

ГАНС ЗЕДЛЬМАЙР
ИСКУССТВО И ИСТИНА

HANS
SEDLMAIR

KUNST UND WAHRHEIT

ZUR THEORIE UND METHODE
DER KUNSTGESCHICHTE

ROWOHLT
HAMBURG · 1958

КЛАССИКА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ГАНС
ЗЕДЛЬМАЙР

ИСКУССТВО И ИСТИНА

ТЕОРИЯ И МЕТОД
ИСТОРИИ ИСКУССТВА

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО
Ю. Н. ПОПОВА



Данное издание выпущено
в рамках программы 'Translation Project'
Центрально-Европейского Университета при поддержке
Центра по развитию издательской
деятельности (OSI—Budapest) и Института
"Открытое Общество. Фонд содействия" (OSIAF—Moscow)

Зедльмайр, Ганс

Искусство и истина: Теория и метод истории искусства /
Перевод с немецкого Ю. Н. Попова. Послесловие В. В. Би-
бихина. — СПб.: Аxiõта, 2000. — 272 с. (Классика искус-
ствознания)

"Искусство и истина" представляет собой авторское собра-
ние статей Ганса Зедльмайра (1896–1984) — одного из наиболее
значительных искусствоведов XX столетия. В книге всесторонне
рассмотрены главные методологические проблемы современной
истории искусства, в частности, "история искусства как наука",
"история искусства как история стиля", "проблема интерпрета-
ции", "проблема времени" и др.

Для специалистов по философии и культурологии, искусство-
ведов, студентов гуманитарных вузов.

ISBN 5-901410-03-3

© А. Г. Наследников, 2000
© Ю. Н. Попов, перевод, 2000
© В. В. Биbihин, послесловие, 2000

СОДЕРЖАНИЕ

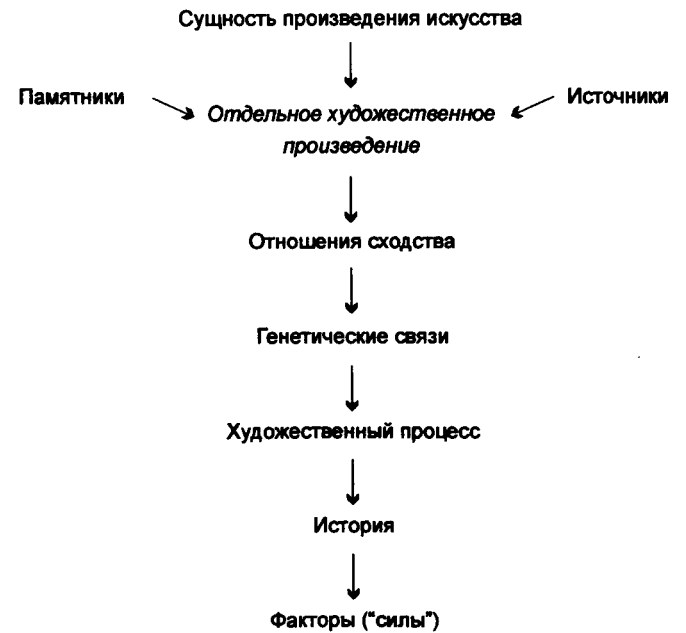
I История искусства как наука	7
II История искусства на новых путях	28
III История искусства как история стиля	38
IV История искусства как история <i>искусства</i>	66
V История искусства как история духа	113
VI Проблемы интерпретации	134
VII Два примера интерпретации	185
VIII Проблема истины	216
IX Проблема времени	232
<i>В. В. Биbihин. Наука об искусстве</i>	258
Указатель имен	269

История искусства как наука

1. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК НАУКА: СИСТЕМАТИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Порядок задач

Предметы историко-художественного исследования можно расположить приблизительно в следующем порядке:



Этот порядок следует определенному логическому принципу: каждая последующая исследовательская зада-

ча уже предполагает “логически” — но никоим образом не практически — решение предшествующей задачи. Я могу приступить к изучению отдельного художественного произведения лишь после того, как научная критика памятников, собрав критически выверенные источники, удостоверяет внешний состав произведения, его “текст”. А до этого уже должна быть определена сущность искусства, т. е. конкретно сущность произведения искусства, ибо только тогда я буду знать, какие произведения принадлежат искусству и потому могут стать предметом историко-художественного рассмотрения, а какие — нет. Устанавливать путем сравнения черты сходства между произведениями искусства я смогу лишь постольку, поскольку я до этого уже сумел понять отдельные произведения, которые надо сравнить; в противном случае сравнение будет поверхностным или фрагментарным. Генетические связи между произведениями рассматриваются на основе отношений сходства. Изучение генетических связей в свою очередь создает базис для реконструкции художественного процесса, прошлого “как оно, собственно, было” (Ранке), и процесс этот с помощью абсолютных хронологических дат, почерпнутых из всевозможных изученных источников, вписывается в координаты определенного исторического периода и тем самым становится историей. Однако *сущность* процесса я пойму лишь тогда, когда смогу свести отрезок реконструированной таким образом истории — например, ту или иную эпоху — к факторам, обусловившим художественный процесс.

Понятно, что *in p[er]gr[ati]a** дело обстоит иначе. Конечно, изучение отдельного художественного произведения логически уже предполагает понятие о том, что есть искусство и художественное произведение. Однако на практике результаты, полученные при изучении отдельных произведений, могут модифицировать это понятие. Чтобы правильно реконструировать материальный состав памятника, я в зависимости от обстоятельств, например, при отсутствии источников, должен буду исходить из гипотети-

ческого понимания художественного произведения как целого, хотя с логической точки зрения такое понимание может быть достигнуто лишь после того, как полностью удостоверен весь “текст”. Правильность интерпретации отдельного художественного произведения нередко проверяется тем, “соответствует” ли истолкованное таким образом произведение, хронологически и топологически фиксированное в определенном месте, тому историческому художественному процессу, в котором оно возникло. Так протекает исследование *in p[er]gr[ati]a* и во множестве иных случаев, опираясь на предварительные знания более высоких ступеней.

