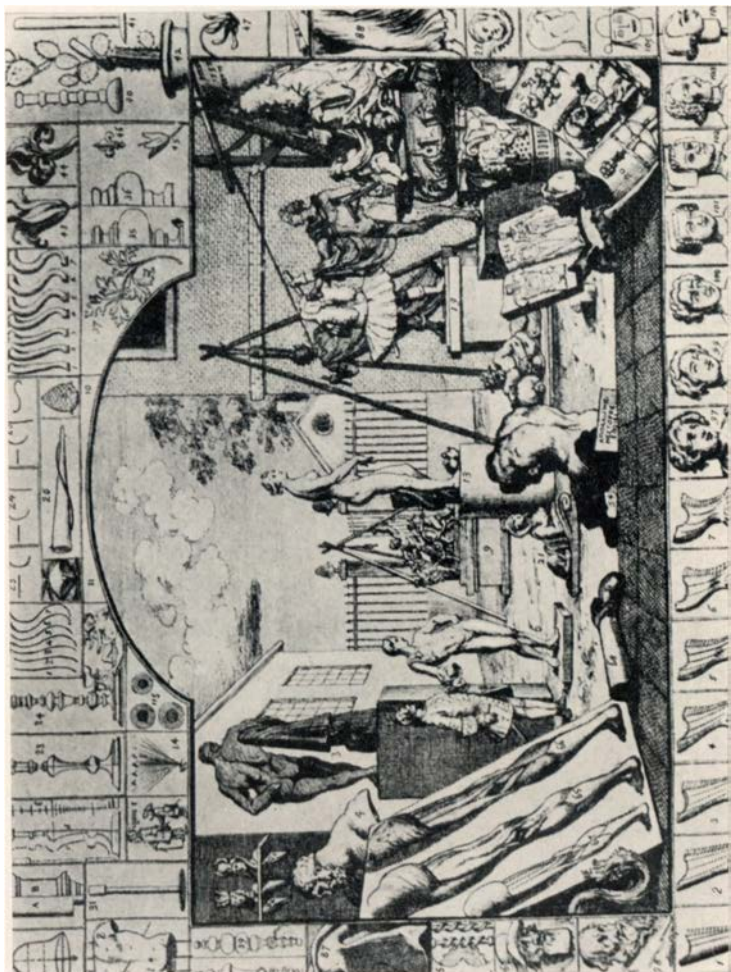


LONDON:

Printed by J. REEVES for the AUTHOR.
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

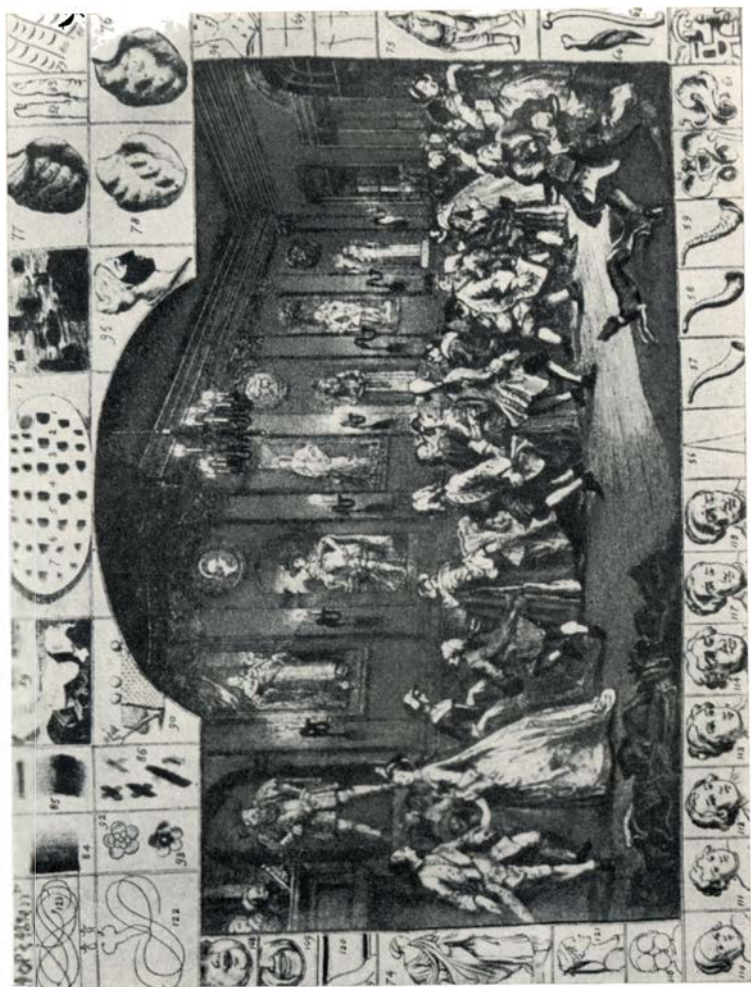
Титульний лист до першого видання.
«Аналізу краси». 1753 р.





Прочани, що сплять. 1728 р. Гравюра.

◀ Таблиця І. До книги «Аналіз краси».





Кар'єра повії. Лист III. «Прихід поліцейських».
1730—1731 рр. Гравюра.

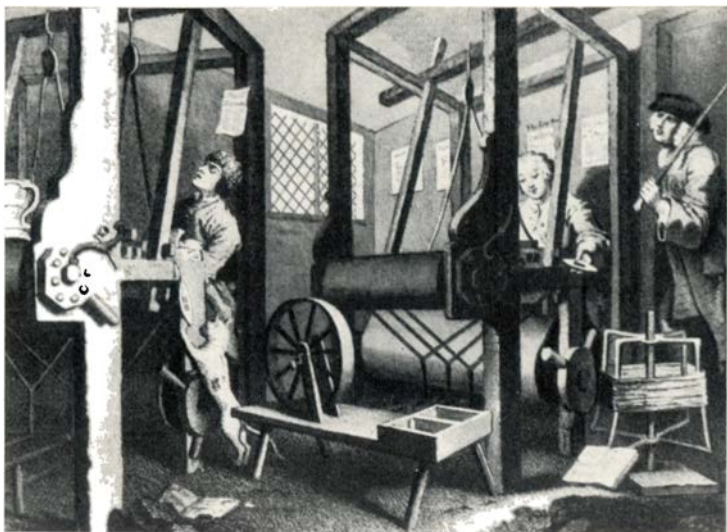
◀ Таблиця II. До книги «Аналіз краси».



Модний шлюб. Лист II. «Ранок в будинку молодих».
1743—1745 рр. Олія.



Модний шлюб. Лист II. «Ранок в будинку молодих».
Фрагмент. 1743—1745 рр. Олія.



Старанність та ледарство. Лист І. «Учні за верстатами».
1747 р. Гравюра.



Гаррік в ролі Річарда III. 1746 р. Гравюра.



Глядачі, що сміються. 1752 р. Гравюра.



Колумбове яйце. Підписний білет. Гравюра.



Портрет Томаса Морелла. Гравюра.



Суд. Про різні значення слів «характер», «карикатура», «утриування» в живописі й рисунку. 1758 р. Гравюра.



Слуги Хогарта. 1760 р. Олія.

◀ П'ять ордерів перук. 1760 р. Гравюра.



Дівчина з креветками. 1760 р. Олія.

РОЗДІЛ V

ПРО СКЛАДНІСТЬ

Жвавий розум завжди прагне діяльності. Пошуки — справа всього нашого життя. І навіть незалежно від поставленої мети вони дають нам насолоду. Кожне утруднення, що на деякий час уповільнює й перериває наші пошуки, дає ніби поштовх розумові, прибільшує втіху й перетворює те, що інакше було б тяжкою працею, на розвагу й відпочинок.

У чому б полягали втіхи від полювання, стрільби, риболовлі та багатьох інших улюблених розваг, якби не часті несподіванки, труднощі й розчарування, які щоденно трапляються в пошуках? Яким невеселим вертається мисливець, якщо заєць не примусить його довго за собою ганятися! Та який веселий і піднесений буває мисливець саме тоді, коли старий хитрун одурив його та ще й випередив собак!

Ця закоханість у переслідування заради самого переслідування притаманна нашій натурі й призначена для потрібної та корисної мети. У тварин вона, очевидно, пов'язана з інстинктом. Гончак ненавидить дичину, яку він так енергійно переслідує, і навіть кішка, ризикуючи втратити свою здобич, випускає її з пазурів і знову наздоганяє.

Розв'язувати найважчі завдання — приємна робота для розуму; алегорії та загадки розважають розум, хоч самі по собі це дрібнички; а з яким захопленням ми слідкуємо за добре спряженою ниткою фабули в п'єсі або романі, і наш захват все зростає в міру того,

як ускладнюється сюжет, і як нам приємно, коли він, нарешті, розплутується і все стає ясним.

Око втішається звивистими алеями, зміїстими річками⁴⁰ й усіма видами предметів, що їх форми, як це ми побачимо пізніше, складені головним чином з того, що я називаю *хвилеподібними* й *змієподібними* лініями.

Тому складність форми я визначу як ту особливість в русі її ліній, що *примушує око слідкувати за ними* з певною грайливістю. Утіха, яку цей процес дає розумові, підносить його до найменування краси. Слушно було б сказати, що саме поняття принадності більш властиве цьому правилу складності, ніж п'яти іншим, за винятком різноманітності, яка воістину вміщує в собі як це, так і всі інші.

Щоб це спостереження знайшло справжнє підтвердження у природі, ми вимагатимемо від читача закликати собі на допомогу все, що тільки він зможе, поряд з тим, що йому буде запропоновано тут.

Щоб показати цю справу в яснішому світлі, звичайний, знайомий всім важіль з маховим колесом може послужити для нашої мети кращим прикладом, ніж більш вишукана фігура. Спочатку розглянемо рис. 14 табл. 1, на якому зображено око, що з нормальної для читання відстані розглядає ряд літер, але його увага найбільше зосереджена на середній літері А.

Коли ми читаємо, можна уявити собі, що від центра ока проведено промінь до тієї літери, на яку око дивиться спочатку, а потім послідовно пересувати його від літери до літери вздовж усього рядка. Та коли око зупиниться на будь-якій окремій літері (А), щоб роздивитися її уважніше, ніж решту, то ці інші літери ставатимуть тим менш ясними, чим далі вони будуть від А, як зображено на рисунку. Якщо ми намагатимемося

побачити всі літери в рядку однаково виразно одним поглядом, уявний промінь повинен літати вперед і назад дуже швидко. Таким чином, хоч око, строго кажучи, може приділяти увагу літерам лише по черзі, проте різюча легкість і швидкість, з якою воно виконує своє завдання, дає нам змогу задовільно бачити одним раптовим поглядом значний простір.

Таким чином, ми завжди припускатимемо, що один такий основний промінь рухається разом з оком і простежує частини кожної форми, яку ми маємо намір дослідити якнайпильніше. А коли ми захочемо точно простежити напрям, у якому рухається тіло, цей промінь має весь час рухатися разом з тілом.

Розглядаючи у такий спосіб форми, ми дійдемо висновку, що вони, перебуваючи в стані чи то *спокою* чи *руху*, нададуть руху і цьому уявному променеві, або точніше кажучи, самому оку. Тим самим ці форми впливатимуть на нього більш або менш *приємно*, у відповідності з їхнім різним обрисом і рухом. Так, скажімо, у прикладі з важелем, в тому випадку, коли наше око з указаним уявним променем буде повільно рухатися вниз до того місця, де прикріплена вага, або ж стежитиме за повільним підніманням самої ваги, наш розум стомлюватиметься однаково. Якщо ж погляд буде швидко рухатись навколо круглого обідка маховика, коли важіль стоїть, або швидко прямувати за однією точкою на колесі, коли воно обертається, в нас однаково запаморочується голова. Але від цих неприємних відчуттів дуже відрізняються інші, яких ми знаємо, коли спостерігаємо в русі гвинт, прикріплений до черв'ячного колеса (рис. 15 табл. 1). Дивитись на нього завжди приємно, байдуже, чи він нерухомий, чи рухається, і чи цей рух повільний, чи швидкий.

Що це справді так, навіть у тому випадку, коли

колесо нерухоме, видно із стрічки, що обвилася навколо стрижня (зображена на одному боці того ж рисунка): вона являє собою давно усталений орнамент у різьблених наличниках, прикрасах камінів та одвірків, і різьбярі назвали її стрічковим звивистим орнаментом, а коли стрижня нема,— стрічковим бордюром. Обидва орнаменти можна бачити майже в кожному світському будинку.

Але втіха, яку око дістає від цього орнаменту, ще відчутніша тоді, коли він рухається. Я ніколи не забуду, як часто він у молоді літа привертав до себе мою пильну увагу; його принадні рухи давали мені те саме відчуття, що я мав, дивлячись на контрданс; та цей танець, мабуть, був ще привабливіший, особливо коли мій зір захоплювався улюбленою танцюристкою, ловлячи всі чарівні вигини її постаті, а уявний промінь, про який ми говорили, весь час танцював разом з нею.

Одного прикладу було б досить для того, щоб пояснити, що я маю на увазі, говорячи про *красу організованої складної форми* і про те, як вона, можна сказати, *примушує* око слідкувати за нею.

Волосся на голові може бути ще одним яскравим прикладом; призначене переважно для окраси, воно більш або менш виправдовує своє призначення чи властивою йому від природи формою, чи завдяки майстерності перукаря. Локон, що вільно спадає, сам собою надзвичайно привабливий; безліч хвилястих і різноманітних поворотів локонів, природно переплітаючись, захоплюють око втіхою слідкувати за ними, особливо коли їх торкає легесенький вітерець. Поети знають це так, як і художники; і поети багато разів описували грайливі колечка, що майорять на вітрі.

Проте, щоб показати, як слід уникати надмірності у складності, так само як і в кожному іншому правилі,

те саме волосся уявімо собі скуйовдженим і покрученим. Це створить якнайнепривабливішу картину, бо око буде збите з пантелику й не зможе розібрати такої кількості безладних, неорганізованих і заплутаних ліній. Та незважаючи на це, сучасна мода, якої дотримуються дами, заплітаючи частину волосся позаду в коси, подібні до переплетених змії, і дуже природно пришпилюючи їх до решти волосся вгорі,— надзвичайно мальовнича. Таке переплетення волосся в чітких різноманітних кількостях — майстерний спосіб збереження однаковою мірою як складності, так і краси.

РОЗДІЛ VI

ПРО ВЕЛИЧИНУ

Форми великих розмірів, навіть неприємні за своїми обрисами, завдяки своїй величині все ж привертають до себе нашу увагу й викликають наше захоплення.

Величезні безформні скелі мають у собі моторошну принаду, а шир океану вселяє в нас страх своєю безмежністю. Та коли гарні форми з'являються перед оком великими за своїм розміром, втіха зростає, а страх переходить у почуття шани.

Як урочисто й приємно виглядають великі церкви й палаци, гаї, де ростуть високі дерева! Та хіба навіть самотній старий дуб з розлогою кроною не викликає в нас поваги до себе?

Віндзорський замок ⁴¹ може служити переконливим прикладом впливу величини. Грандіозні розміри його окремих частин вражають око незвичайною величчю як на відстані, так і поблизу. Саме величина в поєднанні з простотою робить його однією з найкращих будівель у нашому королівстві, хоча йому й бракує правильності якогось одного архітектурного стилю.

Фасад старого Лувру ⁴² в Парижі також славиться своєю величиною. Цей фасад вважається найкращим зразком архітектури у Франції, хоч там і є багато будівель, рівних Лувру, якщо не досконаліших в усіх інших відношеннях, за винятком величини.

Хто не відчуває втіхи, коли малює у своїй уяві велетенські споруди, які колись прикрашали Нижній

Єгипет, уявляючи собі, що вони цілі й прикрашені колосальними статуями.

Слони й кити подобаються нам своєю незграбною величиною. Навіть люди високі на зріст викликають до себе повагу своїм зростом; навіть більше — високий зріст часто компенсує вади в будові тіла.

Шати державних мужів завжди роблять широкими та просторими, бо вони надають величі їхній зовнішності, личать людям, які посідають найвищі пости. Мантиї суддів мають надзвичайно поважний вигляд завдяки їхній ширині та довжині. Коли тримають шлейф мантиї, то чудова хвилеподібна лінія спускається з плечей судді до рук носія шлейфа. А коли шлейф обережно відкидають набік, він, звичайно, спадає, утворюючи безліч різноманітних зборок, що знову привертають до себе зір та затримують на собі увагу.

Пишнота східного вбрання, що набагато переважає європейське, залежить як від його розмірів, так і від його коштовності.

Одне слово, саме розміри дають велич принадності⁴³. Але потрібно уникати надміру, бо інакше форми стануть незграбними, важкими чи сміховинними. Широка масивна перука, схожа на гриву лева, має в собі щось шляхетне й надає виразові обличчя не лише гідності, а й проникливості (рис. 16 табл. 1). Та якщо перука буде занадто велика, то вона буде здаватись карикатурною, а коли хто надіне невідповідну йому перуку, то в ній він теж виглядатиме смішним.

Коли зустрічаються невідповідні й *несумісні* надмірності, вони завжди викликають сміх⁴⁴; особливо, коли форми з такими надмірностями невишукані, тобто коли вони складаються з одноманітних ліній.

Наприклад, на рис. 17 табл. 1 зображене товсте обличчя дорослого чоловіка з чепчиком немовляти на

голові, в дитячому платтячку, так добре припасованому до підборіддя, що, здається, воно належить цій людині. Цю витівку я бачив на Варфоломійвському ярмарку, і вона завжди викликала несамовитий регіт. Наступний рис. 18 табл. 1 того ж самого гатунку — дитина у чоловічій перуці й чоловічому капелюсі на голові. У цих зображеннях ви бачите безладно переплутані поняття про молодість і старість у формах, позбавлених краси.

Так, актор (рис. 19 табл. 1), убраний і зачесаний сучасними кравцем та перукарем, щоб грати в трагедії римського полководця — кумедна постать. Стили різних епох переплутані, а лінії, з яких складаються форми, або прямі, або лише округлі.

Танцівники, що зображують богів у великих балетах, не менш кумедні (див. зображення Юпітера: рис. 20 табл. 1).

Проте звичка і мода врешті примирять око майже з усіма недоладностями або примусять його не помічати їх.

Те саме поєднання протилежних сутностей примушує нас сміятися з сови і осла, бо, маючи таку недоладну зовнішність, вони немовби про щось поважно роздумують, ніби мають розум людини.

Мавпа, чия подоба, як і більшість її рухів, так дивно нагадують людину, також вельми смішна, і стає ще смішніша, коли її вдягають і вона перетворюється в ще більшу пародію на людину.

Є щось надзвичайно химерне й чудернацьке в кудлатому собаці. Тут поєднуються поняття про невишукану й неживу фігуру, зроблену з конопляних ниток швабру чи муфту, й розумну тварину-друга; це така сама пародія на собаку, як зодягнена в плаття мавпа — на людину.

Що, крім невишуканого зовнішнього вигляду та ще й в поєднанні з недоречністю, може примусити геть всю публіку зайтися сміхом, коли вона бачить, як в «Докторі Фаусті»⁴⁵ лантух мірошника скаче по сцені? Якби ваза гарної форми зробила те саме, це здивувало б не менше, але не змусило б нікого сміятися, оскільки вишуканість обрисів вази стала б цьому на заваді.

Коли кожна з форм, з'єднаних у такий спосіб докупи, вишукана й складена з приемних ліній, вони не тільки не примусять нас сміятися, а й стануть цікавими для уяви та приемними окові. Сфінкси й сирени породжували захоплення і вважалися оздобою за всіх часів. Перший символізує поєднання сили й краси, друга — краси й швидкості, обоє — в приемних та вишуканих формах.

Новітній символічний грифон, що виражає силу й швидкість і поєднує в собі шляхетні форми лева й орла — чудова річ. Так і античному кентаврові притаманна як дика велич, так і краса.

Правда, їх можна назвати чудовиськами, але вони виражають такі шляхетні ідеї й мають такі вишукані форми, що це повністю компенсує неприродність такого сполучення.

Я згадаю ще лиш один приклад такого гатунку і, мабуть, найнезвичайніший. Це голівка дитини, приблизно дворічної, з двома качиними крильцями, розміщеними в неї під підборіддям; вона нібито завжди літає й співає псалми (рис. 22 табл. 1).

Зображені пензлем художника небеса не справляють ніякого враження без роїв цих маленьких створінь, які літають повсюди або сидять на хмарах; проте в їхній зовнішності є щось таке приємне, що око мириться з цим і не помічає безглуздя; ми бачимо їх

у різьбленні й розписах майже кожної церкви. Собор св. Павла повний їх.

Оскільки наведені вище правила є основою нашого твору, то для того, щоб зробити їх зрозумілішими, ми розповімо, як вони щоденно впроваджуються у житті і як їх можна знайти у першому-ліпшому одязі, що ми носимо.

Ми побачимо, що не лише модні дами, але й жінки будь-якого стану, про яких кажуть, що вони гарно вбрані, відчули на собі їхню силу, не усвідомлюючи цих правил ⁴⁶.

1. Насамперед жінки думають про доцільність, знаючи, що їх убрання має бути корисним, зручним і відповідати їхньому вікові: багате, легке, просторе — відповідне репутації, яку вони хотіли б мати серед людей залежно від свого вбрання.

2. Одноманітність в одязі узгоджується, головним чином, з доцільністю, і, здається, поширюється не далі того, щоб обидва рукави були однакові, а черевки мали один колір. Якщо одноманітність будь-яких частин убрання не виправдовується доцільністю або доречністю, то дами завжди називають його *офіційним*.

З цієї причини, коли жінки можуть вибрати які завгодно форми для прикрашування своєї персони, ті з них, які мають кращий смак, вибирають неправильні, вважаючи їх за принадніші. Наприклад, ніколи не вибирають дві мушки того самого розміру, навіть не розміщують їх на тій самій висоті; одну мушку також ніколи не притулюють посередині якоїсь частини обличчя, хіба що хочуть приховати якусь ваду. Перо, квітку або самоцвіт здебільшого прикріплюють на одному боці голови; коли таку прикрасу прикріплюють спереду, то її розташовують навкіс, щоб уникнути педантизму.

Колись була мода носити два кучері однакового розміру, що спускались на лоб на однаковій відстані. Ця мода виникла, мабуть, від того, що кучері, які вільно спадають на обличчя, справляють приємне враження.

Локон, що спадає так на скроню, порушуючи тим самим правильність овала обличчя, має занадто споклиивий вигляд, щоб бути пристойним, і це дуже добре знають жінки легкої поведінки. Та коли кучері туго притиснути один до одного так, як вони були раніш, пропадає бажаний ефект і кучері перестануть подобатися.

3. Різноманітність в одязі як за кольором, так і за формою — постійний предмет турботи молодих і веселих людей. Проте:

4. Щоб строкатість не знищувала належного впливу різноманітності, для обмеження надмірності закликають на допомогу простоту, часто дуже вправно використовуючи її для ще більшого підкреслення природної краси. Я не знаю людей, що переважали б квакерів⁴⁷ у дотриманні цього правила простоти й природності.

5. Надмірність в одязі завжди була улюбленим принципом. Так, іноді ті частини одягу, які можна було надмірно збільшувати, доводили до такого безглузлого надлишку, що за королеви Єлизавети вийшов закон, який забороняв збільшувати розміри бриджів. Не менш достатнім доказом надзвичайної прихильності до надмірностей в одязі нині є величезні розміри кринолінів, так само незручні, як і невишукані.

6. Краса складності полягає у винаході звивистих форм, подібних до стрічок, що звисають із старовинних головних уборів, які прикрашають голови сфінксів (рис. 21 табл. 1) або подібних до сучасного лацкана, коли він відігнутий вперед. Кожна частина одягу, до якої можна застосувати це правило, матиме «вигляд»

(як інколи кажуть); і хоча потрібні вправність та смак для того, щоб добре виконати такі звичини, ми бачимо, як їх щодня застосовують з успіхом.

Це правило рекомендує також додержуватися скромності в одязі. Одяг має йти назустріч нашим сподіванням і не давати можливості занадто швидко їх задовольняти. Тому тіло, руки й ноги повинні бути вкритими й лише натяками проступати крізь одяг.

Обличчя ж може лишатися відкритим, та проте постійно зберігати до себе наш інтерес без допомоги маски чи вуалі, бо безкрайня різноманітність мінливих обставин примушує наше око й уяву постійно слідкувати за незліченними змінами виразів, на які здатні обличчя. Як швидко набридає невиразне обличчя, хоч яке воно вродливе! Інші частини тіла, не маючи переваг, які має обличчя, дуже скоро переситили б око. Весь час виставлені напоказ, вони справляли б не більше враження, ніж мармурова статуя. Та коли тіло вправно зодягнене й задрапіроване, думка при кожному його повороті поновлює своє уявне переслідування. Так рибалка — якщо дозволите мені таке порівняння — воліє не бачити риби, яку він вудить, поки не спіймає її остаточно.

РОЗДІЛ VII ПРО ЛІНІЇ

Слід пригадати, що у вступі читача просили розглядати поверхні предметів як оболонки⁴⁸, складені з великої кількості щільно прилеглих одна до одної ліній. Це уявлення про них слід навести нині для кращого розуміння не лише цього розділу, але й всіх дальших розділів про композицію.

Постійне вживання ліній для зображення речей на папері як математиками, так і художниками сприяло розвиткові уявлення, немовби ці лінії існують на самих предметах. Виходячи з цього, ми спочатку скажемо, що взагалі *пряма лінія* і *округла лінія* разом з різними їхніми комбінаціями та варіантами можуть обмежити й описати всі видимі предмети. Завдяки цьому вони створюють таку нескінченну різноманітність форм, яка примушує нас ділити їх та розбивати на певні групи, полишаючи проміжні форми й зв'язки дальшому спостереженню самого читача.

По-перше, є предмети, складені лише з прямих ліній, такі, як куб, або з округлих ліній, як куля, чи з тих і других, як циліндр, конус і т. ін. (рис. 23 табл. 1).

По-друге, предмети, складені з прямих ліній, округлих ліній і ліній частково прямих, а частково округлих, як капітелі колон, вазн і т. п. (рис. 24 табл. 1).

По-третє, предмети, складені з усіх згаданих раніше ліній з додатком до них хвилеподібної лінії, яка створює більше краси, ніж будь-яка із згаданих ліній, що можна бачити в квітах та інших декоративних формах;

з цієї причини ми називатимемо її лінією краси (рис. 25 табл. 1).

По-четверте, предмети, складені з усіх названих вище ліній разом та змієподібної лінії, наприклад, в людській постаті; ця лінія спроможна надавати красі надзвичайної принадності⁴⁹ (рис. 26 табл. 1). Запам'ятайте, що найвишуканіші форми мають у собі найменше прямих ліній.

Слід взяти до уваги, що прямі лінії відрізняються одна від одної лише своєю довжиною, а тому вони найменш декоративні. Вигнуті лінії, оскільки вони можуть відрізнитися одна від одної як мірою своєї вигнутості, так і довжиною, завдяки цьому стають декоративними.

Коли пряма й вигнута лінія з'єднуються, утворюючи складну лінію, то вона різноманітніша, ніж сама вигнута лінія, а тому й декоративніша.

Хвилеподібна лінія, або лінія краси, яка складається з двох вигнутих протипоставлених ліній, набуває ще більшої різноманітності й стає ще декоративнішою та приємнішою, настільки, що навіть рука, рисуєчи її, робить живий рух пером або олівцем.

А змієподібна лінія, вигинаючись і звиваючись одночасно в різних напрямках, тішить око зміною своєї різноманітності, якщо дозволите мені скористатися цим виразом. Завдяки тому, що ця лінія має так багато відмінних звивин, про неї можна сказати (хоча це тільки одна лінія), що вона включає в себе різноманітний вміст. Тому її різноманітність не може бути виражена на папері однією суцільною лінією без допомоги уяви чи якоїсь фігури. Дивіться рис. 26 табл. 1, де цей різновид пропорційної, хвилястої лінії, яка в дальшому називатиметься точною змієподібною лінією, чи *лінією принадності*, представлений гарним дротом, обвитим навколо вишуканої різноманітної фігури конуса.

РОЗДІЛ VIII

З ЯКИХ ЧАСТИН І ЯК СКЛАДАЮТЬСЯ ПРИНАДНІ ФІГУРИ

Досі ми прагнули по змозі ширше розкрити силу різноманітності і частково показали, що лінії, які відзначаються найбільшою різноманітністю, найбільше сприяють творенню краси; зараз ми покажемо, як сполучати лінії, щоб створювати приємні фігури або композиції.

Щоб зробити це якомога ясніше, ми наведемо кілька найбільш легких і знайомих прикладів і примусимо їх служити провідною ниткою нашій уяві. Я говорю, головним чином, про нашу уяву, бо пропонований метод не завжди треба застосовувати на практиці або дотримуватися його в кожному випадку, бо насправді це навряд чи можливо, а в деяких випадках було б безглуздою втратою часу... Проте бувають випадки, де необхідно точно дотримуватися цього методу, як, наприклад, в архітектурі.

Я цілком певен, хоч декого це, може, й здивує, що, дотримуючись цього методу компонування, можна створити цілком новий і гармонійний архітектурний ордер у всіх його частинах, і навряд чи можна з певністю зробити це без допомоги даного методу. Я схильний вірити в це ще з тієї причини, що при найпильнішому розгляді ті чотири старовинні ордери⁵⁰, які так добре закріпилися завдяки своїй красі й правильним пропорціям, чудово узгоджуються зі схемою, яку ми зараз викладемо.

Цей спосіб складання приємних форм має бути

здійснений відбором різноманітних ліній відповідно до їхніх форм і розмірів, а потім знову урізноманітненням їхнього положення одна щодо одної всілякими шляхами, які тільки можна собі уявити. Водночас (якщо об'єктом нашої композиції є суцільна фігура) вміст чи простір, що має бути обмежений цими лініями, треба також належно розглянути й урізноманітнити, наскільки це можливо й доречно. Стисло можна сказати, що мистецтво добре komponувати є мистецтво добре урізноманітнювати.

Не слід сподіватися, що це положення можна відразу цілком збагнути, але я гадаю, що його можна достатньо з'ясувати за допомогою наведених нижче прикладів.

Рис. 29 табл. 1 зображує просту й приємну фігуру — дзвін; ця оболонка, як можна її назвати, складена з хвилеподібних ліній, що містять в собі або обмежують різноманітний простір, позначений пунктиром. Тут ви бачите, що різноманітність простору всередині дорівнюється красі його форми зовні, і якби простір чи вміст можна було ще більш урізноманітнити, зовнішня форма його мала б ще більш краси.

Як доказ цього розгляньте композицію з більшої кількості частин і шлях, яким ті частини можна scomponувати, вживаючи певний спосіб урізноманітнення їх. Наприклад, одна половина розетки свічника А (рис. 30 табл. 1) може бути так само урізноманітнена, як і друга половина В.

Спочатку оберемо для свічника зручну і відповідну висоту, як на рис. 31 табл. 1, потім установимо необхідний розмір розетки на рис. 32, після чого, для надання їй кращої форми, внесемо зміни в кожну *відстань* чи довжину поділів, щоб вони відрізнялися від довжини розетки, а також залишимо різні відстані між поді-

лами, як це видно з пунктиру на лінії (а) під розеткою. Тобто розмістимо перші-ліпші дві точки, що *позначають відстань*, якнайдалі від будь-яких інших двох близьких точок, постійно стежачи за тим, щоб одна відстань або одна частина була більша, ніж усі інші. І ви скоро побачите, що без цієї умови різноманітність не може бути цілком завершеною. Таким же чином змінимо відстані по горизонталі (тримаючись завжди в межах відповідності) і по їхньому розташуванню, і по довжині, як це зроблено на протилежному боці тієї самої фігури (в). Тепер з'єднаймо всі ці відстані в одну суцільну оболонку, застосувавши кілька вигнутих і прямих ліній, а також урізноманітнивши їх за розміром (с), використаємо їх, як показано (d) на тому самому рисунку, й ви матимете свічник (рис. 33 табл. 1), що на другому боці буде особливо різноманітний. Якщо ви поділите свічник на ще більше частин, він здаватиметься перевантаженим, як на рис. 34 табл. 1, тобто йому бракуватиме чіткої форми зближка і він втратить свою різноманітність здалеку. А перший варіант око легко розрізнить, навіть віддалившись досить далеко від нього.

Завжди треба звертати увагу на простоту в композиції та виразність частин, оскільки, як уже було сказано, це є однією із складових частин краси. Але те, що я маю на увазі в цьому місці, коли говорю про виразність частин, треба зрозуміти якомога краще, і тому необхідно пояснити це на прикладі.

Якщо ви станете компоувати предмет з великою різноманітністю частин, треба, щоб кілька цих частин помітно відрізнялися від суміжних, і щоб кожна з них здавалась окремою, добре сформованою величиною або частиною, як відзначено пунктиром на рис. 35 табл. 1 (вони аналогічні тому, що в музиці називають паса-

жами, в літературі — абзацами). Це означає, що не тільки ціле, але навіть кожна частина буде краще сприйматися оком. Так ми уникнемо плутанини, розглядаючи предмет зблизька, а на відстані його форми здаватимуться добре урізноманітненими, хоч їхнє число і зменшиться. Фігуру на рис. 36 табл. 1. вважатимемо такою самою, як і попередня, але її переміщено на таку відстань, що око недобачає дрібних частин.

Листок петрушки (рис. 37 табл. 1), від якого походить чудовий орнамент, у такий же спосіб поділений на три чіткі частини, знову ж поділені на непарну кількість частин. Це правило спостерігається в листках більшості рослин і пелюстках квітів; найпростіші з них трилисник і п'ятилисник.

Світло, тінь і кольори також повинні мати свою виразність для того, щоб зробити предмети цілком гарними; та про них я говоритиму у відповідних місцях, а тут дам тільки загальне уявлення про те, що я маю на увазі, коли говорю про красу і виразність форм, світла, тіні й кольорів, і поясню зворотний вплив, який вони всі разом узяті можуть мати.

Подивіться, як втрачає всю свою виразність добре складений букет, коли він в'яне. Тоді кожен листок і квітка зморщується і втрачає свою чітку форму; яскраві барви блякнуть, і все помалу перетворюється на безладну купу.

Якщо головні частини предметів з самого початку мають великі розміри, завжди зберігатиметься можливість їх дальшого збагачення дрібними формами. Але тоді ці форми повинні бути настільки дрібними, щоб ми не сплутували з ними головні маси чи кількості. Таким чином, ви бачите, що різноманітність, коли вона надмірна, може бути сама собі перешкодою, а це, зви-

чайно, породжує те, що звать *несмаком* і що тільки збиває з пантелику око.

Зараз буде доречно показати, яке враження справлятимуть предмети, складені всупереч цим правилам композиційної різноманітності або без їх урахування. Фігура (рис. 38 табл. 1) взята з однієї з тих жердин, що їх прикріплювали обабіч звичайних старосвітських пічних решіток, де, як ви бачите, частини її урізноманітнювались лише за допомогою фантазії, і все ж урізноманітнювались досить добре. Поруч із цією жердиною (рис. 39 табл. 1) міститься друга з приблизно тією самою кількістю частин. Та оскільки її форми не досить різноманітні щодо вмісту і взаємного розташування і одна форма точно наслідує іншу, ця фігура неприємна і позбавлена смаку. З тієї самої причини свічник на рис. 40 табл. 1 ще гірший, бо в ньому ще менше різноманітності. Навіть більше, він виглядав би краще, коли б був зовсім простий, як фігура на рис. 41 табл. 1, ніж з такими жалюгідними спробами прикрасити.

