

ПЕРЕКЛАДИ

DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2\(15\).05](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2(15).05)РАМА КАРТИНИ: ЕСТЕТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ¹

Георг Зіммель

Зовнішній вигляд речі залежить зрештою від того, чи є вона самодостатнім цілим чи частиною. Чи є буття самодостатнім у своїй замкнутості, визначеним лише крізь закон свого власного існування, чи постає як ланцюг у взаємозв'язку цілого, з чого походить і його сила та смисл, – це відрізняє душу від усього матеріального, вільну людину від суто соціальної істоти, моральну особу від того, хто прив'язаний чуттєвими бажаннями до всього наявного.

І воно² відокремлює художній твір від будь-якої природної речі.

Отже, у ролі природного буття кожна річ є лише перехідним моментом безперервних перетікань енергій та речовин, зрозумілих лише з попереднього, значущих лише як елемент загального природного процесу.

Сутність художнього твору, проте, є цілісністю для себе, що не потребує зв'язку із зовнішнім, як будь-яка нитка, що плететься до центру.

Тоді як художній твір є тим, що може бути ще лише світом як цілим або душею, а саме єдністю з частковості – воно, що закриває себе, як світ для себе, проти всього йому зовнішнього.

Так його межі означають щось інше, ніж те, що називають межами природної речі: для неї вони є лише місцем безперервних екзосмосу й ендосмосу з усім потойбічним, але там³ здійснюється в одному акті те безумовне завершення, яке є збайдужінням й захистом щодо зовнішнього та об'єднавчим злиттям щодо внутрішнього.

Що рама твору мистецтва виконує, так це цю подвійну функцію символізації й посилення його меж.

Вона виключає все навколишнє, отже, і глядача, з твору мистецтва, і допомагає тим самим дистанцію встановити, лише тоді такий твір стає естетичним задоволенням.

Дистанція від сутності до нас означає все духовне: єдність цієї сутності в собі.

Отже, лише тією мірою, якою та сутність є замкненою в собі, вона володіє такою цариною – буттям-для себе – у яку ніхто не може проникнути, яку вона від усього іншого захищає.

Дистанція та єдність, антитеза проти нас та синтез у собі, є взаємопроникними поняттями, перші дві якості твору мистецтва: те, чим він є у своїй сфері, яка віддалена від усієї безпосередності життя, і його внутрішня єдність – це одне й те саме, лише з двох різних боків побачене.

І лише якщо і тому твір мистецтва володіє цією самодостатністю, він може нам надати так багато, оскільки

ки його буття-для-себе починається з кроку назад, з яким він глибше та повніше у нас входить. Почуття незаслуженого дарунка, яким він нас ошчасливорює, походить з гордості від цієї самозадоволеної замкнутості, яка тим не менш нашою власною стає.

Якості рами картини виявляються допоміжним засобом та засобом надання смислу такій внутрішній єдності картини. Підносячись над чимось начебто випадковим, як-от стики між сторонами рами, ваш погляд зісковзає всередину, око продовжує рухатися до ідеального перехрестя, зв'язок картини з її центром підкреслюється з усіх боків.

Цей об'єднавчий ефект стиків рами наочно посилюється, якщо зовнішні сторони рами за внутрішні трохи вивести так, щоб чотири сторони утворювали площини, що сходяться. З цієї ж причини, проте, мені здається, цілком неприйнятною поширена зараз форма – висунення внутрішніх сторін рами так, щоб рама назовні випадала. Оскільки погляд, як рух тіла, легше йде від високого до глибокого, ніж навпаки, то він неминуче відводиться від картини назовні і тому зв'язність картини піддається відцентровому розсіюванню.

Сторона рами, оформлена двома планками, слугує менше синтетичною функцією, ніж розмежувальною. Унаслідок цього схема орнаменту або профіль самої рами протікає, як потік між двома берегами. І це також сприяє тій ізолюваності, якої вимагає твір мистецтва щодо зовнішнього світу.

Саме тому надзвичайно важливо, щоб контур рами уможлиблював невпинний прохід погляду, нібито він завжди повернутий назад до себе.

З цієї причини конфігурації рами ніде не дозволено пропонувати щілину або перемичку, крізь яку, так би мовити, світ зміг би увійти або можна було б у світ вийти, як це відбувається, наприклад, коли продовження змісту картини в раму відбувається. На щастя, це нечиста помилка, яка повністю заперечує для-себе-буття твору мистецтва і навіть сенс самої рами.

Проте замикальне обтікання рами не означає того, що орнамент рами має йти паралельно своєму краю.

Навпаки, саме для того, щоб більш явно виокремити обтікання рами, яке перетворює картину на острів, лінії орнаменту мають сильно, аж до вертикалі, від цієї паралельності відхилятися.

Усі лінії, що йдуть уперек до краю рами, утворюють у ній скупчення того потоку, чий силу і рух ми естетично відчуваємо, які посилюються та підкреслюються подоланням таких перешкод. Цілісне утворення орнаменту рами знаходить свій регулятив у враженні обтікання та закриття, крізь які він підкреслює відокремлення картини від усього оточення; так, що кожна лінія відокремлення виправдана тією мірою, якою вона допомагає довести те враження до свого максимуму.