Порядок методов

Каждая из этих логически следующих друг за другом ступеней использует понятия вполне определенного логического типа, и методы каждой ступени предполагают эти понятия. Так, например, “сходство” (частичная одинаковость) — а на установлении отношений сходства основывается всякое сравнение произведений искусства, весь сравнительный метод, — сходство представляет собой понятие совершенно иной логической структуры и значимости, нежели понятие генетической связи (“происхождение из...”), основополагающее для всякого выведения форм, мотивов, стилей и т. д., т. е. для всего генетического метода.

Эти вещи — логическая иерархия исследовательских задач, специфическая логическая структура “основных понятий” на каждой ступени — в свою очередь логически “предшествуют” развитию методов. Методические вопросы — это всегда вопросы о пути. Однако вопросы об исходном пункте и о целях предшествуют вопросам о пути. Уже одно это показывает, что о методе истории искусства можно говорить, лишь отдавая себе отчет в условности этого словоупотребления. Ибо каждая логически самостоятельная исследовательская задача имеет и развивает свои собственные, только ей присущие методы, часто более близкие методам аналогичных ступеней исследова-

* на практике (лат.)

ния в других науках, нежели методам истории искусства, применяемым на других ступенях¹.

Далее, каждой из этих ступеней соответствуют различные формы и степени научной точности. Было бы бессмысленным требовать, например, чтобы интерпретация произведения искусства проводилась бы согласно *тем же* принципам точности, что были выработаны при реконструировании материального состава произведений или в процессе критики источников. Попытки решать высшие задачи истории искусства исходя из подобных ложных представлений о точности ведут лишь к ложной научности, тормозящей процесс истинного познания. И поскольку живой “организм” произведения искусства не может быть постигнут с такой же точностью, как изолированные, “мертвые” формы, вызываемый этим страх отвращает от дальнейшего движения к подлинной истории искусства, заставляя вместо этого, в преждевременной резиньции, ограничиваться просто историей форм, и в самом деле допускающей гораздо более “точное” описание. Однако это — ложная точность, ибо истинной является лишь такая точность, которая свойственна каждому особому предмету исследования сообразно его сущности.

Центральные задачи

Среди представленных выше исследовательских задач выделяются три: изучение сущности искусства, изучение отдельного художественного произведения и изучение истории искусства, конечной целью которого является всеобщая история искусства. Однако лишь две последние задачи составляют предмет истории искусства, сущность же искусства исследуется общим искусствознанием.

Все другие задачи создают лишь предпосылки для осуществления этих двух главных задач. В том, что история

¹ Я не могу здесь подробно останавливаться на том, что “рационализм” и “эмпиризм” особым образом присутствуют на каждой ступени и специфически проникают друг в друга. См. *mutatis mutandis* книгу: Adolf Meyer. *Logik der Morphologie im Rahmen einer Logik der gesamten Biologie*. Berlin, 1926.

искусства имеет перед собой две равноценные главные задачи, выражается ее основной парадокс: отдельное произведение представляет собой покоящийся в себе малый мир и одновременно событие, движущую силу и узловую пункт исторического художественного процесса.

Асимптоты познания

Изучение отдельного произведения никогда не может считаться законченным. Никогда нельзя исключить того, что в произведении, уже превосходно проанализированном, не проступят ранее не замеченные черты, которые потребуют совершенно новой интерпретации не только этих вновь обнаруженных сторон, но и всего художественного произведения. Можно, однако, разработать объективные методы, позволяющие установить *приближение* к верной интерпретации. Высказывания о сущности индивидуального произведения, не будучи исчерпывающими, тем не менее могут быть истинными.

Однако всеобщая история искусств еще и в совершенно другом смысле не является законченной, а ее изучение никогда не может завершиться. Во-первых: если история будет завершена, то больше не будет никакой исторической науки, которая могла бы исследовать общий смысл и членение завершенной всеобщей истории. Во-вторых: в незавершенной истории исследователь всегда находится внутри исторической ситуации, которую он должен вместе с тем изучать. Правда, было бы неверным утверждать, что он не может выйти из истории. Сила духа заключается как раз в том, что он до известной степени способен на это. Но только до известной степени. В-третьих: есть эпохи истории искусства, памятники которых разрушены в такой мере, что более уже никогда нельзя будет написать реальную историю *искусства* соответствующего времени, ибо нельзя даже представить себе методов изучения, с помощью которых можно было бы установить, как выглядели высшие художественные достижения эпохи. Вероятно, для таких эпох еще можно было бы представить себе историю стиля, ибо характер стиля эпохи

часто можно вывести даже из неприметных фрагментов. Сама эта незавершенность истории искусства неотделима от ее существа. И если сущностно непреодолимая граница познания природы проявляется там, где объект, подлежащий изучению, физически изменяется благодаря самому наблюдению, то граница историко-художественного познания обнаруживается там, где сам материал его, произведения искусства, оказывается разрушенным в процессе истории: сама история ставит границы историческому познанию.

2. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК НАУКА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Стадии

Если справедливо мнение Ницше о том, что наука является научной лишь в меру содержащегося в ней метода, то о научной истории искусства можно говорить лишь с того времени, когда были разработаны научные, критические методы решения различных ее задач. В начале и середине XIX века разрабатываются строгие методы критики памятников и источников, стилистической критики, в конце XIX века — истории стиля, с 1930 года — анализа отдельных произведений, с 1950-го — изучения структуры и развития художественных эпох.