Цих кількох прикладів, якщо їх добре зрозуміти, я вважаю, цілком досить для того, щоб усунути будь-які сумніви щодо сказаного на початку цього розділу, тобто що *мистецтво добре komponувати* є не що інше як *мистецтво добре урізноманітнювати*; і показати, що метод, який тут викладено, має створювати приємну пропорційність частин, а будь-які відхилення від нього викличуть протилежний результат. Проте, щоб посилити це останнє твердження, розгляньмо дальші фігури, взяті з життя, прикладаючи згадані вище правила композиції, і ми побачимо, що кактус або будяк (рис. 42 табл. 1), як і весь рід екзотичних химерних рослин, бридкі з тієї самої причини, що й свічник (рис. 40). Так само краса лілії (рис. 43 табл. 1) та

півників (рис. 43 табл. 1) походить від того, що вони скомпоновані з великою різноманітністю і що деяка втрата різноманітності, коли наслідують ці квіти (рис. 45 і 46), і є причиною недоладності їхніх форм, хоча їх і збережено в достатній мірі, щоб називати тими самими іменами.

Досі про композицію ми говорили мало, за винятком форм, створених з прямих і вигнутих ліній. І хоч ці лінії самі собою мають мало різноманітності, проте з причини великого урізноманітнення, на яке вони здатні, з'єднуючись одна з одною, за їхньою допомогою створюється велика різноманітність краси кориснішого виду, потрібної різному начинню та будівлям. Але, на мою думку, будівлі, як я вже натякав раніш, могли б бути набагато різноманітніші, ніж вони є насправді, бо після того, як *відповідність* точно встановлена, будь-які додаткові орнаментальні деталі або частини можна урізноманітнювати не менш вишукано за допомогою попередніх правил. Я не можу також позбутися думки, що церкви, палаці, лікарні, тюрми, житла й вілли можна б будувати з виразнішими ознаками, ніж нині, якби винайти ордери, що відповідають кожному типові будови⁵¹; тепер же, якби сучасному архітекторові довелося будувати палац навіть у Лапландії чи Вест-Індії, Палладію мусить бути його єдиним порадиником, і він не посміє ступити кроку без його книжки⁵².

Хіба не мають у собі багато готичних будов чимало відповідної краси, досягнутої, можливо, природним переконанням ока, що вельми часто збігається з результатом роботи за правилами, а іноді й породжує їх. Нині панує така жадоба різноманітності, що навіть жалюгідне наслідування китайських будівель стало модою, головним чином через їхню новину. Та не тіль-

ки ці, а й будь-які інші нововинайдені архітектурні типи будов могли б бути впорядковані за допомогою відповідних правил. Принаймні простим прикрасам будов слід було б надати більшого поширення, ніж це роблять нині; капітелі, фризи і т. п. застосовують для збільшення краси різноманітності.

Природа дає нам для цієї мети нескінченний вибір вишуканих прикладів у черепашках, квітах і т. ін. Походженням корінфська капітель, кажуть, завдячує не чому іншому, як листкам щавлю, що вирости з-під корзини⁵³. Навіть капітель, складена з таких незграбних та обмежених форм, як капелюхи й перуки (рис. 48 табл. 1), у вправних руках могла б набути деякої краси.

Хоча новітні архітектори не зробили великого внеску в мистецтво будівництва щодо краси чи декоративності, проте слід визнати, що вони довели простоту, зручність і майстерність опорядження до дуже високого ступеня досконалості, особливо в Англії, де простий здоровий розум віддав перевагу цим необхідним властивостям краси, які зрозумілі кожному, перед тими виявами багатого смаку, що так часто можна бачити в інших країнах і який так часто заміняє ці якості.

Собор св. Павла — один з найшляхетніших прикладів того, що можна створити розсудливим застосуванням усіх правил, про які говорилося. Там ви можете бачити найбільшу різноманітність без плутанини, простоту без голизни, багатство без мішури, чіткість без суворості й величчя без надміру. Тому око скрізь втішається чарівною різноманітністю всіх його частин разом. Шляхетні, виважені розміри деяких з них сприймаються на віддалі рельєфно й чітко, тоді як менші частини всередині них зникають. Кілька грандіозних, але чудово урізноманітнених частин, що про-

довжують тішити око доти, поки бачимо всю будову, — явні докази видатної майстерності сера Крістофера Рена, якого справедливо вважають королем архітекторів.

Навряд чи хто заперечить, що зовнішній вигляд цієї будівлі набагато довершений, ніж зовнішній вигляд собору св. Петра у Римі⁵⁴. Але інтер'єр, хоч настільки вишуканий і шляхетний, наскільки дозволяє наша релігія, повинен поступитися пишністю, парадністю й розкішшю перед собором св. Петра щодо його скульптур і розписів, а також перед більшими розмірами всієї споруди.

Є ще чимало дуже гарних церков, побудованих тим самим архітектором, і вони сховані в самому серці міста, але їхні шпилі й дзвіниці здіймаються вище довколишніх, так що на відстані їх видно над іншими будівлями. Велика кількість їх, розкидана по всьому місту, прикрашає його панораму й надає йому вигляду багатства й пишноти; а тому їхні форми треба визнати особливо гарними. Серед цих церков і, можливо, серед усіх в Європі, церква св. Марії «з арками» урізноманітнена найвишуканіше. Церква Сент-Брайд на Фліт-Стріт⁵⁵ зменшується плавно й поступово, але її архітектурні прикраси, хоч і вельми цікаві, зблизька не такі рельєфні й чіткі, як у церкви св. Марії, і занадто швидко втрачають свою різноманітність на відстані. Деякі готичні шпилі прегарно й вправно урізноманітнені, особливо — уславлена дзвіниця Страсбурзького собору⁵⁶.

Вестмінстерське абатство⁵⁷ — значний контраст соборові св. Павла щодо простоти й виразності. Велика кількість філігранних орнаментів Вестмінстерського абатства з дрібно поділеними й підрозділеними частинами здається сплутаною поблизу й цілковито втраче-

ною на помірній відстані. Та незважаючи на це, там маємо загалом таку погодженість частин у гарному готичному стилі й таку відповідність похмурим ідеям, які будівля мала виражати, що, врешті, ці частини у самій будівлі набули усталеного й виразного характеру. Спорудження будівель для розваг у тому самому стилі вважалося би недоречністю і навіть профанацією.

РОЗДІЛ ІХ

ПРО КОМПОЗИЦІЮ З ХВИЛЕПОДІБНОЮ ЛІНІЄЮ

Навряд чи в якомусь будинку є кімната, де не побачите хвилеподібної лінії, використаної в той чи інший спосіб. Якими невишуканими були б форми всіх наших рухомих предметів без неї! Якими зовсім простими й не орнаментальними здавалися б прикраси карнизів та камінів без різноманітності, що їм надає S-подібна крива, яка цілком складається з хвилеподібних ліній.

Хоча всі види хвилеподібних ліній, якщо вони правильно застосовані,— декоративні, проте, кажучи строго, існує лише одна точна лінія, яку слід називати лінією краси; вона в шкалі цих ліній (рис. 49 табл. 1) позначена номером 4. Лінії 5, 6, 7, занадто випинаючись у своїй кривизні, стають грубими й незграбними (і, навпаки, лінії 3, 2, 1, випростуючись, стають посередніми й збідненими, як це показано на рис. 50 табл. 1, де вони використані у ніжках до стільців.

Ще досконаліше уявлення про ефект точної хвилеподібної лінії і ліній, що відхиляються від неї, можна дістати, розглядаючи ряд корсетів (рис. 5 табл. 1), де номер 4 складається з точних хвилеподібних ліній, і тому цей корсет має найкращу форму. Кожний китовий вус гарного корсета має згинатися в такий спосіб, бо весь корсет, коли він стягнений ззаду, справді набирає вигляду оболонки різноманітного вмісту, а його поверхня звичайно має тоді прегарну форму. Якщо провести лінію або протягнути тасьму від верху шнурівки

корсета ззаду, навколо тіла й униз до виступу корсажа, то це творить таку бездоганну, точну змієподібну лінію, яка показана на рис. 26 табл. 1 навколо конуса. З цієї причини всі оздобы, які отак навкіс перетинають тіло, наприклад стрічки, що їх носять кавалери ордена Підв'язки, завжди вишукані й принагідні. Номери 5, 6, 7 та 3, 2, 1 — це відхилення як в бік жорсткості й вульгарності, так і в бік незграбності та потворності. Причини такого неприємного враження після всього, що вже сказано, будуть ясні навіть людині з мінімальними здібностями.

Проте слід узяти до уваги, що корсет номер два краще пасував би добре збудованому чоловікові, ніж корсет номер чотири. А корсет номер чотири краще пасував би жінці гарної статури, ніж корсет номер два. Розглянувши саму їхню форму й порівнюючи їх разом так, як ви порівнювали б дві вази, ми довели своїми правилами, наскільки номер чотири витонченіший і красивіший, ніж номер два. Хіба це не підносить в нашому визначенні вартість тих правил, які водночас доводять, наскільки форма жіночого тіла переважає красою чоловічу?

Наведених прикладів досить для продовження наших спостережень над будь-якими іншими об'єктами, живими або неживими, які можуть траплятися на нашому шляху, щоб ми змогли не тільки *графічно* пояснити потворність жаби, кабана, ведмедя чи павука, форми яких зовсім позбавлені хвилеподібної лінії⁵⁸, але й витлумачити різні ступені краси, властиві предметам, наділеним нею.

РОЗДІЛ X

ПРО КОМПОЗИЦІЮ ІЗ ЗМІЄПОДІБНОЮ ЛІНІЄЮ

Великі труднощі, що виникають при описі цієї лінії словами або олівцем (я натякав на це й раніше, коли вперше згадав її), спонукають мене дуже повільно переходити до того, що я маю сказати в цьому розділі. Прошу читача набратись терпіння, поки я крок за кроком приведу його до пізнання того, що вважаю піднесеним за формою і що так чудово виявляється в людському тілі. Гадаю, що читач, діставши про це уявлення, дійде висновку, що саме цей різновид ліній має для нього найбільший інтерес.

Тоді спочатку він нехай розгляне рис. 56 табл. 2, що зображує прямий ріг з його вмістом; читач побачить, що оскільки ріг нагадує конус, то лише внаслідок цього він має досить гарну форму.

Далі нехай читач простежить, як і наскільки зросла краса цього рога на рис. 57 табл. 2, де він вигнутий у двох різних напрямках.

І, нарешті, хай читач зверне увагу на те, як сильно зросла краса того самого рога, набувши навіть принадності та вишуканості, на рис. 58 табл. 2, де він скручений і одночасно вигнутий у двох протилежних напрямках (як на останньому рисунку).

На першому з рисунків пунктирна лінія посередині зображує прямі лінії, з яких він складається, а вони без допомоги кривих ліній або світла й тіні навряд чи можуть показати, що ріг має об'єм.

Те саме стосується і другого рисунка, хоча при зги-

нанні рога пряма пунктирна лінія тут перетворилась на чудову хвилеподібну лінію.

Але на останньому рисунку ця пунктирна лінія при скручуванні й вигинанні рога перетворилася з хвилеподібної на змієподібну лінію. Ця лінія, зникаючи з поля зору за рогом посередині його та з'являючись знову на тоншому кінці, не лише дає волю уяві й з цієї причини тішить око, а й свідчить про розмір і різноманітність вмісту.

Я вибрав цей простий приклад для того, щоб у найлегший спосіб дати зрозуміле й загальне поняття про своєрідні властивості цих змієподібних ліній і переваги, які дає внесення їх у композиції, де об'єми, які ви маєте зобразити, не позбавлені принакності й вишуканості.

Я прошу читача думати про змієподібні лінії те саме, що я сказав раніше про хвилеподібні. Бо якщо серед великої розмаїтості всіх хвилеподібних ліній, які лише можна собі уявити, існує тільки одна, яка справді заслуговує на назву *лінії краси*, то існує так само тільки одна точна змієподібна лінія, яку я називаю *лінією принакності*. Проте, коли ці лінії зроблені занадто опуклими або занадто конусоподібними, вони, звичайно, втрачають дещо зі своєї краси й принакності, але не позбуваються їх цілком і ними можна чудово користуватися у тих композиціях, де красу і принакність не обов'язково виражати з якнайбільшою досконалістю. Хоча я так старанно вирізнув ці лінії, надавши їм назву ліній краси й принакності, вважаю, що застосування і вживання їх все ж має обмежуватися правилами, які я поклав в основу композиції взагалі, й що їх треба розумно чергувати й сполучати одну з одною і навіть з такими лініями, які, на протилежність вказаним, могу назвати простими лініями, як

того вимагає наш предмет. Так, наприклад, ріг достатку (рис. 59 табл. 2) скручений і вигнутий у той самий спосіб, як ріг в нашому останньому рисунку, але щедріше прикрашений та з більшою кількістю інших хвилястих ліній, що в'ються навколо нього швидкими обертами, немов витки гвинта.

Цей різновид форми з іще більшою кількістю варіантів (а тому і красивіший) можна побачити в козячому розі. Цілком імовірно, що його надзвичайно вишукані форми наштовхнули стародавніх митців на думку створювати роги достатку.

Я радив би моему читачеві ще інший спосіб розглянути цей останній рисунок рога, щоб одержати ясніше уявлення про застосування у композиції хвилеподібних і змієвидних ліній.

Уявимо собі вигнутий і скручений ріг, розрізаний дуже тонкою пилкою вдовж на дві рівні частини. Розгляньмо одну з них у тому самому положенні, в якому зображений весь ріг і, природно, нам на думку спадуть такі два спостереження. Перше: лезо пилки повинне пересуватися з одного кінця рога до другого по лінії краси, так щоб краї цієї половини рога мали гарну форму. Друге: де б пунктирна змієподібна лінія на поверхні всього рога не зникала позад нього і не губилась для ока, вона негайно вертається в поле зору на внутрішній поверхні розділеного рога.

Користь, що я матиму від цих спостережень, виявиться вельми істотною при застосуванні їх до фігури людини, яку ми спробуємо розглянути слідом за цим.

Тому поки що досить лише відзначити, що, поперше, весь ріг набирає краси завдяки тому, що він елегантно вигнутий у двох різних напрямках; по-друге, будь-які лінії, накреслені на його зовнішній поверхні, стають приємними, бо всі, через наданий рогові вигин,

мусять до деякої міри набути форми змієподібної лінії. І, нарешті, коли ріг розпиляно і внутрішня поверхня його форми, подібної до черепашки, відкрита, як і зовнішня, око особливо тішиться, слідкуючи за цими змієподібними лініями, оскільки в закрутах їхні увігнутості та опуклості навперемін з'являються перед ним. Тому порожні форми, що складаються з таких ліній, надзвичайно гарні й у багатьох випадках тішать око навіть більше, ніж форми суцільних тіл.

Майже всі м'язи й кістки, з яких складається людське тіло, мають у собі більшу або меншу кількість таких вигинів і надають, хоч і трохи меншою мірою того самого вигляду тканинам, безпосередньо відкритим окові. З цієї причини я так старанно описував форми вигнутого, скрученого й орнаментованого рога.

Навряд чи в усьому тілі є хоч одна пряма кістка. Майже всі вони не тільки вигнуті в різні боки, але вигнуті іноді вельми зграбно. М'язи, приєднані до них, хоч і мають різні форми, пристосовані до їхнього конкретного призначення, здебільшого складаються з волокнин, що мають форму змієподібних ліній. Вони облягають кістки й пристосовуються до їхніх різноманітних форм, особливо у кінцівках. Анатомам це так подобається, що для них чиста втіха розглядати їхню красу. Я наведу приклади, що торкаються лише стегнової кістки й стегон.

Стегнова кістка (рис. 62 табл. 2) має звивистий і скручений вигин рога. Але гарні кістки поруч, так звані безіменні кістки (*ossa innominata*), (рис. 60 табл. 2), мають ще більшу різноманітність таких вигинів та згинів, ніж розпиляний ріг, коли його зовнішня та внутрішня поверхні виставлені окові.

Якими декоративними виглядають ці кістки, можна зрозуміти, коли додати їм трохи листя; тоді ми відки-

немо упередження, що відчуваємо до них, як до частин скелета. Це можна бачити на рис. 61 табл. 2. Такі подібні до черепашкових звивисті форми, поєднані з листям, обвитим навколо них, використовують у всіх орнаментах. Це вид композиції, розрахований тільки на те, щоб тішити зір. Позбавте їх змієподібних звивів, і вони зразу втратять усю принадність і повернуться до бідного готичного стилю, який мали сто років тому (рис. 63 табл. 2).

Рисунок 64 табл. 2 зображує, як більшість м'язів (особливо на кінцівках) обвиваються навколо кісток та пристосовуються до їхньої довжини й форми, хоч і без анатомічної точності. Щодо розміщення їхніх волокон, то деякі анатоми порівнювали їх з мотками пряжі, ненацягнутими всередині й туго зв'язаними на кінцях. Якщо уявити собі їх так обвитими навколо кістки в різних напрямках, це дасть якнайкраще уявлення про композицію із змієподібною лінією.

М'язи й кістки людського тіла складаються з цих прегарних звивистих форм, які, різноманітно переплітаючись одна з одною, стають у своїй складності ще привабливішими й створюють безперервну хвилю форм, що переходять одна в одну. Найкраще це можна бачити, розглядаючи добру анатомічну фігуру, частину якої (м'язи ноги й стегно) зображено на рис. 65 табл. 1. Вона показує змієподібні форми та різноманітне розміщення м'язів так, як вони виглядають, коли знято шкіру. Рисунок зроблено із гіпсової фігури, відлитої з натури, оригінал якої для відливки був підготований знаменитим анатомом Каупером⁵⁹. На цій останній фігурі, оскільки знято шкіру, частини можна простежити оком цілком ясно завдяки їхній складній витонченості, яка необхідна найбільшій красі. Проте звивисті обриси м'язів, так різноманітно розміщених, слід завжди вва-

жати витонченими формами, хоч у нашій уяві вони втрачають дещо з притаманної їм краси, через те що з них знято шкіру. Однак на підставі того, що вже показано на м'язах і кістках, можна робити висновок, що людське тіло складається із змієподібних ліній більшою мірою, ніж будь-який інший предмет у природі, а це є доказом того, що людське тіло переважає красою всі інші тіла, і водночас доводить, що його краса походить від цих ліній. Хоча вони іноді стають надміру опуклі у звивах, як це видно на товстих здutih м'язах Геркулеса, проте вишуканість та велич смаку ще зберігається й тут. Та коли ці лінії настільки втрачають свої звивини, що стають майже прямими, вся вишуканість смаку зникає.

Інша фігура (рис. 66 табл. 1) також взята з природи й нарисована у тій самій позі, але опрацьована у більш сухій, жорсткій і, як кажуть художники, *неприємній манері*. Так тіло ніколи не виглядає, якщо тільки волога в ньому не висохла. Треба визнати, що частини цієї фігури мають такі ж правильні розміри й правильно розташовані, як і на попередній; для надання їм смаку потрібен лише відповідний звив ліній.

Щоб продовжити свої докази й краще висвітлити жалюгідне враження від цих рівних або одноманітних ліній, дивіться рис. 67 табл. 1, де одноманітні, монотонні форми та розміщення м'язів без жодної хвилеподібної лінії в них набувають такої дерев'яної форми, що той, хто може зробити ніжку дзиглика, може також вирізьбити цю фігуру не гірше від найкращого скульптора.

Позбавте у той самий спосіб одну з найкращих античних статуй усіх її змієподібних звивистих ліній, і вона перетвориться з вишуканого мистецького твору на фігуру таких звичайних обрисів та одноманітного

вмісту, що простий каменярь або тесля за допомогою своєї лінійки, кронциркуля та циркуля зможе виконати її точну копію. І якби не ці лінії, то токар на своєму верстаті зміг би виточити набагато прекраснішу шию, ніж шия грецької Венери, бо згідно з загальним уявленням про красиву шию вона була б справді набагато кругліша. З тої самої причини ноги, розпухлі від хвороби, легко зобразити як стовп, бо вони втратили — як це називають митці — свій рисунок. Тобто всі їхні змієподібні лінії згладились через однакову набряклість шкіри, як на рис. 68 табл. 1.

Порівнюючи ці три фігури між собою, читач (незважаючи на попередження, що може виникнути в його уяві проти них, як анатомічних фігур) зміг помітити, що одна з них не така неприємна, як інші. Далі читачеві буде легко збагнути, що цю тенденцію до краси в одній з фігур завдячуємо не більшому ступеню точності у *пропорціях* її частин, а просто *приємнішим вигинам і переплітанням ліній*, з яких складається її зовнішня форма. Адже ж у всіх трьох фігурах дотримано тих самих пропорцій, а тому з цього погляду всі вони мають однакове право на красу.

А якщо читач продовжить це анатомічне дослідження хоча б трохи далі, аби тільки скласти правильне уявлення про призначення шкіри та жирового шару під нею — сховати від ока все різке та неприємне й водночас зберегти всі необхідні форми м'язів, які надають принадності й краси цілій кінцівці, він непомітно для себе зрозуміє принципи тієї принадності й краси, що містяться в добре збудованих кінцівках гарної принадної, здорової природи або в кінцівках найкращих античних статуй; читачеві також стане ясно, чому його око так часто підсвідомо тішилося й захоплювалося ними.

Таким чином, в усіх інших частинах тіла, зокрема у кінцівках, де задля необхідної сили й рухливості місця прикріплення м'язів занадто різко окреслені, тверді, їхні опуклості занадто рельєфні, а западини між ними заглибокi для того, щоб їхні обриси були гарними,— природа мудро пом'якшує різкість і заповнює ці порожнини відповідним запасом жиру, вкриваючи все м'якою, гладенькою, пружною, майже прозорою шкірою, яка, пристосовуючись до зовнішньої форми всіх частин, надає окові уявлення про їхній вміст з найбільшою витонченістю краси й принадності.

Тому шкіра, отак м'яко облягаючи й пристосовуючись до різноманітних форм кожного із зовнішніх м'язів тіла, пом'якшених під нею шаром жиру, де в іншому разі виникли б різкі лінії та зморшки, які з'являються від старості на обличчі, а від роботи — на кінцівках, є, очевидно, оболонкоподібною поверхнею (коли дотримуватися думки, з котрої я розпочав), яку природа створила якнайбільш витончено. Тому шкіра є найбільш відповідним предметом вивчення для кожного, хто бажає наслідувати утвори природи, *як це повинен робити майстер*, або судити про витвори інших, як годилось би *справжньому* знавцеві.

Я не можу не затримуватися так довго на цій темі, оскільки від неї залежатиме дуже багато. Тому я намагатимусь дати ясне уявлення про ті різні впливи і враження, які справляють на око такі анатомічні фігури та ті ж самі частини, вкриті жиром і шкірою. Припустимо, що ми взяли невелику дротину (що втратила свою пружність і тому зберігатиме першу-ліпшу форму, яку їй нададуть) і міцно притулили до зовнішнього боку стегна (рис. 65 табл. 1), а звідтіля опустили на другий бік гомілкової кістки й вивели косо через литку ноги до зовнішньої щиколотки (дротина весь

час притиснута так щільно, що торкається й пристосовується до форми кожного м'яза, над яким вона проходить) і потім зняли. Якщо тепер оглянути цю дrottину, то виявиться, що загальний безперервний хвилеподібний звив, якого їй було б надано обвиванням навколо кінцівок, розпався на багато окремих вигинів з різко означеними зазубнями там, де її щільно притуляли до западин у м'язах.

Припустимо далі, що така дrottина у той самий спосіб обкрутилася навколо гарно збудованої живої ноги або гомілки прегарної статуї. Коли ви знімете її, ви не знайдете таких різких зазублин, а також жодного з тих правильних зубців (як їх називають у геральдиці), які раніш дратували око. Навпаки, ви побачите, як *поступово* відбуваються зміни в її формі, як помітно різні звивини переходять одна в одну та як легко ліне око вздовж різноманітних згинів її обрисів. Щоб підсилити це враження, нарисуйте олівцем лінію точно там, де мали б проходити такі дrottини. Вістря олівця на м'язистій нозі раз у раз натикалось би на затримки й перешкоди, а на інших воно сковзало б від м'яза до м'яза по пружній шкірі так приємно, як найлегший ялик танцює на ледь помітній хвилі.

Уявлення про дrottину, що в такий спосіб зберігає форму частин, над якими вона проходить, здається мені таким важливим, що я ні в якому разі не хотів би, щоб його забули. Оскільки ця дrottина може, власне, розглядатися як одна з ниток (чи обрисів) оболонки (або зовнішньої поверхні) людського тіла, часте звертання до неї допоможе уяві в пізнанні тих його частин, форми яких найбільш складно-різноманітні. Ті самі спостереження можна зробити з однаковим результатом над формами будь-якої кількості дrottин, обкручених у той самий спосіб у будь-яких напрямках навколо

першої-ліпшої частини тіла добре збудованих чоловіка, жінки чи статуї.

Якщо читач простежить в уяві за найбільш витонченими поворотами різця в руках майстра, коли той востаннє торкається ним статуї, то скоро зрозуміє, чого справжні цінителі чекають від руки такого майстра. Італійці називають це — «Il raso riu» — трошечки більше — і це відрізняє справді оригінальні шедеври в Римі навіть від найкращих копій з них.

Одного або двох прикладів вистачить для пояснення того, що я маю на увазі, бо ці повороти можна знайти на всій поверхні тіла і кінцівок у тому або іншому ступені краси. Ми можемо, беручи першу-ліпшу частину гарної постаті (навіть такої малої, що на ній позначено лише декілька м'язів), пояснити спосіб, у який їй було надано так багато краси й принадності, що вона переконує вправного художника майже з першого погляду: це твір майстра.

З цією метою я вибрав маленький фрагмент статуї (рис. 76 табл. 2), який зображує частину лівого бока під рукою, разом з невеликою частиною грудей (включаючи особливий м'яз, який через подібність його країв до зубців пилки сам собою здається позбавленим краси). Цей м'яз найбільше підходить до нашої мети, бо його правильна форма вимагає від художника особливої вправності для надання цьому м'язові трохи більшої різноманітності, ніж він має від природи.

Спочатку я дам вам зображення цієї частини тіла з анатомічною фігури (рис. 77 табл. 2), щоб показати, яка одноманітність існує в формах усіх зубоподібних місць прикріплення цього м'яза та як правильно волокна, з яких він складається, ідуть майже паралельно обрисам ребер, що їх волокна вкривають.

Із сказаного вище про користь природного покри-

ву — шкіри — нам буде легко зрозуміти, що наступна фігура (рис. 78 табл. 2) являє собою нецікаве зображення тієї самої частини тіла; хоча тверді та різкі краї цього м'яза пом'якшені шкірним покритвом, проте в ній лишається досить правильності й одноманітності для того, щоб зробити її неприємною.

Оскільки правильність і одноманітність, згідно з нашим ученням, означають брак вишуканості й справжнього смаку⁶⁰, ми намагатимемося в наступних рядках показати, як цю саму частину (в якій м'язи набувають такої дуже правильної форми) можна перетворити на не менш різноманітну, ніж будь-яка інша частина тіла. Щоб досягти цього, деякі зміни треба зробити майже у кожній частині, проте вони мають бути настільки незначні у кожній з цих частин, щоб жодна зміна не була помітна в їхній формі чи розташуванні.

Отже, хай частини, позначені цифрами 1, 2, 3, 4 (вони здаються цілком однаковими формою та паралельно розміщеними в анатомічній фігурі 77 і не набагато поліпшені у фігурі 78), урізноманітняться спочатку в своїх розмірах. Це урізноманітнення повинне відбуватися не поступово від найбільшого до найменшого, як на фігурі 79 табл. 2, і не чергуванням довгої та короткої ліній, як на фігурі 80 табл. 2, бо в кожному з таких випадків тут ще мав би місце занадто великий педантизм. Тому ми намагатимемось тепер надати їм різноманітності всіма засобами, що є в нашому розпорядженні, не втрачаючи при цьому цілком правильного уявлення про самі частини. Припустимо, що вони трохи змінили своє розташування й розмістилися неправильно один щодо одного (декотрі так, як зображено на рис. 81 табл. 2), тоді зовнішній вигляд всієї частини тіла, яку ми розглядаємо, набере більш різноманітної й приємної форми, зображеної на рис. 76. Це неважко

виявити, порівнюючи одну з одною три фігури: 76, 77, 78. Це також легко побачити, якщо провести лінії або накласти дротини на ці м'язи й суміжні з ними частини; в якому б напрямку лінії та дротини тоді не проходили, вони мали б безперервну хвилеподібну течію.

Оскільки правильність цих частин набагато легше побачити й скопіювати, то невправні художники, рисуєючи ці частини з натури, рідко не роблять їх ще правильнішими й біднішими, ніж вони насправді виглядають навіть у хворої на сухоти людини.

Різниця стане очевидною, коли порівняти рис. 78, навмисне виконаний у позбавленій смаку манері, з рис. 76. А втім це стане ще зрозуміліше при розгляді цієї ж частини у «Торсі Мікеланджело» (рис. 54 табл. 1), звідкіля взято цю фігуру.

Зверніть увагу на те, що гіпсовий зліпок невеликої копії того славнозвісного торса можна дістати майже в кожного майстра гіпсових фігур. На цих зліпках можна досить добре бачити все, що тут написано не тільки про ту частину, з якої був взятий рис. 76, але й про весь цей чудовий твір старовини.

Тут я мушу знову звернути особливу увагу мого читача на звивини цих зовнішніх ліній, коли вони проходять над кожним суглобом, і на те, які зміни можуть відбуватися на поверхні шкіри при згинанні кінцівок. І хоча простір саме у цих суглобах дуже малий, отже, і лінії дуже короткі, застосування цього правила урізноманітнення ліній настільки, наскільки дозволить їхня довжина, матиме і тут свій вплив на збільшення грації так само, як і в більш подовжених м'язах тіла.

Розгляньмо пальці, де суглоби короткі, а сухожилля прямі й де краса здається до деякої міри підпорядкованою їхньому призначенню, але не настільки, щоб ви не розпізнали у тонких та довгих пальцях дорослої

людини маленьких звивистих ліній серед складок або (це ще красивіше, бо простіше) в ямочках суглобів. Оскільки ми завжди найкраще розрізняємо речі, коли порівнюємо їх з іншими, протилежними речами, фігура на рис. 83 табл. 2 у порівнянні з фігурою на рис. 82 табл. 2, яка складається лише з прямих ліній, має в собі децицію доброго смаку, хоч і нарисована недбало. Різниця стане ще помітніша, коли ви так само порівняєте прямий грубий палець робітниці з тонким в ямочках пальцем світської дами.

Існує гарна міра повноти, властива виключно шкірі жіночої статі; цій повноті завдячують своїм існуванням принадні ямочки на всіх інших суглобах так само, як і на пальцях, що чудово відрізняє їх від суглобів навіть добре збудованого чоловіка. Ця повнота за допомогою більш пом'якшених форм м'язів, які лежать під нею, відкриває перед оком різноманітність у всьому зображенні тіла; його м'якші й дрібніші частини приємніше з'єднані одна з одною, мають таку прегарну простоту, яка завжди надаватиме обрисам жіночої постаті, зображеним у Венері (рис. 13 табл. 1), перевагу над обрисами Аполлона.

Тепер той, хто може уявити собі лінії, які весь час плинуть у такий спосіб й вишукано змінюються у кожній частині тіла аж до кінчиків пальців, і пригадає, що привело нас до цього останнього опису того, що італійці звать «Il raso рії» (*трошечки більше*, ніж чекають від руки майстра) і захоче дістати правильне уявлення про слово *Смак* (яким би нез'ясовним воно не здавалось нам досі), щодо форми, той не потребуватиме, на мою думку, більш нічого, крім того, до чого приведе його власне спостереження творів мистецтва й природи.

Ми весь час звертали переважно до творів старо-

давніх митців не тому, що сучасні майстри не зробили таких же чудових творів, а тому, що роботи перших ширше відомі. Ми також не хотіли б твердити, що будь-який з цих витворів може будь-коли досягти найвищої краси природи. Хто, крім фанатика античності, скаже, що він не бачив у живих жінок таких облич, ший і рук, у порівнянні з якими навіть грецька Венера — лише грубе наслідування? І який достатній аргумент можна висунути на користь того, що не можна сказати того самого про решту частин тіла?

РОЗДІЛ XI

ПРО ПРОПОРЦІЙНІСТЬ

Якщо хто-небудь питає, якою є пропорційно складена людська постать, то готовою й, здавалося б, переконливою буде звична відповідь: *правильна симетрія й гармонія частин по відношенню до цілого*. Оскільки ж ця неясна відповідь, можливо, бере свій початок від вчення, що не стосується форми, або від пустих схем, побудованих на ньому, я вважаю, що після належного дослідження цього питання така відповідь перестане бути переконливою.

Задля вступу тут треба додати ще один аргумент до наведених у передмові, де я переконував читача розглядати предмети видовбанними до тонких оболонок. Дотримуючись такого уявлення, він матиме змогу краще відокремлювати й тримати у пам'яті нарізно два подальші *головні поняття* (як ми їх називаємо), що стосуються форми і можуть збігатися й плутатися в його свідомості. А щоб кожне стало більш повним і особливо ясным, треба мати їх на увазі окремо й обдумувати поодиночі.

По-перше, *головне поняття*, яке вже обговорювалось у попередніх розділах і яке включає лише поверхню форми, розглядає її тільки в світлі того, декоративна вона чи ні.

По-друге, слід обговорити *головне поняття*, яке ми, звичайно, дістаємо від форми в цілому і яке виникає, головним чином, з її відповідності будь-якій означеній меті або вжитку ⁶¹.

Досі нашим головним прагненням було встановити й проілюструвати тільки перше поняття, щоб показати спочатку природу різноманітності, а потім її вплив на нашу свідомість, а також спосіб створення вражень за допомогою різних відчуттів, які око дістає від рухів, що прокреслюють та перетинають усілякі поверхні.

Поверхня, як частина орнаментальної форми, що має в собі звивини, в які здатні перетворюватися лінії, і водночас не має жодного практичного застосування або способу використання, а тільки тішить око, була б саме таким єдиним об'єктом, що відповідав би нашому першому поняттю.

Зображення листка, внизу табл. 1 поруч з рис. 67, нагадує щось подібне до цього. Листок, що нагадує відросток, був узятий з ясена і став взірцем гри природи, настільки гарним завдяки своїм, схожим на черепашку, формам, що Гіббонсові⁶² було не під силу створити подібний до нього навіть з того самого матеріалу; різець Еделінка чи Древе також був би неспроможний віддати йому належне на міді.

Зверніть увагу на те, що теперішні орнаменти здаються запозиченими у таких витворів природи; восени такі орнаменти можна знайти у рослин, особливо в спаржі, коли її виганяє в насіння.

Зараз я намагатимусь з'ясувати, що містить в собі поняття, яке я, для розрізнення, назвав другим головним поняттям про форму, значно повніше, ніж це було зроблено в першому розділі «Про відповідність». Я почну з зауваження, що хоча поверхні й будуть неминуче включені у наш розгляд, проте ми не повинні обмежуватися лише окремим розглядом їх як поверхонь так, як це ми робили досі. Тепер треба спрямувати наш погляд як на загальний об'єм, так і на об'єм

та компактність окремих частин. Ми маємо також дослідити, чим може бути наповнений цей об'єм та чому саме такими є деякі задані величини й розміри частин, що містять певну речовину або призначені для *руху, переміщення, стійкості* та інших корисних для живих істот речей, що, як я вважаю, приведе нас до задовільного розуміння слова *пропорція*. Що ж до співвідношення об'єму й руху, то хіба ми чи не з першого погляду, навіть без випробування, *не відчуваємо*, коли важіль будь-якого роду занадто слабкий або не досить довгий, щоб перемістити той або інший вантаж? Або коли пружина не досить туга? І чи досвід не допомагає нам з'ясувати, яку вагу чи величину треба додати або забрати з тої або іншої причини? Оскільки ж як загальні, так і часткові об'єми форм роблять з матеріалів, з'єднаних разом механічним способом для того або іншого призначення, то, маючи це на увазі, як і слід було сподіватись, ми дійдемо висновку про *відповідну пропорцію*, яка є складовою частиною нашого уявлення про красу, хоч і не завжди є нею для ока.