Звідси стає зрозумілою давно виправдана практика – меншу картину вставляти в ширшу та, про всяк випа-

¹ Переклад здійснюється за підтримки Фонду Герди Хенкель з видання: Der Tag. Nr. 541, 18. November 1902 (Berlin). Перекладач висловлює подяку за поради Александру Фрезе, співробітнику Федерального фонду з вивчення диктатури ССПГ (Берлін).

² Таке наявне буття – примітка перекладача.

³ У творі мистецтва – примітка перекладача.

док, більш ефектну раму, адже через загрозу для неї¹ розчинитися в одночасному баченні навколишнього і не мати достатньої самостійності виокремлюватися на протигагу від нього², потрібно протистояти потужнішими засобами відокремлення, ніж у більшій картині, яка сама собою заповнює значну частину поля зору; оскільки ця остання не повинна боятися жодної конкуренції для своєї значущості з боку оточення, вона може задовольнитися мінімальним обмеженням рамою.

Кінцеве призначення рами доводить недопустимість рами з тканини, що використовуються то тут, то там: шматок тканини сприймається як частина більш широкого полотна, який немає жодної внутрішньої причини, щоб візерунок обірвався в певному місці, він своїм способом існування вказує на нескінченне продовження – саме тому рама позбавлена форми виправданого завершення і, отже, не може щось інше закрити.

У разі використання тканини без візерунків, де недолік закритості та завершеності є менш виразним, достатньо вже м'якості краю, цілісного враження від тканини загалом, щоб створити такий самий недолік.

Тканині бракує власної органічної структури, завдяки якій деревина в самій собі містить дієву та водночас помірну закритість, чого гостро бракує імітації³ рами, натомість у різьбленій позолоченій рамі це відчувається, незважаючи на покриття: воно не приховує легких нерівностей ручної роботи, чия природна жвавість перевищує всю правильність машини.

Цей правильно зрозумілий принцип пояснює, чому зараз у достатньо вишуканому інтер'єрі фотографії природи в рамі більше не розміщують.

Рама пасує лише твору із завершенною єдністю, якої ніколи не має частка природи.

Кожна ділянка безпосередньої природи тисячами просторових, історичних, концептуальних, побутових зв'язків прив'язана до всього, що оточує її в більшій чи меншій, фізичній чи душевній близькості.

Лише художня форма розрізає ці сплетіння та зв'язує їх, так би мовити, внутрішню.

Для частинки природи, яку ми інстинктивно відчуваємо лише як частину у взаємозв'язку з великим цілим, рама тому настільки є суперечливою і жорстокою, наскільки це дозволяє та вимагає внутрішній принцип життя твору мистецтва.

Ще одне принципове непорозуміння, від якого потерпає рама, є наслідком огріхів сучасних меблів. Уявлення, про те, що меблі є твором мистецтва, поклало край не смаку або нудній банальності, але, його правомірність не є настільки позитивною та безмежною, як це можна було б припустити з упереджень на його користь.

Твір мистецтва – це щось для себе, меблі – це щось для нас. Твір, як утілення душевної єдності (яким би індивідуальним воно не було), висячи в нашій кімнаті, не втручається в наші справи, тому що має раму, що означає, що посеред світу є островом, який чекає, поки до нього підйдуть чи, може, й пройдуть повз і не подивляться на нього. Але ми постійно торкаємося предметів, меблів, вони постійно пов'язані з нашим життям, а тому не мають права бути для-себе-буттям. Деякі сучасні меблі, оскільки вони є прямим вираженням індивідуальної художності, деградує, коли на них сіда-

ють; вони буквально вимагають рами, а перебуваючи в кімнаті без неї, пригнічують людину, індивідуальність якої, зрештою, є головним, а меблі мають бути лише тлом. Це гіпертрофія сучасного смислу індивідуальності, коли звідусіль можна почути, як проповідується індивідуальність меблів. Це те саме нерозуміння статусу, коли хтось хоче надати рамі естетичної самоцінності: через фігурний орнамент, через індивідуальний шарм кольору, через форму чи символіку, які роблять її вираженням самодостатньої мистецької ідеї. Усе це зсуває функцію обслуговування рами стосовно картини.

Подібно до того, як каркасом душі може бути лише тіло, але не душа, так і твір мистецтва, який є чимось у собі, не може, як рама, підкреслювати і підтримувати буття-для-себе чогось іншого: покірність, якої вона вимагає для цього, вилучає її із царини мистецтва.