То, что предшествовало разработке строгих методов истории искусства, относится к предистории ее как науки. Эта предистория имеет две принципиально различные стадии. Первая из них создает предпосылки для грядущей научной истории искусства, но сама еще не стремится к научности в современном смысле; одновременно она подготавливает научное изучение памятников и источников — достаточно вспомнить корпус рукописей монахов-мавристов или собрание источников Муратори. В общем и целом это эпоха от Вазари до Винкельмана. На второй стадии предистории происходит нечто совершенно иное, имеющее основополагающий характер для всего последующего развития: впервые возникает всеохватывающая и

глубокая общая концепция истории искусства как науки. Эта стадия, триумфально открытая Винкельманом, длится вплоть до Шнаазе и Буркхардта. Ее можно было бы назвать “гениальным периодом” становящейся истории искусства как науки. Одновременно началась энергичная разработка “позитивных” научных методов.

История искусства как история художников: Вазари

Предистория новейшей истории искусства “стоит под знаком итальянского Возрождения и, можно сказать, одного Вазари, произведение которого при всех его недостатках имело основополагающее значение для всей историко-художественной литературы к югу и северу от Альп вплоть до Винкельмана”². Этот род историко-художественной литературы исходит из специфических потребностей художников. За небольшими исключениями история искусства пишется художниками, и они пишут ее для пользы, чести и славы опять-таки художников и уже постольку, естественно, также для любителей искусства и заказчиков. Цель их неизменно остается двойственной: они стремятся, во-первых, показать плодотворность необозримого множества импульсов и образцов, содержащихся в творениях старого искусства, чтобы оживить и усовершенствовать создаваемое художниками, пробудив у них сознание своей связи с прошлым, и, во-вторых, повысить самосознание художников и их социальный статус. Этот род историко-художественной литературы повсюду поддерживается пробуждающимся самосознанием наций и государств: Карел ван Мандер в Нидерландах, Зандрарт с его “Немец-

² Далее, излагая процесс развития вплоть до Шнаазе и Буркхардта, я опираюсь на необычайно ясное и проницательное исследование Эрнста Гейдриха, отчасти цитируя его дословно. Появившись в 1917 году, оно остается непревзойденным по своей лапидарности и умению выделить самое существенное: *E. Heidrich. Beiträge zur Geschichte u. Methode der Kunstgeschichte*, с предисловием Генриха Вёльфлина, Basel, 1917 (репринт: Hildesheim, 1968).

кой Академией” в Германии, Фелибьен во Франции. Теория искусства имеет первенство перед историей. Лежащая в основе картина истории, прямо соединяющая античность и Возрождение и исключая Средневековье (колоссальная фикция), должна быть понята как средство, с помощью которого эта эпоха связывала современность с родственным ей прошлым. Художественные оценки — это суждения знатока и профессионала. “И зато нет никаких понятийных конструкций, никакой фальшивой сентиментальности и пустопорожней эстетизирующей таинственности.”

Проект истории искусства: Винкельман

Поворот на 180 градусов происходит с появлением Винкельмана. Место Рима занимают теперь Афины, но главное — наивное чувство непосредственной близости, выросшее на почве ничем не омраченной радости творчества, сменяется осознанием временной удаленности, непреодолимой временной дистанции, отделяющей это прошлое от безгранично ничтожной современности. “Лишь тот обладает волшебной палочкой, способной вызвать прошлое к новой жизни, кто может понять его изнутри и раскрыть тайну его органического возникновения. *Чтобы достичь этого, нужно самому возродиться, полностью растворившись в идеалах далеких времен.*” Здесь понятие “возрождения” предстает в совершенно новом смысле, *toto coelo** отличным от понятия Ренессанса.

Это ведет к требованию пристального рассмотрения произведения, но рассмотрение это будет плодотворным только тогда, когда оно совершается “глазами мудрого художника”: историк искусства должен быть воспроизводящим художником, “художником с пониженными требованиями”, как позднее сформулирует этот принцип Бенедетто Кроче, “но все же художником”. Более того: “необходимо *воспроизвести* общее состояние сознания, в котором

возникло и оказывало воздействие художественное произведение, чтобы затем свести его, насколько это возможно, к его внешним и внутренним ‘причинам’”. Это уже вполне “современное” требование, забытое в послевинкельмановскую эпоху, только в нашем столетии вновь стало актуальным и неоспоримым.

“Заслугой Винкельмана является то, что и сам он ставил выше всего: ему удалось найти научную формулу для того закономерного единства художественной позиции древних народов, которое отчасти ощущалось, отчасти лишь мысленно постулировалось ... формулу, благодаря которой стало возможным постигнуть определенным образом саму фактическую сторону дела и точно описать ее внешние признаки.” Конечно, открытие Винкельмана еще не дает готового метода, но оно впервые выявляет новые задачи: сделать предметом научного воззрения последнюю подоснову и тончайшие различия душевной жизни в обусловленных ими формах. Винкельмановская характеристика стиля касается, собственно, только трактовки линии: понятие стиля у него по необходимости уже абстрактно, но еще имеет ценностную окраску (“высокий стиль”, “прекрасный стиль”). И “здесь мы выходим далеко за пределы истории искусства: становится возможным применять понятие “стиля” ко всем созданиям духовной жизни ... думать о всеобщей истории духа, проследивать изменения душевной жизни от поколения к поколению”.

Суждение знатока сменяется требованием перестройки сознания и планомерного анализа отдельных произведений, равно как стиля всей эпохи, нации, поколения и, наконец, индивидуальности и различных стадий ее развития, хотя это последнее требование не было первостепенным для Винкельмана в силу природы анализируемого им материала и постановки самой проблемы. Сам Винкельман в знаменитом предисловии к своей “Истории искусства древности” весьма точно характеризует то новое и неслыханное, что отличает его опыт: почти ни один из пишущих не проник в сущность и внутренний характер искусства, и именно это, сущность искусства, составляет конечную цель его исследования, а история художников — в отличие от Вазари — не играет здесь большой роли.

* всецело (лат.)

Здесь уже дан как бы набросок всех тех задач, которые я изложил в систематическом обзоре: познание сущности искусства как нечто первое и последнее; описательный анализ отдельного произведения, который должен обосновать его красоту (!) и указать особенности стиля; закономерность стиля; наконец, генетическое его объяснение, сведение к обуславливающим его “причинам” — и за всем этим взгляд на всеобщую историю стиля как историю духа.