Наші потреби навчили нас надавати матеріалам різних форм та надавати їм відповідних пропорцій, зв'язаних з їхнім ужитком, як, наприклад, робити пляшки, склянки, ножі, миски та інше. Хіба не бажання напасти створило форму меча, а потреба захисту створила щит? А що інше, як не належна відповідність частин, визначила розміри пістоletів, мушкетів, гармат, мисливських рушниць та мушкетонів; ці відмінності щодо зовнішнього вигляду відповідно визначають зброю різного типу, так само як і різноманітність статури людей визначає відмінність їхнього типу.

Ми також знайдемо, що щедра різноманітність форм, представлена всім тваринним світом, походить, головним чином, з чудової відповідності їхніх частин,

призначених для виконання особливих, притаманних кожному виду рухів.

І тут, я вважаю, доречно буде сказати про найцікавішу з погляду відповідності відмінність між живими механізмами природи ⁶³ й тими жалюгідними супроти них механізмами, які тільки й спроможні створити люди. За допомогою цієї відмінності я маю надію показати, що саме утворює найбільшу красу пропорцій у людській постаті.

На замовлення уряду пан Гаррісон зробив годинника, а тепер він робить ще одного для визначення точного часу на морі; кращого ходу, мабуть, не мав жоден будь-коли зроблений годинник. Щасливий винахідник! Хай навіть форма всього механізму чи будь-якої його частини буде плутана або відразлива для ока, а на його хід неприємно дивитися— байдуже, аби тільки він відповідав кінцевій меті. Декоративна композиція не входила в задум винахідника, хіба що де-не-де було потрібне полірування. Якщо треба додати прикраси для поліпшення форми механізму, то слід ужити заходів, щоб вони не стали перешкодою його ходові, оскільки вони були б зайві для його основного призначення. Але в механізмах природи ми з подивом бачимо, як краса й корисність ідуть пліч-о-пліч.

Якби механізм, призначений для цієї мети, був витвором природи, то він в цілому й кожна його частина мали б довершену красу форми і це не загрожувало б досконалості руху самого механізму, так немов декоративність і є його єдиною метою. Рухи цього механізму могли бути гарні без жодної зайвої частини, доданої з метою здійснення будь-якої з цих прекрасних цілей. В цьому і полягає цікава відмінність між відповідністю, що існує в механізмах природи (одним з яких є людина) та в механізмах, зроблених руками

смертних. Ця розбіжність має привести нас до нашого головного вихідного пункту — я маю на увазі показ того, що складає найбільшу красу пропорції.

Кілька років тому з Франції привезли маленький годинниковий механізм з припасованими до нього головою та лапами качки⁶⁴. Годинник було задумано так, що він мав нагадувати цього птаха, який, стоячи на одній нозі, відводить другу назад, повертає голову, відкриває та закриває дзьоб, тріпоче крилами та хвостом. Всі рухи якнайпростіші й найлегші для живих організмів. Проте, попри жалюгідне виконання кількох рухів, цей нерозумний, але захвалений механізм у розкритому вигляді виявився надзвичайно складним, заплутаним та бридким предметом. Навіть коли б він був укритий справжньою шкірою, що щільно облягала б усі його частини, як у справжньої качки, то й навряд чи набагато поліпшило б його форму.

У кращому разі торбинка з цвяхами, зламаними шарнірами та залізними кільцями виглядала б не гірше, якби за допомогою інших засобів наповнити її так, щоб вона набрала відповідної форми.

Таким чином, ви знову бачите, що чим більше різноманітності ми намагаємося надати незначним рухам наших механізмів, тим більше заплутані й негарні стають форми — випадок рідко допомагає їм. Які протилежні їм механізми природи! Чим більше різноманітності мають рухи, тим красивіші частини, що зумовлюють їх.

Тварини з родини плавникових роблять менше рухів, ніж інші істоти, тому їх форми менше славляться красою. Треба також відзначити, що в кожному виді тварин найкрасивіші з них рухаються якнайшвидше. Птахи незграбної будови рідко добре літають, риби з горбкуватою поверхнею шкіри рухаються у воді не

так плавно, як гладенькі, а тварини найбільш граціозної будови завжди переважають інших у швидкості. З цих останніх чудовими прикладами можуть бути кінь та хорт; і навіть серед них найдоладніше збудовані рідко бувають не наймоторнішими.

Кавалерійський кінь більш обдарований силою, ніж скаковий; якщо лишок сили першого додати другому, то це збільшить вагу в невідповідних їй частинах тіла, розрахованих лише на швидкість, і, звичайно, до деякої міри зменшить цю чудову якість і частково знищить витончену відповідність, притаманну фігурі скакового коня. Але такий додаток надасть його рухові іншої якості, важливішої, ніж швидкість; він стане придатнішим для того, щоб легко рухатися різноманітно і зграбно, чим так втішається око в поставі бойового коня, коли ним добре правлять. Водночас щось величне й граціозне додається до його фігури, про яку раніше можна було лише сказати, що вона вишукано струнка. Благородне створіння стоїть на першому місці серед тварин, і це лише узгоджується з тією природною закономірністю, що найкорисніша істота у тваринному світі відзначається також найбільшою красою.

Проте, правду кажучи, жодна жива істота неспроможна рухатися справді так різноманітно та вишукано, як представники роду людського; та не слід навіть і говорити, наскільки переважають красою їхні форми та структура. Після того, що було сказано про фігуру й рух, стає ясно й очевидно, що природа вважала доречним зробити красу пропорцій і красу рухів необхідним одна одній. Таким чином, спостереження, зроблені раніше на тваринах, так само залишаються в силі й щодо людини, тобто той, хто найвишуканіше пропорційно збудований, той найбільше здатний до витончених рухів, таких як невимушеність та грація манер

або па в танцях. Більш-менш другорядним, але все ж вартим нашої уваги підтвердженням того, що було вже сказано про цей метод дії природи, є спостереження, що коли будь-які частини людського тіла сховані та безпосередньо не беруть участі в рухах, всі ті декоративні форми, які ясно видно у м'язах та кістках *, не беруться до уваги, бо природа нічого не робить даремно! Це бачимо на прикладі внутрішніх органів, жоден з яких не має найменшої краси, за винятком *серця*. Ця благородна частина й справді перший двигун — проста й досить різноманітна форма; відповідно до неї були створені деякі з найвишуканіших римських урн та ваз.

Тепер, пам'ятаючи це все, зробимо наступний крок і поговоримо, по-перше, про загальні виміри, такі, як висота всього тіла у відношенні до його ширини, або ж довжина кінцівки у відношенні до її товщини. І, по-друге, про такий вид розмірів, різноманітність яких занадто складна, щоб їх можна було відтворити за допомогою ліній.

Перший пункт обмежуватиметься кількома прямими лініями, які перетинають одна одну, їх легко зрозуміє кожен; але другий пункт потребує трохи більшої уваги, бо він поширюватиметься на точне визначення кожної видозміни меж або обрисів людської постаті.

Висловлююсь ясніше. Щодо першого пункту, то я почну з того, що покажу, який доцільний вид вимірювань може бути використаний, щоб створити найбільш відповідну різноманітність у пропорціях частин будь-якого тіла. Я кажу *доцільний* тому, що величезна різноманітність складно розміщених частин людського тіла не дозволить виміряти віддалі від однієї частини до другої лініями або точками без того, щоб не виникло

* Див. розд. про композицію зі змієподібною лінією.

велике утруднення в самій цій операції або плутанина у нашій уяві. Наприклад, лінія, яка визначає, скажімо, півтори ширини зап'ястка, мала б дорівнювати справжній ширині найтовшої частини руки над ліктем. Та чи не слід тоді спитати, яку частину зап'ястка мають на увазі? Бо якщо ви помістите кронциркуль трохи ближче до кисті або далі від неї, віддаль між точками зміниться; зміниться вона також, якщо точки рухатимуться навколо зап'ястка, бо він більш плоский з одного боку, ніж з другого. Але припустимо, що для доказу потрібно встановити певний діаметр; чи не можна знову спитати, куди прикладати кронциркуль, до більш плоского чи більш округлого боку руки, і як далеко від ліктя, і чи робити це тоді, коли рука випростана, чи коли вона зігнута? Адже ж це створює відчутну різницю, бо в другій позиції м'яз, який зветься біцепс, роздувається, як куля, на передній частині руки й скорочується з другого боку. Навіть більше — всі м'язи змінюють свій вигляд при різних рухах, так що, як би не претендували на це деякі автори, справжні пропорції людського тіла не можуть бути математично точно виміряні за допомогою ліній.

Так ми доходимо висновку, що лише в тому разі, коли ми вважатимемо тіло або кінцівки, що мають ширину й довжину, такими ж правильними фігурами, як циліндр чи як нога (рис. 68 табл. 1), що кругла, як поліно, лише тоді вимірювання за допомогою зіставлення довжини з шириною стає доцільним і корисним для знайомства з пропорцією. Оскільки всі математичні схеми далекі від нашої мети, ми будемо намагатися зовсім позбутися їх на нашому шляху. Я не можу не зауважити, що Альбрехт Дюрер, Ломаццо (див. дві позбавлені смаку фігури, взяті з їхніх книжок про пропорцію, рис. 55 табл. 1) та ще дехто спантеличили люд-

ство не тільки безліччю дрібних непотрібних поділів, а також і дивним *уявленням* про те, ніби ці поділи керуються законами музики. До цієї помилки їх, здається, привела та обставина, що певні одноманітні й співзвучні поділи на одній струні створюють гармонію для слуху; і вони переконали себе, що подібні відстані в лініях, які належать до форми, будуть у той самий спосіб тішити око. Зовсім протилежне було доведене у третьому розділі «Про одноманітність». «Довжина ступні, вони кажуть, у відношенні до її ширини складає *двічі подвійне* число, яке ділиться без лишку, — *діапазон і діатессарон*», — що, на мою думку, було однаково придатним як для форми вуха, рослини, дерева, так і будь-якої іншої форми⁶⁵. Проте такого виду *уявлення* були настільки поширені в той час, що слова *гармонія частин* здаються придатними як до форми, так і до музики.

Незважаючи на безглуздя згаданих вище схем, такі виміри, якщо їх робити з античних статуй, можуть бути до деякої міри корисні малярам та скульпторам, особливо молодим початківцям. Але ніщо не може перевищити користі від вимірювання у той самий спосіб старовинних будов, яку завжди діставали й дістають архітектори й будівничі, тому що вони мають справу майже з простими геометричними фігурами. Проте ці виміри можуть служити лише для копіювання того, що було зроблено раніш.

* Зверніть увагу, ці автори запевняють вас, що цей дивний метод вимірювання створюватиме красу набагато вищу, ніж може дозволити собі природа. Ломаццо радить також іншу схему, з трикутником, щоб виправити бідність природи, як вони висловлюються. Ці *поліпшувачі природи* нагадують нам Гулліверового *кравця в Лапуті*⁶⁶, який, знявши з нього мірку на костюм за допомогою лінійки, квадранта й циркуля та втративши чимало часу, приніс додому неправильні виміри.

Кілька вимірів, про які я говоритиму, щоб установити загальні розміри фігури, будуть зроблені лише за допомогою прямих ліній для легшого розуміння того, що справді може бути правильно названо *вимірюванням вмісту тіла*, якщо припустити, що воно тверде, як мармурова статуя, як це вже робили з описаними у вступі дротинами (рис. 2 табл. 1). Цим простим способом можна дістати ясне уявлення про те, що, мені здається, *єдино* потребує вимірювання, а саме — яка певна довжина у відношенні до ширини дає взагалі найбажаніші пропорції. Найголовніші розміри тіла чи кінцівок — це довжина, ширина й товщина. Уся вишуканість фігури відповідно до її характеру залежить насамперед від правильного співвідношення цих ліній або дротин (які є її вмірами) між собою, і чим різноманітніші ці лінії у відношенні одна до одної, тим різноманітнішими мають бути також майбутні поділи, які будуть зроблені на них. І, звичайно, чим менш різноманітні ці лінії, тим меншу різноманітність матимуть частини, які залежать від них, бо ці частини повинні узгоджуватися з ними. Наприклад, точний хрест (рис. 69 табл. 2), що складається з двох однакових ліній, які перетинають одна одну посередині, надасть постаті людини, нарисованої відповідно до них, неприємного характеру, бо вона буде однакова в ширину і в довжину. А двом лініям, які перетинають одна одну так, що утворюють висоту й ширину фігури, навпаки, не вистачатиме різноманітності, бо одна лінія багато коротша від другої і тому вони неспроможні створити задовільно різноманітну фігуру.

Щоб довести це, читачеві буде вельми легко зробити експеримент, нарисувавши одну або дві фігури (навіть дуже недосконало), які вміщуються в цих межах. Між цими двома крайностями існує середне,

придатне для кожної фігури співвідношення, яке око може легко й точно визначити.

Так, якби лінії (рис. 70 табл. 2) були вимірами граничної довжини й ширини, призначеними для фігури людини або вази, то око швидко побачило б, що найдовша з них не досить довга у відношенні до другої для створення вишуканої постаті людини; вазу це зробить занадто конусоподібною для того, щоб вона була вишуканою. Жодна лінійка чи циркуль не розв'язали б цього завдання так швидко й точно, як гостре око. Можна зауважити, що незначні розходження при великій довжині неістотні для пропорцій, бо їх не можна розпізнати. Адже ж увечері людина, коли лягає спати, коротша на півдюйма, ніж вранці, коли вона встає, і нема змоги це помітити. Застосування лінійки чи циркуля може бути потрібним, коли б'ються об заклад, але рідко за будь-яких інших обставин.

Таким чином, цього, наскільки я розумію, досить для розгляду співвідношення загальної довжини до ширини. Тут, на мою думку, я ясно показав, що не існує реальних правил для детального встановлення пропорцій людського тіла, і навіть коли б вони існували, то лише око має вирішувати, що є найприємнішим.

Отже, покінчивши із загальним розміром, про який ми можемо сказати, що це майже те саме, що й пропорція, як це видно, навіть коли ми вдягнені, я в своєму другому, ширшому способі стану на знайомий шлях загального спостереження й буду, ідучи вперед, апелювати до нашого звичного почуття або до єдиного відчуття фігури й руху.

Можливо, якщо нагадати два чи три відомі приклади, з'ясується, що майже кожен у пізнанні цієї умоглядної галузі знань про пропорцію просунувся набагато далі, ніж йому здається. Особливо той, хто звик

спостерігати, як оголені люди роблять гімнастичні вправи, а ще більше, якщо він так чи інакше зацікавлений в їхньому успіхові. І чим краще він ознайомлений з характером самої вправи, тим кращий він суддя тої людини, яка має виконувати цю вправу. З цієї причини, як тільки два боксери роздягнуться для бійки, навіть м'ясник показує себе тямущим критиком пропорцій і часто лише з вигляду оголеного тіла робить висновок, на чиему боці буде перевага. Я чув, як один коваль просторікував про красу постаті боксера, наче анатом або скульптор, хоча, можливо, і не тими самими словами. Я твердо переконаний, що один з наших звичайних фахівців з атлетики міг би навчати найкращого з сучасних скульпторів, який не бачив цих вправ або зовсім не знайомий з ними. І це надало б статуї англійського боксера набагато кращих пропорцій щодо виразу його характеру, ніж це видно навіть у славетній групі античних бійців (римських борців, як їх дехто називає), якими захоплюються й досі ⁶⁷.

Справді, оскільки багато частин тіла весь час закриті, не всі його пропорції можуть бути однаково відомі. Але тому, що панчохи — це тісно облягаючий і тонкий покрив, кожен може судити точно про різні форми та пропорції ніг. Дами завжди зі знанням справи розмовляють при шиї, руки й кисті рук та часто вказують на такі подробиці чи вади в їхній будові, яких легко міг би не помітити вчений.

Безперечно, ці визначення не могли б бути зроблені й проголошені з такою певністю, якби око не було здатне судити з великою точністю про співвідношення товщини й ширини. Більш того, щоб визначити саме так, як це часто робиться, око має водночас вправно розрізняти ті витончені звивини на поверхні, що їх описано на сторінках 79, 80; вони, як відзначено, пов-

ністю включають два основні поняття, згадані на початку цього розділу.

Якщо це так, то вчений із спостережливим оком спроможний піти ще далі й збагнути, без великого напруження думки, багато інших необхідних обставин, що стосуються пропорції; в який спосіб та якого розміру кістки допомагають створювати форму тіла та підтримувати інші частини; можливо також визначити (за принципом безміна), яка вага та розміри м'язів потрібні для того, щоб надавати руху руці тієї чи іншої довжини, з тією чи іншою мірою швидкості або сили.

Хоча багато що з цього предмета можна легко зрозуміти за допомогою звичайного спостереження, підкріпленого наукою, однак, я побоююсь, буде важко дістати ясне поняття про те, з чого складається *найбільша краса пропорцій*; таку красу ми бачимо у статуй Антіноя (рис. 6 табл. 1), яку вважають найдовершенішою в цьому відношенні з усіх старовинних статуй, хоча краса, здавалось, була так само і тут метою скульптора, як і в статуй Венери; крім того, мужня сила у пропорціях статуї Антіноя виражена з голови до п'ят.

Оскільки цей шедевр мистецтва дуже добре відомий, ми поставимо його перед собою як зразок та спробуємо виготовити або скласти в нашій уяві такі частини, з яких можна було б побудувати іншу, подібну до нього, статую. Ми переконаємося, що це здійснюється, головним чином, за допомогою тонкого природного відчуття того, яка певна кількість або які розміри частин найпридатніші створювати найбільшу силу, необхідну для руху або підтримування великої ваги, а також того, що необхідне для найбільшої рухливості та для кожного ступеня між цими двома крайностями.

Той, хто удосконалював свої уявлення про цей пред-

мет звичайним спостереженням та за допомогою мистецтв, які мають до цього предмета відношення, збагне, мабуть, якнайточніше і ясно характер застосування різних частин і розмірів, які зустрине він у подальшому опису, щоб дістати уявлення про гарну, пропорційно складену фігуру.

Вважаючи Антіноя за наш зразок, припустимо, що поруч нього поставлена незграбна слоноподібна постать Атланта⁶⁸, створена з таких товстелезних кісток і м'язів, які якнайкраще придатні для підтримування великої ваги, відповідно до характеру його надзвичайно незграбної сили. Уявіть собі з другого боку струнку постать Меркурія⁶⁹, вправно сформовану для вельми легкої рухливості, з тонкими кістками й видовженими конусоподібними м'язами, придатними до пружного відриву від землі. Слід припустити, що обидві ці постаті однакового зросту й не перевищують шести футів*.

Розмістивши в такий спосіб наші *крайності*, уявіть собі, що Атлант поступово скидає з себе певну частину кісток і м'язів, щоб досягнути відповідної більшої рухливості, немовби прагнучи наблизитись до легких форм та якостей Меркурія. З другого боку, уявіть собі, що одночасно сухорлява постать Меркурія збільшується настільки ж і виростає в Атланта, дістаючи у відповідних місцях все те, що він скидає. Коли вони наближатимуться один до одного у вазі, то можна, звичайно, уявити собі, що їхні фігури робитимуться все більше схожі, аж доки в певну мить вони не стануть абсолют-

* Якби у натурі масштаб кожної з цих пропорцій перевищував шість футів, то сила одного та рухливість другого поступово б зменшувались відповідно до того, як зростав би його розмір. Ми маємо досить доказів цього як з логічних міркувань, так і з протих спостережень.

но подібні один до одного. Оскільки це буде точна середина між двома крайностями, то звідси можемо зробити висновок, що саме ця фігура і буде правильною формою точних пропорцій, які найбільш відповідають чудовій активній силі чи граціозним рухам подібно до статуї Антіноя, котру ми пропонували наслідувати й викликати в своїй уяві*.

Я розумію, що ця частина моєї схеми, яка з'ясовує точну пропорцію, може здатися не такою визначеною, як бажано. Та хай там як, а я мушу передати її на розгляд читачеві, як мій найкращий засіб у такій важкій справі. Тому я проситиму дозволу проілюструвати її ще трохи за допомогою спостереження, що подібним чином будь-які протилежні кольори у *райдузі* створюють поміж собою третій, надаючи в такий спосіб своїх особливих властивостей один одному. Наприклад, яскраво-жовтий і живий синій, поміщений на деякій віддалі від нього, видимо зближаються, непомітно переходячи з відтінка у відтінок, і, як сказано вище, радше *регулюють*, ніж знищують силу один одного, доки не зустрінуться в одному стійкому сполученні. У певну мить притаманний їм спочатку вигляд зовсім губиться, а на їхньому місці з'являється якнайприродніший зелений колір, який природа вибрала для вбрання землі й краса якого ніколи не стомлює ока.

Для впорядкування уявлень, що їх міг викликати у свідомості опис трьох згаданих вище фігур, ми можемо легко скласти між ними різні інші пропорції. Як художник за допомогою певної послідовності у розта-

* Жокей, що знає достеменно, яка частина чи кістка найбільш відповідають швидкості або силі коня, легко уявить собі подібний до цього хід розвитку між найсильнішою ломовою конякою та найшвидшим скаковим конем і швидко дійде висновку, що гарний бойовий кінь має бути серединою між цими двома крайностями.

шуванні фарб на палітрі легко змішує їх і дістає тон, що йому подобається, так і ми можемо змішати й з'єднати у нашій уяві такі частини, які відповідають тому чи іншому характеру, або принаймні матимемо змогу таким чином виявити, як складені такі характери, коли ми спостерігаємо їх у мистецтві чи у природі.

Але, можливо, навіть саме слово *характер*, коли воно стосується форми, зрозуміти цілком може не кожен⁷⁰, і, хоча його часто вживають, я не пам'ятаю, щоб де-небудь бачив його пояснення. Тому в зв'язку з цим, а ще й через те, що далі буде показано, яку користь дасть розгляд форми й руху разом, не зайве зробити зауваження, що хоча характер у цьому розумінні залежить, головним чином, від незвичайності форми фігури в її окремих частинах або в цілому, та, безсумнівно, будь-яка фігура, яка б дивовижна вона не була, може бути цілком сприйнята як характер лише тоді, коли її незвична зовнішність пов'язана з вартою уваги обставиною або причиною. Наприклад, товста, розплила постать Сілена не нагадує характеру Сілена⁷¹ доти, поки ми не з'єднаємо з нею поняття про любовстрастя; подібним чином сила й незграбність фігури сполучаються як у характері Атланта, так і в характері вантажника.

Коли ми візьмемо до уваги, який великий вантаж часто доводиться носити носіям портшезів, то чи не зразу ми погодимося з тим, що в тосканському ордері їхніх ніг є правильність і відповідність, завдяки яким їхні фігури стають характерними.

Човнярі також становлять особливі типи, або характери, завдяки своїм тонким ногам; оскільки найбільшу потребу в живленні мають, звичайно, органи, що найбільше працюють, то, зрозуміло, частини тіла, які мало рухаються, зменшуються або не виростають

до нормальних розмірів. Навряд чи є на Темзі човняр, постать якого не підтвердила б цього спостереження. Тому, якби я мав малювати характерну постать Харона⁷², я відрізнив би його зовнішність від звичної зовнішності людини й, незважаючи на слово *низький*, я зважився б дати йому широкі плечі й журавлині ноги, незалежно від того, чи міг я при цьому посилатися на античну статую або барельєф, чи ні.

Можливо, я зможу дати найкраще пояснення того, що вже було сказано щодо пропорції, критикуючи дивовижну красу Аполлона Бельведерського⁷³, якій віддають перевагу навіть перед красою Антіноя. Я маю на увазі його *понадвелич* при не меншій красі й грації останнього.

Ці два шедеври мистецтва можна бачити разом у тому самому палаці в Римі, де Антіной лише сповнює глядача захватом, тоді як Аполлон вражає їх, як кажуть мандрівники, *чимось більш ніж людським*, таким, чого вони, *звичайно*, й описати ніколи не зможуть; і це враження тим дивовижніше, що при розгляді статуї її непропорційність стає очевидною навіть для недосвідченого ока⁷⁴. Один з найкращих англійських скульпторів, що недавно їздив подивитися на статую, підтвердив мені щойно сказане, особливо що ноги й стегна Аполлонові задовгі й затовсті супроти верхньої частини тіла. Андреа Саккі, один з найбільших італійських художників, мабуть, теж був такої думки, бо навряд чи він у своїй славетній картині (яка нині зберігається в Англії) надав би своєму Аполлонові, що коронує музиканта Пасквіліні, точних Антіноевих пропорцій, хоч в усьому іншому він здається прямою копією Аполлона Бельведерського.

Хоч у найбільших творах мистецтва ми часто бачимо знехтуваними другорядні деталі, але в цьому ви-

падку того не може бути, бо в гарній статуї саме пропорційність — одна з невід'ємних умов краси. Тому ясно, що ці кінцівки подовжено навмисне, бо цього легко можна було б уникнути.

Якщо ми старанно розглянемо краси цієї фігури, ми можемо дійти такого висновку: те, що досі вважалося незбагнено *чудовим* у загальному вигляді статуї, завдячує тому, що здавалось *вадою* в одній її частині⁷⁵. Проте постараймося з'ясувати цю обставину по змозі ясніше, бо вона може підтвердити раніше сказане.

Коли статуї більші від натуральних розмірів (а ця навіть більша за Антіною), вони завжди виграють у благородстві відповідно правилу величини, але самого цього не досить для створення того, що справді може бути названим *величчю* у пропорції. Коли б фігури 17 і 18 табл. 1 були нарисовані або вирізьблені заввишки навіть у 10 футів, вони б все одно мали пропорції крихітних фігур, а з другого боку, фігура лише у 2 дюйми може зображати велетенський зріст.

Тому *велич* пропорцій слід розглядати як залежну від застосування правил *величини* до тих частин тіла, де вона може надати більше свободи грації в рухах, як, наприклад, подовження шиї для лебединих поворотів голови, а ноги і стегна — для зручнішого керування всіма верхніми частинами постаті.

З цього робимо висновок, що збільшення зросту Антіною до однакової висоти з Аполлоном не створило б достатнього враження тієї переваги щодо величі, яку так ясно видно в Аполлоні. Додатки, необхідні для створення цієї *величі* в пропорціях, надають, як бачимо, також принадності і можуть застосовуватися тільки в уже згаданих частинах.

Я не знаю, як обгрунтовувати це твердження далі,

а тому, як і раніше, апелюватиму до ока самого читача і до звичного спостереження.

Оскільки визнано, що Антіной має якнайправильніші пропорції, подивимося, які доповнення, відповідно правилу величини, можна зробити до його постаті, не порушуючи її краси.

Коли уявимо собі, що збільшено розміри голови, то негайно відчуємо, що це лише спотворить фігуру; збільшивши руки або ступні ніг, ми відчуємо щось грубе й нешляхетне; коли подовжимо руки, то відчуємо, як вони недоладно теліпатимуться; коли доповнимо довжину чи ширину тіла, то ми знаємо, що воно здаватиметься важким і незграбним; лишається, отже, говорити лише про шию, ноги й стегна. Тут ми переконаємося, що можуть бути дозволені певні доповнення, які не тільки не викличуть неприємного враження, але в такий спосіб нададуть людській постаті величч, остаточної завершеності пропорцій, як це ясно виражено у статуї Аполлона і підтверджено далі в рисунках Парміджано, де ці особливості бачимо в достатній кількості. З цієї причини всі справжні знавці вважають, що його твори мають невимовну велич смаку, хоча з деяких поглядів вельми неправильні.

Повернімося зараз до двох головних уявлень, з яких ми почали цей розділ, й пригадаймо, що в першому — про поверхню — я показав, у який спосіб і наскільки можна виміряти пропорції людини, урізноманітнюючи вміст тіла відповідно до заданих пропорцій двох ліній. У другому й далекосяжнішому *уявленні* про форму, яке виникає з відповідності рухові і т. п., я всіма засобами, які були в моєму розпорядженні, намагався довести, що кожний окремий найдрібніший розмір зображуваного тіла має підкорятися тому рухові, для якого він призначений і який був спочатку про-

думаний і належно встановлений, і від якого повинен залежати правильний характер кожної пропорції, що ми й виявили за допомогою нашого спільного відчуття об'єму й руху. Цей виклад поглядів на пропорції людського тіла, незважаючи на його недосконалість, може утримувати свої позиції доти, доки не з'явиться правдоподібніший.

Оскільки Аполлона (рис. 12 табл. 1) згадано лише у зв'язку з величиною його пропорцій, я вважаю справедливим щодо такого чудового твору, а також тому, що це стосується нашої теми, додати кілька спостережень про його досконалість.

Опріч усього іншого, коли ми розглядатимемо статую за поданими тут правилами для формування характеру, ми відкриємо велику винахідливість автора у виборі пропорцій для свого божества, що послужили двом високим цілям одночасно. Ці самі розміри, які, очевидно, надають йому такої великої гідності, водночас найбільш придатні створювати найбільшу швидкість. А що могло б характеризувати бога дня так глибоко і тонко, що може бути виразнішим у статуї, як не виняткова швидкість * і шляхетна краса? І як поетично зображена дія, що дає уявлення про швидкість, коли він, ледь ступивши уперед, здається, випускає свої стріли. якщо сонячні промені можна порівняти зі стрілами. Принаймні можна це припустити так само, як і те, що він убиває змія Піфона ⁷⁶, хоч, звичайно, останнє припущення зовсім несумісне з прямою поставою і милостивим поглядом Аполлона **.

* Сонце, яке «виходить як наречений з свого покою і радіє, як велетень, що має почати свій біг». (Псалом XIX).

** Відомості, які ми маємо про цю статую, роблять надзвичайно правдоподібним припущення, що це великий Аполлон з Дельф, чого я особисто анітрохи не беру під сумнів.

Другорядні частини статуї також не позначені недбалістю: драпування, що спадає з його плечей і обгортає простягнуту руку, виконує потрібну функцію. По-перше, воно допомагає утримувати загальний вигляд в межах піраміди, яка, перекинута основою догори, є натуральнішою і благороднішою формою для окремої фігури, ніж коли її основа — внизу. По-друге, воно заповнює вільний кут під рукою і відбирає в лінії прямизну, яка неминуче виникає при такому русі руки щодо тіла, і, нарешті, падаючи приємними зборками, це драпування допомагає задовольняти око благородством композиції в цілому, не позбавляючи при цьому глядача змоги споглядати красу всіх оголених частин тіла. Коротше кажучи, коли б було потрібно прочитати лекцію, ця фігура змогла б служити прикладом кожного з правил, висунутих досі. Отже, ми на цьому закінчуємо не тільки те, що мали сказати про пропорції⁷⁷, але й весь наш графічний звіт про форму, за винятком того, що ми маємо окремо запропонувати вашій увазі, наприклад, про обличчя, а це більш слушно відкласти на той час, коли вже поговоримо про *світло*, *тінь* і *колір*.

Оскільки деякі античні статуї були мені винятково корисні, я проситиму дозволу закінчити цей розділ кількома загальними спостереженнями про них.

Найвправніші в образотворчих мистецтвах визнають, що хоча існує багато пам'яток античності, яким притаманна висока майстерність, проте, серйозно кажучи, серед них знайдеться не більше двадцяти таких, що їх можна було б дійсно назвати чудовими. Та є ще одна причина — крім сліпої шаноби, що взагалі відчувається до античності, — завдяки якій навіть багато вельми недосконалих творів користуються певною мірою шани. Я маю на увазі ту *особливу вишуканість*,

що зримо пронизує їх усі, аж до найнеправильнішого з античних барельєфів. Я певен, що мій читач тепер збагне, що ця вишуканість походить з чудового вміння стародавніх митців уживати точну змієподібну лінію.

Але причину цієї *вишуканості* відтоді як слід не збагнули, тому не дивно, що таке враження повинне здаватися таємничим і привести людство до немовби релігійного вшановування й навіть фанатичного обожнювання творів античності.

Не бракувало також спритних людей, що добре заробляли на тих, чий безмежний захват доводив їх до нестями. Навіть більше: я вважаю, є люди, які й далі вигідно торгують такими понівеченими й спотвореними оригіналами, що без *подвійних окулярів* знавця неможливо побачити, чи були вони коли-небудь гарні, чи погані. Ці люди також торгують копіями-підробками, спритно видаючи їх за оригінали. А той, хто насмілиться викривати такі шахрайства, негайно буде затаврований і виданий за людину низьких смаків, нечутливу до справді піднесеного, зарозумілу, заздрісну і т. ін.

Адже ж велика частина людства найбільше захоплюється саме тим, що найменше розуміє. Хто знає, може, *дурисвіт* і *обдурений* інколи мають однакову нагороду. Принаймні, мені здається, що така була думка Батлера:

Ошуканому бути — часом втіха,
Як і в оману ввести чоловіка ⁷⁸.

РОЗДІЛ XII

ПРО СВІТЛО І ТІНЬ, А ТАКОЖ ПРО ТЕ, В ЯКИЙ СПОСІБ ОКО, ЗАВДЯКИ ІМ, УЯВЛЯЄ СОБИ ПРЕДМЕТ

Цей і наступний розділи, мабуть, більше стосуються мистецтва малярства, ніж будь-які з попередніх. Досі я дбав про те, щоб мене зрозумів кожен читач; тому й тут унікатиму, наскільки це дозволить тема, говорити про те, що добре зрозуміле тільки художникам.

У природі видимих речей існує така тонка різноманітність, що ми, мабуть, не зможемо хоч більш-менш повно охопити її прояви в цьому дослідженні, якщо тільки не докладемо всіх зусиль і не використаємо повністю кожного з наших почуттів, спроможного передавати нам якісь відомості про них.

Досі ми звертались не лише до почуття зору, а й до почуття дотику, можливо, тому, що людина, сліпа від народження, маючи розвиненіше почуття дотику, ніж у тих, хто має зір, могла б, взявши до уваги викладене тут про лінії, відчутти природу форм і скласти для себе задовільну оцінку того, що є гарним для ока.

А тут нам знову мають допомогти наші інші почуття, хоча в цьому розділі ми обмежимося переважно тим, що передають оку промені світла; тепер речі ми розглядатимемо лише як явища, створені за допомогою *світла, тіні й кольору*⁷⁹.

Кожен знає, що завдяки різноманітному поєднанню їх ми бачимо на рівній поверхні дзеркала зображення, однакові з оригіналами, які в ньому відбиваються. Так само й художник належним розміщенням світла, тіні й кольорів на своїй картині викличе подібні уявлення.

Навіть гравюри за допомогою самого світла й тіней чудово передадуть оку будь-яку форму й відстань. Так само й лінії слід розглядати як вузькі частини тіні; велика кількість їх, акуратно нарисована чи награвірована близько одна від одної, зветься *штриховкою*; вони відіграють роль тіней у гравюрах, і коли їх вправно використати, виступають як приємний замітник витончених деталей природи. Коли б гравюри меццо-тінто⁸⁰ могли виконуватися так точно, як гравюри різцем, вони найближче підходили б до природи, бо в них нема штрихів чи ліній.

Я часто уявляв собі, що пейзаж у процесі цього способу зображення трохи нагадує початок світанку. Мідна дошка, на якій робиться гравюра, коли художник уперше бере її до рук, вся оброблена гострим різцем, так що при друкуванні з неї виходить рівний, чорний, як ніч, відбиток. Після цього вся його робота полягає у введенні в неї світла, що він і робить, вишкрябаючи грубі зерна згідно зі своїм малюнком, вправно вигладжуючи поверхню, тим рівніше, чим більше потрібно світла. У процесі введення світла і розсіювання тіні художникові доводиться часто робити відбитки, щоб бачити, як просувається робота, так що кожний відбиток виглядає як різні моменти туманного ранку, доки котрийсь не стане досить чітким і ясним, щоб передати картину денного світла. Я описав цей процес, бо, мені здається, він показує в найпростіший спосіб, що можна зробити за допомогою лише світла й тіні.