Як і меблі, вона повинна мати не індивідуальність, а стиль. Стиль – це послаблення персональності, заміна індивідуального загострення широким загалом; тоді як предмет ужиткового мистецтва відразу ж висуває на перший план нашої свідомості стиль, у якому він виконаний, то, говорячи про твори мистецтва, ми запитуюмо про це набагато менше; насправді, якщо йдеться про великі твори мистецтва, ми байдужі до їхнього стилю: індивідуальне тут безсумнівно перевершує загальне, яке ми називаємо стилем і яке окремий предмет поділяє з незліченною кількістю інших; у цьому надіндивідуальному характері криється приглушеність і заспокоєння, що виходить від усіх строго стилізованих предметів.

Як витвір рук людини стиль є серединою між неповторністю індивідуальної душі та абсолютною загальностю природи.

Ось чому людина на своєму культурному рівні, який відокремлює її від суто природного світу, оточує себе стилізованими об'єктами, і ось чому для рами твору мистецтва, який у своєму зв'язку з оточенням повторює відношення душі до світу, стиль, а не індивідуалізація є правильним життєвим принципом. Отже, якщо естетична позиція рами визначена тією самою мірою певною байдужістю, як і тими енергіями своїх форм, чий рівномірний потік характеризує її лише як охоронця кордонів картини, то здається, що зовсім старі рами цьому суперечать. Тут часто сторони оформляються як пілястри або як колони, які карниз або фронтон підтримують, тим самим кожна частина та ціле стають набагато більш диференційованими та значущими, ніж у сучасних рамах, чий чотири сторони можуть легко заміщувати одна одну.

Завдяки цій важкій архітектоніці, завдяки розподілу праці елементів, що потребують один одного, внутрішня замкнутість рами, звичайно, збільшується до найвищого ступеня; і лише завдяки цьому вона отримує власне органічне життя та вагомість, які зі своєю функцією простої рами вступають у принизливу конкуренцію. Це може бути виправданим, до того як недостатньо сильно відчувається внутрішня художня єдність картини, яка її закриває і водночас закриває її від світу. Якщо картина слугувала богоугодним цілям, якщо вона була залучена в релігійне переживання, якщо вона звернута прямо до інтелекту глядача за допомогою гасла або іншої інтерпретації, тоді її захоплювали позамистецькі сфери і загрожували порушити її формальну художню єдність. Цьому суперечить динаміка архітектонічної рами, чий частини, указуючи одна на одну, утворюють нерозривний міцний зв'язок, а отже, завершеність. Що більше твір мистецтва заперечує подібні потойбічні йому зв'язки, тим менше він потребує енергій рами, які власною органічною жвавістю дезавуюють їхню функцію обслуговування.

¹ меншої за розміром картини – примітка перекладача.

² до навколишнього – примітка перекладача.

³ Рама з тканини недостатньо забезпечує відокремленість картини, а тому не працює як рама, а отже, є лише імітацією рами – примітка перекладача.

Тим фактом, що архітектонічна рама стосовно сучасної рами, з її більш механічним, схематичним характером чотирьох рівних сторін, являє собою прогрес, рама вбудовується в далекосяжний принцип культурного розвитку. Це далеко не завжди приводить окремий елемент від механістичної, зовнішньої до органічно одухотвореної, наповненої для себе смыслом форми. Навпаки, коли дух організовує матеріал існування у все більш різнобічній і все більш вищій формі, незліченні утворення, які до цього вели самодостатнє життя, репрезентуючи власну ідею, деградують до механічно ефективних, окремих елементів з більшою взаємопов'язаністю; лише тепер вони стали носіями ідеї, але це лише засоби, чиє самоіснування позбавлене сенсу. Так, співвідноситься середньовічний лицар із солдатом сучасної армії, самозайнятий ремісник – із фабричним робітником, закрита громада – із містом у сучасній державі, домашнє господарство натурального виробництва – із працею в рамках грошової та міжнародної економічної організації ринку. Із поруч існуючих, взаємно незалежних, самодостатніх сутностей виникає всеохопне утворення, якому вони віддають свою душу, своє буття-для-себе, лише для того, щоб віднови-

ти смисл свого існування як члени цієї сутності, що функціонують механічно.

Таким чином, механічна, одноманітна конструкція рами, яка сама по собі позбавлена сенсу порівняно з її архітектонічним або іншим "органічним", показує, що взаємозв'язок між картиною і її оточенням тільки тепер зрозумілий і адекватно виражений як єдине ціле. Позірна вища духовність рами, значущої сама по собі, лише доводить нижчу духовність у сприйнятті цілого, до якого вона належить. Твір мистецтва перебуває у фактично суперечливому становищі: він має утворювати єдине ціле зі своїм оточенням, тоді як він сам уже є цілим; тобто він повторює загальну складність життя, яка полягає в тому, що елементи цілого, тим не менш, претендують на те, щоб бути автономними цілими у своєму власному бутті.

Зрозуміло, якого нескінченно тонкого балансування між виступом і заглибленням, енергією і гальмуванням вимагає рама, якщо вона повинна розв'язувати завдання посередництва між твором мистецтва і його оточенням, розділяти і з'єднувати – завдання, за аналогією з яким в історії людина і суспільство перемелюють одне одного.

Переклад з німецької Олени Павлової