Когда общие проблемы исторического познания выходят таким образом на первый план, этот новый тип истории искусства перестает вызывать непосредственный интерес у самих художников. Ее результаты затрагивают всякого образованного человека. Одновременно старую теорию искусства сменяет современное понятие научной эстетики. Гейдрих прекрасно понимал, что это новое понятие о задаче истории искусства обязано своим возникновением некоему фантому. “То, какими должны были быть вещи, ему представлялось задолго до того, как он их увидел.”

“И хотя многое может показаться абстрактным и сентиментальным, вычурным и старомодным, однако выработанное при этом отношение человека к искусству, более сильное, глубокое и истинное, чем прежде, сохранилось навсегда. Этические оценки часто, кажется, оттесняют эстетические, но и здесь реально существующая связь впервые вошла в историко-художественный кругозор.”

Революционный характер имело то, что теперь не учававшийся искусству “дилетант” становился историком и судьей искусства. Если история искусства Вазари соответствует сословно-аристократическому обществу Ренессанса и барокко, то история искусства Винкельмана — буржуазному обществу XVIII века, исполненному идеалов гуманности. Представлялось возможным распознать взаимосвязь государства, общества, культуры и искусства, ибо надеялись пересоздать эту связь согласно новому идеалу.

Этот тип истории искусства в основе своей проникнут философским духом. Целью является *продумать* историю, постигнуть ее в мысли, а не просто повествовать о ней. Главный вопрос, поставленный Винкельманом, — о

“причинах различия искусства между народами”, идет от Монтескье, и после Винкельмана всемирно-историческое рассмотрение искусства продолжают такие философы, как Фридрих Шлегель и Гегель.

Гегель

Винкельмановский проект истории искусства гениален. Он разработан на материале античного искусства и способствовал прежде всего развитию истории искусства античности. Затем уже он был внесен в историю искусства Средних веков и Нового времени. Но одновременно начала создаваться всеобщая история искусства. Раскрытие средневекового, а затем старонемецкого и нидерландского искусства, включение искусства Египта и Индии явились первыми шагами на этом пути. “С этой полной переменой всего, чем до сих пор обладали, возникло требование всемирной истории искусства в новом, до того совершенно неведомом смысле”, “все находилось в становлении, в хаотической незавершенности, и именно поэтому, из этой обостренной потребности духа в порядке и единстве возникли те великие и всеобъемлющие построения мысли, которые с помощью абстракции и гипотез пытались справиться с почти непреодолимыми трудностями, вставшими на пути реального овладения материалом”.

Романтизм поставил к тому же вопрос о том, не является ли искусство потенцированным созерцанием темных, иррациональных сил жизни. Дух наций и дух религий стал предполагаемым *movens** истории искусства, тогда как у Винкельмана на первом плане стояли еще географически-климатические “факторы”.

Все это увенчивается около 1830 года грандиозной гегелевской картиной истории, где всемирная история искусства представлена в трех своих мировых эпохах — символической, классической, романтической художественных формах (последняя выступает у Гегеля как христианская), включая также разложение романтической формы в современную Гегелю эпоху.

* двигатель, движущая сила (лат.)

Заход солнца (искусства) необходимо связан с восходом луны (искусствознания). Когда искусство со стороны своего высшего предназначения отошло в прошлое, когда оно потеряло подлинную истинность и жизненность, возникает потребность в науке об искусстве. Время ее (как истории искусства, так и общего искусствознания) пришло. Исторический *raison d'être** искусствознания был высказан и понят из того же источника, что и кризис искусства. Научное познание искусства не только своевременно и необходимо, оно также возможно, не искажая и не умерщвляя при этом жизни искусства постижением в понятиях.

Распад романтической (христианской) художественной формы в наступающую «буржуазно-индустриальную» эпоху, с характерным для последней преобладанием рефлексии, имеет своим последствием поляризацию того, что некогда составляло искусство: «с одной стороны выступает реальная действительность в ее прозаической объективности. С другой стороны (фантастическая) субъективность ... ничего не оставляет от той привычной связи и того значения, которые существуют для обыденного сознания, и удовлетворяется только тогда, когда все вовлеченное в ее сферу оказывается разложимым в самом себе и разложившимся для созерцания и чувства благодаря тому облику и положению, которые сообщают всему этому субъективное мнение, каприз, гениальность.» «Связанность особым содержанием и только для данного материала подходящим способом изображения отошла для современного художника в прошлое.»

Гегель справедливо задает вопрос, можно ли вообще подобные создания продолжать называть произведениями искусства³. Однако эти прозрения, словно удары молнии освещающие начинающийся кризис искусства, это пророческое описание состояния «современности», словно зарница возвышающееся над безмятежным покоем бидермайера, долгое время не оказывали никакого воздействия на

* смысл существования (*франц.*)

³ Наиболее важные места из «Эстетики» Гегеля (М., 1968–1973, тт. 1–4) содержатся на с. 7–31 1-го тома, а также в разделе «Разложение романтической формы искусства», с. 305–321 2-го тома.

постепенно формировавшуюся в это время научную историю искусства и были поняты и восприняты лишь во второй половине XX столетия.

Во времена Гегеля уже начиналась подготовка надежных монографических исследований — оснований будущего строения. «Все большее распространение получает документально подтвержденный критический анализ памятников с целью их научного изучения, но при этом внимание к внешней точности исторического описания, характерное для таких писателей об искусстве, как Вааген и Пассаван, и таких исследователей, как Румор, вело к ослаблению чисто художественного интереса, так что истории искусства грозила опасность уклониться от сущности своего предмета. И действительно, название истории искусства вплоть до наших дней часто присваивают себе сочинения, представляющие собой механическое соединение крайних противоположностей — общих рассуждений, изобилующих эмоциями, и антикварных исторических сведений о внешних обстоятельствах описываемого художественного явления.» И сегодня, спустя шестьдесят лет после смерти Гейдриха, как раз в сочинениях, повествующих о так называемом «современном» искусстве, это механическое соединение упомянутых крайностей стало почти общим правилом.