Оскільки присутність світла передбачається завжди, я маю говорити лише про такі його послаблення, які зуть тіннями й півтінями. Тут я намагатимусь показати й правильно описати певну послідовність і порядок їхньої появи. У цій послідовності ми можемо помітити різні види пом'якшення й модуляції променів світла,

що, як кажуть, попадають в око від кожного предмета, який воно бачить, і спричиняють оті більш чи менш приємні вібрації зорових нервів, які служать для того, щоб сповіщати свідомість про кожну форму або фігуру, котрі з'являються перед нами. Найкраще світло для того, щоб бачити тіні предметів,— те, що падає з вікна звичайного розміру, в яке не світить сонце. Тому я говоритиму про послідовність появи тіней, як їх видно саме при такому світлі. У цьому і наступному розділі я наслідую розглядати кольори лише як різнобарвні тіні, які разом із простими тінями поділимо на дві головні групи, або види.

Перший вид ми назвемо *основними тонами*, розуміючи під цим перший-ліпший колір або кольори на поверхні предметів. Використовуючи ці різні відтінки, ми розглядатимемо їх як тіні у відношенні один до одного. Так, золото є тень по відношенню до срібла і т. ін., виключаючи додаткові відтінки, які можуть бути створені до деякої міри послабленням світла.

Другий вид може бути названий зникаючими тінями, що непомітно переходять від відтінку до відтінку чи поступово зникають, як показано на рис. 84 табл. 2. Ці тіні, більш чи менш змінюючись, створюють красу, байдуже, чи виникли вони від зменшення світла, чи створені мистецтвом рисування, чи природою.

Коли я почну говорити про колорит, я зверну особливу увагу на те, в який спосіб поступовий перехід відтінків основних тонів служить створенню гарного кольору обличчя. Тут ми лише розглянемо, як природа цим непомітним переходом відтінків прикрасила зовнішність тварин. У риб взагалі цей вид тіні йде від спини вниз, оперення птахів збагачене нею, а багато квітів, особливо троянда, показують ці тіні поступовим підсиленням кольору своїх пелюсток.

Небо завжди так чи інакше переходить від одного відтінку до іншого, а сонце, сходячи й заходячи, досконало показує тіні, які з особливою майстерністю зображував Клод Лоррен, а нині — Ламберт.

Оскільки тінню створюється так багато з того, що зветься гармонією для ока, то в мистецтві, я вважаю, ми можемо назвати тень гамою художника, яку природа ласкаво показала нам у так званих вічках павиного хвоста. Найкращих вишивальниць навчають, чи добре, чи погано, уводити в кожну квітку й листок ці відтінки, бо вони постійно спостерігаються у природі, наприклад, в язиках полум'я, і завжди милують око. Існує вишивка під назвою ірландський стібок, яка виконується тільки такими тінями, і вона подобається й досі, хоч давно вийшла з моди.

Між тінню і звуком існує така пряма аналогія, що вони можуть служити для ілюстрування якостей один одного. Як звуки, поступово слабнучи й посилюючись, дають уявлення про наближення до вуха чи віддалення від нього, так само зникаючі тіні, створюючи форму, сприяють її наближенню до ока. Таким чином, як з предметів, що стають світлішими, ми робимо висновок про віддаль у панорамах, так і з гуркоту грому, який затихає, ми дістаємо уявлення про те, що гроза віддаляється. А щодо їхньої подібності в красі, то, так само як поступові переходи тіні тішать око, так звук, що набирає сили, захоплює слух.

Я назвав їх зникаючими тінями, бо завдяки послідовній чи постійній зміні свого вигляду вони відповідають лініям, які поступово сходяться в одну точку*, показуючи, як предмети або будь-які частини їх відхо-

* Див. стор. 142. Дві лінії кораблика, що сходяться в одну точку С, під рис. 47 табл. 1.

дять чи віддаляються від ока, без чого підлога або горизонтальний план часто стояли б перед нами, наче стіна. Незважаючи на всі інші способи, що ними дізнаємось, на якій відстані від нас розміщені речі, око часто помиляється через відсутність таких переходів. Коли, приміром, світло падає на предмети так, що не дає цим тіням проявитися в усіх їхніх градаціях, то не лише порушуються просторові уявлення, але й круглі речі здаються нам плоскими, а плоскі — круглими.

Проте, хоча зникаюча тінь має цю властивість, коли ми бачимо її з лініями, що сходяться в одній точці, але якщо вона не моделює певної форми, як на рис. 49 вгорі табл. 2, вона може здаватися лише плосконакладеною тінню. Якщо ж вона вміщена в будь-які відомі межі чи контури, такі, як стіна, дорога, куля, або першу-ліпшу іншу форму в перспективі, де частини віддаляються, вона тоді покаже свою здатність до перспективного скорочення; наприклад, зникаюча тінь на підлозі, в табл. 2, яка поступово переходить від ніг собаки до ніг танцівника і показує в такий спосіб рівень підлоги. Так, коли куб зображено на папері в правильній перспективі самими лініями, що ледь вказують напрями кожної його грані, то такі тіні примусять ці грані віддалятися точно в тому напрямку, куди вказують перспективні лінії, взаємно завершуючи уявлення про розміщення фігур у просторі так, як цього не можна зробити лише одним засобом.

Контур кулі на папері — це лише коло. Проте, залежно від способу наповнення площини в середині цього кола тінню, воно в різних його положеннях може здаватися оку то плоским, то кулястим чи увігнутим. Оскільки кожний спосіб наповнення кола для такої мети повинен бути цілком відмінним, це ясно показує необхідність розділити дану тінь на стільки різновидів

чи родів, скільки є класів чи різновидів ліній, з якими вони мають аналогію.

Якщо робити так, то побачимо, що завдяки своїй відповідності предметам, складеним з прямих, зігнутих, хвилеподібних чи змієподібних ліній, ці тіні звичайно набувають різноманітного вигляду, адекватного різноманітності, створеній цими лініями. А завдяки такій відповідності тіней ми маємо уявлення про те, як виглядають будь-які предмети, складені з вищезгаданих ліній, як спереду, так і збоку, чого інакше було б неможливо досягти без дотику до них.

Тепер, замість того щоб давати в рисунках приклади на кожний різновид тіні, як я це робив з лініями, я дійшов висновку, що їх можна задовільніше з'ясувати й описати, коли ми звернемося за допомогою до життя. Але, щоб краще й точніше закріпити те, що можна там побачити, ясними прикладами, в яких до тої чи іншої міри беруть участь усі види зникаючих тіней, пропонуємо таку схему як додатковий засіб для відтворення в уяві простих вражень, що їх можна вважати відповідними чотирьом різновидам ліній, описаних у розділі VII. Ось як ми маємо уявити собі непомітні переходи тіні від однієї фігури до іншої. Перший різновид буде представлений так: 1, 2, 3, 4, 5, другий — 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, а третій — 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, поступово переходячи від відтинку до відтинку з цяток униз і знову повторюючи пройдений шлях.

Оскільки перший різновид міняється від одного відтинку до другого лише в одному напрямку, то він найменш декоративний і дорівнює тільки прямим лініям.

Другий різновид міняється у протилежних напрямках і цим подвоює різноманітність першого. Внаслідок цього він удвічі приємніший і тому відповідає вигнутим лініям.

Третій різновид міняється у протилежних напрямках двічі, а тому він ще приємніший, бо має в чотирі рази більшу різноманітність, яка дає змогу довести до нашої свідомості рівноцінну тіні красу хвилеподібної лінії тоді, коли її саму не можна бачити як лінію.

Зараз мав би бути опис зникаючої тіні, відповідної змієподібній лінії, та оскільки ця сама лінія не може бути зображена на папері без фігури конуса (див. рис. 26 табл. 1), то і тінь не може бути описана без допомоги такої ж форми, а тому й опис її відкладемо надалі.

Коли йдеться лише про декоративну якість тіней, то для того, щоб відрізнити їх від зникаючих тіней, будемо розглядати їх лише як тіневі плями. Звідси з'явиться ще інша перевага, яка полягає в тому, що всі сполучення тіней, які перебувають між ними, з притаманною кожному з них мірою краси, можуть так само легко сприйматися нами, як і ті, що містились між кожним розрядом ліній.

А тепер звернімося по допомогу до життя, візьмемо такі приклади, які можуть з'ясувати нам спроможність кожного різновиду зникаючих тіней. Вони, як це вже зауважено вище, повинні розглядатися разом з їхніми відповідними формами, бо інакше їхні властивості буде дуже важко розрізнити.

Всі похилі положення, що їх здатні набувати площини чи рівні поверхні, чудово підкреслюються першим різновидом зникаючих тіней; це можна ясно бачити, ставши навпроти дверей, коли вони відкриваються ззовні і світло падає на них спереду.

Але коли двері зовсім зачинені й рівні та паралельні оку й вікну, на них буде лежати тільки плоска тінь, переходячи з відтінку до відтінку й поширюючись

навкруги з середини; ця тінь ніяк не зможе давати уявлення про відстань, як це буває тоді, коли двері відчинені й лінії у перспективі сходяться до певної точки. Це буває від того, що прямокутна фігура і паралельні лінії дверей не відповідають такій тіні. Та нехай на тому самому місці опиняться круглі двері, пофарбовані в якийсь інший колір або принаймні обведені ним, щоб можна було чіткіше бачити їхні обриси, і двері негайно почнуть здаватися увігнутими подібно до чаші, завдяки тіні, яка безперервно віддаляється, бо цей круглий різновид тіні супроводиться відповідною їй формою — колом *. Та повернімося назад: ми спостерігали, що всі похилі положення площин або рівних поверхонь легше сприймаються оком завдяки першому різновиду зникаючих тіней. Наприклад, коли двері відчиняються і відходять від свого паралельного до ока розміщення, тінь, про яку ми говорили наприкінці, може змінитися і змінити свої градації, що починаються з середини й змінюються лише в одному напрямі, так само, як стояча вода починає текти, коли їй дати хоча б найменшу можливість спуску.

Зверніть також увагу на те, що, коли б світло падало не крізь вікно, а крізь двері, переходи тіней були б у такому разі зворотними, проте враження відда-

* Зверніть увагу на те, що якби світло падало крізь дуже маленький отвір недалеко від дверей, так щоб зробити градацію несподіваною і різкою (це можна здійснити, тримаючи маленьку свічку біля стіни чи панелі), чаша завдяки цьому здавалася б ще глибшою. Зверніть також увагу на те, що коли при повному денному світлі площини лежать паралельно оку, навряд чи вони взагалі мають будь-яку градаційну тінь, яка йде від центру, або тінь, що плоско лежить. Такі площини здаються просто одноманітними основними тонами, тому що промені світла розсіюються на них рівномірно. Та надайте їм лише нахилу, як зразу ж з'явиться до більшої або меншої міри зникаюча тінь.

лення було б те саме, оскільки ця тінь завжди підкоряється правилам перспективних ліній.

У наступних рядках розгляньмо *оволо*, або четвертий валок у карнизі ⁸¹, який також фронтально протистоїть окові, і це може бути прикладом для другого різновиду тіней. На найбільш випнутій частині карниза видно смугу світла, від якої ці тіні розходяться у протилежні боки, і завдяки цьому ми відчуваємо кривизну.

І можливо, на тому самому карнизі можна знайти приклад для третього різновиду тіней, у тій його орнаментальній деталі, яку архітектори називають *суга геста*, чи «прямий гусьок» ⁸², і яка насправді є не що інше, як більший різновид хвилеподібної чи S-подібної ліпної прикраси. Там, де опуклі частини м'яко переходять в увігнуті, ви можете бачити чотири контрастні тіні з градацією, які показують так багато різноманітних віддалень від ока, що за їх допомогою ми відчуваємо хвилеподібну форму цієї прикраси так, немовби ми бачили бічні обриси одного з її кутів, де вона «з'єднана в ус», як це називають столяри. Зверніть увагу на те, що, коли описані предмети трохи блищать, тоді ці явища видно якнайвиразніше.

І нарешті, змієподібну тінь можна побачити (світло й положення ті самі) за допомогою ось якої фігури. Уявіть собі ріг (рис. 57 табл. 2), зроблений з такого м'якого матеріалу, що лише за допомогою пальців йому можна надати будь-якої форми; почнемо легенько натискувати з середини пунктирної лінії і натискуймо сильніше й сильніше в напрямку до тоншого кінця, від чого верхня частина рога стане настільки увігнутою вгорі, наскільки вона опукла вниз, й фігура дорівнюватиме своєю різноманітністю й красою S-подібній ліпній прикрасі. Після цього, коли ми зігнемо всю фігуру, як на рис. 58, ці тіні повинні будуть неминуче змінити

свій вигляд і до деякої міри вигнутися так, як вигнуто опуклі й увігнуті частини, збільшивши в результаті різноманітність. Вона, звичайно, надасть цьому різновиду тіні стільки ж переваги над попереднім, скільки переваг мають форми, складені із змієподібних ліній, над тими, які складаються лише з самих хвилеподібних ліній (див. розд. IX і X). Я не став би турбувати читача проханням закінчити за допомогою своєї уяви попередню фігуру, але це може сприяти докінченішому й конкретнішому розумінню тієї складної різноманітності, яку виті фігури надають цьому різновидові тіні. Читачеві буде також легше зрозуміти причину краси таких тіней, на поверхні яких би орнаментів вони не знаходились. Ніде це не впадатиме так ясно в очі, як на гарному обличчі, що буде видно з дальшого дослідження.

Пунктирна лінія (рис. 97 табл. 1), яка починається з увігнутої частини під надбрівною дугою, біля носа, і звідтіля, звиваючись, спускається вниз до кутика ока, а далі, скісно повертаючись, проходить по округлості щоки,— ця лінія показує нам напрям тих звивин тіней на обличчі, які ми раніш описували у прикладі з рогом. Ці тіні можна найкраще бачити у природі або на мармуровому бюсті, разом з дальшими додатковими обставинами, які ще нам лишається описати.

Оскільки обличчя здебільшого буває кругле, то воно здатне приймати відбите світло на свій затінений бік *, що не лише додає краси, завдяки ще одному

* Візьміть до уваги, що хоч я і радив спостерігати предмети при світлі, яке падає спереду, для того щоб краще побачити наші чотири основні різновиди тіней, проте предмети виглядають багатого вигідніше й приємніше при світлі, яке падає на них з боків, і через те йому здебільшого надають перевагу в малярстві. Воно дає додаткову віддзеркалену м'якість, подібну до нижнього тону відлунку в музиці.

приємному тонкому переходу тіні, але також допомагає відрізнати округлість щік і т. ін. від запалих частин, бо на западинах не буває таких рефлексів, які бувають на опуклих формах*.

Тепер я маю лише додати, що, як уже зауважено раніш (розділ IV, стор. 63), овал має в собі шляхетну простоту, яка відповідає його різноманітності більше, ніж будь-якому іншому предмету в природі. З овала складається загальна форма обличчя. Отже, роблячи висновок з усього щойно показаного, скажемо, що загальна градаційна тінь, яка належить овалові, відповідає йому і надає ніжної м'якості всій структурі обличчя. Разом з виявленням форми обличчя тіні повторюють кожну невелику заглибину, зморшку або подряпину й допомагають виявити цю ваду. Навіть найменша нерівність перериває і порушує цю м'яку гру тіней, що падають на обличчя. Пан Драйден, описуючи світло і тінь на обличчі, у своєму посланні портретистові серу Годфрі Неллеру проникливістю свого незрівнянного хисту, здається, збагнув цю мову в утворах природи, яку сер Годфрі за допомогою спостережливого ока і твердої слухняної руки міг лише вірно відтворити. Ось що він каже:

Там світло, граючись, занурюється в тінь,
То поступово умирає, то поступово оживає⁸³.

* Приклад того, що опуклість і увігнутість здавалися б однаковими, коли б остання не могла відбивати світло, можна спостерігати на яйцеподібній прикрасі й півжолобі в карнизі. Якщо вони розміщені поряд і освітлені спереду, то кожне з них по черзі здаватиметься то опуклим, то увігнутим, залежно від спрямування нашої уяви.

РОЗДІЛ XIII

ПРО КОМПОЗИЦІЮ

ЩОДО СВІТЛА, ТІНІ Й КОЛЬОРУ*

У цьому розділі я спробую показати, що саме створює видимість того порожнього простору, де всі предмети рухаються так вільно, в якій мірі світло, тінь та кольори визначають відстань від одного предмета до другого і створюють приемну для ока гру, що її художники називають чудовою гармонією та приемним сполученням світла й тіні. При цьому я маю намір розглянути це явище як зовнішній вплив природи на око, при умові, що предмети з їхніми тіннями й насправді розміщені так, як це здається людям, недосвідченим в оптиці. Протягом усього цього розділу будемо акцентувати на тому, що втіха, яку дає нам композиція, наприклад, у гарному пейзажі, залежить, головним чином, від розташування та сполучення світла й тіні, що підпорядковане правилам, які називаються: *контрастність*, *просторовість* і *простота* і які дають правильне й чітке сприймання предметів, які є перед нами.

Досвід учить нас, що око, завдяки упередженню нашої свідомості чи іншій переконливій підставі, можна примусити діставати уявлення про форму й розташування предметів навіть протилежне тому, що воно бачить насправді. Але нема сумніву, що цей обман зору не мав би місця, якби він не прямував до великої та необхідної мети: виправлення притаманних зорові деяких недосконалостей, яким би він у іншому разі під-

* Переклад з англійської розділів XIII—XVI здійснено М. Ф. Уманцевою.—*Ред.*

падав. Ми повинні водночас визнати, що розум, який змушує око бачити правильно чи хибно, сам може перебувати під впливом обставин. Так, наприклад, усім відомо, що якби не контроль над зором, ми бачили б предмети не тільки подвійними, але й догори ногами, бо саме так вони відбиваються на сітківці, а кожне око має свій окремий зір. Щодо відстаней, то інколи муха на шибці нагадує ворону або ще більшого птаха, що сидить нібито вдалині, доки якась обставина не виправить помилки та не переконає нас у справжньому розмірі мухи та місці її перебування. Звідси я роблю висновки, що око звичайно пристосовується до такого простору та відстані, які спочатку були вимірянні почуттям або, інакше кажучи, розраховані розумом. А ці вимірювання та розрахунки однаковою мірою, якщо не більше, приступні й сліпій людині, як це повністю ствердив на власному досвіді незрівнянний математик, диво своєї епохи, покійний професор Сандерсон⁶⁴.

Продовжуючи це спостереження над спроможностями розуму, можна створити уявлення про засіб, яким ми досягнемо відчуття неосяжного простору навколо нас. Цей простір може ділитися й підрозділятися у нашій свідомості, а потім через обмежені можливості ока набирає форми спочатку півкулі, а потім різних відстаней, які уявляються окові за допомогою тих розміщень світла й тіні, що будуть описані далі. І я тепер хочу, щоб їх розглядали як велику кількість *позначок*, накладених на ці відстані, які запам'ятовуються і вивчаються поступово, а коли вже їх вивчено, до них треба повертатися в усіх випадках.

Якщо розглядати світло та тіні як *види відмінності*, вони стануть нашими матеріалами, з яких *основні тони* — головні. Під цим я розумію постійний та локальний колір кожного предмета, як наприклад зелений

у дерев та інші. Ці кольори своєю різною силою або градацією тіней служать для відокремлення та розмежування предметів (рис. 86, табл. 2).

Інші тіні, що про них уже згадувалось, допомагають досягненню подібних цілей, коли вони правильно протиставлені. Оскільки у природі тіні весь час рухаються та змінюють свій вигляд у залежності від нашого та їхнього розміщення, то іноді вони протиставляються і стають контрастними, а іноді ні. Наприклад, я якось спостерігав дзвіницю, яка мала точнісінько такий колір, що й легенька хмаринка позад неї, так що з тієї відстані, де я стояв, не було ніякої змоги розрізнити їх, тому шпиль (сріблито-свинцевого кольору), здавалось, висів у повітрі. Та якби хмару, що була одного кольору з дзвіницею, заступила біла хмара, дзвіниця стала б контрастною і чіткою, а шпиль зник би з очей.

Для предметів не досить мати різні кольори й відтінки, щоб ми могли визначити їхню відстань від ока, якщо один з них частково не ховається за другим або не лежить на ньому, як показано на рис. 86.

Коли б дві однакових кулі, одна чорна, а друга біла, були поміщені на окремих стінах, що розташовані на відстані, припустімо, двадцять-тридцять футів одна від одної, то, незважаючи на це, нам здавалось би, ніби кулі лежать на одній стіні, при умові, що верхи стін знаходяться на одному рівні з оком. Та коли одна куля частково затуляє другу, як зображено на тому ж рисунку, ми починаємо розуміти, що вони лежать на різних стінах; це зумовлюється перспективою *. Звід-

* Обізнаність з перспективою вельми допоможе бачити предмети. Для цієї мети може бути найкориснішою книга д-ра Брука Тейлора «Лінійна перспектива, полегшена для тих, хто не знайомий з геометрією»; цей твір незабаром має намір видати пан Кербі з Іпсвіча.

си ви зрозумієте причину, чому з боку Хемстеда здається, наче шпиль Блумсберійської церкви стоїть на Монтегіу-хаус, хоч насправді між ними відстань кілька сот ярдів⁸⁵.

Оскільки протиставлення одного основного тону чи тіні другому відіграє таку велику роль у визначенні віддалення чи відстані у перспективі, то воно стає важливим правилом, яке слід обговорювати далі для того, щоб знати, як поводитися з ним у композиціях як природи, так і мистецтва.

Коли дивитися на це правило тільки з однієї точки зору, то художник має перевагу над природою, бо те незмінне розташування тіней, які він так вправно створив, не може бути переміщене зміною світла; з цієї причини рисунки, виконані тільки в двох основних тонах, будуть достатньою мірою відображувати всі віддалення і дадуть у гравюрному відбитку правильну перспективу, тоді як контрасти у природі, що залежать, як було вже згадано, від випадкових розташувань та непередбачених випадків, не завжди створюють таку приємну композицію і тому були б часто недосконалі, якби природа користувалася тільки двома кольорами. А через те природа заготовила безмежну кількість матеріалів не тільки для запобігання цьому, але й для того, щоб надати блиску та краси своїм утворам.

Під безмежною кількістю матеріалів я маю на увазі кольори й тіні всіх різновидів та ступенів. Деяке уявлення про цю різноманітність можна дістати, коли уявимо собі клаптик білого шовку, що при кількох зануреннях поступово забарвлюється в чорний колір. Подібним до цього способом пропустимо цей білий шовк крізь основні тони жовтого, червоного та синього, а потім повторимо цей процес з усіма сумішами з цих трьох первинних кольорів. Тому, коли ми спостерігаємо

цю нескінченну величезну різноманітність, не дивно, що як би не змінювалося світло чи розташовувались предмети, контрасти будуть, за рідким винятком, завжди помітні. Навіть найвипадковіша тінь ніколи не буде так невдало розміщена, щоб позбавити композицію всієї краси. Звідси за допомогою спостереження художник взяв свої правила наслідування.

Ті предмети, яким належить найбільше впливати на око і виступати на передньому плані, повинні мати великі, сильні, чіткі контрасти, як передній план рис. 89 табл. 2, а те, що задумано малювати далі, має ставати все слабшим і слабшим, як показано на рис. 86, 92 і 93, де послідовне віддалення створює щось на зразок поступового послаблення контрастів. До цих та всіх інших уже описаних обставин природа додала те, що знають під назвою повітряної перспективи, тобто таке введення повітря, яке створює загальний м'який тон усій перспективі⁸⁶. Це можна найкраще бачити тоді, коли підіймається туман. Все знову набуває ще більшої виразності, а також і більшого ступеня різноманітності, коли яскраво сяє сонце та кидає широкі тіні з одного предмета на другий; це дає вправному рисувальнику такі приклади для показу широких і чудових контрастів тіней, які дають життя і настрої його творам.

Ширина тіні — це той принцип, що допомагає зробити контраст більш помітним. Так, рис. 87 табл. 1 краще видно завдяки його ширині та величині тіні, й на будь-якій відстані на нього приємніше й легше дивитися, ніж на рис. 88 табл. 1, що має багато тіней, але вузьких, і вони губляться між згортками. Одним з найшляхетніших прикладів цього правила може бути Віндзорський замок при сході або заході сонця. Якої ширини не була б зображувана тінь, вона завжди дає чудовий відпочинок окові. І, навпаки, якщо світло й

тіні в композиції розкидані маленькими плямами, то це весь час непокоїтиме око, а розум також буде в тривозі, особливо коли ви хочете досягнути кожен предмет у композиції. Це подібне до болісного відчуття, яке виникає у вусі, коли ви намагаєтесь почути, про що йде мова в товаристві, де всі розмовляють одночасно.

Простота (якою я закінчую розмову) в дуже різноманітних композиціях найкраще досягається тоді, коли йти за постійним правилом природи: ділити композицію на три або навіть п'ять частин чи ділянок (див. розділ IV про простоту). Художники відповідним чином ділять свої композиції на передній план, середній план та дальній, чи задній план; ці прості й чіткі величини групують ту різноманітність, що тішить око так, як різні партії — бас, тенор і дискант — у музичній композиції тішать слух.

Порушмо або знехтуймо ці правила, і тоді світло й тінь здаватимуться такими ж неприємними, як на рис. 91 табл. 2, а коли б це була композиція тільки світла й тіні, правильно розташованих, хоч і не з'єднаних з будь-якими певними фігурами,— вона все-таки могла б справляти приємне враження картини. А тепер, оскільки різні світлотіньові ефекти на світлих і прозорих тілах можна обговорювати без кінця, ми полишаємо читачеві самому спостерігати їх і на цьому закінчуємо розділ.

РОЗДІЛ ХІV ПРО КОЛЬОРИ

Під красою колориту художники розуміють таке розташування кольорів на предметах разом з їхніми відтінками, щоб вони водночас відрізнялись і майстерно поєднувались у найрізноманітніших сполученнях. Але, якщо не згадано про інші кольорові сполучення, цілком зрозуміло, що йдеться про тілесний колір.

Щоб уникнути плутанини після того, як я вже досить повно сказав про зникаючі тіні, я зараз обмежуся тільки описом природи і впливу первісного тону тіла. Саме тілесний колір, коли його правильно зрозуміти, охоплює все, що можна сказати про забарвлення будь-якого предмета.

І тут (як було показано у восьмому розділі про спосіб формування привабливих форм) весь процес буде залежати від уміння урізноманітнювати, тобто вправно варіювати кожний колір тіла, керуючись шістьма основними правилами, про які вже говорилося.

Та перш ніж продовжити розмову про те, як саме ці правила сприяють здійсненню такого задуму, ми розглянемо гідні подиву засоби природи щодо творення кольорів обличчя. Це допоможе поглибити наше розуміння правил урізноманітнення барв і побачити, чому вони породжують красу.

Всім відомо, що гарна молода дівчина, засмаглий старий чоловік і негр, навіть більше, — всі люди матимуть той самий однаково неприємний для ока вигляд, якщо зняти шкіру. Щоб приховати цей неприємний ви-

гляд і надати обличчю тієї різноманітності барв, яку ми бачимо в дійсності, природа створила шкіру, що називається кутикула, з дивовижною підкладкою для неї — так званим кутисом; обидві настільки тонкі, що найменший опік вкриває їх пухирями та злушує. Ці з'єднані шкірні покриви прозоріші в одних частинах тіла, ніж у інших; міра їхньої прозорості у різних людей також різна. Сама кутикула схожа на ті шкіряні плівки, що їх прокладають між листками золота плющильники. Вона трохи волога і особливо тонка у вродливих молодих людей. Крізь їхню кутикулу, якби не прилеглий до неї кутис, було б видно, немов крізь слюду, жир, м'язи та всі кровоносні судини, що проходять під нею. Кутис має таку дивну будову, що завдяки йому ми бачимо всі прилеглі органи, такі необхідні для життя й руху, у приємному розташуванні та гарних сполученнях.

Шкіра складається з нижніх волокон, що нагадують сітку, наповнену різнобарвними соками⁸⁷. Білий сік властивий для дуже світлого кольору обличчя, жовтий — для брюнетів, брунотно-жовтий — для смагливих, зеленувато-жовтий — для оливкових, темно-коричневий визначає колір шкіри мулата, а чорний — негра. Всі ці різнобарвні соки разом з різними вічками сітки, розміром волокон у тій чи іншій частині створюють різноманітність кольорів обличчя.

Приклад зображення рожевих щік, голубуватих тіней біля скронь тощо дивіться у профільному зображенні (рис. 95 табл. 2). Причому чорні штрихи означають білі волокна сітки; де ці штрихи найгустіші, а частина обличчя темніша, там колір шкіри найбіліший. Так само найсвітліша частина означає яскраво-червоний колір щік, що поступово змінює відтінки у всі боки.

У декотрих людей ця сітка сплетена так рівно, що однаково вкриває як тіло, так і обличчя, і навіть найсильніша спека чи мороз майже не змінюють кольору їхньої шкіри; вони, навіть найсоромливіші, рідко червоніють. Водночас у деяких молодих жінок шкіра настільки тонка, що вони шаріють чи полотніють навіть з незначного приводу.

Я схильний думати, що будова цієї сітки дуже тендітна, її легко пошкодити, але вона здатна відновлюватися, особливо за молодих літ. Гарний, товстенький, здоровий малюк трьох або чотирьох років має досконалу сітку, найпомітнішу, коли вона помірно тепла, але до цього віку сітка ще не зовсім досконала.

Саме у такий спосіб, як видно, діє природа. А зараз розгляньмо, як засобами мистецтва можна досягти подібного ефекту на поверхні звичайної статуї з воску чи мармуру. Говорячи про цю операцію, ми детальніше зупинимося на тому, що є тепер нашою метою: чому шлях, який обрала природа, вражає нас своєю красою? До речі, це може стати у пригоді деяким митцям більше, ніж вони гадають.

Крім білого та чорного, в малярстві існують ще три основні кольори — червоний, жовтий та синій⁸⁸. Зелений та фіолетовий — змішані кольори; перший складається з синього та жовтого, а другий — з червоного та синього; хоча ці кольори дуже відрізняються від основних, ми будемо вважати їх теж первинними. Рис. 94 табл. 2 зображує змішану, ніби на палітрі, шкалу цих п'яти основних кольорів, розподілену на сім класів — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-й. 4-й — це середній і найяскравіший клас, який являє собою чистий червоний колір, тоді як 5, 6, 7-й наближаються до білого, а 1, 2, 3-й класи в сутінках або на помірній відстані від ока спускаються до чорного. Це доводить, що колір 4-го класу — най-

яскравіший, більш сталий, ніж решта. Але й білий колір, що найбільше наближається до денного світла, можна назвати рівним кольорові 4 класу, коли не вищим за нього красою. Тому класи 5, 6, 7-й також мають майже рівну 4-му класові красу, і якщо вони поступаються йому яскравістю та сталістю, то виграють від властивої їм прозорості або світлоти, тоді як 3, 2, 1-й цілком втрачають свою красу в міру їх наближення до чорного, що означає темряву.

Щоб чітко відокремити 4-й клас від інших та вказати на його перевагу, назвемо кольори цього класу *квітучими тонами*, чи, з вашого дозволу, чистими тонами, як їх називають художники. Згадаймо ще раз, що в розташуванні кольорів, так само, як і в формах, різноманітність, простота, чіткість, складність, одноманітність і кількість надають краси забарвленню людського тіла, особливо коли ми включимо сюди обличчя, де необхідні одноманітність та чіткий контраст тонів, як наприклад, в зображенні очей та вуст, що найбільше потребують нашої уваги. Але для загального кольору тіла, що його тепер маємо описати, потрібні переважно різноманітність, складність і простота.

Коли ми вже так обговорили цінність кожного класу фарб та розташування їх у певній послідовності на палітрі (рис. 94), застосуємо їх на погрудді (рис. 96 табл. 2) з білого мармуру. Припустимо, що кожна фарба вбирається ним так, як крапля чорнила всмоктується промокальним папером; у такому разі кожний тон буде поступово переходити від одного відтінку до іншого.

Якщо ви хочете, щоб шия погруддя набрала яскравого й живого тону, пензель треба занурювати в кожен фарбу квітучих тонів у тій послідовності, в якій вони розташовані під номером 4; для менш квітучого тону

слід брати номер 5, для вельми світлого — номер 6 і так далі, поки мармур не буде майже весь забарвлений. Тепер візьмемо номер 6 та почнемо накладати фарби — червону на «г», жовту на «у», синю на «b» і фіолетову або краплак на «р».

Наклавши ці чотири тони, продовжуємо покривати ними далі всю шию та груди, не забуваючи змінювати й урізноманітнювати відношення одного тону до іншого та змінювати форми і величини кольорових плям. Червоний має повторюватися якнайчастіше, жовтий іде за ним, фіолетово-червоний — рідше, а зовсім рідко синій — за винятком таких окремих місць тіла, як наприклад, скроня, зворот долоні і т. п., де виступають (інколи навіть занадто чітко) розгалуження товстих вен, надаючи їм ще більшої різноманітності. Немає сумніву — в природі існують незліченні варіанти того, що можна назвати найпрекраснішим розміщенням кольорів не тільки на тілі різних людей, але й на різних частинах тіла тієї самої людини, і всі ці варіанти більш або менш підкоряються тим самим правилам.

Тепер уявімо собі, що весь цей процес виконано нижніми тонами сьомого класу, відповідно до того, як вони мають бути розташовані: червона, жовта, синя, зелена і фіолетова фарби — одна під одною. В цьому разі загальний колорит твору з будь-якої невеликої відстані буде здаватися одноманітним основним тоном, тобто дуже світлим, прозорим, з перлиним відтінком. Але він ніколи не виглядатиме таким одноманітним, як колір снігу, слонової кістки, мармуру чи воску, про які згадує поет, коли описує свою кохану, бо перший-ліпший з цих кольорів на живому тілі був би воістину огидним.

Так, у природі, завдяки звичайному жовтуватому відтінку кутикули, переходить з кольору в колір бувають ніжнішими і більш узагальненими. Так само сполучен-

ня фарб, що ми накладаємо на погруддя, стануть узагальненими та м'якими завдяки олії, на якій вони розведені і яка з часом набирає жовтуватого відтінку, що може наробити більше шкоди, ніж дати користі. З цієї причини треба діставати таку олію, яка найкраще збереже свій колір в олійному живописі *.

* Незважаючи на поширену навіть серед більшості художників думку, що час поліпшує гарні картини, я берусь довести, що немає думки абсурднішої. Вище я вже згадував про вплив олії, отже подивимося, як час впливає на самі кольори, щоб з'ясувати, чи можуть будь-які зміни в них надати картині більшої цілісності й гармонії, ніж спромігся зробити вправний майстер, озброєний усіма правилами мистецтва. Коли змінюються фарби, то це має відбуватися приблизно так: оскільки одні з них зроблені з металу, другі із землі, треті з каменю, а деякі ще з менш тривких матеріалів, час не може впливати на фарби інакше, ніж так, як це ми знаємо з щоденного досвіду, а саме: одна темнішає, друга світлішає, третя зовсім змінює колір, тоді як, наприклад, ультрамарин зберігає свою природну яскравість навіть у вогні.

Тому чи може бути, щоб такі різні матеріали, що з плином часу по-різному змінюються, могли випадково збігтися з наміром митця і надати більшої гармонії його творові, хоча це явно суперечить їхній природі? Хіба ми не помічаємо в більшості колекцій, що час притьомо роз'єднує кольори, порушує гармонію, робить тьмяними й поступово знищує картини, що зберігаються навіть вельми дбайливо.

Але заради доказу припустимо, що всі кольори тьмяніють однаково, і подивимося, яку перевагу від цього матиме першаліпша композиція. Ми почнемо з зображення квітів: коли майстер намалював троянду, лілію, чорнобривець, тирлич або фіалку навіть з усією майстерністю та найяскравішими фарбами, як усе-таки їм далеко до свіжості та осяйності природи. Та якщо ми побачимо, що час зробить своєю рукою ці квіти ще більш тьмяними, безбарвними, потемнілими — хіба ми будемо захоплюватися ними і вважати, що вони набрали додаткової краси, й називати їх поліпшеними та підсиленними, а не понівеченими та до деякої міри знищеними? Яка нісенітниця! Коли кажуть «глибокі й пом'якшені», читайте завжди «пожовклі й забруднені», бо саме це робить час-руйнівник.