Шнаазе и Буркхардт

В конце этой «эпохи гениев», предвосхищающей будущее развитие, единство винкельмановского учения уже отчетливо поляризуется в двух направлениях.

Работа Шнаазе «К теории искусства и философии истории» находится под определяющим влиянием Гегеля. «С этим соединились импульсы, которые он, юрист, воспринял из работ Савиньи о происхождении римского права и сделал их достоянием истории искусства. Произошедшая в эпоху Реставрации стабилизация воззрений, ставших устойчивыми понятиями, определяет историческое место 'Нидерландских писем' Шнаазе и их особый характер.» «Первое и последнее, что приковывало его внимание, было зрелище не столько самого искусства, сколько

его *истории*. . . Его интерес к отдельным произведениям — в отличие от Винкельмана — был лишь косвенным, они были ценны для него лишь как звенья некоего большого целого.”

Противоположный подход энергично отстаивает Буркхардт: “Конкретные реальные явления не могут быть выведены из понятий, конструированы”; речь идет не о понятиях, но о созерцании жизни в ее предельной чувственной полноте. “Тот простой и в сущности сам собой разумеющийся факт, что произведение искусства нельзя рассматривать прежде всего как исторический документ в каком бы то ни было смысле, что по способу своего возникновения оно обладает *вневременным существованием*. . . этот простой факт, вытесненный на задний план Шнаазе и гегельянами с их преимущественно историческим подходом, равно как исследователями документов, вновь стал исходным пунктом, в том числе и для исторического рассмотрения прошлого. Весьма пагубно для искусства служить лишь объектом для всевозможных исторических и историко-художественных упражнений. Вновь заявляет о себе более простой, энергичный и решительный подход, отваживающийся взглянуть в глаза самой жизни, имеющий мужество вынести собственное суждение и назвать великое великим, а малое малым вопреки той мнимой объективности, которая нивелирует всякое суждение о качестве и тем самым всякий личный взгляд. . .” Подход Буркхардта к истории искусства — это протест против уничтожения ценностных различий. “Также и для научного объяснения произведение искусства не может выступать только или, по крайней мере, прежде всего как объект изучения или исторический документ — в равной степени оно должно быть понято как созданная живая ценность.”

“Чичероне” заявляет уже на самом титуле с предельной лаконичностью и открытостью, что он хочет дать лишь “руководство к наслаждению произведениями искусства Италии”. Подобный взгляд должен был бы вновь стать интересным для художников и принести пользу искусству современности. При том, что Буркхардт занимался почти исключительно искусством Ренессанса, могло показаться,

что дело идет о возобновлении того типа истории искусства, который восходил к Вазари и существовал до эпохи романтизма. Однако его понимание истории искусства отличается от ренессансного и просветительского в том же смысле, и в не меньшей мере, чем и современный подход. Равным образом категории, которыми пользуется Буркхардт, имеют в конечном итоге не эстетическую, а этическую природу.

“И вот впервые в истории искусства Нового времени она возникает из самих памятников, так что в ее описаниях и анализах находят непосредственное выражение жизненное чувство и уровень культуры эпохи.” Эволюционно-историческая точка зрения отступает на задний план.

Возможное соединение идеалов Шнаазе и Буркхардта намечается лишь в наше время.

Становление науки

Становление истории искусства как науки охватывает до настоящего времени четыре стадии, или фазы.

На первой стадии, когда научная история искусства развивается, так сказать, еще под покровом истории, вырабатываются прежде всего научные методы критики памятников и источников. В практике музейного дела возникает необходимость найти критерии и разработать методы, позволяющие на основании определенных полученных путем сравнения признаков датировать, локализовать и атрибутировать произведения, относительно которых нет источников. Это метод стилистической критики, которая первоначально выделяла большей частью лишь весьма мелкие признаки (так называемый метод Морелли): формы глаз, ногтей, складок и т. д.

Для этой первой стадии науки характерны также большие корпуса произведений, перечни памятников, научные каталоги собраний и т. д., монументальные публикации источников. Правда, все это началось уже гораздо раньше: у мавристов, у Муратори, — но только теперь методы критики источников, памятников и стиля, равно как методы публикаций, становятся “строгими”.

Начиная с Ригля история искусства снова возвращается к Гегелю: искусство, как и дух, предстает как нечто становящееся, меняющееся в самом своем существе.

На второй стадии, представленной именами Ригля, Вёльфлина, Шмарзова, складывается *история стиля* большого масштаба. Классические работы — “Вопросы стиля” (1893) Ригля, его же “Позднеримская художественная промышленность” (1898) и большая статья “Голландский групповой портрет” (1902), “Ренессанс и барокко” (1888) Вёльфлина и, позднее, его “Основные понятия истории искусства” (1915). В небольшом сочинении Вёльфлина “Объяснение произведений искусства” (1921) с предельной ясностью и лаконичностью заново очерчены задачи истории искусства.

“Абстрактная” история стиля совершила открытие специфической “художественной воли” эпох, которые до тех пор рассматривались лишь в качестве стадий упадка предшествующей классической эпохи: барокко (Вёльфлин и Ригль) — оправдание его наметилось уже у позднего Буркхардта — и рококо (Шмарзов), римского искусства (Викхоф), поздней античности (Ригль), маньеризма (Дворжак), а также поздней готики (Пиндер, Герстенберг). И это одно из величайших ее деяний.

Эта стадия длится приблизительно с 1900 по 1925/30 годы.