Чи хотіли б ми побачити, що з барвами обличчя, які в житті часто, можна сказати без перебільшення, бувають такі яскраві, як згадані вище квіти, поводяться так безжалісно? Чи буде вода в пейзажі прозоріша, а небо сяятиме з більшим блиском, коли вони поживнуть і потемніють від руйнування? Звичайно, ні. Повинен визнати, що прегарний опис Часу за роботою в картинній галереї, зроблений паном Аددісоном⁸⁹, та подальші рядки пана Драйдена, на жаль, потребують переконливіших підстав:

Час пензлем доторкається легким
І слідом залишається значним;
Затемнює тони, єднає колорит,
Красою давнини увесь чарує світ.
В майбутнє славний шлях вам відкриває
І значно більш дає, ніж забирає.

(Драйден. «Послання до сера Годфрі Неллера»)

Помилка, на якій ґрунтуються такі твердження, постійно завдає шкоди розвитку мистецтва, вводить в оману як фахівця, так і їх прихильника, а також часто примушує першого, всупереч його думці, наслідувати пошкоджений колорит зіпсованих картин. Тому, коли його роботи теж зазнають таких руйнувань, вони вдвічі більше віддаляються від природи, і це дає змогу найнедосвідченішому спостерігачеві бачити їхні вади. Звідси виникла ще одна безглузда думка, що фарби нині не такі тривкі, як раніше. Добре виготовлені фарби, для чого потрібно небагато вміння і витрат, будуть завжди мати ті самі якості за всіх часів. Вони без таких несподіванок, як вологість, поганий лак і таке інше (до того ж, якщо їх накладають окремо й чистими) можуть зберігатися багато років, всупереч самому часові.

На підтвердження цього роздивімося плафон у Грінвічському шпиталі, розписаний сером Джеймсом Торнхіллом⁹⁰ сорок років тому; він і досі лишається свіжим, виразним і ясним, немовби його закінчено тільки вчора. Хоча деякі французькі автори так науково і філософськи довели, що повітря цього острова занадто густе або... занадто чимось шкідливе для хисту художника, проте Франція в жодному з своїх палаців не може похвалитися шляхетнішим, гармонійнішим чи багатшим твором такого роду.

Зверніть увагу на те, що верхній кінець залу, там, де намальована королівська родина, було віддано переважно пензлю пана Андреа, іноземця, бо домовлена спочатку плата за роботу була зменшена настільки, що робота не заслуговувала того, щоб сер Джеймс закінчував її своєю, більш вправною рукою.

В цілому ми переконалися, що найбільша краса колориту залежить від великого правила різноманітності за допомогою всіх засобів урізноманітнення і від правильного та майстерного узгодження цієї різноманітності. Це може бути доведено нижче ще й у такий спосіб: застосувати встановлені тут правила — усі або декотрі — протилежним чином.

Я схильний вірити, що нерозуміння вправного і складного методу, яким природа поєднує кольори для утворення різноманітних композицій чи первинного тону тіла, перетворило колорит в малярстві на свого роду таємницю для всіх віків. Отож можна твердити, що з багатьох тисяч, які намагалися опанувати майстерність колориту, мали успіх не більше десяти чи дванадцяти живописців *. Про Корреджо, який жив на селі й міг учитися лише в природи, кажуть, що він був майже єдиним, хто досяг цієї особливої сили в кольорі. Гвідо, для якого краса була головною метою, був завжди безпорадний в питанні кольору. Пуссен навряд чи мав якесь уявлення про нього, як видно з його багатьох різноманітних спроб. Франція справді не дала жодного видатного колориста ⁹¹. Рубенс сміливо й майстерно зберігав свої квітучі фарби яскравими, розділь-

* Непереконливе виправдання для багатьох великих майстрів, що зазнали невдачі в цій царині, полягає, як твердять дослідники малярства, в тому, що, мовляв, ці художники навмисне приглушували свої кольори й зберігали їх (як вони манірно називають) «у чистоті» для того, щоб було краще видно правильність обрисів. А тим часом кольори не можуть бути занадто яскравими, якщо вони правильно розташовані, бо завдяки їм виразність частин стає ще досконалішою; це можна бачити, порівнявши мармурове погруддя з живим обличчям чи з обличчям, добре намальованим. Це правильно, що неузгоджена різноманітність чи то в рисах обличчя, чи то в кінцівках, якщо вони будуть поцятковані багатьма або однією фарбою, так сплутає частини, що зробить їх нерозбірливими.

ними й чіткими, іноді навіть надміру, як для станкових картин і картин кабінетного розміру. Проте його манера була чудово розрахована для великих робіт, на які треба дивитися із значної відстані, таких, як його славетний плафон в Уайтхолі *. Зблизька цей плафон може бути ілюстрацією моїх настанов щодо роздільної яскравості кольорів⁹² і показати те, що відомо кожному художнику. А саме: якби всі кольори, які на цьому плафоні ми бачимо такими яскравими й роздільними, були згладжені й зовсім непомітно переходили з відтінку до відтінку, вони б дали брудно-сірий замість тілесного кольору. Трудність полягає в тому, щоб ввести синій — третій основний колір — в колір тіла, у зв'язку з безкрайньою різноманітністю, яка є там. Якщо це подолано, всі труднощі зникають, і звичайний маляр, що пише вивіски та вміє гладенько накладати фарби, негайно перетвориться в питаннях колориту на Рубенса, Тіціана або Корреджо.

* Фасад цієї споруди, збудованої Ініго Джонсом, є ще одним прикладом для ілюстрації правил урізноманітнення в архітектурі (див. приклад із свічниками, розд. VIII).

РОЗДІЛ XV ПРО ОБЛИЧЧЯ

Після короткої розмови про світло, тінь і кольори ми нині повертаємося до лінійного визначення форми⁹³ і, як це було передбачено (стор. 124), саме до обличчя. Із спостережень можна зробити висновок, що з величезного числа облич, які були від створення світу, не знайти двох, настільки подібних, щоб звичайне для ока просте вміння розпізнавати предмети не відкрило між ними різниці. Є підстава гадати, що це вміння розпізнавати можна й далі поліпшувати за допомогою методичних досліджень, які винахідливий пан Річардсон у своєму трактаті про малярство⁹⁴ називає *мистецтвом бачити*.

1. Я почну з опису тих ліній, з яких складаються риси обличчя найбільшої краси, і з протилежних їм. Дивіться рис. 97 табл. 1, взятий з античної голови, що належить до найкращих творів мистецтва; на доказ цього скажу, що Рафаель з Урбіно та інші великі живописці й скульптори копіювали її для образів своїх героїв й інших великих людей. Голова старого чоловіка була виліплена з глини Ф'ямінго⁹⁵ (і вишуканістю ліній вона не поступається найкращим античним зразкам) для Андреа Саккі. З цієї моделі він малював всі голови у своїй уславленій картині «Видіння св. Ромуальдо»⁹⁶, а ця картина має славу однієї з найкращих картин у світі*.

* Звертаю увагу на те, що я мушу відіслати читача до гіпсових зліпків цих двох скульптур, які можна знайти в антикварів,

Ці приклади вибрані тут для того, щоб пояснити й підтвердити значення змієподібних ліній у будові обличчя. А втім, слід також зауважити, що в цих шедеврах мистецтва всі частини відповідають викладеним вище правилам. Тому я покажу тільки вплив лінії краси та її застосування. Одним із способів доказу того, яким чином змієподібна лінія здатна діяти в цьому відношенні, може бути близьке притискування кількох дротин до різних частин обличчя цих гіпсових зліпків; тоді всі дротини наберуть форми змієподібних ліній, як це частково відзначено на рис. 97 табл. I пунктиром. Борода й волосся на голові (рис. 98) — це, звичайно, ряд вільних ліній, і тому вони можуть розташовуватися на вподобання художника чи скульптора; на цій голові вони чудово скомпоновані у вигляді різноманітних комбінацій змієподібних ліній, що звиваються одна з одною подібно до полум'я.

Оскільки недосконалі речі легше наслідувати, ніж досконалі, зараз ми матимемо змогу пояснити ці останні значно повніше, шляхом зображення перших у різних ступенях, до найжалюгіднішої бридоти, яку тільки можуть створювати лінії.

Фігура 99 — перший ступінь відхилення від фігури 97; тут лінії нарисовані прямішими й кількість їх зменшена; ще більш відхиляється фігура 100, а ще більше — фігура 101, та ще більше, видимо, фігура 102; фігура 103 ще гірша, а фігура 104 цілком позбавлена всіх вишуканих ліній і виглядає як болван, яким користується перукар. Фігура 105 складається лише з тих простих ліній, що рисують діти, коли вони самі почи-

бо неможливо зобразити все, що я хочу, з достатньою точністю на гравюрі такого розміру, як би я не старався, чи навіть на гравюрі більшого розміру.

нають зображувати людське обличчя. Незрівнянний Батлер, очевидно, відчував поганий і смішний ефект таких ліній, як це видно з опису форми Гудібрасової бороди (рис. 106, табл. 1):

Формою схожа на черепицю,
Барвою рижою вся іскриться⁹⁷.

2. Щодо характеру й виразу, то ми щодня зустрічаємо багато прикладів, які підтверджують поширену думку про те, що обличчя — дзеркало душі, і цей афоризм у нас так укорінився, що ми навряд чи зможемо (якщо наша увага трохи загострена) не створити власного поняття про розум людини, чие обличчя ми спостерігаємо, ще до того, як ми здобудемо відомості про неї іншими шляхами. Лише кинувши на когось погляд, як часто кажуть, зауважуємо, що він має вигляд добросердої людини, що у нього чесне відкрите обличчя або він має вигляд хитрого шахрая, розумного чоловіка чи дурня і т. ін. І як часто зовнішній вигляд королів і героїв, убивць і святих привертає до себе наші погляди; споглядаючи їхні вчинки, нам рідко вдається уникнути висновку про їхні обличчя. Слушно вважати, що така точка зору — це справжній і виразний вияв розуму, який з першого погляду дає кожному те саме уявлення. Потім це підтверджується фактом: наприклад, у всіх виникає однастайна думка з першого погляду на справжнього ідіота.

З обличч дітей не можна побачити нічого, окрім того, що вони флегматичні або веселі, та й це видно тільки тоді, коли риси їхнього обличчя рухаються. Вельми вродливі обличчя осіб майже будь-якого віку приховуватимуть дурість чи злобу доти, поки ті особи не відкриють себе своїми вчинками або словами. Проте часті бридкі рухи м'язів навіть гарного обличчя дурня мо-

жуть з часом залишати на ньому такі сліди, що після уважного розгляду можна розпізнати брак розуму. Проте й злий чоловік, якщо він лицемір, зуміє так вправно керувати своїми м'язами, навчаючи їх суперечити власному серцю, що з його обличчя неможливо буде зробити висновок про характер. Тому характер лицеміра зовсім неможливо зобразити олівцем без додаткової обставини, яка б викривала його, наприклад, усмішки й колючого погляду одночасно, чи чогось подібного до цього.

Завдяки природним і невимушеним рухам м'язів, викликаним душевними хвилюваннями, характер кожної людини в сорок років мав би до певної міри бути написаний на її обличчі, якби деякі обставини часто, хоч і не завжди, не перешкоджали цьому. Бо ж людина недоброї вдачі, часто насуплюючи брови й кривлячи рот, надає цим їм постійного вигляду злостивості, що його можна було б уникнути постійно удаваною посмішкою. Те саме можна сказати й про інші пристрасті, хоча є і такі, що безпосередньо зовсім не впливають на м'язи, наприклад, любов і надія.

Проте не слід вважати, що я надаю особливого значення зовнішньому вигляду, як фізіономіст. Я згоден, що існує так багато різних причин, які викликають той самий вид рухів і зміну рис, так багато протиріч через випадкові форми обличчя, що стародавнє прислів'я *fronti nulla fides*⁹⁸ в цілому завжди залишатиметься правильним, і природа має для цього досить мудрі причини. Та разом з цим, оскільки в багатьох окремих випадках ми одержуємо відомості з виразів обличчя, то нижче ми дамо графічний опис властивой їм мови.

Саме вчасно було б переглянути визначення душевних поривів від спокою до крайньої розпуки, як вони

описані у дуже поширеній книзі з малювання, названій «Лебренові душевні пориви»⁹⁹; рисунки вибрано з творів цього великого майстра для вжитку тих, хто вчиться. Звідти можна відразу дістати стисле уявлення про всі поширені вирази. І хоча це тільки недосконалі копії, вони відповідатимуть нашій меті в даному разі краще, ніж будь-яка інша річ, до якої я можу вас відіслати, бо душевні хвилювання тут класифіковані послідовно і чітко позначені самими лініями, без тіней.

Деякі риси обличчя бувають сформовані так, що той чи інший душевний порив на них читається більш або менш виразно. Наприклад, маленькому, вузькому окові китаеця найбільше личить доброзичливе усмінене обличчя, тоді як великому виряченому оку пасує вираз люті чи подиву. Кругло випнуті м'язи матимуть досить життєрадісний вигляд навіть у журбі. Нарешті, риси обличчя, що відповідають виразам, які часто повторюються, позначають його такими лініями, що дають достатню змогу розпізнавати характер людини.

Стародавні митці в зображенні найнижчих характерів показали в звивинах ліній стільки ж розсудливості й великого смаку, як і в статуях більш піднесеного ґатунку; тільки в першому випадку вони відхилялись від точної лінії принадності в тих частинах, де цього вимагали характер чи дія. Вмираючий гладіатор і танцюючий фавн, перший — раб, а другий — шалений блазень, вирізьблені з таким високим смаком в лініях, як Антіноій чи Аполлон, лише з тією відміною, що точна лінія принадності переважає в двох останніх. Та одноково всі визнають, що в перших не менше достоїнств, ніж у других, бо для їх виконання потрібна була майже та сама вправність. Людська природа навряд чи може бути зображена більш принизливо, ніж у характері Сілена (рис. 107 табл. 1), де опукла лінія (рис. 49 № 7)

проходить через усі риси його обличчя, як і через інші частини його свинноподібного тіла, тоді як у лісовому сатирі стародавній митці хоч і з'єднали дику тварину з людиною, ми все ще бачимо, як збереглася гарна гра змієподібних ліній, що перетворює його на граціозну постать.

Справді, творам мистецтва потрібна вся перевага цієї лінії, щоб надолужити їхні інші вади. Хоча природа у своїх витворах часто нехтує лінією краси або змішує її з прямими лініями, вони дуже далекі від недосконалості, бо в такий спосіб виявляється та нескінченна різноманітність людських форм, що завжди відрізняє руку природи від обмеженої й недостатньої руки мистецтва. І якщо задля різноманітності цілого вона іноді відхиляється в бік прямих і невишуканих ліній, а поганий митець час від часу буває спроможний дещо виправити і надати кращого смаку деяким окремим частинам того, що він копіює, бо навчився цього в досконаліших витворах природи, то в дев'яти випадках із десяти він починає хизуватися та вважати себе поліпшувачем природи, забувши про те, що навіть у цих найгірших її витворах природа ніколи не буває цілком позбавлена таких ліній краси та інших тонкощів, які не тільки перебувають поза межами його вбогої здібності, але й не трапляються навіть у найславетніших спробах змагання з нею. Але повернімося до того, що ми називаємо простими лініями. Вони мають здатність постійно створювати дивне враження. Більш або менш помітні при будь-якому характері чи виразі обличчя, вони надають йому до певної міри нерозумного або кумедного вигляду.

Саме доладність цих ліній, радше притаманна неживим предметам, трапляючись там, де ми сподіваємося знайти лінії більшої краси й смаку, робить об-

личчя недоумкуватим і смішним (див. розділ VI, стор. 71—72).

Немовлята мають властиві їхньому вікові рухи м'язів обличчя: безтямний, беззмістовний погляд, розкритий рот, безглузда усмішка; всі ці вирази формуються, головним чином, із простих кривих ліній; ідіоти спроможні зберігати ці рухи та вирази так, що з часом їхні обличчя позначаються цими незграбними лініями. А коли ці лінії збігаються й узгоджуються з природними рисами обличчя, людина набуває ще очевиднішого і виразнішого вигляду ідіота. Ці щойно згадані прості форми іноді зустрічаються у найрозумніших людей, в одних — коли риси їхнього обличчя перебувають у стані спокою, в інших — у русі. Різноманітність постійних регулярних рухів, що постають від правильного розуміння і підтримані добрим вихованням, часто поступово виправляє ці лінії на елегантніші.

Так само той особливий вираз обличчя або рух тих чи інших рис обличчя, що личать одній людині, будуть неприємними в іншої, незалежно від того, збігаються такі вирази й повороти з лініями краси чи навпаки. З цієї причини трапляються гарні суворі погляди й неприємні усмішки. Лінії, що створюють приємний усміх в кутках уст, мають гарні звивини, як на рис. 108 табл. 2, але втрачають свою красу при реготі (рис. 109 табл. 2). Вираз надмірного реготу частіше, ніж будь-який інший, надає розумному обличчю недоумкуватого або неприємного вигляду, бо регіт, схильний утворювати навколо рота правильні прості лінії, які нагадують круглі дужки, іноді виглядає як плач. І навпаки: я бачив був жебрака, що вельми вправно замотав голову ганчір'ям, і його обличчя було досить худе і бліде, щоб викликати співчуття, але риси його обличчя були так невдало пристосовані для цієї мети, що міна, якою

він хотів виразити біль і нужду, скоріше нагадувала радісну посмішку.

Дивно, що природа дала нам так багато ліній і форм для показування хиб і вад нашого розуму, тоді як зовсім нема ліній, що вказували б на його досконалість, окрім вигляду здорового глузду й спокою. Поведінка, слова й учинки повинні говорити про людей добрих, мудрих, дотепних, гуманних, щедрих, милосердних та хоробрих. Серйозний вигляд і поважні погляди не завжди бувають ознакою мудрості. Людина, чий розум цілком зайнятий дрібницями, набуває такого серйозного й поважного вигляду, немовби вона обтяжена справами першорядної ваги. Канатоходець, чия увага спрямована на одну точку для збереження рівноваги, може в цю мить здаватися таким же мудрим, як найбільший філософ, заглиблений думками у свої заняття. Все, на що спромоглися стародавні скульптори, незважаючи на сповнені ентузіазму намагання піднести образи своїх божеств до надлюдської мудрості — це надати краси рисам їхнього обличчя. Їхній бог мудрості не має нічого у своїй зовнішності, крім гарної мужності. Юпітер — піднесений трохи вище, бо йому надано трохи більше суворості, ніж Аполлонові. Це враження виникає завдяки більшій опуклості чола, ледь схиленого немовби в глибокій задумі, широкій бороді, що, будучи приєднана до деякої кількості інших благородних ліній, надає цій монументальній статуї надзвичайної гідності, яка таємничою мовою проникливого знавця зветься «божественним задумом, незбагнено великим і надприродним».

Наприкінці я покажу, в який спосіб змінюються риси обличчя від дитинства до старості і визначу різний вік. Тепер ми маємо приділити найбільшу увагу *простоті*, бо різниця у віці, про яку ми збираємося тут

говорити, залежить, головним чином, від використання тою чи іншою мірою цього принципу щодо форми ліній.

Від раннього дитинства і до того часу, коли припиняється ріст тіла, об'єм як тіла, так і обличчя та кожної частини їхньої поверхні щоденно змінюються, набуваючи все більшої різноманітності, поки вони не досягнуть певного проміжного ступеня (див. стор. 117—118, «Про пропорційність»). Коли від цієї середини (рис. 113 табл. 2) ми повернемося назад до дитячого віку, то побачимо, як зменшується різноманітність, поки поступово простота форми, яка відповідно обмежувала різноманітність, перетворюється на одноманітність так, що всі частини обличчя можуть бути означені кількома колами (рис. 116 табл. 2).

Проте існує інша, вельми незвичайна обставина (можливо, раніше її ніколи не розглядали в такому світлі), яку природа дала нам, щоб відрізнити один вік від іншого. Вона полягає в тому, що хоч кожна риса обличчя більшає й видовжується, поки людина не перестане рости, але око зберігає свій первісний розмір. Я маю на увазі зіницю з райдужною оболонкою, бо діаметр цього кола лишається той самий і, таким чином, є сталою величиною, за допомогою якої ми непомітно порівнюємо щоденні зміни інших частин обличчя і тим самим визначаємо вік молодої людини. Якщо взяти цю частину ока в новонародженого немовляти, то вона буде такого ж розміру, як у чоловіка ростом у шість футів і навіть більшого (дивіться рис. 110 табл. 2, рис. 114 табл. 2 та рис. 115 табл. 1, що зображують три різні розміри зіниці). Найменша являє собою точний обмір ока в чоловіка з грубими рисами обличчя, віком 105 років, найбільша належить двадцятирічному, в якого вона більша від звичайного розміру, а третя — звичайного розміру. Якщо виміряти цирку-

лем цю частину ока на портретах Карла II і Якова II, намальованих Ван-Дейком у Кенсінгтоні, та порівняти з їх портретами, мальованими Лелі, коли вони стали дорослими чоловіками, то ми переконаємось, що діаметр в обох картинах майже той самий.

У ранньому дитинстві обличчя хлопчиків і дівчаток не мають видимої різниці, та коли вони підрастають, риси обличчя в хлопчика починають рости швидше по відношенню до зіниці й райдужної оболонки, ніж у дівчинки, і це показує на обличчі відмінність статі. Хлопчиків, що мають крупніші риси обличчя по відношенню до їхніх зіниць, ніж звичайно, ми називаємо розвиненими, тоді як діти, що мають дрібні риси обличчя, виглядають молодшими, ніж вони є насправді. Жінки, вбрані в чоловічий одяг, саме завдяки співвідношенню рис обличчя з очима, виглядають такими молодими й жвавими. Та оскільки природа не завжди дотримується цих подробиць, ми можемо помилятися як щодо статі, так і щодо віку. Виходячи з цих явних зовнішніх ознак і різниці в загальних розмірах, ми можемо легко судити про вік до двадцяти років. Бо зміни, що починаються з цього віку, — іншого гатунку, вони зв'язані зі схудненням чи поповненням, що, як добре відомо, часто надає зовсім іншого вигляду людині й утруднює визначення віку.

Волосся, що оточує обличчя, як рама картину, контрастує з його постійним кольором і створює різнобарвну композицію. Додаючи усьому більше чи менше краси, залежно від того, чи розміщене воно відповідно правилам мистецтва, волосся до того ж буває ще однією ознакою для визначення похилого віку.

Те, що нам лишається сказати про різні зовнішні ознаки віку, менш приємне, ніж описане попередю. Тому про нього скажемо коротше. У віці від двадцяти до

тридцяти років, за винятком нещасливих випадків, як у кольорі обличчя, так і в його рисах з'являється мало змін. Бо хоча квітучі кольори можуть трохи зблякнути, та, з другого боку, риси обличчя набирають сталої твердості і розсудливості, які щедро винагороджують цю втрату і зберігають красу до тридцяти років на одному рівні. Після цього віку, оскільки зміни стають все більш і більш видимі, ми помічаємо, як приємна простота багатьох округлих частин обличчя починає порушуватися западинами з більш різкими вигинами навколо м'язів, що виникають як наслідок багатьох повторних рухів. Ці зміни ділять широкі частини й тим самим розбивають великі звивини змієподібних ліній, а тому гарні тіні втрачають свою м'якість. Дещо з того, що малось на увазі відносно віку між тридцятьма й п'ятдесятьма роками, подивіться на рисунку 117 та 118 табл. 2. А спустошення, які час продовжує робити після п'ятдесяти років, занадто помітні і тому не потребують опису. Борозни і зморшки, які він накладає, досить виразні. Та, незважаючи на цю злобність часу, ті риси обличчя, що були колись гарними, зберігають свої головні звивини і в поважному віці, залишаючи на останок гарний уламок руїн.

РОЗДІЛ XVI ПРО ПОСТАВУ

Таке розташування тіла й кінцівок, що здається найвишуканішим, коли ми їх бачимо у спокої, залежить від легких звивистих зіставлень, здебільшого підпорядкованих точній змієподібній лінії. У владних поставах ці лінії виглядають видовженішими й розгорнутішими, ніж звичайно, а в недбалих і спокійних — трохи зменшеними у порівнянні з середнім ступенем грації. У статурі людини зухвалої і пихатої або в того, чие обличчя спотворене болем (див. рис. 9 табл. 1), лінії відповідно вигинаються; коли ж треба передати нікчемність, ніяковість і покру, вони випростуються до простих паралельних ліній.

Загальне уявлення про рух, як і про поставу, можна передати олівцем зовсім незначною кількістю ліній. Легко уявити собі, що положення людини на хресті може бути повністю визначене двома прямими лініями хреста. Так, можна повністю уявити собі розп'яття св. Андрія, маючи перед собою Х-подібний хрест.

Оскільки спочатку досить двох або трьох ліній для того, щоб дати уявлення про поставу, я скористаюся нагодою і покажу моему читачеві (якому, можливо, завдала б клопоту необхідність іти за мною так далеко) контрданс у схематичному начерку того роду, за допомогою якого я розпочав рисунок¹⁰⁰. Для того щоб показати, як мало ліній треба для передачі початкового уявлення про різні постави, дивіться рис. 71 табл. 2, де зображено кілька постатей і поз, здебільшого кумедних, які розміщено посередині таблиці 2.

Найпринадніша людина може зіпсувати свій вигляд, коли вона прибере пози, де тіло й кінцівки — прості лінії. Але такі лінії здаватимуться ще неприємнішими в людей зі своєрідною будовою постаті, а тому я вибрав такі фігури, що, по-моєму, найкраще узгоджуються з першими двома десятками моїх ліній (рис. 71).

Дві частини кривих ліній поруч з рис. 71 послужили для постатей старої жінки та її партнера в дальньому кутку кімнати. Крива й дві прямі лінії під прямими кутами дають уявлення про незграбну поставу товстого чоловіка. Далі я вирішив умістити в межах кола постать, що зображувала верхню частину тулуба гладкої жінки, між двома чоловіками — одним огрядним, а другим — незграбним у перуці, що нагадує мішок; його я зобразив на кшталт літери X. Манірна дама, його партнерка, в амазонці, відкидаючи назад лікті, нагадує собою більш-менш задовільне D з прямою лінією під ним для того, щоб позначити негнучкість її спідниці. A Z означає незграбну позу, яку утворюють стегна й гомілки манірного молодика у перев'язаній перуці. Верхня частина тіла його пухкенької партнерки обмежена літерою O, що переходить в P, як натяк на прямі лінії позаду. Ромб був заповнений розмаяним вбранням маленької постаті стрибунка у короткій перуці, тоді як подвійне L відмічало паралельне положення простягнутих рук його партнерки. І наприкінці, дві хвилеподібні лінії були нарисовані для позначення вишуканіших поворотів двох постатей у ближчому кінці кімнати.

Як би добре не був намальований на картині навіть найвишуканіший танець, кожна фігура зображуватиме радше перерваний рух, ніж поставу. Тому він завжди буде виглядати трохи кумедно. Бо якби у справжньому танці було можливо зафіксувати кожную особу в якусь

одну мить, як на картині, то з двадцяти жодна не здавалась би граціозною, хоч би рухи всіх виглядали якнайвишуканішими. Та й саму фігуру танцю неможливо було б зрозуміти.

Танцювальний зал також навмисне прикрашений такими статуями й картинами, які можуть служити дальшою ілюстрацією до викладеного. Генріх VIII (рис. 72 табл. 2) своїми руками й ногами створює чудову композицію, що нагадує літеру X; а постава Карла I (рис. 51 табл. 2) скомпонована з менш різноманітних ліній, ніж статуя Едварда VI (рис. 73 табл. 2) і медаль над його головою складається з ліній такого ж гатунку. Медаль над королевою Єлизаветою, як і її постаць, навпаки, складається з одноманітних ліній. Так само виглядають ще дві позбавлені життя постаті в кінці. Кумедна постава подиву (виражена напрямком однієї простої кривої лінії, такої ж, як пунктирна лінія на французькій гравюрі¹⁰¹ з зображенням Санчо, коли Дон-Кіхот руйнує ляльковий театр (рис. 75 табл. 2), є добрим контрастом до враження, яке справляють змієподібні лінії в чудовому зображенні самаритянки (рис. 74 табл. 2), взятому з однієї з найкращих картин Аннібале Карраччі¹⁰².

РОЗДІЛ XVII ПРО РУХ

До дивовижної різноманітності форм, що їх роблять ще набагато різноманітнішими світло, тінь і колір, природа додала ще інший спосіб збільшення їхньої різноманітності, підвищуючи тим самим цінність її утворів. Це досягається за допомогою руху. Найповніше проявляти себе в русі може людина, і рух підлягає тим самим правилам, якими досягається краса чи потворність (як частково видно з розділу XI—про пропорційність). Тут я по змозі спинюся на застосуванні цих правил до рухів тіла й тим самим закінчу цю *систему* різноманітності форм і рухів.

Нема жодної людини, яка б не хотіла мати вишукану й граціозну манеру триматися, що її можна набути без зайвого клопоту й витрат часу. Звичайні способи, вживані з цією метою добре вихованими людьми, забирають значну частину їхнього часу. Навіть особи найвищого стану не можуть дати собі іншої ради, як звертатися по допомогу до вчителів танців і фехтування. Танці й фехтування, безперечно, чудові й вельми необхідні довершеності¹⁰³. Проте й вони часто не здійснюють свого завдання щодо вишуканої постави. Хоча м'язи тіла за допомогою цих вправ можуть набути гнучкості, а кінцівки завдяки вишуканим рухам у танці здобувають здатність рухатися легко й граціозно, проте брак розуміння витонченості й того, від чого вона залежить, часто призводять до перебільшення й неправильного використання набутих звичок.

Рухи — це різновид мови; їх колись, можливо, вичатимуть за допомогою чогось на кшталт граматичних правил, та нині їх опановують тільки шляхом механічного запам'ятовування й наслідування. На противагу більшості інших наслідувань, вельможні й багаті люди здебільшого перевершують свої оригінали, учителів танців, у невимушеності поведінки й неафектованої грації. Буває це тому, що почуття переваги дозволяє їм поводити себе без примусу, особливо коли їхні по-статі гарно збудовані.

Якщо це так, то що може більше сприяти свободі й необхідній відвазі, що примушує набути грацію здаватися легкою й натуральною, ніж змога демонструвати її, коли ми справді впевнені у кожному русі, який робимо. Водночас, не маючи такої впевненості, навіть найвищоченіший придворний, з'явившись на громадській сцені, почуватиме себе безпорадним, не знатиме, як йому рухатися, і буде негнучким, неприродним і незграбним навіть тоді, коли гратиме самого себе. Невпевненість у тому, що він робить усе як слід, надала б йому тієї скутості, яку неосвічені прості люди відчують у присутності людей, що стоять на вищому щаблі ієрархічної градації.

Відомо, що тіла, рухаючись, завжди описують у повітрі ту чи іншу лінію: головешка, коли її крутити, створює виразно видиме коло, водоспад — частину кривої лінії, стріла й куля, завдяки швидкості свого руху, — майже пряму лінію. Хвилеподібні лінії утворюються приемним рухом корабля на хвилях. Для того, щоб дістати правильне уявлення про рух і водночас почувати свідоме задоволення від того, що він правильний, уявімо собі лінію, створену у повітрі рухом будь-якої точки на кінцівці або рухом частини тіла й кінцівки, чи, нарешті, всього тіла. А що таку кількість рухів

можна осягти відразу, стане очевидним, коли згадати про таке. Хто бачив чудового арабського скакуна, що неосідланий *мчить* на волі, той не може не пригадати, яку широку хвилеподібну лінію викреслюють у повітрі його стрибки та шалений рух уперед. Дальше продовження цієї лінії урізноманітнюється стрибками скакуна з боку на бік, в той час як його довга грива і хвіст майорять змієподібними порухами.

Після того, як ми створили собі уявлення про всі рухи як про лінії, буде неважко збагнути, що грація руху залежить від тих самих правил, які створюють її у формах.

Дальша річ, яку нам слід взяти до уваги, це сила *звички* та звичаю в русі, бо від цього залежить дуже багато.

Своєрідні рухи кожної людини, як, наприклад, її хода, характеризуються такими лініями, які описує кожна частина тіла, зумовлена звичкою. Природу й силу *звички* можна добре зрозуміти на наведеному нижче знайомому прикладі, так само як і рухи однієї частини тіла можуть служити для пояснення його руху в цілому.

Зверніть увагу на те, що звичка тримати перо в той чи інший спосіб точно передається окові формою літер. Якби рухи пальців під час письма в кожного були точнісінько ті самі, один почерк не можна було б відрізнити від іншого. Оскільки ж пальці, зрозуміло, уже мають різні звички рухатися або набувають їх, то всі почерки видимо різняться один від одного. Ці рухи повинні збігатися з літерами, хоча вони занадто швидкі й дрібні для того, щоб око могло їх простежити. Проте це показує, які тонкі відмінності виникають і постійно зберігаються завдяки звичним рухам.

Можна відзначити, що всі корисні звичні рухи, най-

більш підготовлені служити необхідним життєвим потребам, складаються з простих ліній, тобто з прямих чи округлих ліній, котрі в більшості тварин бувають більш-менш спільні з лініями в людей. Мавпа збудована так, що вона має все, щоб бути граціозною, та неможливо примусити її рухатись вишукано, бо для цього потрібен розум.

Хоч я й сказав, що звичайні рухи тіла позначаються простими лініями, проте я маю на увазі, що вони прості лише в порівнянні з уже вивченою нами змієподібною лінією. Оскільки наші м'язи завжди готові рухатися, коли почала рухатися одна частина (наприклад, рука або передпліччя), то прилеглі м'язи починають рухатися до деякої міри у відповідності з ними. Тому найзвичайніші наші рухи дуже рідко позначаються такими зовсім жалюгідними лініями, як рухи ляльок і маріонеток. Людині треба довго вправлятися, щоб наслідувати такі вельми прямі або округлі рухи ляльок, що несумісні з формою людського тіла, а тому і здаються смішними.

Запам'ятаймо, що граціозні рухи, які створюють змієподібні лінії, трапляються рідко і швидше на дозвіллі, а не постійно при кожній нашій дії. У житті можна скрізь обійтися без них, бо, правду кажучи, вони тільки декоративна частина руху тіла. Ці рухи, не викликані життєвою необхідністю, треба набувати за правилом або шляхом наслідування та перетворювати на звичку частими повтореннями. *Правило* — ось засіб, що я радив би як швидкодючий і найефективніший метод. Але перш ніж прийти до методу, який я маю запропонувати для швидкого й певнішого способу дії, бо ним можна легко при звичаїти кінцівки до плавних декоративних рухів, я хотів би зауважити, що швидкий темп надає їм натхнення й жвавості, а повільний —

поважності та урочності і що цей останній дає оку змогу бачити лінію принадності в найвигіднішому освітленні, як, наприклад, у виступах героїв на сцені чи в будь-якій урочистій церемонії.

Зараз ми збираємось запропонувати дивний, але, сподіваємось, ефективний метод опанування звички рухатися відповідно лініям принадності й краси.

1. Хай хто-небудь креслить крейдою на рівній поверхні лінію, зображену на рис. 119 табл. 2, починаючи з будь-якого кінця, і його рука рухатиметься в гарному напрямі. Якщо ж він креслитиме ту саму лінію на S-подібній прикрасі шириною в один або два фути, як показує пунктирна лінія на рис. 120 табл. 2, його рука рухатиметься в ще приємнішому напрямку, який відмічений назвою принадності. Відповідно з розмірами цих ліній, до грації приєднається велич, і рух буде більш чи менш вишуканий.

Гарні рухи такого гатунку можуть утворюватися завжди й скрізь і від частого повторення стануть такі звичні для частин тіла, які їх виконують, що при нагоді вони робитимуть їх самі собою.

Приємне враження від такого руху рукою можна бачити тоді, коли граціозно й вишукано подають дамі табакерку чи віяло, простягають руку та знову забирають її.

Проте слід дбати, аби лінія руху була така вишукана, як лінія № 3 (рис. 49 табл.1), і не занадто S-подібна та вигнута, як № 7 на тому самому рисунку, бо цей надмір виглядав би манірним і смішним.