Третья стадия начинается, как это часто бывает в истории, в том числе и в истории науки, с диалектического противоречия с предшествующей. В этом она укрепляется критикой Бенедетто Кроче абстрактной истории стиля — работа Кроче благодаря Юлиусу фон Шлоссеру вошла в немецкую историю искусства⁴. Существенные моменты этой критики уже в 1911 году были самостоятельно предвосхищены Гейдрихом в его разборе⁵ книги Ханса Янтцена “Нидерландский архитектурный образ”, которая,

как подчеркивает сам Гейдрих, была бы немыслима без трудов Ригля. Высказанные им сомнения часто сходны с критическими замечаниями Буркхардта по поводу работ Шнаазе: в абстрактной истории стиля как истории проблем, центральной из которых является проблема “плоскости” и “пространства”, отдельное произведение искусства в его вневременном существовании, а также ранг и ценность тех или иных произведений и эпох не получают достаточного раскрытия. Высшая справедливость становится высшей несправедливостью, “когда для истории проблем становится в конечном счете безразличным, какова та сумма жизненной силы или та высота художественной культуры, которая выражается в произведениях искусства отдельных эпох — как документы стиля они все заслуживают одинакового интереса”.

Возникает новый постулат: заново обосновать историю искусства на основе познания отдельных произведений и разработать метод исследования произведения как “малого мира” — метод “структурного анализа”, превратить историю стиля в историю *искусства*, включив вопросы ранга и ценности в аналитически-синтетическое описание произведения, — вопросы, намеренно устранявшиеся абстрактной историей стиля (на этом как раз и основывается ее поразительная законченность и возможность освоить ее без особого труда).

Пусть это не будет воспринято как проявление моего тщеславия, если я констатирую как факт, что эта стадия открывается моей далеко не во всем удовлетворительной статьей “Целостное видение” (“Gestaltetes Sehen”, 1925)⁶ и постулируется во введении к моей книге о Борромини (1930), варьирующем положения Вильгельма фон Гумбольдта.

В начале 30-х годов появляются затем первые примеры последовательного применения метода структурного анализа: статья Андреадеса о соборе св. Софии в Константинополе, статья М. Алпатова об автопортрете Пуссена в

⁴ Benedetto Croce / Julius von Schlosser. Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst. — In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, IV (1926), 1–51.

⁵ In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, VII (1913), 117 ff. Вновь напечатано: Heidrich. Beiträge... 82–109.

⁶ В венском журнале “Belvedere”, 8 (1925), 65–67 и 9–10 (1926), 57–62.

Лувре и мои статьи об *Area Capitolina** Микеланджело и Капитолии Джакомо делла Порта⁷.

Вначале некоторые исследователи энергично оспаривали то, что помимо исторической существует и структурная “необходимость” произведения искусства и что отсюда можно найти путь к подлинной истории, не попадая при этом в тупик. Вскоре, однако, метод получил признание: Николай Брунов уже в 1932 году именно структурный анализ назвал методом изучения *искусства*⁸, а в 1936 году Роберто Сальвини констатировал, что этот метод призван стать методом истории искусства *par excellence*** , если только освободить его, как он справедливо замечает, от некоторых позитивистских наслоений.⁹ Сегодня метод уже широко вошел в практику: возникают популярные серии (“Письма об искусстве”, серия изданий Reclam) и даже целые книги, посвященные исключительно анализу отдельных произведений.

Так как при структурном анализе произведение рассматривается как целое, будь оно простым или необычайно сложным, и так как этот метод требует учитывать наряду с формальной “стороной” произведения также и его *смысл*, то иконография, став иконологией, приобретает на этой стадии новый вес¹⁰, и исторический материал расчленяется уже не абстрактно по родам и видам искусства, но конкретно по симбиозам произведений, целостным художественным образованиям, отдельным произведениям. Вообще на этой стадии вновь было понято и учтено значение конкретного; в противоположность абстрактной истории стиля эта стадия отличается конкретностью или стремится к таковой, в противоположность общей истории раз-

вития она обращена к индивидуальному, в противоположность нейтральной истории проблем — ценностно ориентирована.

Четвертая стадия началась в недалеком прошлом, около 1950 года. Речь идет теперь о том, чтобы строго научными методами, исходя из немногочисленных предпосылок, постигнуть в эпохе предельно многое, последовательно вытекающее из этих предпосылок, подобно тому как до этого в произведении искусства из немногих центральных моментов постигали множество периферических его черт. При этом обнаруживается, что произведения различного вида могут возникнуть из одного и того же корня, т. е. предваряющей их “тенденции к ‘чистым’ созданиям”: это взрывает историю стиля¹¹. Ибо исторической эпохе никогда не может быть свойственна законченность произведения искусства, противоречия истории должны учитываться: история искусства приобретает антиномический и диалектический характер, и вместо постулируемого стилистического единообразия эпохи приходится иметь дело с явлениями преобладающими или составляющими меньшинство. Наконец, когда из немногих исходных предпосылок постигнута “необходимость” исторического процесса, определяется и пространство творческой свободы, и отдельные истинно творческие произведения вступают в историю в качестве событий и “движущих сил”. Так становится возможным выявить особенности художественного многообразия эпохи, показать необходимость и свободу в их сплетении друг с другом.

Но и эта стадия должна сначала разработать и опробовать свои специфические методы на примере нескольких образцов. Так были найдены начальные подходы к тому, чтобы строгими методами постигнуть, например, эпоху готики, регентства и рококо, и “век абсолютного искусства”. Но так как все здесь находится еще в становлении, то опы-

* Площадь Капитолия (*итал.*)

⁷ См.: *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I (1931) и II (1933); *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 52 (1931); *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3 (1934).

⁸ *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, III–IV (1932), 193.

** по преимуществу (*лат.*)

⁹ *Roberto Salvini*. — In: *La Nuova Italia* (1936), 149.

¹⁰ Главным образом в трудах Института Варбурга.

¹¹ См.: *Hans Sedlmayr. Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts* (1955), теперь в кн.: *idem. Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg*, 1964, 101–114.

ты, посвященные именно этому новому материалу, не были включены в этот том¹².