Щодня виконуючи ці рухи руками й тими частинами тіла, які здатні до них, людина може зробитись граціозною і невимушеною в поведінці.

Щодо рухів голови, то страх, який більшість дітей відчуває в присутності сторонніх людей, поки не досяг-

не певного віку, призводить до того, що вони опускають підборіддя на груди й дивляться спідлоба, немов визнаючи свою слабкість і сором'язливість. Щоб попередити цю незграбну ніяковість, батьки й вихователі весь час дражнять їх, примушуючи підняти голову. Якщо й щастить зробити це, то лише з великими труднощами і, звичайно, у такий неприємний спосіб, що діти від цього страждають і, зрозуміло, намагаються використати першу-ліпшу можливість, яка дозволить їм схилити голову. Така постава була б незручною й самим дітям, якби вони не шукали в ній відпочинку від напруження. Від схилення голови може виникнути ще інша вада — викривлення спини. У такому разі звертаються по допомогу до сталевих комірців та інших залізних механізмів, а всі ці пута несумісні з природою і можуть спричинитися до утворення горба. Цих щоденних стомливих турбот можна легко уникнути як батькам, так і дітям, і відвернути бридку звичку (у відповідному віці); слід тільки прив'язати стрічку до пасма волосся або до шапки, якщо вона міцно тримається на голові, а другий кінець стрічки прикріпити до спинки одягу (як показано на рис. 121 табл. 2) на такій віддалі, що вона заважатиме дитині опускати підборіддя на груди. До того ж ця стрічка дозволить голові рухатись у будь-якому напрямі, крім одного небажаного, до якого так схильні діти.

Та поки діти з віком не порозумнішають, важко навчити їх за допомогою будь-яких засобів більшої грації, ніж та, що притаманна кожній дитині доброї будови.

Граціозність у рухах верхніх частин тіла найприємніша; розумні люди доброї статури будь-якого звання дістають її великою мірою від природи, а тому правила, якщо вони не прості і їх не легко утримувати в голові

та застосовувати, дадуть тут мало користі, вони скоріше нашкодять.

Тримати голову прямо годиться тільки в деяких випадках; відповідний нахил її може бути не менш вишуканий, але справжню грацію найбільше видно при зміні одного положення на інше.

А цього можна досягти за допомогою вашої внутрішньої чутливості, хоча ви й не бачите в дзеркалі всього того, що робите, коли вашою головою, якій допомагає вигин тіла, щоб надати їй більше свободи дії, ви намагаєтесь описати ту саму змієподібну лінію в повітрі, яку руки навчилися робити за допомогою S-подібної прикраси. І я наважуся сказати, що кілька старанних повторень зроблять цей рух так само легким для голови, як і для рук.

Найграціозніший уклін утворюється саме таким рухом голови, коли вона нахиляється і знову підводиться. Деякі незграбні наслідувачі цієї вишуканої манери вклоняться, не знаючи, що їм треба робити, вклонялися, мабуть, перекошеними шиями. Низький урочистий уклін перед монархом повинен взагалі мати дуже малий згин, або зовсім ніякого, бо це пасує більше виразові серйозності й покорі. Клоунський кивок несподівано прямою лінією — пряма протилежність вищезгаданому поклонові.

Найвишуканіший і шанобливий реверанс має до деякої міри лінії описаного вище граціозного уклону головою, коли людина присідає, випростується й відступає. Якби можна було сказати, що вишуканий реверанс складається тільки з того, що людина тримається прямо під час присідання й вставання, то заводна пані Катерина у годинниковому механізмі або ведмеді-танцюристи, яких водять по вулицях, спроможні були б робити такий же вишуканий реверанс, як будь-хто.

Запам'ятайте, в уклоніх і реверансах щоразу необхідно робити точно ті самі рухи; якими б граціозними вони не були в деяких випадках, іншим разом вони можуть здаватися некрасивими та недоречними. Шекспір, мабуть, мав на гадці сказане вище про манеру вклонятися, коли вклав до уст Енобарба опис служниць Клеопатри:

І уклонялись надзвичайно граціозно ¹⁰⁴.

2. *Про танець.* Менует вчителі танців вважають найдовршенішим з усіх танців. Якось я чув, як видатний учитель танців сказав, що він вивчав менует все своє життя і невтомно намагався опанувати всю його красу, але врешті міг тільки признатися разом із Сократом, що «нічого не знає» ¹⁰⁵. Можу додати: я був щасливий, що моя професія художника дозволила мені взятися в певних межах до вивчення цього танцю. Оскільки менует містить в собі узгоджену різноманітність стількох рухів у змієподібних лініях, скільки можна скласти у певні кількості, він, безперечно, дуже гарна композиція рухів. Звичайний хвилястий рух тіла при нормальній ходьбі (як можна ясно бачити на хвилеподібній лінії, яку полишає тінь голови чоловіка на стіні, коли він проходить повз неї проти полудневого сонця) збільшується в танці до великої кількості хвиль за допомогою па менуету, придуманих так, щоб поступово, легесенько підіймати тіло людини трохи вище, ніж звичайно, а потім знову опускати нижче в тій самій манері протягом усього танцю. Фігура, яку виписують у менуеті на підлозі, також складається із змієподібних ліній (рис. 122 табл. 2), що трохи змінюються відповідно моді. Коли танцюристи за допомогою цих па то зводяться, то знову повільно опускаються, без раптових ривків і зупинок, вони найближче підходять до

Шекспірового уявлення про красу танцю, висловлену в таких рядках:

...Що б ти не робила,
Воно щораз стає все кращим.

...Коли ж захоплено танцюєш,
Тобі я зичу стати хвилею морською,
І в тихому та лагідному русі
Довічно залишатись.

«Зимова казка».

Інші красоти, притаманні цьому танцю, полягають у поворотах голови, згинанні тіла, коли партнери проходять одне повз одного, а також у ввічливих уклонх і простяганні рук у вищеописаній манері. Все це, взяте вкупі, утворює в такт музиці якнайбільшу різноманітність рухів у змієподібних лініях, яку тільки можна уявити собі.

Є й інші танці, які подобаються тільки тому, що вони складені з різноманітних рухів, виконуваних у відповідному темпі. Та чим менше вони складаються із змієподібних чи хвилеподібних ліній, тим нижче цінують їх учителі танців, бо, як уже було показано, коли форма тіла позбавлена змієподібних ліній, вона стає смішною; а коли всі рухи в таких лініях виключаються з танцю, він стає низьким, гротескним і кумедним. Проте, коли танець, як уже було сказано, складається з різноманітних рухів, що мають певний характер, і виконується жваво, він, попри все, дуже цікавий. Саме такі італійські селянські танці. Але ті незграбні вихиляси, які дозволено чоловікові, викликали б огиду, коли б їх робила жінка. І надзвичайна грація, така приваблива в жінок, буває огидна в чоловіків. Навіть граціозні рухи чоловіка, що танцює менует, навряд чи

вважались би припустимими, якби не були не раз повторюваними зверненнями до дами.

У танцях італійського театру спостерігається багато більша послідовність, ніж у французьких, незважаючи на те, що танці, здається, покликання цього народу. Подальші виразно окреслені характери походять з Італії, і якщо ми розглянемо графічно їхні особливі рухи, то побачимо, в чому полягає їхній гумор.

Постави Арлекіна дотепно складені з певних дрібних, швидких рухів голови, рук і ніг, що часом немовби відскакують від тіла прямими лініями чи кружляють дрібними колами.

Скарамуччо, відповідно до свого характеру, має поважно безглуздий вигляд з занадто уповільненими нудними рухами неприродної довжини ліній. Ці два типи здаються вигаданими за допомогою прямого контрасту рухів.

Рухи й постанови П'єро складаються переважно з перпендикулярних і паралельних ліній, як і його постань та вбрання.

Пульчінелла смішний, бо він — цілковита протилежність вишуканості як в рухах, так і в постані. Краса різноманітності цілковито виключена з його характеру, а тому він такий кумедний. Його кінцівки піднімаються й падають майже одночасно в паралельних напрямках, немов його суглоби, яких у нього наче менше, ніж буває звичайно, не кращі, ніж завіси у дверях ¹⁰⁶.

Танці, що зображують провінціальні характери або вельми простих людей, таких як садівники, моряки і т. ін. під час розваги, викликають звичайно якнайбільше захоплення на сцені. Італійці додали недавно багато жартівливого й веселого до кількох французьких танців, особливо до танцю в дерев'яних черевиках, у якому одна поза в простих лініях безперервно зміню-

ється на іншу. Обое — чоловік і жінка — часто кумедно застигають в однакових постановах і часто починають одночасно виконувати незграбні фігури, одна з яких надивовижу нагадує два W, поставлені рядочком, як над рис. 122 табл. 2. Танці такого виду, особливо з боку жінок, виражаючи вишукану жвавність (в чому й полягає справжній дух танцю), прегарно виконувались в останні роки й тепер, мабуть, взяли верх над помпезними, безглуздими великими балетами. Серйозний танець — тут суперечність навіть в самій назві.

3. *Про контрданс.* Лінії, які утворюють танцюристи в контрдансі чи фігурному танці, тішать око чудовою грою, особливо коли всю фігуру видно з одного погляду, немов у театрі з галереї. Краса цього таємничого танцю, як його називають поети, залежить від руху в складній різноманітності ліній, переважно змієподібних, які керуються правилами складності. Танці дикунів завжди позбавлені цих рухів, бо вони складаються з диких стрибків, скоків, кружляння, бігання назад і вперед, посмикувань плечима і спотворених рухів тіла.

У контрдансі одним з найпривабливіших рухів, що відповідає всім правилам урізноманітнення відразу, є той, який звать «розтягнутим ланцюжком людей». Його фігура нагадує літеру S або шеругу змієподібних ліній, що сплітаються одна з одною; коли уявити собі ці лінії накресленими на підлозі, то вони виглядатимуть як фігура на рис. 123 табл. 2. Мільтон у своєму «Втраченому раї», описуючи ангелів, що танцюють навколо священного холма, зображує всю картину так:

Містичні танці!..
Вони ж як лабіринти,
Дивно заплутані й складні,
Стають найкрасивішими тоді,
Коли невірними здаються.

Наприкінці я наважуся сказати кілька слів про сценічну дію. Із сказаного про звичні рухи змієподібними лініями, можна, мабуть, зробити висновок, що сценічні рухи, особливо граціозні, повинні вивчатись графічно, їх можна швидше й краще засвоїти за допомогою викладених тут правил, ніж методами, якими користувалися досі. Відомо, що звичайна манера поводитися, яка поза сценою може здаватися вишуканою і переконливою, буде настільки ж непридатна для сцени, як і діалоги звичайної чемної розмови — не досить точною і змістовною мовою для п'єси. Отже, не слід покладатися тільки на випадок. Дії кожної сцени повинні по можливості бути завершеною композицією добре урізноманітнених рухів, що їх можна розглядати лише як самі рухи, абстрактно й незалежно від значення слів. Рух, що розглядається як допоміжний засіб для виявлення авторського задуму, підкреслення почуттів і пристрастей, повинен бути цілком полишений на розсуд автора; ми тільки маємо намір показати, як можна при звичайті руки й ноги з однаковою готовністю рухатися в усіх тих напрямках, що будуть необхідні.

Те, що я розумію під рухом абстрактним, зовсім незалежним і відокремленим від значення слів п'єси, можна краще збагнути, коли ми уявимо собі іноземця, великого знавця усіх ефектів сценічної дії, який прийшов до театру, зовсім не розуміючи мови п'єси. Цілком ясно, що його враження при такому обмеженні виникатимуть переважно з того, що він зможе розпізнати по лініях рухів кожного з персонажів. Рухи старого чоловіка, однаково, виконуються вони правильно чи ні, він побачить зразу, низькі й ексцентричні характерні він пізнає з позбавлених смаку ліній, що, як ми вже показали, властиві характерові ПульчіNELLI, Арлекіна, П'єро чи клоуна. Він зможе також оцінити

приємну гру вишуканого джентльмена чи героя по елегантності їхніх рухів з лініями принадності й краси, досить докладно описаними вище. Дивіться розділи 5, 6, 7, 8 про композицію форм. Запам'ятайте, що оскільки вся краса залежить від *постійного урізноманітнення*, те саме можна зауважити щодо шляхетної вишуканої гри. Оскільки рівна поверхня складає значну частину краси в формі, то і перерви в рухах актора цілком необхідні і, на мою думку, вельми потрібні багатьом нашим сценам, щоб звільнити око від того, що Шекспір називає *безперервним розпилюванням повітря руками*¹⁰⁷.

Актриса досягає достатньої грації меншою кількістю рухів, ніж актор, і лінії її рухів менш продовжені; а що лінії, з яких складається Венера, простіші й м'якші, ніж лінії, з яких складається Аполлон, то й рухи актриси повинні відрізнятися від рухів актора у відповідній пропорції.

Тут буде доречно звернути увагу на те лихо, яке на сцені супроводить наслідувальні рухи. Вони часто зводяться до певної кількості жестів, які при повторенні настільки набридають публіці, що стають нарешті об'єктом передражнювання й глузування, а це навряд чи могло б трапитися, якби актор володів тими загальними правилами, що вміщують у собі обізнаність з враженнями від усіх рухів, на які тільки здатне тіло.

Комедійний актор, чий фах наслідувати дії, притаманні певним характерам у житті, може також знайти для себе користь у знайомстві з лініями. Адже все те, що він копіює з життя, може бути посилене за допомогою цих правил, змінене й пристосоване в напрямку його власної думки та вимог ролі, яку дав йому автор.

Кінець.

АВТОБІОГРАФІЧНІ НОТАТКИ

Мені часто казали, що публіка рада знати, які мотиви спонукали художника до вибору його сюжетів і як йому пощастило навчитися мандрувати новими, ще не ходженими шляхами. Ця обставина, як я сподіваюсь, буде достатнім виправданням спроби зробити даліше коротке повідомлення. Воно з необхідності містить у собі також мої погляди на теперішнє становище мистецтва і сучасних митців, а також очищення моїх робіт від обвинувачень, якими мене обдаровували аж занадто щедро.

Щодо мого життя — і взагалі аби з чогось почати — треба сказати: я народився 10 листопада 1697 року в Лондоні і 28-го того ж місяця мене хрестили. Перо давало моему батькові — і багато інших авторів перебувало у такому ж становищі — не досить коштів¹, щоб мене дали навчати. Отож іще в ранньому віці переді мною відкрився шлях самостійного існування. Від природи я мав гостре око та нахил до малювання, а тому всілякі видовища ще в дитячому віці давали мені надзвичайну насолоду; і потяг до наслідування, притаманний всім дітям, був у мене дуже розвинений. Ще змалку я міг ходити до маляра-сусіда, це відвертало мою увагу від забавок і з того часу малювання стало моїм найулюбленишим заняттям. Завдяки тому, що у мене відбулося ще інше знайомство подібного роду², я незабаром навчився писати літери з великою легкістю. Мої шкільні вправи більше відзначалися орнаментами,

які їх прикрашали, ніж змістом. Незабаром я помітив, що у першому ділі деякі бевзні з кращою пам'яттю мене випереджають, зате у виконанні орнаментів я йшов далеко попереду.

Крім природної схильності більш до малювання, ніж до вивчення мов, я усвідомлював собі непевне становище письменників і людей з класичною освітою. Я бачив труднощі, з якими спіткався мій батько в роботі, багато прикрощів, які моєму батькові довелося витерпіти через те, що він залежав від свого пера, і жорстокість, з якою поводитися з ним книгопродавці та друкарі, особливо в справі латинського словника, складання якого коштувало йому кількох років роботи. Той словник було передано одному друкареві, і поки словник лежав у того, батько одержував схвальні листи від визначних вчених Англії, Шотландії та Ірландії. Однак ці схвальні визнання його друзів (які, за свідченням листів, що знаходяться в моєму розпорядженні, належать до вищих кіл) не дали йому ніякої користі. Тому цілком відповідала моєму бажанню та обставина, що мене рано забрали зі школи й віддали на довгі роки в науку до гравера по сріблу³.

Незабаром я дійшов висновку, що це діло з усіх поглядів занадто обмежене. У цей час розписували собор св. Павла і Грінвічський шпиталь⁴. Ці розписи не виходили в мене з голови, і я вирішив залишатися гравером по сріблу не довше, ніж мене до цього примушуватиме необхідність. У двадцять років я найбільше прагнув стати гравером на міді. Для цього мені було необхідно, замість рисування химер геральдики, навчитися рисувати предмети, що більше нагадують природу. А звичайні методи навчання були занадто нудні для того, хто хотів жити собі на втіху і так пізно знайшов доступ до неї. До того ж, звичний спосіб нав-

чання малярству вимагає так багато часу, що для нормальних розваг у житті не вистачало дозвілля. Це, природно, поставило переді мною питання: чи не можна відшукати коротший шлях? Більша частина мого часу до двадцяти трьох років була витрачена на діло, скоріше шкідливе для мистецтва живопису і гравірування, яке я відтоді поставив собі за мету вивчати і якому пізніше віддавсь. Я навчивсь копіювати з задовільною точністю звичайним шляхом⁵. Проте мені було ясно, що такий спосіб навчання має дуже багато вад, бо оригінали часто бувають недосконалі. І якщо навіть картини або гравюри, з яких робились копії, виконані найкращими майстрами, то й це є не що інше, як переливання з пухого в порожнє. Рисування в академії, навіть з живої моделі, не зробіть із того, хто навчається, художника, бо око під час рисування часто відводиться від оригіналу, щоб зафіксувати деталь, отож цілком можливо, що художник після закінчення своєї роботи знатиме про образ, який він копіював, не більше, ніж до початку.

Можливо, багато хто високо цінує тих переписувачів, які наслідують кожну лінію шрифту, хоч згодом не пригадують жодного слова, особливо якщо документ написаний старолатинською або старофранцузькою мовами, і вони не розуміють жодного слова з оригіналу; яким це повинно бути щастям для них, бо все це запам'ятати було б жахливо!

Йолопа, який, переписуючи «Втрачений рай» Мільтона, не пропустить жодного слова, можна так само слушно порівняти з Мільтоном, як точного копіїста картин Рубенса — з Рубенсом. В обох випадках рука працює над найдрібнішими деталями, а розум лише зрідка охоплює ціле. Звичайно, між людиною, що переписує документ, і тією, яка копіює картину, існує

значна відмінність, бо тоді як переписане може збігатися слово в слово з оригіналом, буває, що цього не можна сказати про скопійовану картину: дуже часто вона буває далекою від оригіналу. А її виконавець найімовірніше збереже згадку про свою власну недосконалу працю, ніж про твір, який він наслідував.

Ще більше причин, які я тут не хочу перелічувати, впали мені в очі і викликали в мене бажання знайти коротший шлях до зберігання форм і характерів у моїй свідомості і замість копіювання ліній вивчити мову і там, де це можливо, граматику мистецтва зведенням в один фокус моїх різних спостережень, а потім спробувати моїм хистом художника відтворити їх на полотні, наскільки це мені дозволяє мій задум.

Для цього спочатку я обміркував, для якої мети і яким чином може бути використана пам'ять, і знайшов засіб, що найбільш відповідав моему становищу і моїй ледачій натурі. Спочатку я встановив правило, що той, хто зміг би будь-якими засобами дістати й утримати в пам'яті досконалі сюжети його рисунків, мав би таке саме уявлення про фігури, яке письменна людина має про двадцять чотири літери алфавіту та їхні нескінченні сполучення (а кожне з них складається тільки з ліній), і в результаті був би вправним рисувальником.

Я сподівався відзначитися в цьому, бо побачив, що рисування гарних і тонких ліній потребує практики, а це вимагало більшого терпіння, ніж те, що я його мав. До того ж я бачив мало змоги опанувати це мистецтво настільки, щоб відзначитися в ньому; тоді, у двадцятирічному віці, я не мав також бажання починати таке пусте заняття, як рисування тонких ліній. Ще менше я вірив у те, що за допомогою звичайного методу, який полягав у копіюванні рисунків старих майстрів, будь-

коли здобуду вміння створювати мої власні композиції, як цього вимагало моє честолюбство. Я прагнув привчити себе до своєрідної технічної пам'яті й, повторюючи про себе кожну частину предмета, я, справді, зміг поступово сполучати й зображувати його олівцем. Так, незважаючи на всі хиби, що виникали в мене у зв'язку з вищезгаданими обставинами, я мав велику перевагу перед моїми суперниками, а саме — ранню звичку утримувати в своїй зоровій пам'яті те, що я хотів зобразити, не зарисовуючи відразу на місці. Інколи, але дуже рідко, я також рисував з натури для коригування тих частин, які я не зовсім добре пам'ятав, і потім переносив їх до моїх композицій.

Таким чином, мої розваги та мої заняття пішли пліч-о-пліч, найбільш разючі пригоди, комічні або трагічні, що поставали перед моїм зором, справляли також найсильніше враження на мою пам'ять. І якби я старанно не вправлявся в тому, що я у такий спосіб здобував, то скоро втратив би можливість застосовувати це.

Замість того, щоб забивати свою пам'ять правилами і втомлювати зір копіюванням нудних і пошкоджених картин, я усвідомив, що найшвидший і найнадійніший шлях до мого мистецтва — це вивчення природи. (Це було вчення, яке я пропагував, а не тільки дотримувався його практично. Один колега-жартівник висловився з цього приводу так: єдиний спосіб добре малювати — це не малювати зовсім; за тим же принципом він припускав, що, коли б я написав посібник з плавання, то забороняв би моїм учням влізати у воду доти, поки вони не навчаться плавати). При такому методі навчання я завжди знаходив матеріал у достатній кількості. Тоді я став думати насамперед про вибір сюжетів, і моє природжене ледарство спо-

нукало мене, звичайно, до використання зібраного мною раніше матеріалу.

Повертаюсь до своєї розповіді. Як тільки я став володарем свого часу, я вирішив вивчитися на гравера на міді. Незабаром я знайшов собі відповідну роботу. Фронтисписи для книг, такі як гравюри до «Гудібраса»⁶ у дванадцятку частину аркуша та ін., скоро відкрили мені шлях. Та плем'я торговців книгами залишилося таким же, яким було за життя мого батька, що помер п'ять років тому від хвороби, викликаної частково ставленням з боку цих людей, частково розчаруванням в обіцянках впливових людей; тому я подвійно відчував їхню нищість і вирішив видавати свої гравюри самостійно. Але тут я знов нашттовхнувся на монополію торговців мідьоритами, що були такими ж підлими і згубними для таланту, як і попередні представники цього племені. Перший же мій мідьорит, що я опублікував під назвою «Міські пристрасті», у якому я картав пануюче тоді захоплення, тільки-но почав мати успіх, як я став знаходити у гравюрних крамницях копії з нього, що продавалися за півціни; оригінальні ж гравюри було повернуто мені, і я був змушений продати мою дошку цим піратам за ту ціну, яку вони зволили мені дати, бо не було іншого місця для продажу, окрім їхніх крамниць.

Внаслідок цих та інших обставин майже до тридцяти років мені не щастило за допомогою гравірування на міді досягти більшого, ніж заробити на прожиток, хоч і тоді я був акуратним платником.

Потім я одружився⁷ і почав малювати невеличкі салонні картини⁸ заввишки дванадцять-п'ятнадцять дюймів. Тоді це було новиною і тому протягом кількох років мало успіх. Хоча вони й давали більший простір фантазії, однак це була нудна ремісницька робота, а я

не міг, як деякі мої колеги, зробити з живопису різновид мануфактури, де тло і драпування виконували помічники; не була вона і така прибуткова, щоб я міг оплатити видатки, яких потребувала моя сім'я.

Тому я звернув свій погляд на новий жанр, а саме на малювання і гравірування картин на сучасні моральні сюжети, на поле діяльності, яке до цього часу залишалося у всіх країнах і за всіх часів недоторканим. Я помітив, що як письменники, так і художники історичного стилю залишали без уваги той проміжний рід сюжетів, що перебуває між величним і гротеском. Це спонукало мене знайти для такого рисування свій власний почерк. Моїм бажанням було відтворювати на полотні картини, схожі на сцени з вистави, і я сподівався, що їх розглядатимуть і критикуватимуть під тим самим кутом зору. Ще я хочу відзначити, що мав на увазі тільки такі сцени, де акторам виступають живі люди, а їх, як на мою думку, не часто зображували так, як вони заслуговують.

У цих композиціях ті сюжети, які найбільше розважають і розвивають розум, природно, мають найбільшу громадську користь, і їх слід ставити вище за все. Якщо виконання трудне, то автор заслуговує на найвищу похвалу. Якщо взяти це до уваги, то перше місце в малярстві, як і в літературі, має належати комедії, що має всі ці достоїнства, хоча їй і протиставляють те, що зветься *піднесеним*. Наочна демонстрація буде переконливіша, ніж тисячі томів доказів, що я й намагався зробити на своїх гравюрах. Хай судить кожне неупереджене око: подивімося на фігури в картинах чи гравюрах, як на акторів, зодягнених задля ролей піднесених або ролей шляхетної комедії чи фарсу у вищому або нижчому житті. Моєю метою було оброб-

ляти матеріал, як це робить драматург. Моя картина — це моя сцена, а чоловіки та жінки — це мої актори, що за допомогою відповідних жестів і поз зображують пантоміму.

Перш ніж я зробив іще щось істотне у цьому напрямку, я сподівався на успіх в тому, що шарлатани в книгах називають великим стилем історичного малярства, і, не випробувавши себе в цій галузі великого мистецтва, я облишив маленькі портрети та сімейні сцени і, кепкуючи із своєї власної сміливості, розпочав кар'єру історичного художника. Я намалював дві картини на сюжети із святого письма: «Сілоамська купіль» і «Добрий самаритянин» з постатями у сім футів заввишки. Я приніс їх у дарунок добродійній установі⁹, думаючи, що вони могли б, як перша спроба, стати доказом того, що в Англії є всі підстави для розвитку історичного малярства і що цього можна досягти значно легше, ніж досі вважали. Релігія в інших країнах значною мірою сприяла розвитку цього стилю, а в Англії від нього відмовились, і я не мав бажання спускатися до рівня портретного фабриканта. Але, бажаючи бути оригінальним, я відкинув усі надії на одержання прибутків з цього джерела і повернувся до більш раннього способу: продавати мої картини широкій публіці. Я дійшов висновку, що це найкраще відповідало моїм намірам, бо маленькими сумами, які я отримував від продажу гравюр, зроблених зі своїх власних картин, я міг утримувати себе і також зберігати їх як свою власність.

В моїй праці я завжди використовував ту технічну пам'ять, про яку вже йшлося вище; під час спостереження я намагався утримати в пам'яті лінійно ті предмети, які найбільше відповідали моїм планам. Таким чином, де б я не був з розплющеними очима, я завжди

вчився, завжди здобував що-небудь корисне для своєї професії. За допомогою цього методу все, що я бачив — чи то незначний предмет, чи то цікавий випадок — ставало правдоподібною картиною, ніж та, що її одержували, користуючись камерою-обскурою. Так, предмети, що найбільш впадали в око, завдяки їхній красі або своєрідності, найлегше фіксувались і залишались у моїй пам'яті. У такий спосіб я одержав величезну кількість матеріалу; природно припустити, що я використовував його при кожній нагоді у своїх творах. Завдяки цьому лінивому способowi я зробився настільки профаном, що захоплювався природою більш, ніж найкращими витворами мистецтва; я признавався, що бачив або уявляв собі в житті такі тонкощі, які перевершували найвищі зусилля наслідування. Коли я подумки робив порівняння, то не міг утриматися від блюзнірських висловів на адресу божественних творів Рафаеля з Урбіно, Корреджо та Мікеланджело. Я все ж сподіваюсь, що мені це пробачать, хоч мої колеги й картали мене без жалю. Я також признаюся, що часто казав: обраний мною стиль (припускаючи, що мого таланту не вистачало для виявлення його з усією силою) коли-небудь потрапить до інших рук, щоб потім стати цікавішим і кориснішим, ніж вічні прикрашення і нудні повторювання затертих і заялжених історій, які частково були взяті з біблії і частково із старих кумедних казок про язичеських богів.

Через ці та інші еретичні погляди мене обізвали чваньком і звинуватили, що я із заздрощів намагаюсь робити те, до чого в мене нема хисту.

За що мене особливо багато картали, це, по-перше, була моя спроба писати портрети, по-друге, мій твір «Аналіз краси», по-третє, моя картина «Сігізмунда»¹⁰,

й, по-четверте, опублікування першого видання моїх гравюр.

Далі я поставив собі завдання по черзі захищатися від цих образ, а тим часом маю намір висловити свої думки про стан мистецтв, про Королівську академію, Товариство заохочування мистецтв і т. ін., бо вони, якщо і не прямо, то принаймні віддалено пов'язані з моїми власними намаганнями.

Незважаючи на те, що я писав тільки маленькі картини й гравюри з зображенням народного життя, я одержував замовлення від тих, хто цілком були на моєму боці, писати портрети натуральної величини. Це і спричинилося до лютої лайки на мою адресу. Мої противники, правда, визнавали до деякої міри мої заслуги у тій особливій галузі мистецтва, якій я приділяв увагу, та оскільки ані історичне, ані портретне малярство не були моєю галуззю, то вони вважали, ніби ніщо, окрім крайньої пихи (як це вони люб'язно називали) не могло мене спонукати взятися до них. Це було вторгнення в ту галузь мистецтва, де в мене не було знань, отже, мені тут нічого було робити. Чимало цим обурений, я, як тільки міг, захищав свою поведінку й пояснював свої мотиви.

Вважаю за потрібне дещо повторити з цього захисту. Доречно буде також нагадати, що після того, як мої гравюри без мого дозволу передруковувались майже в усіх розмірах, я 1735 року звернувся до парламенту¹¹ з проханням про відшкодування і дістав його в такій мірі, що не тільки була задоволена моя вимога, але й гравюри стали важливим предметом торгівлі у цій країні. Нині ця справа більш розвинена у Лондоні, ніж у Парижі чи в будь-якому іншому місці, і ні в якому разі не гірше. Такі нововведення становили велику загрозу для торговців картинами й гравюрами,

що звикли наживати маєтки за рахунок винахідливості працюючих майстрів. Я визнаю, що їхня торгівля постраждала від мого втручання, і якщо викриття цієї зграї, яка ошукує і гнобить художників-початківців, є злочин, я визнаю себе цілком винним.

Для того щоб викласти цю справу, необхідно схарактеризувати стан мистецтв і митців у цей час. Тут я, мабуть, розійдуся в поглядах з кожним іншим автором, бо я вважаю, що книги, які були досі написані, радше мали на меті закріплювати забобони й помилки, ніж поширювати правду. Мої погляди на малярство не тільки відрізняються від поглядів тих людей, що запозичили свої думки з книжок, але також і від тих, що сприймають все на віру.

Легко може статися, що читач засудить мої погляди як дивні. Хоча я анітрохи і не сподіваюсь повернути у свою віру людей, чий інтересам вона не відповідає, або таких, що безумовно покладаються на авторитет цеху книгопродавців і поганих знавців, які кохаються в чудернацькому і захоплюються тільки тим, чого вони не розуміють. Проте я маю трохи надії на успіх у тих, які наважуються мислити й можуть вірити власним очам.

Як вступ до головної теми, розгляньмо спочатку ту галузь мистецтва, яка зветься натюрмортом, — різновид малярства, що заслуговує найнижчої оцінки.

Все, що може бути цілком точно відображене, від найпростішого до найскладнішого, від склянки й пляшки до статуї людської постаті, може бути назване «натюрмортом».

Зображення кораблів і пейзаж, безумовно, належать сюди, бо художник, що не має іншої мети, крім точного копіювання випадкових явищ, відмовляється від власної думки¹².

«Добре намальовано» і «тонко нарисовано» — фрази, які без кінця повторюють педантичні та поверхові художники. Тільки добре намалювати або нарисувати — це переважно результат великої практики, і ми часто бачимо, що ті, хто в цьому відношенні вельми вирізняється, не можуть зробити жодного кроку далі.

Портретне малярство — це головна галузь мистецтва, за допомогою якої художник може стерпно утримувати себе, і єдина, в якій шанувальник грошей може заробити собі багатство. Людина дуже помірною хисту може мати в ньому великий успіх, бо хитрощі й лестощі крамаря тут набагато корисніші, ніж здібності митця. Завдяки манері сучасних англійських художників, портрет також перетворюється на натюрморт, як уже згадувалось раніш. Якщо митець не ставить перед собою іншого завдання, ніж копіювання фігури, то це підтверджується повністю, бо модель мусить бути в цьому разі нерухомою, як статуя, і ніхто не заперечуватиме, що статуя такий же натюрморт, як і фрукти, квіти чи розбитий череп'яний глек. Можна навіть помітити, що вони зовсім не соромляться такої назви, бо їхні фігури здебільшого намальовані так нерухомо, що здаються мертвими. Постава і драпування, як їх називають, найчастіше виконуються маляром-драпірувальником, який убирає так званий манекен (дерев'яну фігуру, що нагадує ляльку з суглобами) в костюм та ін. і копіює кожну згортку, що на ньому випадково утворилась, за таку дешеву оплату, що його хазяїн має можливість заробити за тиждень більше, ніж найгеніальніша людина в будь-якій іншій галузі мистецтва одержати за три місяці. Якщо вони мають досить шовку, оксамиту і едвабу, щоб зодягати свій манекен, то портретисти й без крихти таланту матимуть добрий зиск з цієї мануфактури. Ось живий приклад, добре

відомий знавцям у цьому місті: один з найкращих копістів картин, особливо Рубенсових, — майже ідіот. Тому правильність у натюрморті, чи то буде яблуко, чи троянда, або обличчя, або ж ніс, навіть ціла постань, вимагає точного ока і твердої руки. Коли зразок перед вами, великої практики та трохи навчання у більшості випадків досить, щоб зробити ці твори модними. Оскільки вони постійно практикуються у цій галузі, можна було б сподіватися, що вони досягли у ній певної вправності. Зовсім навпаки! Незважаючи на те, що вся їхня робота обмежується овалом довжиною чотири дюйми, який знаходиться перед ними, вони змушені перемальовувати очі, рот і ніс по три або чотири рази, поки ті не здаватимуться їм правильними. Та незначна похвала, на яку заслуговують їхні витвори, належить, власне, драпірувальникові, який одержує тільки одну десяту всього заробітку, в той час як інші дев'ять десятих і славу майстра привласнює собі «фізіономіст» за роботу, яку він може виконати протягом п'яти чи шести годин. Та навіть ця дрібниця видається йому такою значною, що він набирає поважного вигляду, береться в боки й, приєднуючись до історичних малярів, вигукує: «і ми орали».

Зрозуміло, що люди, які мордуються цією механічною роботою тільки заради грошей, охоче починають займатися торгівлею картинами. Також у цьому ділі їм може перепастися великий прибуток від праці й хисту інших людей. Вони попадають у список художників, і хоча вони вивчали свій фах зовсім поверхово, стають великими знавцями, але не тих творів, де є справжня довершеність; на це вони неспроможні, бо ж їхні уявлення обмежені овалом людського обличчя. Їхня єдина й найбільша турбота полягає скоріше в тому, щоб узнати, як публіка оцінює старих майстрів,

і відповідно до цього встановити ціни. Можна легко впізнавати цих торговців картинами по їхній постійній присутності на аукціонах. Вони збирають картини, прикидаючись великими аматорами мистецтва, а потім перепродають; в очах необізнаного шанувальника своєю купівлею картин підвищують ціну творів мистецтва і у такий спосіб дістають втричі більший прибуток. За найдосконалішу картину, що добре збереглась, без їхнього схвалення й традиційного визнання (якщо вона навіть написана Рафаелем) не дадуть на аукціоні й п'яти шилінгів, а водночас захвалене їхніми панегіриками бридке, реставроване старе полотно буде куплене за будь-яку ціну і знайде місце у найкращому зібранні. Це розуміють дуже добре також гендлярі, що при кожній нагоді, коли цього вимагає їхній інтерес, вихваляють таємничу красу: натхненні мазки, яскраві кольори і бозна-що іще в цих стародавніх тьмяних дивах. Але кожного, хто наважиться сказати (припустімо, картина справді написана Рафаелем), що в ній лишилося вельми мало підстав для захоплення, негайно обвинуватять в нехтуванні старими майстрами, і, щоб дискредитувати його думку, йому закидатимуть задрість і зарозумілість. Якщо він має незалежні засоби до існування, то наслідком цього наклепу будуть для нього лише докори, та коли свою думку сміливо висловить молода людина, що не має за душею нічого, окрім свого хисту, то вона буде тяжко покарана за свою відвагу. Вся зграя об'єднається й зацькує її.