3. История искусства в современности

Развитие истории искусства как науки по своему значению выходит за ограниченные пределы этой дисциплины. Оно идет к тому, чтобы выработать такое понятие искусства и художественного произведения, которое касается не только истории искусства, но и живого отношения к художественным созданиям. Вместе с тем оно находится на пути к новому, более глубокому и адекватному реальности понятию об истории, которое не может быть достигнуто без нового, более глубокого понятия о времени. Но все это вещи, которые с давних пор интересуют отнюдь не только историю искусства. “Мечта истории искусства как лидера современных наук о духе” (Гейдрих) иногда была уже чем-то большим, чем только мечтой. Это утверждение не следует считать выражением профессионального высокомерия: привилегированное положение истории искусства среди наук о духе естественно проистекает из того, что предметы ее одновременно обусловлены временем и свободны от него, принадлежат прошлому и присутствуют в настоящем. И поскольку дело обстоит именно так, вполне оправданно включить в данную энциклопедию* размышления об этих вопросах.

И еще кое-что: впервые с тех пор, как в тридцатые годы история искусства преодолела “опасность уклонения от своего предмета”, воззрения художников, искусствоведов и философов сближаются между собой, они говорят о вещах, затрагивающих всех, и понятным друг для друга языком. Например, статья Вильгельма Фуртвенглера

¹² Ср. все же: *Hans Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale* (1950) — *Die Revolution der modernen Kunst* (1955 ff.) — *Zur Charakteristik des Rokoko* (1962).

* Данная книга первоначально была опубликована в 1958 г. в качестве 71-го тома энциклопедической серии ‘*rowohlts deutsche enzyklopädie*’.

“Интерпретация — судьбоносный вопрос музыки”¹³ полностью соответствует тем результатам, к которым в то же самое время независимо пришла история искусства, а, с другой стороны, мой опыт “Истинное и ложное настоящее” поразительно согласуется с теми философскими рассуждениями, которые в 1954 году изложила Хедвиг Конрад Мартиус в своей книге “Время”¹⁴, оставшейся мне тогда неизвестной.

Но прежде всего история искусства принципиально преодолела то нейтральное историцистское рассмотрение искусства, которое не могло удовлетворить ни художника, ни мыслителя, ибо оно убивает историческое прошлое. “Историзация наследия используется для того, чтобы обрвать историю и все начать с нуля.” “Прошлое не должно иметь власти, воздвигать препятствия, давать директивы, оказывать сопротивление. Прежде же всего оно не должно делать то, что по существу совершает подлинное наследие и в чем и состоит его лучшая часть: с молчаливой настойчивостью удерживать в воспоминании *норму*, которая хотя и может быть нарушена в любое мгновение и часто оказывается недостижимой, но эта ее недосыгаемость ощущается как падение, а отказ от нее — как предательство.”¹⁵ Норма — не условная норма, но выражающая само существо дела, — будучи вновь введена в историю искусства, избавляет последнюю от ее роли быть надгробной песнью над умершим прошлым¹⁶ и обеспечивает ее действенность в современности.¹⁷

¹³ In: *Atlantisbuch der Musik*. Zürich, 1934.

¹⁴ *Hedwig Conrad Martius. Die Zeit*. München, 1954.

¹⁵ *Hans Freyer. Theorie des gegenwärtigen Zeitalters*. Stuttgart, 1955.

¹⁶ *Wladimir Weidlé. Les abeilles d'Aristée*. Paris, 1954. [На русском языке: В. Вейдле. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. Париж, 1937; переизд.: СПб., 1996.]

¹⁷ *Hans Sedlmayr. Über Normen der Kunst* (1958), теперь в кн.: *Der Tod des Lichtes*, 137–148.

Задачи

Что касается задач истории искусства, то мне кажется существенным все более крепнущее после 1925 года понимание того, что задача истории искусства — это не только изучение и изложение прошлого, что отдельное произведение искусства — это отнюдь не только “источник” и ступень развития, но что не менее важная задача, и притом именно истории искусства, — актуализация произведений искусства и что произведение искусства — это малый мир¹⁸. Эта актуализация осуществляется в процессе интерпретации произведений, которая отнюдь не сводится к чисто мыслительному истолкованию, но выступает как некое преобразование восприятия — сначала в интерпретаторе, а затем и в зрителе. По своему процессу она представляет собой целостное видение (*gestaltetes Sehen*), а по своему эффекту — “воскрешение отцов”. Интерпретация великих творений прошлого — это полноценная задача истории искусства, сама по себе цель, а не просто средство для более высокой цели, но вместе с тем это важная предпосылка более глубокого познания исторического

свершения. Глубочайшее обоснование этого тезиса, формулирующего принцип истории искусства, заключается в том, что необходимость произведения искусства имеет самобытный, духовно-образный характер, что она принципиально отличается от исторической необходимости, согласно которой художественное произведение понимается как необходимый результат сложного взаимодействия исторических “факторов” (среди них и исторически далее уже не выводимой “одаренности художника”). Такой взгляд получает все большее распространение¹⁹.

Практически это сказывается в том, что появляется все больше публикаций, имеющих своим предметом раскрытие отдельных художественных произведений. Не то чтобы раньше их не было совсем, но подобные монографии стали не только гораздо более многочисленными — целые серии книг об искусстве, обращающихся к “мировой публике”, состоят из таких монографий, как например изданная К. Г. Хайзе серия “Письма об искусстве”, — но в области интерпретации появились работы, оставившие далеко позади себя прежние образцы; назовем в качестве лишь *одного* примера интерпретацию Теодором Хетцером плафонной росписи Тьеполо над парадной лестницей Вюрцбургской резиденции. Такая форма рассмотрения легко находит понимание у широкой публики, ибо она не требует обширных исторических познаний, удовлетворяет стремление публики получить “доступ” к произведениям и протягивает *aurea catena** от творца произведения через интерпретатора к воспринимающему²⁰. И здесь также, при сравнении различных интерпретаций, отмечается неоспоримый прогресс “науки”.