Такі нині справи у мистецтві й у митців. Легковажність, безмежна довіра до поглядів інших, відсутність самостійної думки вводять усіх в оману та роблять їх здобиччю невігласів-ошуканців.

У портретному малярстві, який би великий хист майстер не мав, він не досягне успіху, коли він не в

моді й не має можливості найняти собі драпірувальника. Та коли він модний і може найняти помічника й поставити у майстерні манекен, його кар'єра забезпечена, а оскільки ці два помічники перебувають на задньому плані, то й його слава забезпечена.

Якщо митець приїжджає із закордону, його чужоземне походження буде йому вельми на користь. І якщо він досить спритний і може переконати публіку в тому, що він привіз новий метод малювання і пише обличчя самою червоною, самою синьою або самою пурпурою фарбою, то йому треба тільки найняти одного з малярів-кравців, бо без цього останнього справа не піде, і я ручусь життям за його успіх.

Французький портретист Ван-Лоо, почувши, що англійців тішить кожен іноземний художник, який має досить велику самовпевненість, приїхав у нашу країну, пустив у хід усю свою рекламу й за допомогою горлодерів зумів привернути на свій бік всіх видатних осіб у королівстві. Художники та інші митці, яких до його приїзду цінували й любили, перетворились на ніщо й через цього фокусника потрапили у величезні злидні.

Цей потік дурості та реклами настільки мені остогид, що я вирішив за будь-яку ціну його загатити й, учинивши опір, зупинити його біг. Я висміював хизування цих мазіїв, кепкував з їхніх витворів, доводячи, що вони слабкі й заслуговують зневаги, та стверджував, що не потрібно ані смаку, ані таланту для перевернення їхніх перших-ліпших праць. Ця дошкульна критика викликала скрізь ворожнечу, бо мої опоненти казали мені, що моя робота була в іншій царині. «Ви говорите, — казали вони, — з нескінченним презирством про портретне малярство. Якщо воно таке легке, то чому ви не переконаєте в цьому світ і не на-

пишете портрет самі?» Я прийняв виклик і одного разу поставив в Академії¹³, у провулку Сент-Мартін, таке запитання: припустимо, що хтось у наш час напише портрет так гарно, як Ван-Дейк; чи буде він сприйнятливий і чи зможе митець користуватися визнанням і заслужити відповідну його творові славу? У відповідь вони спитали, чи зміг би я так написати. Я відверто відповів, що зміг би. На моє запитання, чи здобув би я тоді визнання, відповів пан Рамсей¹⁴, і його відповідь була підтверджена президентом та приблизно двадцятьма членами: «Спочатку треба спитати нашої думки, і ми цього ніколи не визнаємо». Обурений таким упередженим ставленням, я вирішив випробувати мій хист і, в разі досягнення своєї мети, вирішив стверджувати, що я все ж можу це робити. Я мав звичку говорити так рішуче, коли був справедливим до самого себе, і не вважав це порушенням скромності. Пихатість, як я її розумію, полягає в тому, що ви стверджуєте, ніби можете зробити щось таке, чого ви насправді не можете робити, а не у відвертому висловлюванні свого переконання.

Годинникар може сказати: «Годинник, що я вам зробив, такий же добрий, як годинник, виготовлений Квером або Томпіоном»¹⁵. Якщо це справді так, то його не називатимуть чванливим і не затаврують ганьбою, а вважатимуть чесною, порядною людиною, що дотримує свого слова. Чому цього привілею не надати художникові? Сучасний митець, незважаючи на те, що він не може так ручитися за свій твір, як годинникар, настільки зухвалий, що вимагає за свою працю вдвічі більшу ціну, ніж це робили ті, чия перевагу він визнає.

Я сам не вірю в те, що для портретного малярства потрібно мало хисту, але я думав, що, практикуючись

у цій галузі мистецтва, мені вдасться хоча б перевершити моїх сучасників, до чиїх блискучих витворів я справді мав мало поваги. У відповідь на це багато хто може сказати, що всі конкуренти ворогують один з одним. Слід взяти до уваги, що люди, які мають однакові цілі, зрозуміло, мусять бути суперниками, і якщо їх порівнюють, то інакше й не може бути. Який бігун мав будь-коли бажання, щоб його перегнав суперник? Який боксер тільки із ввічливості полишив би перемогу конкурентові? Художник, який вдає, що він радий і задоволений, коли його перевершують інші митці, мусить втратити будь-яку повагу до правди або бути позбавленим того духу змагання, що є одним з найбільших джерел удосконалення для людей. Якщо він такий ввічливий, що може сказати про людину, котра, як він знає, стоїть нижче від нього, ніби вона його перевершує, то він божевільний, або лицемір, або те й друге разом. Якщо він може настільки стримуватися, щоб мовчати, то цього цілком досить, але це зустрічається вельми рідко навіть у найлюб'язніших і найпослужливіших співучасників нашого фаху.

Той, хто чесно говорить про свої почуття, мусить визнати, що це притаманне людині. Одне з найвищих задовольень, що виникає з переваги, це — радість навчати людей, котрі не знають стільки, як ми самі, та коли вони перетворюються на суперників, наша радість зникає. Звідси — історія про Рубенса, який навчав Ван-Дейка малювати коней та обличчя, щоб відвернути, як розказують, суперництво в історичній галузі, в якій він працював сам. Коли б ці митці жили у наш час в Англії, то прості портретисти, що мають перевагу бути модними, набагато переважали б їх, легко заробляючи тисячі в рік, в той час як вони з усіма їхніми талантами ледве чи знайшли б роботу.

Щоб повернутися до моєї суперечки з паном Рамсеєм про здібності, необхідні для портретного малярства, — коли я побачив, що твори художників у цій галузі мистецтва так цінуються, — я вирішив вступити в бій і випробувати свої здібності в цьому виді мистецтва. Я час від часу малював портрети, та оскільки вони вимагали постійної практики для легкого зображення подібності, а точна передача схожості природи не була обов'язковою, мої портрети зустріла доля, трохи подібна до долі портретів Рембрандта. Дехто вважав їх за саму природу, а в той же час інші вважали їх вельми бридкими. Так що тільки час може показати, чи я був найгіршим чи найкращим портретистом свого часу, бо середньої оцінки навіть не припускалось. Портрет, який я писав з величезною втіхою і яким я мав намір особливо відзначитися, це портрет капітана Корема¹⁶ в притулку для дітей-підкидьків. Якщо я справді такий нікчемний художник, як це стверджують мої вороги, то чи не дивно, що саме цей портрет, перший, який я написав у натуральну величину, витримав іспит протягом двадцяти років і взагалі розглядається як найкращий портрет в цьому місці, незважаючи на те, що перші художники Королівства змагалися з ним.

За портрет Гарріка в ролі Річарда III¹⁷ мені заплатили 200 фунтів (що було більше, ніж англійський митець будь-коли одержував за звичайний портрет), ціну, яку визнали більшість художників після вдумливого розміркування, коли спитали їхню оцінку.

Проте завжди говорили, що портретне малярство не моя галузь мистецтва, і в мене часто виникала спокуса покинути цю єдину вигідну галузь мого мистецтва через капості, які цей виводок «фізіономістів» робив за моєю спиною. Всі вони мають друзів, яких вчать називати жінок в моїх творах повіями, мій «Аналіз

краси» — вкраденим, а мої композиції та рисунки — ганебними.

Це викликало в мене таку огиду, що я іноді заявляв, що ніколи не писатиму портретів, і часто відхиляв такі замовлення, бо я пізнав на власному гіркому досвіді, що той, хто хоче мати успіх у цій галузі, має слухатись поради, яку рекомендує Гей в одній зі своїх байок, — робити кожного, хто йому позує, божественним. Чи ця дитяча афектація будь-коли мине — спірне питання; ніхто з тих, хто намагався ввести тут зміни, ще не досяг успіху. І якщо портретисти загалом не стануть чеснішими, а їхні замовники менш марнославною, то навряд чи ми цього дочекаємося...

ПРИМІТКИ

Аналіз краси

Щоб роздобути кошти на видання «Аналізу краси», Хогарт оголосив 25 березня 1752 р. в газеті «Дейлі Едвертайзер» передплату на цю книгу. 3 липня 1752 р. Хогарт вдруге у тій же газеті нагадує про передплату і запевняє публіку, що, створюючи трактат, він «керувався прагненням зробити твір корисним та інтересним для всіх допитливих і люб'язних обох статей й висвітлює правила особистої краси та поведінки, а також смаку в прийемній та цікавій манері». Кожному, хто бажав одержати цю книгу, видавалась передплатна картка, в якій зазначалося, що в «Аналізі краси» «формам надається нове висвітлення». Про це ж повинна була нагадувати вміщена Хогартом на картці гравюра з зображенням Колумба, який доводив здивованим іспанцям, що можна примусити яйце стояти на його гострому кінці (як відомо, Колумб для цього взяв і... надбив яйце).

«Аналіз краси» вперше вийшов у світ 1 грудня 1753 р. Згодом він не раз видавався в Англії, а також за кордоном: німецькою мовою — двічі в 1754 р. і ще раз у 1914 р., італійською мовою в 1761 р., французькою — у 1805 р. Російською мовою «Аналіз краси» вперше було опубліковано у скороченому варіанті у 1933 р. («Мастера искусства об искусстве», т. 2, М., ОГИЗ, 1933, стор. 77—102. Вступна стаття і переклад О. О. Сидорова), повний текст вийшов друком 1958 р. (В. Хогарт. «Анализ красоты», М.—Л., «Искусство». Переклад П. В. Мелкової, вступна стаття, примітки і редакція перекладу М. П. Алексеева). Складність перекладу «Аналізу краси» на інші мови визначається тим, що трактат написано, як зазначає М. П. Алексеев, «досить важкою мовою», автор недостатньо досвідчений у «літературному викладі думок» і «виявляє непослідовність в аргументації».

Українською мовою «Аналіз краси» видається вперше. Переклад виконано за оксфордським виданням, відредагованим Джозефом Берком, де відтворено текст Хогартового видання «Аналізу краси» 1753 року; зроблено лише виправлення випадкових помилок складачів, виявлених внаслідок вивчення рукописних матеріа-

лів. William Hogarth. The Analysis of Beauty. With the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes. Edited with an Introduction by Joseph Burke, Oxford, Clarendon Press, 1955.

До теоретичної спадщини Хогарта належать також фрагменти до «Аналізу краси» — варіанти окремих частин трактату або фрази, не використані в ньому з тих або інших причин. Частину фрагментів розміщено в цих примітках теж за оксфордським виданням 1955 року.

Вірші на титульній сторінці «Аналізу краси» — це уривок з IX пісні «Втраченого раю» Джона Мільтона. Відзначене в них прагнення змії звивистою формою руху («змієподібною лінією руху») надати собі більшої принадності схилило Хогарта використати їх як епіграф до свого трактату.

1. «...Дослідження, присвячені їй (красі.— *Ред.*), були майже полишені через велику кількість марних намагань з'ясувати її причини». У невикористаних фрагментах до «Аналізу краси» Хогарт докладніше висвітлює це питання. Він пише: «З часів відродження мистецтв протягом цього століття або двох століть люди задовольнялися захопленням тим та наслідуванням того в красі, що вони вже знаходили в малярстві й скульптурі, не досліджуючи далі... Ті, хто має схильність знати про неї більше.., прагнуть здобути репутацію знавців, приєднуючись до найбільш відомого авторитетного джерела, а якщо трапиться, що воно виявиться помилковим, то вони вже задоволені тим, що йдуть поруч з модою... Ми схильні робити помилки в судженні внаслідок багатьох упереджених думок, які походять від звичок, моди, переконання та ілюзій. Тому краса як об'єкт і далі перебуває в такому невизначеному стані, що людство, спантеличене численністю несумісних думок, кінець кінцем до певної міри відмовилося від вивчення краси й відкинуло її як реальність, вирішивши, що вона може існувати тільки у фантазії та уяві». Далі Хогарт наводить приклади «сили звичок» (згадує про відмінності у розумінні жіночої краси у негра і білої людини, про незадоволення, яке відчуває людина, що з дитинства працює у вугільній шахті, коли довго не спускається до неї) і упереджених думок про «перевагу навіть недовершених творів мистецтва» перед красою природи. «Ті, хто сприймає речі на віру,— зазначає Хогарт,— сліпо спускаються за допомогою такого роду забобонів у вугільну шахту конесервства; там чатують хитрі ділки темних справ, щоб одурити тих, хто повертається спиною до красот природи. Головні кроки, розраховані на те, щоб розвіяти хмари невпевненості й помилкових поглядів

з наміром закріпити деякі правильні уявлення про смак на більш певній основі, були спочатку зроблені філософами-натуралістами...» Але через певний час виявилось, що відкриті шляхи «перетинаються і перериваються багатьма іншими...». Теоретики «блукують деякий час в лабіринті непевності, не просуваючись вперед; потім, щоб виплутатися з цих труднощів, раптово піднімають прапор моральної краси на межі з відкритим полем богослов'я, де, опинившись на просторі, вони, мабуть, втрачають всі уявлення про першу мету свого заняття».

2. «...людини, що ніколи досі не брала до рук пера...». Ці слова Хогарта не слід розуміти буквально. Він не був людиною, зовсім непричетною до літературної діяльності. Ще у 1734 році Хогарт склав памфлет, надісланий до парламенту з метою захисту авторських прав художників. Після 1735 року Хогарт не раз виступав у пресі переважно з метою популяризації своїх творів і висвітлення принципів, якими він керувався в творчій діяльності. Йому приписується також лист до газети «Сент Джеймс Івнінг Пост», опублікований 7 червня 1737 року за підписом «Бритофіл». В ньому автор бере під захист плафон, розписаний Джеймсом Торнхіллом у Грінвіцькому будинку інвалідів флоту, і виступає проти сліпого схиляння перед усім, що роблять іноземні майстри, і проти завезення у великій кількості низькопробних картин переважно на біблійні теми з континенту. Якщо хтось,— зазначається у цій статті,— керуючись здоровим глуздом, скаже, що Венера в картині «не досить вродлива навіть для англійської куховарки», то продавець-дурисвіт зразу ж відповідь: «Я бачу, сер, що ви не конессер». І, безсоромно вдаючи з себе великого знавця, врешті умовить придбати цей твір за значну суму.

3. «...дотепні джентльмени... примушені так раптово повертати на загальну, краще второвану стежку міркувань про моральну красу, аби лише виплутатися з труднощів...». У невикористаних фрагментах до «Аналізу краси» Хогарт розробив схему, в якій відповідність частин цілому (або доцільність) і різноманітність схарактеризовано як причини, що збуджують різні моральні почуття: задоволення, радість, захоплення, любов тощо. Проте Хогарт був проти ототожнення краси і морального почуття — поглядів, що були характерні для Антоні Ешлі Купера Шефтсбері та Френсіса Хатчесона.

4. Працю «Про малярство» Леонардо да Вінчі складали на підставі його записок учні і послідовники. У XVI столітті ця праця була в кількох списках і кілька разів видавалася у XVI—XVIII ст. італійською та французькою мовами. Судження Хогар-

та про твір свідчить, що художник був з ним знайомий не безпосередньо, а на підставі інших джерел.

5. «Торс Мікеланджело» — фрагмент пошкодженої мармурової скульптури давньогрецького майстра Аполлонія, сина Нестора (I ст. до н. е.). Її було знайдено у Римі у XV ст. Цей фрагмент статуї високо цінував Мікеланджело. Більш відомий він під назвою «Бельведерський торс». Зберігається у Ватиканському музеї (Рим).

6. Джованні Паоло Ломаццо — італійський художник XVI століття. Після того, як Ломаццо втратив на тридцять третьому році життя зір, він присвятив себе теоретичним працям. Одна з них — «Трактат про мистецтво живопису, скульптури і архітектури» з семи книг (1584). Її інколи називають енциклопедією маньєризму. В Англії трактат було видано в перекладі Р. Хейдока у 1598 році. Хоч Хогарт і вважав, що окремі місця трактату заслуговують на увагу, але в цілому він ставився до нього критично.

7. je ne sçai quoi — французький вислів, який означає «не знаю, що», або «незбагненне», «в цьому щось є».

8. «...у найтемнішому каламбурі, будь-коли виголошеному в Дельфах...». Дельфи — давньогрецький релігійний центр у Фокіді біля гори Парнас. Тут у храмі Аполлона жриця-провісниця, сидячи на золотій тринозі, входила в стан екстазу і провіщала майбутнє. Її нестямні вигуки жерці оголошували волею Аполлона. Вони глумачили ці вигуки у навмисно заплутаній або двозначній формі, щоб їх можна було розуміти по-різному.

9. Конессер — у перекладі з французької «знавець», «цінителі». З метою удосконалення конессерів Дж. Річардсон видав дві праці у 1719 році: «Конессер. Начерк про мистецтво критики і яке відношення воно має до живопису» і «Міркування про гідність науки конессера».

10. Антіной — ім'я юнака, улюбленця римського імператора Адріана. Його скульптурні портрети виконувались як втілення чоловічої краси. Хогарт зображує на рис. 7, табл. 1 статую з Ватиканського музею, яка вважалась портретом Антіноя.

11. Картина Антоніо Аллегро, прозаного Корреджо, «Юнона та Іксіон» написана близько 1530 року. Нині вона під назвою «Юпітер та Іо» зберігається в художньо-історичному музеї Відня.

12. Великий німецький художник Альбрехт Дюрер у пошуках раціональної основи виразу краси — тенденція, характерна для митців Відродження, — приділяв велику увагу визначенню пропорцій кожної, навіть дрібної, частини людського тіла. Він узагальнив свій досвід у працях «Наставник для вимірів» (1525) та

«Чотири книги про пропорції» (1528). Протягом довгого часу вивчаючи структуру тіла різних типів людей, він прагнув визначити пропорції ідеально вродливої людини, проте наприкінці життя дійшов правильного висновку, що єдиного типу красивої людини не існує.

13. «...Ван-Дейк, з усіх поглядів один з найкращих будь-коли відомих нам портретистів...». Ван-Дейк — учень великого фламандського живописця Рубенса — працював з 1632 року і до кінця життя (1641) в Англії при дворі Карла I. Його творчість мала величезний вплив на наступний розвиток англійського портрета.

14. «Spectator» («Глядач») — популярний журнал, що видавався Джозефом Аддісоном в Англії у 1711, 1712, 1714 роках. В ньому Аддісон надрукував свої нариси з естетики — «Характеристика смаку» та «Втіха уяви».

15. «...1745 року опублікував фронтиспіс до збірки моїх гравюр, де я намалював на палітрі художника змієподібну лінію з такими словами під нею: лінія краси». Мається на увазі гравірований автопортрет з собакою і палітрою. Стенлі Е. Рід у статті «Деякі зауваження щодо «Аналізу краси» У. Хогарта» зазначає, що той припускається неточності. У 1745 році Хогарт написав живописний автопортрет, а першу гравюру з нього виконав у 1749 році. У гравірованих автопортретах зустрічається два різних написи на палітрі під змієподібною лінією: «лінія краси» та «лінія краси і принадності» («The Huntington Library Quarterly», 1942, т. 5, ч. 3, стор. 361).

16. «...з відповідей, які дав Сократ своєму учневі Арістиппу й маляреві Паррасію щодо відповідності». Хогарт має на увазі текст 8-го і 10-го розділів «Спогадів про Сократа» Ксенофонта. Ці розділи переклав для Хогарта доктор Томас Морелл. У розділі 8 Сократ доводить відносність етичної та естетичної оцінок, зазначаючи, що «все добре і прекрасне по відношенню до того, до чого воно добре пристосоване...». У розділі 10 він зазначає, що зображення «душевних афектів у людей під час різних дій... дає насолоду глядачу», тому «скульптор повинен у своїх творах виражати стан душі» (Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. М.—Л., «Academia», 1935, кн. III, розд. 8, 10).

17. «Я називатиму його гармонійною правильністю...». Тен-Кате розуміє гармонійну правильність як пропорційне узгодження, властиве правилу «золотого перетину». Згідно з ним ціле повинне так відноситись до своєї більшої частини, як більша до меншої. Це правило було відоме в період античності і Відродження, але вже в архітектурі і образотворчому мистецтві стародавньої Греції

воно застосовувалося з більшими або меншими його порушеннями відповідно до ідеї твору і умови його сприйняття.

18. Вірші з трагедії В. Шекспіра «Антоній і Клеопатра».

19. Ізіда — давньоєгипетська богиня родючості, здоров'я і життя.

20. Геркулес — у римській міфології син бога Зевса і смертної жінки Алкмени, герой народних оповідань, з яких особливо були популярні оповідання про його дванадцять подвигів.

21. Гарпократ — давньогрецьке ім'я єгипетського бога Гора (сина Осіріса та Ізиди). Оскільки він зображався з пальцем, притуленим до вуст, то греки вважали його богом мовчання.

22. Хогарт має на увазі 12-томну працю «Стародавній світ, пояснений і представлений в зображеннях» (1719—1724) французького дослідника Бернара де Монфокона.

23. З XVII ст. у Франції, Голландії, а за часів Хогарта також і в Англії посилюється інтерес до творів архітектури і декоративно-прикладного мистецтва Китаю. Але уявлення про них часто ґрунтувалось на випадкових враженнях або виникало під впливом використання місцевими майстрами «китайських» мотивів у парковій архітектурі або прикладному мистецтві.

24. «І тут я повинен висловити щире подяку одному джентльменові за виправлення і поліпшення принаймні третини тексту. ...Решта при нагоді була переглянута ще одним або двома моїми друзями». Про участь друзів Хогарта у коригуванні тексту «Аналізу краси» залишив свідоцтво Джон Нікольс у працях «Biographical Anecdotes of W. Hogarth...» (London, 1781, с. 5) та «The Genuine Works of William Hogarth», т. 1 (London, 1808, стор. 222). Особиста подяка «одному джентльменові», безумовно, адресується доктору наук Томасу Мореллу. Т. Морелл був автором «Скарбниці грецької поезії», «Коментарів відносно теорії Локка про людське мислення» та інших праць. Невеличкий IX розділ «Аналізу краси» переглядав його приятель Бенджамін Ходлі, доктор медицини, автор кількох наукових праць, а також комедійних п'єс. Через хворобу він не встиг переглянути інші розділи. Збереглися на одній сторінці поправки, зроблені журналістом Джемсом Ральфом. Текст передмови коригувала людина, близька до літературного і театрального світу, — пастор Джеймс Таунлі. Джозеф Берк, який вивчав рукописи Хогарта, зазначає, що правка тексту визначалась прагненням поліпшити стилістику і ясність викладу думки. Навіть Т. Морелл рідко коли що додавав від себе. Важливішими були бесіди, які вів Хогарт із своїми друзями, і їхні поради. Joseph Burke. Introduction.— у кн.: William

Hogarth. The Analysis of Beauty. Oxford, 1955, стор. XXXIII—XXXIV).

25. Картина «Венера і Купідон» з колекції Кенсінгтонського палацу.

26. «Ця помилка трапляється найчастіше у тих, що їдуть до Рима для завершення свого навчання...». Виступ Хогарта проти цієї загальновизнаної в той час традиції пояснюється тим, що головну мету він бачив не в засвоєнні митцями «різних манер», а в розробці традицій національної школи, у вивченні навколишнього життя.

27. «...їм довіряють, як я гадаю, виключно завдяки їхній *незацікавленості*». В цьому іронічному зауваженні, мабуть, виявилось критичне ставлення Хогарта до узагальнюючого твердження Френсіса Хатчесона (з ним автор «Аналізу краси» полемізує в ряді місць трактату, не називаючи його імені), який вважав, що «зацікавленість в об'єкті паралізує наше естетичне почуття...» («История эстетики», т. 2, М., «Искусство», 1964, стор. 138).

28. «...якби одну з Гулліверових хлопавок можна було помістити біля наших ліктів...». В «Мандрах Лемюеля Гуллівера» Дж. Свіфта розповідається про звичай лапутян: коли збиралося кілька чоловік, то спеціальний служник хлопавкою повинен був визначити, кому з них слід говорити, а кому слухати.

29. Цим правилам Хогарт надає далеко не рівнозначну роль у створенні краси. Характер дії кожного правила він визначає у перших шести розділах. В розділі I розглядається дія правила доцільності об'єкта, яка визначає закономірний характер відповідності частин цілому. Доцільність або, інакше кажучи, відповідність об'єкта меті є визначальною передумовою його досконалості як в галузі технічної, так і художньої творчості. Разом з тим, якщо досконалості форми об'єктів технічного виробництва властиве оптимальне виявлення доцільного, то досконалості форми об'єктів мистецтва, як і природи, зовсім не суперечить прояв доцільного через окреме, своєрідне, індивідуальне, тобто через різноманітне. Розділ II саме й присвячено різноманітному як формі прояву доцільного в природі та мистецтві. У розділах III, IV, V Хогарт відзначає, що до збагачення краси в природі і мистецтві веде поєднання різноманітного з одноманітним і простим, а також розробка змісту різноманітного як складного. Це дає підставу Хогарту в розділі V зазначити, що різноманітність є тим правилом, «яке вмщує всі останні». В розділі VI розглядається вплив на характер краси кількісної визначеності об'єкта.

30. «Відповідність частин тому задумові, заради якого ство-

рена кожна окрема річ, чи то в мистецтві, чи то в природі...» У цій фразі можна вбачати вплив теологічних уявлень про доцільність у природі, як прояв задуму всевишнього. Незважаючи на те, що Хогарт користується такою звичною у свій час формою вислову, він вкладає в неї цілком матеріалістичний зміст, оскільки розглядає доцільність у природі (і у витворах людини) як прояв об'єктивної дії її законів.

31. «У Геркулеса роботи Глікона...». Йдеться про так звану статую Геркулеса Фарнезе. Вона вважається римською копією статуї, виконаної Лізіппом у IV ст. до н. е. Знайдена у XV ст. в термах Каракалли. Спочатку зберігалася у палаці Фарнезе в Римі, а потім у Неаполітанському музеї.

32. «Наскільки велика роль різноманітності у створенні краси, можна бачити на природному орнаменті». Принадність невичерпної різноманітності форм природи відзначав ще Леонардо да Вінчі. Він писав: «І природа така втішна і невичерпна в різноманітності, що навіть серед дерев однієї породи не знайдеться жодної рослини, яка повністю була б схожа на іншу, і не тільки рослини,— і серед гілля, і листя, і плодів не знайдеться жодного, що було б точно схоже одне на інше» (Леонардо да Вінчі. Избр. произведения, т. 2, М.—Л., «Academia», 1935, стор. 239, фрагмент 772).

33. «...око пересичується зміною різноманітності...». Зосереджуючи головну увагу в трактаті на виявленні об'єктивних ознак краси, Хогарт разом з тим приділяє значну увагу також і питанням психології сприйняття. На стор. 105 він спеціально підкреслює, що ставить собі за мету «показати спочатку природу різноманітності, а потім її вплив на нашу свідомість і спосіб створення вражень...».

34. Погляди, аналогічні Хогартовим, на питання єдності у різноманітності як умові досягнення краси, висловлював М. Г. Чернишевський. (М. Чернишевський. Естетичні відношення мистецтва до дійсності, К., «Мистецтво», 1970, стор. 244, 245).

35. «Завважте, що поступове зменшення є одним із різновидів різноманітності, що надає краси». В даному та наступних розділах Хогарт досягає значної диференціації різновидів пластичної структури форми. Якщо визначити цю диференціацію різновидами ритмів, то можна вважати, що Хогарт вже відрізняв: 1. Простий і складний метричний ритм, зокрема, пропорційно-прогресуючий ритм (напр. у пірамідальній побудові композиції, у перспективному скороченні простору); 2. Художній ритм (єдність метрич-

ного і пульсуючого ритму, симетрії і асиметрії); 3. Аритмія («різноманітність неузгоджена, де відсутній задум»).

36. Настінне зображення Генріха VIII у табл. 2, мабуть, виконане за портретом роботи Ганса Гольбейна.

37. «... античної статуї, з якої Мікеланджело набув так багато для своєї майстерності». Йдеться про «Бельведерський торс», див. прим. 5.

38. «Творці (а їх було троє) найкращої будь-коли створеної чи то античними, чи новими майстрами скульптурної групи...». Скульптурна група «Лаокоон» була створена давньогрецькими майстрами Агесандром, Полідором і Афінодором близько 25 р. до н. е. Римський письменник Пліній вважав цю статую найкращою серед скульптурних творів стародавнього світу. Ця думка підтримувалась фахівцями і в часи Хогарта. Групу «Лаокоон» було знайдено в 1506 році на Есквіліні у Римі. Зберігається у Ватиканському музеї (Рим).

39. «...розсудливий архітектор сер Христофор Рен...» Діяльність цього одного з найвидатніших англійських зодчих розгорнулася після спустошливої пожежі в Лондоні 1666 року. Він розробив план нової забудови міста з регулярною мережею широких вулиць, але приватна власність на земельні ділянки не дозволила його здійснити. Рен збудував грандіозні споруди — собор св. Павла, палац герцога Мальборо в Лондоні, ансамбль Грінвіцького шпиталю, театр в Оксфордї, десятки церков і багато інших будинків. Спираючись на традиції італійської архітектури Високого Відродження та досягнення французьких зодчих, він вдало пристосовував їх до місцевих смаків.

40. «Око втішається звивистими алеями, зміїстими річками...». У другій половині XVII — на початку XVIII ст. в парках Англії застосовувалось регулярне планування за зразком французьких паркових ансамблів Тюільрі, Версаля, створених Андре Ленотром. Але згодом в Англії стала наростати реакція проти раціоналістичного упорядкування природи, перетворення дерев і кущів на призи, конуси і кулі. У 1726 році Бетті Ленглі у праці «Практична геометрія» радить у композиції парків дотримуватися принципу урівноваженої асиметрії, наслідувати природі в розташуванні зелених насаджень, в улаштуванні водоймищ, водоспадів. У другій половині XVIII ст. в остаточному становленні стилю «англійського парку» як художньо-натурального ландшафту («артінатурель») важливу роль відіграв «Аналіз краси» Хогарта.

41. Віндзорський замок — стародавня резиденція англійських королів біля Лондона. Складається із споруд різних часів.

42. Лувр — замок французьких королів у Парижі. Побудований у XIII ст. Остання значна реконструкція у 70-х роках XVII ст. Тепер у Луврі міститься національний художній музей.

43. «Одне слово, саме розміри дають велич принадності». Всупереч ідеологам панівної естетики Хогарт підкреслює об'єктивну визначеність змісту категорії величі, принадності, її залежність від величини предмета. Разом з тим він не ставить знака рівняння між величчю і величиною предмета. Згідно з Хогартом, велич або піднесеність залежить не тільки від кількісних, а й від якісних його ознак, не лише від розмірів об'єкта, але й від міри принадності. Теорія величі Хогарта знайшла відлуння в «Елементах критики» Генрі Хома (який в свою чергу мав вплив на погляди Канта про піднесеніє). Хом ілюструє свої міркування про велич майже тими ж прикладами, що і Хогарт, розглядаючи цю категорію як функцію розміру і краси.

44. «Коли зустрічаються невідповідні й несумісні надмірності, вони завжди викликають сміх». Це одне з основних положень теорії комічного у Хогарта. Вона склалась не тільки на підставі емпіричних спостережень і творчої практики митця як сатирика, але і внаслідок аналізу таких образів світової літератури, як Дон-Кіхот, Гудібрас, Фальстаф та інші (про що свідчать невикористані фрагменти до «Аналізу краси». — William Hogarth. *The Analysis of Beauty*. Oxford, 1955, стор. 180).

45. П'єси про доктора Фауста в Англії XVII—XVIII ст. були відомі в кількох варіантах. Ядро їх сюжету визначалось фольклорним матеріалом.

46. «...жінки... гарно вбрані, відчули на собі їхню силу, не усвідомлюючи цих правил». Завершуючи перші шість розділів, в яких Хогарт висвітлює основні правила формування краси, він стисло підсумовує їх зміст. Оскільки Хогарт розраховував свій труд не тільки на фахівців, він намагається зробити його переконливим і для широкої публіки.

47. Квакери (від англ. quake — трясись) — християнська протестантська секта, що виникла у часи англійської буржуазної революції XVII ст. Вони не визнавали церковної обрядності й духівництва. Пасивний протест проти соціальної нерівності виявлявся у строгому вбранні і побуті, у демократичності поведінки; квакери негативно ставились до мистецтва.

48. «...у вступі читача просили розглядати поверхні предметів як оболонки...». Хогарт досліджує побудову оболонок кожного предмета незалежно від його внутрішньої структури в VII, а також у VIII, IX, X розділах. У трактаті він надає визначального зна-

чення у формуванні естетичних якостей об'єкта його внутрішньому змісту. Але разом з тим визначає залежність ефекту декоративної дії поверхні об'єкта на людей від певної системи сполучення й урізноманітнення ліній і форм його оболонки.

49. «...ця лінія спроможна надавати красі надзвичайної принадлисті». Така думка про властивість змієподібної лінії склалась у Хогарта ще до знайомства з теоретичними працями. Вона почала визрівати, мабуть, ще тоді, коли він, працюючи юнаком у Елліса Гембля, вирізував на металевому посуді вензелі й геральдичні знаки. Разом з тим в «Аналізі краси» Хогарт не приховує, що ця думка висловлювалась і до нього. Так, він з задоволенням повідомляє у передмові, що Мікеланджело теж радив будувати фігуру за принципом змієподібної композиції. І дійсно, сама думка про те, що гнучка лінія на противагу прямій відзначається більшими естетичними, декоративними якостями, не була нова. Г.-Е. Лессінг у передмові до другого німецького видання «Аналізу краси» 1754 року писав: «Я довідався, що пан Маті у своєму "Journal Britannique" за листопад-грудень минулого року, в зв'язку з роботою Хогарта, в маленькій замітці зазначає, що ще до нашого англійця схожої системи дотримувався Паран. Він робить посилання на третю частину «Фізичних і математичних досліджень», а також на «Journal des Savants» 1700 року, де опублікована стаття «Про природу тілесної краси». Я мав змогу проглянути тільки останню і повинен визнати, що мене майже здивувала подібність думок Хогарта і Парана». «Але подібність поглядів,— зауважує Лессінг,— ще нічого не доводить, якщо вони не торкаються найголовнішого» (William Hogarth. Zergliederung der Schönheit. Verb. und Verm. Abdruck. Berlin—Potsdam, 1754, Vorbericht, стор. 3). Немає підстав вважати, що Хогарт міг читати працю Антуана Парана у спеціальному французькому виданні. Але навіть якщо припустити, що він обізнаний з нею, то це все одно не може применшити значення його внеску в естетику; визначення естетичних якостей хвилеподібної і змієподібної ліній було до того ж для Хогарта не головною метою трактату, а тільки точкою опори в системі емпіричних досліджень, спрямованих на перегляд основних тверджень панівної естетики.

50. «...ті чотири старовинні ордери...». Архітектурний ордер — порядок створення композиції у класичній архітектурі, що визначає характер структури колон (або пілястр) і антабменту. Джакомо Б. Віньйола у праці «Правила п'яти ордерів» (що кілька разів видавалась у XVII—XVIII століттях в Англії) пише про доричний, іонічний, коринфський, тосканський і композитний ордери.

Останній був розроблений в епоху Відродження. Хогарт згадує тільки чотири ордери, мабуть, тому, що п'ятий — композитний — поєднував елементи іонічного і коринфського.

51. «...якби винайти ордери, що відповідають кожному типові будови». У час, коли класицистичні канони зводили архітектору до п'яти ордерів незалежно від функціонально-типологічної характеристики споруд, це твердження Хогарта свідчить про широту і прогресивність його поглядів. У фрагменті, що залишився не включеною до тексту «Аналізу краси», Хогарт писав: «...ми побоюємося, що архітектор або будівник, який сліпо додержується п'яти ордерів і вважає їх такими ж священними, як віруючий єврей, що тримається за своє п'ятикнижжя і не може зробити жодного розчерку пера без нього, був би дуже ображений такою зухвалою пропозицією, хоч він і не мав би змоги навести іншу причину, чому це нереально». (W. Hogarth. The Analysis of Beauty, Oxford, 1955, стор. 182).

52. «...навіть у Лапландії чи Вест-Індії Палладіо мусить бути його єдиним радником, і він не посміє ступити кроку без його книжки». Починаючи з XVII ст. «Чотири книги про архітектуру» італійського зодчого XVI ст. Андреа Палладіо вважалися в Англії незаперечним авторитетом. В часи Хогарта архітекторів цього напрямку очолював лорд Берлінгтон.

53. Про цю легенду, пов'язану з ім'ям давньогрецького архітектора Каллімаха, розповідає Вітрувій («Десять книг про архітектуру», М., 1936, кн. IV, розділ. I, § 9—10).

54. Основними авторами собору св. Петра в Римі були Мікеланджело (з 1546 р.) і Джакомо делла Порта (1588—1590 рр.). В його спорудженні брали також участь у різні роки першої половини XVI ст. Браманте, Рафаель, Бальдассаре Перуцці, Антоніо да Сангалло молодший.

55. Церква св. Марії «з арками» і церква Сент-Брайд в Лондоні — одні з найкращих споруд К. Рена.

56. Страсбурзький собор споруджувався протягом довгого часу — з 1276 до 1439 рр.

57. Вестмінстерське абатство, — це собор св. Петра в Лондоні. Основне ядро споруджено у 1245—1269 рр. Завершив будівництво в XVIII ст. архітектор К. Рен.

58. «...Можна графічно пояснити потворність жаби, кабана, ведмедя чи павука, чії форми зовсім позбавлені хвилеподібної лінії...». Можливо, що саме ця фраза дала М. Чернишевському привід зауважити: «Особливо до тварин підходить думка Хогарта, що крива лінія — лінія краси» (М. Г. Чернишевський).

«Естетичні відношення мистецтва до дійсності», К., «Мистецтво», 1970, стор. 264).

59. Уільям Каупер — відомий англійський хірург, автор праць «Трактат про м'язи та людське тіло» (1694) та «Анатомія людського тіла з зображенням на 114 гравірованих дошках» (1696).

60. «...правильність і одноманітність, згідно з нашим ученням, означають відсутність вишуканості й справжнього смаку...» На титульній сторінці «Аналізу краси» вміщена така фраза: «Написана з наміром закріпити хиткі уявлення про смак». Визначенню категорії смаку в XVIII ст. приділяли велику увагу теоретики Англії і Франції. Деякі дослідники творчості Хогарта його боротьбу проти раціоналістичних настанов класицизму пов'язують з тенденціями, які були властиві барокко і навіть рококо. Насправді ж теорію Хогарта слід розглядати як один з етапів формування універсальної естетичної теорії.

61. Розділ XI «Про пропорційність» присвячено «другому головному поняттю», «що ми звичайно дістаємо від форми в цілому і яке виникає, головним чином, з її відповідності будь-якій означеній меті або житку». В попередніх розділах — VII, VIII, IX, X — розглядалось «перше головне поняття» — урізноманітнення ліній і поверхні об'єктів незалежно від їх внутрішнього змісту з метою досягнення декоративного ефекту. В даному XI розділі Хогарт повертається до проблеми, яку він розглядав у розділі I «Про відповідність», але тепер основну увагу він зосереджує на ролі пропорційності у створенні краси — на питанні, яке було наріжним каменем раціоналістичної естетики класицизму.

62. Грінлінг Гіббонс очолював в кінці XVII — на початку XVIII ст. школу різьбярів на дереві, він був майстер вишуканих декоративних панно для інтер'єрів. Його праці є в соборі св. Павла, в королівському палаці Хемптон-Корт, в замках Петуорс, Сассек та інших.

63. «...живими механізмами природи...» Хогарт не ототожнював живі істоти з технічними механізмами. Законами механіки намагалися обґрунтувати діяльність організму живих істот Рене Декарт, а потім його послідовник, французький філософ і лікар Жюльєн Офре Ламетрі в праці «Людина-машина» (1748).

64. «...годинниковий механізм з припасованими до нього головою та лапами качки». Це, мабуть, один з заводних механізмів французького механіка Жака Вокансона, якого згадує К. Маркс як одного з видатних винахідників. (К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 23, стор. 364).

65. Цитата з «Трактату про мистецтво малярства, скульптури

й архітектури» Ломаццо, виданого в Англії в 1598 році. В часі Ломаццо діапазон означав звуковий обсяг з восьми або дванадцяти тонів, діатессерон — інтервал, що мав звуковий обсяг з чотири тони.

66. Хогарт має на увазі епізод з другого розділу III частини «Мандрів Лемюеля Гуллівера» Дж. Свіфта.

67. Можливо, що Хогарт каже про елліністичну скульптурну групу двох борців з музею в Уффіці (Флоренція).

68. Атлант (Атлас) у грецькій міфології — титан, що тримав на плечах небосхил. В архітектурі атлантами називали статуї, що підтримували перекриття або портик.

69. Меркурій у римській міфології — вісник богів, покровитель торгівлі.

70. «...слово *характер*... зрозуміти цілком може не кожен...» Хогарт, так само як і його однодумець письменник Фільдінг, приділяв значну увагу з'ясуванню різниці між характером і карикатурою. Фільдінг у передмові до роману «Джозеф Ендрюс» писав: «Отже: те, що є карикатура в живопису, те — бурлеск в літературі і в тому ж співвідношенні стоять комічний письменник і комічний художник... Той, хто назове дотепного Хогарта майстром карикатури, той, на мій погляд, не віддасть йому належного; бо, звичайно, значно легше і менш гідно подиву зобразити людину з носом невідповідних розмірів або іншою частиною обличчя чи виставити її в якійсь недоладній або виродливій позі, ніж виразити на полотні людські нахили. Вважається дуже схвальною оцінкою, якщо про маляра кажуть, що образи його нібито дихають, але, безумовно, більш високою його оцінкою буде визначення, що вони неначе думають» (Г. Филдинг. Избр. произведения, т. I, М., 1954, стор. 11). Хогарт через рік після виходу цього роману, на передплатному квитку до своїх гравюр «Модний шлюб», ніби перегукує думками з Фільдінгом, помістив гравюру під назвою «Характери і карикатури». У 1738 році він створює композицію «Суд» з написом «Суд, або Різні значення слів «характер», «каркатура», «утриування» в живописі й рисунку».

Увага Хогарта до з'ясування цього питання стимулювалася його боротьбою за утвердження сатиричних композицій на «моральні сюжети» з реалістичним змалюванням характерів, як повноцінних творів у мистецтві.

71. Сілен — у грецькій міфології вихователь бога виноградарства і виноробства Діоніса. Сілена зображували п'яним з бурдюком і келехом.

72. Харон — у грецькій міфології перевізник, який переправляв у підземному царстві через річку Стікс душі померлих.

73. Аполлон Бельведерський — статуя бога сонячного світла і проводиря муз; зберігається у Бельведері (Ватикан). Виконана Леохаром близько 340 р. до н. е. Знайдена в Капо д'Анціо (біля Риму).

74. Текст Хогарта про порушення пропорцій у статуй Аполлона Бельведерського, викликане прагненням скульптора надати образу певної характеристики, Г.-Е. Лессінг використав у формі цитати у своєму трактаті «Лаокоон». Цей приклад, зазначив Лессінг, серед інших, наведених Хогартом, йому завжди «особливо подобався» (Г.-Е. Лессінг. Лаокоон. К., «Мистецтво», 1968, стор. 207—208).

75. Англійський філософ і естетик XVIII ст. Едмунд Берк, на якого «Аналіз краси» мав значний вплив, погоджувався з тим значенням, яке Хогарт надавав змієподібній лінії, і з його прагненням виступати проти сліпого наслідування в мистецтві канонізованих пропорцій. Але, на відміну від Хогарта, саму красу він неправомірно зводив до фізичних якостей предмета, розглядав її лише як результат механічної дії цих якостей на нервову систему людини.

76. Згідно з грецьким міфом, Аполлон стрілами вразив дракона Піфона, що перепиняв йому шлях у Дельфі. Міркування Хогарта про те, що у Бельведерській статуйі зображено не Аполлона, який вражає Піфона, а Аполлона — бога світла і проводиря муз — відповідають сучасному тлумаченню цього твору.

77. Із сказаного Хогартом випливає, що в об'єктах утилітарно-технічного призначення досконалість форми може бути визначена точними математичними схемами. В об'єктах природи і мистецтва ці схеми завжди порушуються проявами внутрішньої активності. На естетичну оцінку досконалості форми всіх об'єктів впливають також закони психології сприйняття. Після цього (XI) розділу Хогарт перериває «графічний звіт» про форму, з тим щоб продовжити його у розділах XV і XVI.

78. Вірші з сатиричної поеми англійського поета Самюеля Батлера «Гудібрас» (3-я пісня), яка викриває святенництво проповідників пуританізму. Хогарт виконав ілюстрації до цієї поеми у 1726 році.

79. У XII, XIII і XIV розділах Хогарт розглядає предмети «лише як явища, створені за допомогою світла, тіні й кольору». Але й тут головна мета — показати роль, яку грає доцільне урізноманітнення форми в досягненні краси.

80. Мешо-тинто, або «чорна манера» — техніка заглибленої гравюри на металі, виникла у XVII ст. Чорний тон досягається наданням поверхні дошки зернистої фактури, а світлий — вигладжуванням поверхні. Завдяки такій техніці композиція гравюри будується тоновими плямами різної градації.

81. Див. рис. 120, табл. 2.

82. Гусьок — профіль карниза в ордерній архітектурі, що угорі має викружку, яка знизу переходить в напівовал.

83. «Послання до сера Годфрі Неллера» написано в 1664 році поетом Джоном Драйденом в подяку цьому художнику за подарований портрет Шекспіра. Хогарт ще раз цитує це «Послання» у розділі XIV.

84. Професор Сандерсон викладав математику і фізику в Кембріджському університеті. Був з дитинства сліпий. Про нього писав Д. Дідро в «Листі про сліпих на науку зрячим» (1749).

85. Хогарт виконав кілька гравюр, в яких наочно показує, як невірне зіставлення тонів веде до спотвореного уявлення про розташування предметів у просторі.

86. У розповіді про повітряну перспективу Хогарт узагальнює досягнення голландських пейзажистів XVII ст., серед яких відзначились в цьому відношенні Ян Ван Гойен, Альберт Кейп, Саломон Ван Рейсдаль.

87. Так в часи Хогарта пояснювали різне забарвлення шкіри у людей різних рас. Насправді колір людської шкіри залежить від пігментів, які є в її клітинах у вигляді гранул, кристалів або в розчиненому вигляді.

88. «Крім білого та чорного... існують ще три основні кольори — червоний, жовтий та синій». У галузі дослідження природи сонячного світла, його спектрального аналізу і виявлення основних ахроматичних і хроматичних кольорів наука зробила в кінці XVII ст. великі успіхи. Ньютон дослідив спектральний розклад сонячного променя, зробив структуру кольорового кола з семи секторів (у відповідності з сімома тонами у музиці), яке дозволило вивести закони змішування кольорів, визначити основні і додаткові. Ньютон основними кольорами вважав червоний, зелений, синій у відповідності з трьома типами «колбочок» у сітківці ока. (Гук тільки два — червоний і синій, Гюйгенс — жовтий і синій). На відміну від вчених, художники вважали основними кольорами червоний, жовтий і синій, бо їх змішування дає найбільшу кількість відтінків. Ця різниця у визначенні основних кольорів у науковому і художньому кольорознавстві зберігається й нині.

89. Хогарт має на увазі статтю Addісона в журналі «Spectator» (1711, № 83). Розповідь Addісона про сон, який він бачив, надихнула Хогарта пізніше, у 1761 році, створити гравюру «Час, що обкурює картину».

90. Розпис був створений у 20-х роках XVIII ст. Хогарт, що прагнув досягнути техніку монументального живопису, деякий час допомагав Торнхіллові і вважають, виконав у розписі фігуру сатира. Композиція плафона великого залу з зображенням тріумфу Вільгельма III і королеви Марії з багатьма алегоричними фігурами сповнена барочного пафосу і театральності. У плафоні відчувається вплив розпису Рубенса в палаці Уайтхолла «Апофеоз Якова I».

91. Ця фраза Хогарта викликала обурення Д. Дідро. В запалі, згущуючи фарби, він писав у «Салоні 1765 року» (Хогарта в цей час вже не було на світі), що не може «простити Хогартові, який заявив, що французька школа не знає жодного навіть пересічного колориста...». Далі йде довга філіппіка з обвинуваченням англійців в упередженому відношенні до французів і випадками особисто проти Хогарта. Однак це не завадило Дідро в тому ж «Салоні 1765 року» та в трактаті «Про живопис» виявити свою солідарність з думками, викладеними в «Аналізі краси». Він майже дослівно пересказує окремі місця цієї праці. Тенденційна оцінка Хогартом французького живопису пояснюється його боротьбою проти напрямку, очолюваного французькою Академією, а також небажанням «деяких французьких письменників» визнавати існування англійської школи живопису (про це Хогарт каже в примітці до однієї з попередніх фраз).

92. Ця техніка, розрахована на оптичне (просторове) змішання кольорів, дозволяла уникати брудно-сірих тонів і сприяла урізноманітненню фактури живопису. Вона набула подальшого розвитку в творчості імпресіоністів.

93. У XV, XVI, XVII розділах Хогарт зосереджує увагу на характеристиці форм людини, розглядаючи їх структуру у зв'язку із змістом і станом її внутрішнього світу.

94. Хогарт має на увазі трактат Джонатана Річардсона «Про теорію малярства», виданий у Лондоні 1715 р.

95. Під прізвищем Ф'ямінго був відомий в Італії фламандський скульптор Франсуа Дюкенуа. Ним була виконана статуя апостола Андрія на хресті для собору св. Петра в Римі. В Англії були скульптурні копії голови цієї статуї. В рукописних матеріалах до «Аналізу краси» зберігся Хогартів рисунок цієї голови, зроблений олівцем.

96. Картина Андреа Саккі «Видіння св. Ромуальда» зберігається у Ватиканському музеї.

97. З поеми С. Батлера «Гудібрас» (частина I, пісня 1).

98. *Fronti nulla fides* (лат.) — «за зовнішнім виглядом — не суди» (вираз з однієї із «Сатир» Децима Юнія Ювенала — римського поета I—II ст. н. е.).

99. Йдеться про книгу Шарля Лебрена — президента французької Академії — «Про метод зображення пристрастей», яка була опублікована у 1768 р. і потім не раз видавалась у різних країнах. В основу книги покладено доповідь, зроблену Лебреном у 1767 р. Книга складається з викладу трактату Декарта «Про страждальні стани душі» і з опису проявів різних типів переживань, які ілюструються рисунками. Хоч ця праця й мала певну користь як навчальний посібник, але разом з тим визначала властиву для класицизму тенденцію підміни нормативним визначенням безпосереднього вивчення життя.

100. Контрданс — англійський народний танець, зображений Хогартом у центральній частині табл. 2.

101. Одна з ілюстрацій Антуана Куапеля до «Дон-Кіхота» М. Сервантеса.

102. Йдеться про картину А. Карраччі «Христос і самаритянка».

103. У часи Хогарта танцям та фехтуванню надавали великого значення як засобом виховання. Так, Джон Локк, який в педагогічних настановах не бачив користі від навчання юнаків поезії, музики, живопису, все ж виховання справжнього джентльмена не мислив без танців, фехтування і верхової їзди. (Дж. Локк. Педагогические сочинения. М., 1939, стор. 213—217). Хогарт, що своїм правилам про формування краси надавав універсального характеру, вважав їх ефективним засобом опанування «звички рухатись відповідно лініям принадності і краси».

104. Рядок з тексту п'єси В. Шекспіра «Антоній і Клеопатра» (дія IV, сцена 2).

105. Вислів, що приписувався Сократові: «Я знаю тільки те, що нічого не знаю».

106. Арлекін, Скарамуччо, П'єро, Пульчінелла — персонажі італійської комедії масок (комедії дель арте). Побудована значною мірою на імprovізації, вона остаточно склалась у другій половині XVI—XVII ст.

107. У другій сцені III акту Гамлет в одноіменній трагедії В. Шекспіра дає таку пораду акторам: «Виголошуйте монолог, прошу вас, як я вам його прочитав, легкою мовою... І не занадто розпилюйте повітря руками...».

Автобіографічні нотатки

Над біографічними нотатками Хогарт працював на початку 60-х рр., тобто в останні роки життя. Вони — цінне джерело додаткових відомостей про митця, про його суспільні та естетичні погляди. Написані з хвилюючою безпосередністю, ці нотатки відтворюють у нашій уяві живий образ художника-мислителя, людини з вольовою і разом з тим уразливою натурою. Перегортаючи сторінки минулого, Хогарт заново переживає всі перипетії боротьби, яка супроводила кожний крок його діяльності. Він із широю відвертістю розповідає про себе, ділиться своїми успіхами і невдачами, таврує пихатість сучасних йому малярів, але й сам часом виявляє бажання підкреслити свою зверхність над ними, іронізує над властивими йому слабкостями і разом з тим намагається виправдати їх. При всій суперечливій складності натури Хогарта, він виступає як людина з цільним характером, що пронесла крізь усе життя непохитну віру в естетичні ідеали демократизму і гуманізму, позначені прагненням до духовного оновлення суспільства.

Автобіографічні нотатки, що зберігались у спадкоємців Хогарта, були куплені Джоном Айрлендом у 1791 р. Вони складались з фрагментів, що потребували редагування. Не завжди вдало поєднані, ці фрагменти були вперше опубліковані у кн. I. Ireland. Hogarth Illustrated from his Own Manuscripts, Vol. 3, London, 1793—1798.

Російською мовою «Автобіографія» видана у кн.: «Мастера искусства об искусстве», т. 2, М. — Л., ОГИЗ, 1936, стор. 59—75 (переклад О. О. Сидорова) і в кн.: «Мастера искусства об искусстве», т. 3, М., «Искусство», 1967., стор. 385—401 (переклад Є. А. Некрасовой).

Українською мовою «Автобіографія» видається вперше. Переклад українською мовою зроблено з кн.: William Hogarth. The Analysis of Beauty. With the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes. Oxford, 1955.

В редакції українського тексту «Автобіографічних нотаток» ураховано характер поєднання фрагментів в німецькому перекладі М. Лейтнера (William Hogarth. Aufzeichnungen. Übertragen und M. Leiter, Verlag Julius Bard, Berlin, 1914), а також у згаданому вище російському перекладі О. О. Сидорова.

1. Батько художника — Річард Хогарт був шкільним вчителем у селищі біля м. Кендала. Після переїзду в Лондон працював координатором, складав навчальні посібники, проповіді тощо. Багато

його надій було пов'язано з нездійсненим виданням великого латинсько-англійського словника, підготовленого як посібник для швидкого навчання дітей латині.

2. Хогарт має на увазі знайомство з маляром, що виготовляв вівиски, у якого він потім деякий час працював.

3. Йдеться про майстерню Елліса Гембля, що була досить відома у Лондоні.

4. Куполи в соборі і ряд приміщень шпиталю розписав у 1708—1729 рр. королівський живописець Джеймс Торнхілл, майбутній тесть Хогарта.

5. Хогарт говорить про навчання у 1720 році в художній школі — Академії Вандербенка, де основну увагу приділяли копіюванню творів старих майстрів.

6. У 1726 р. Хогарт виконав дві серії гравюр до сатиричної поеми Семюеля Батлера «Гудібрас».

7. Коли Хогарт почав відвідувати живописну школу, відкриту 1724 р. Дж. Торнхіллом, він зблизився з його донькою леді Джейн. У 1729 р., викравши її, Хогарт таємно одружився з нею. Примирення з її батьками відбулося лише через рік. Хоч Хогарт непримиренно ставився до панівних настанов в мистецтві, яких додержувався Торнхілл, але він завжди зберігав до нього повагу як до першого визначного англійського художника.

8. Це були так звані «розмовні» групові портрети або зображення родинних сцен.

9. Картини «Сілоамська купіль» і «Добрий самарянин» були написані у 1736 р. для шпиталю св. Варфоломея. Працюючи над ними (як і в більш пізній час над картинами «Немовля Мойсей перед дочкою фараона», «Апостол Павло перед Феліксом»), Хогарт робив спробу, спираючись на досвід Рафаеля і деяких інших великих майстрів, знайти новий ключ до створення історичних картин; він прагнув розробляти сюжет подібно до «драматичного письменника» — як реальну сцену. Проте ці спроби не принесли митцю успіху і задоволення.

10. Картина «Сігізмунда, що оплакує смерть свого коханця Гвічардо» (1759) була останньою спробою Хогарта в галузі історичного живопису. На цю тему вже існувала картина, яку приписували Корреджо (справжній автор Ф. Фуріні). Це дало привід критикам розглядати роботу Хогарта над образом Сігізмунди як зухвалу спробу перевершити Корреджо.

11. У цьому «зверненні» висвітлювалося становище англійських художників і викривалася «економічна тиранія» власників крамниць, які не тільки привласнювали значну частину грошей,

одержаних за художні твори, але й без згоди авторів робили копії й продавали їх як оригінали. Королівський указ 1735 р., що забороняв протягом 14 років після виконання твору робити з нього копії і продавати їх без дозволу автора, відомий в Англії як «біллз Хогарта».

12. Особливо часто такі художники працювали в галузі натюрморту і пейзажу. Тому Хогарт дає цим жанрам у мистецтві найнижчу оцінку.

13. У провулку Сен-Мартін у Лондоні знаходилась майстерня Дж. Торнхілла, яку успадкував Хогарт, в минулому тут же була розташована Академія Вандербенка, яку в 1720 р. він відвідував. В 40-х рр. XVIII ст. тут працювала художня школа, яка теж називалась Академія, на більш демократичних засадах. Одним з її організаторів був Хогарт. Однак коли в керівництві школи взяла верх прихильники створення в Англії Академії по типу французької, він відійшов від участі в її діяльності.

14. Аллен Рамсей — широкоосвічений художник, син відомого шотландського поета, користувався впливом при королівському дворі.

15. Томас Томпсон вважається батьком англійського годинникарства, він винайшов годинник з циліндровим ходом замість шпіндельного, виготовляв кишенькові й кабінетні годинники для двору, а також годинники для Грінвіцької обсерваторії. Даніель Квер — теж видатний винахідник і відомий майстер-годинникар. Йх діяльність припадає на другу половину XVII — початок XVIII ст.

16. Капітан Корем — засновник «Будинку для дітей-підкидьків». Цій установі Хогарт передав кілька своїх картин на історичну тему і портрет капітана Корема (1739), що належить до видатних творів англійського живопису. В ньому творчо використані традиції репрезентативного портрета Рубенса і Ван-Дейка, у відповідності з вимогами нового часу.

17. Дебют актора Гарріка в ролі Річарда III в однойменній п'єсі В. Шекспіра був значною віхою в історії англійського театру, важливим кроком в утвердженні реалістичної манери акторської гри. Портрет-картина, написаний Хогартом у 1745 р., з надзвичайною проникливістю розкриває характер гри геніального трагіка, його здатність втілювати духовний світ героя в усій його складності.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аддісон Джозеф* (1672—1719) — англійський письменник і теоретик мистецтва. 34, 149.
- Александр Македонський* (356—323 до н. е.) — цар і полководець. 36.
- Андреа* (*Казалі*, нар. бл. 1720) — італійський живописець. 149.
- Антіной* (загинув у 130 році) — улюбленець римського імператора Андріана. 32, 33, 60, 116, 117, 121, 122, 156.
- Антоній Марк* (бл. 83 до н. е.— 31 до н. е.) — римський державний діяч. 40.
- Апеллес* (356—308 до н. е.) — давньогрецький живописець. 37, 40, 41.
- Арістипп з Кірена* (кін. V — поч. IV ст. до н. е.) — учень Сократа, глава школи кіренаїків. 36.
- Арістотель* (384—322 до н. е.) — давньогрецький філософ і вчений. 31, 36, 42.
- Батлер Семюель* (1612—1680) — англійський письменник. 125, 154.
- Ван-Дейк Антоніс* (1599—1641) — фламандський художник. 34, 35, 161.
- Гаррік Давід* (1717—1779) — англійський актор. 198.
- Гаррісон Джон* (1693—1776) — англійський годинникар. 107.
- Гей Джон* (1685—1732) — англійський поет і драматург. 199.
- Генріх VIII* (1491—1547) — англійський король. 60, 165.
- Гецці П'єтро Леоне* (1674—1755) — італійський художник. 46.
- Гібонс Грінлінг* (1648—1721) — англійський скульптор і різьбяр. 105.
- Гунст Пітер Ван* (XVIII ст.) — гравер, працював в Англії. 34.
- Де Піль Роже* (1635—1709) — французький художник і теоретик. 32.
- Джонс Ініго* (1573—1652) — англійський архітектор. 151.
- Драйден Джон* (1631—1700) — англійський поет і драматург. 136, 149.
- Древе П'єр Луї* (1664—1739) — французький гравер. 105.
- Дюрер Альбрехт* (1471—1528) — німецький художник, теоретик мистецтва. 34, 60, 111.
- Дюфренуа Шарль-Альфонс* (1611—1665) — французький художник, поет і теоретик мистецтва. 32.
- Еделінк Герард* (1649—1707) — фламандський гравер. 105.

- Едуард VI* (1537—1553) — англійський король. 165.
Карл I (1600—1649) — англійський король. 165.
Карл II (1630—1685) — англійський король. 161.
Карраччі Аннібале (1560—1609) — італійський художник. 165.
Каупер Уільям (1666—1709) — англійський хірург та анатом. 94.
Квер Даніель (1648—1724) — англійський годинникар-механік. 196.
Кеннеді Джон (пом. 1760) — англійський лікар, колекціонер творів мистецтва. 36.
Кербі Джон Джошуа (1716—1774) — англійський художник. 139.
Клеопатра (69—30 до н. е.) — остання цариця Єгипту. 40.
Корем (XVIII ст.) — капітан, засновник в Англії Будинку для дітей-підкидьків. 198.
Картона П'єтро Да (1596—1669) — італійський художник, архітектор і письменник. 34.
Корреджо (*Антоніо Аллегрі*, 1494—1534) — італійський художник. 34, 60, 150, 151.
Купель Шарль-Антуан (1694—1752) — французький художник. 33.
Ламберт Джордж (1710—1760) — англійський художник. 129.
Ле Блон Джеймс Крістофер (1670—1741) — англійський художник, француз за походженням. 36.
Лебрен Шарль (1619—1690) — президент французької Академії, художник. 36, 156.
Лелі Пітер (*Ван Дер Фас*) — фламандець за походженням, художник. 161.
Леонардо Да Вінчі (1452—1519) — італійський художник, архітектор та вчений. 30.
Ломацио Джованні Паоло (1538—1600) — італійський художник і теоретик мистецтва. 31, 40, 42, 111.
Лоррен Клод (1600—1682) — французький художник. 129.
Мікеланджело Буонаротті (1475—1564) — італійський скульптор, живописець, архітектор, поет. 31, 32, 36, 40, 61, 101, 189.
Міллар А. (XVIII ст.) — видавець трактату Тен-Кате «Про ідеально прекрасне». 36.
Мільтон Джон (1608—1674) — англійський поет і політичний діяч. 176.
Монфокон Бернар Де (1655—1741) — французький археолог, дослідник античного мистецтва. 41.
Неллер (*Кнеллер*) *Годфрі* (1648—1723) — англійський художник. 136, 149.
Павсій з Сікіона (IV ст. до н. е.) — давньогрецький живописець. 37.
Палладіо Андреа (1508—1580) — італійський архітектор і теоретик архітектури. 84.

- Памфіл* (нар. бл. 409 до н. е.) — давньогрецький художник. 37.
- Парміджано або Парміджаніно (Франческо Маццуолі, 1503—1540)* — італійський живописець. 122.
- Пасквіліні Маркантоніо* (XVII ст.) — співець і музикант у Ватикані. 120.
- Піфагор з о. Самос* (бл. 580—500 до н. е.) — давньогрецький філософ. 36, 37.
- Пліній Старший* (23—79) — давньоримський письменник. 40.
- Понд Артур* (1705—1758) — англійський художник. 46.
- Протоген* (IV ст. до н. е.) — давньогрецький живописець, автор трактату про живопис. 40, 41.
- Пуссен Нікола* (1594—1665) — видатний французький художник. 150.
- Рамсей Аллен* (1713—1784) — шотландський живописець. 196, 198.
- Рафаель Санті* (1483—1520) — італійський художник і архітектор. 34, 152, 189, 194.
- Рембрандт Гарменс Ван Рейн* (1606—1669) — голландський художник. 198.
- Рен Крістофер* (1631—1723) — англійський архітектор. 64, 86.
- Рені Гвідо* (1574—1642) — італійський живописець. 60, 150.
- Ріго Гіацинт Франсуа* (1659—1743) — французький художник. 33.
- Річард III* (1452—1485) — англійський король. 198.
- Річардсон Джонатан Старший* (1665—1745) — англійський художник і теоретик мистецтва. 152.
- Рубенс Пітер Пауль* (1577—1640) — фламандський живописець. 34, 49, 150, 183, 193, 197.
- Саккі Андреа* (1600—1661) — італійський живописець. 120, 152.
- Сандерсон Ніколас* (1682—1739) — англійський фізик і математик. 138.
- Сократ* (469—399 до н. е.) — давньогрецький філософ-ідеаліст. 36, 173.
- Тейлор Брук* (1685—1731) — англійський математик. 139.
- Тен-Кате Ламберт* (1674—1731) — голландський лінгвіст, письменник. 36.
- Тіціан Вечелліо* (1477—1576) — італійський живописець. 151.
- Томпсон Томас* (1638—1713) — англійський годинникар, винахідник. 196.
- Торнхілл Джеймс* (1675—1734) — англійський живописець. 149.
- Ф'ямінго (Дюкенуа Франсуа, 1594—1642)* — фламандський скульптор. 152.
- Шекспір Уільям* (1564—1616) — англійський поет і драматург. 39, 173, 174, 178, 248.
- Яків II* (1633—1701) — англійський король. 161.

З М І С Т

Уільям Хогарт та його концепція краси і прина дності. <i>Вступна стаття Ф. С. Уманцева</i>	5
Аналіз краси	25
Автобіографічні нотатки	179
Примітки	200
Іменний покажчик	221

Памятники эстетической мысли

УИЛЬЯМ ХОГАРТ

О красоте.

Сборник

Киев, издательство «Мистецтво», 1978

Составитель

Федор Самойлович Уманцев

(На украинском языке)

Редактор *Л. Д. Гоголев*

Художник *Б. Л. Тулін*

Художній редактор *Т. О. Ковальова*

Технічний редактор *Л. Г. Ремінік*

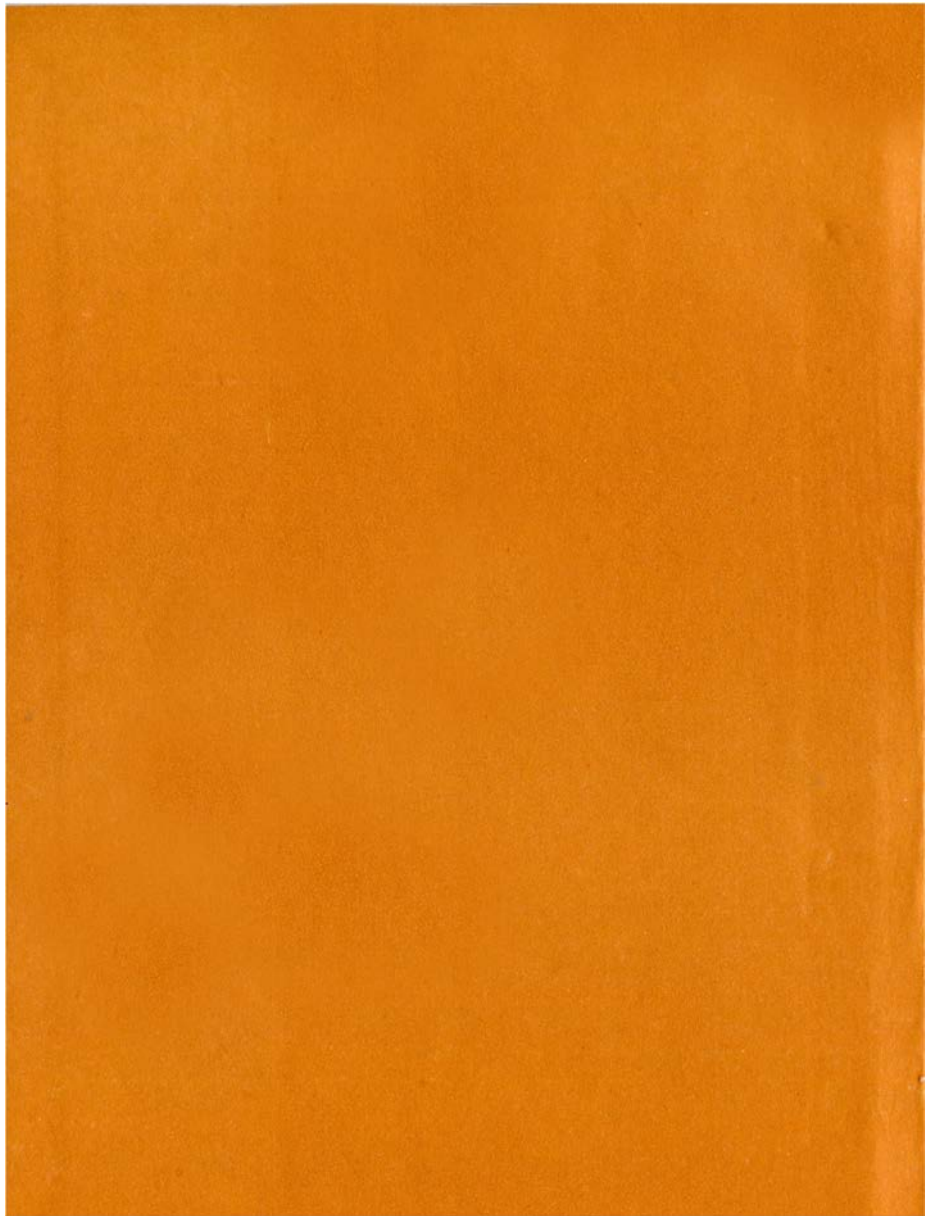
Коректор *О. В. Середа*

ІБ № 938.

Тем. план 1978 р., поз. 625. Здано на виробництво 2/VIII 1977 р.
Підписано до друку 23/XII 1977 р. Формат 70×108¹/₃₂. Папір
друк. Фіз. друк. арк. 7,563 (в т ч. іл. 0,563). Умовн. друк.
арк. 10,59. Облік.-вид. арк. 9,9. Зам. 1511. Тираж 6000. Ціна
1 крб. 20 коп.

Видавництво «Мистецтво». Київ, Золотоворітська, 11.

Київська книжкова фабрика «Жовтень» республіканського
виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву
УРСР, Київ, Артема, 23а.



1 крб. 20 коп.

Багатотомна серія «Пам'ятки естетичної думки» знайомить читача з найвидатнішими творами з питань естетики, які належать діячам вітчизняної та зарубіжної науки, культури, мистецтва. Серія охоплює твори мислителів античного світу, доби Відродження та Просвітництва, російських та українських революціонерів-демократів.

Щороку видавництво випускає книги цієї серії. У 1979 році вийде збірник «Думки про мистецтво» Л. М. Толстого.



1892