¹⁹ Он был ясно изложен Йозефом Надлером: *Josef Nadler*. — In: *Berichte und Informationen des Österreichischen Forschungsinstitutes für Wirtschaft und Politik*, Nr. 107 und 112. Salzburg, 1948.

* золотую цепь (лат.)

²⁰ Это достижение интерпретатора — “раскрытие уникального” — прекрасно описывает Эрнесто Грасси: *Ernesto Grassi*. *Das Problem des Erhabenen*. — In: *Geistige Überlieferung — das zweite Jahrbuch*. Berlin, 1942.

¹⁸ Эта мысль ясно сформулирована в статье Херберта фон Айнема: *Herbert von Einem*. *Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft*. — In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, V (1936), 1–7.

Мне представляется, однако, что этот способ рассмотрения имеет еще более глубокое значение для современного человека. В нем нет односторонней устремленности в *прошлое* — а жить только в прошлом, считает Франц фон Баадер, это признак несчастья, — но в нем произведение искусства достигает своего вневременного *присутствия в настоящем*, вступление в которое укрепляет человека.

Было бы неправильным противопоставлять этот новый подход прежнему, историческому. Подобно тому как интерпретация произведений искусства предполагает историю — ибо произведение не может быть оторвано от своих исторических корней, — так и, с другой стороны, более глубокая история искусства может возникнуть только на основе проницательных интерпретаций важнейших художественных творений.

Но остается еще третья временная соотнесенность — с *будущим*. Мы постигаем теперь, что произведение искусства является не только продуктом свершившегося в прошлом процесса, не только покоящимся в себе вневременным пребыванием в настоящем, но что независимо от этого покоящегося в себе пребывания оно чревато будущим. Великие художественные творения часто выполняют пророческую функцию²¹. Выявить эти зачатки будущего составляет третью великую задачу истории искусства — ее “майевтическую” роль на службе у широкой общественности. Понимание этого и соответствующие методы только еще начинают развиваться.

Произведение искусства

Что касается теперь самого произведения искусства, то наиболее плодотворным моментом в познании его представляется мне то, что произведение уже не рассматривается только как выражение творящего художника, чем

²¹ Это очень ясно сформулировано Ревесом: *G. Révész. Einführung in die Musikpsychologie*. Bern, 1946, в (не психологической) главе “Die Ursprünge der Musik”.

оно, конечно, является, а задание художника — только как некая “формальная проблема” (оба эти взгляда носят односторонне субъективистский характер и сегодня становятся уже старомодными); начинают понимать, что произведение возникает, так сказать, в вольтовой дуге между субъективно-индивидуальным полюсом, художником, и объективно-общим, заданием (которое вовсе не обязательно должно быть сформулировано в словах). Художественные задания принадлежат отнюдь не только истории культуры, общества, религии, политической истории, но включены в историю самого искусства. Они сами и составляют историю искусства — если понимать это слово в его строгом смысле, как этого часто требовал Б. Кроче, — ибо величайшие художественные достижения, по глубокому замечанию Теодора Хеккера, возникают там, где великий художественный талант эпохи встречается с великой реальной темой²².

Благодаря этому включению художественного задания история искусства покидает свою башню из слоновой кости и вступает в тесную связь с историей культуры, общества, религии, и даже с политической историей. Многие исторические явления, необъяснимые с точки зрения чистой истории стиля, становятся теперь исторически понятными. Задание ведь никогда не является только материальным заданием, оно требует от художника воплощения всеобщей духовной потребности, и оно никогда не абстрактно, но всецело конкретно.

Для многих, собственно, для большей части эпох истории искусства великими темами были не отдельные произведения, какими мы видим их в “коллекциях”, — не станковая живопись, графика или мелкая пластика, но всеохватывающие комплексы художественных созданий (их следует отличать, однако, от понятия *Gesamtkunstwerk** в узком смысле). Ведущей в них является в большинстве случаев архитектура, начало порядка для всех

²² *Theodor Haecker. Vergil, Vater des Abendlandes*. Leipzig, 1931, 71 ff.

* универсальное произведение искусства (нем.); ключевое понятие эстетики Р. Вагнера

искусств, не только пластических, да и сама она часто выступает как “изобразительное искусство”. С этими общими темами неразрывно связан упорядоченный осмысленный мир образов — в том числе пространственно осмысленный, ибо для смысла образа существенно то, в каком месте архитектурного пространства он находится. Связь эта исследуется “иконологией” — дисциплиной, которая еще должна быть построена и которая интегрирует и конкретизирует абстрактные фрагментарные данные, добытые “иконографией”.

Подобные задания ставит общество. Ситуация же, когда художник сам, один, ставит себе задачу, представляет собой позднее и опасное явление, она обособляет художника, приводит к позиции *l'art pour l'art** или неплодотворному противостоянию эзотерических художественных сект.

Поняв все это, мы перестаем проецировать в прошлое представления и реальные условия XIX и XX веков. Разве не характерно, что расчленяющее мышление современности и родственное ему музейное восприятие разрывают изначальную связь искусств даже там, где она фактически еще существует? Практически это выражается в том, что все известные мне справочники по искусству членят свой материал по различным видам искусства и в столь малой степени учитывают иконологию и местоположение образов, что можно пролистать множество публикаций и музейных каталогов, так и не узнав изначальных связей образа и места, которое он занимал. Скоро это будет казаться абсурдным, ибо знать это важно не только для интерпретации, но и для оценки художественных достижений, а наилучшей интерпретацией часто будет поставить произведение искусства на его естественное место. Не знать же “надлежащего места”, разделять содержание и форму или считать их не связанными друг с другом всегда будет признаком художнической несостоятельности.

Однако и здесь было бы неверным односторонне противопоставлять, например, иконологию абстрактной истории стиля, достижения которой должны быть полностью

признаны, но которая как историческая фаза нашей науки представляет собою пройденный этап.

Мысли эти отнюдь не являются чем-то радикально новым. Скорее они актуализируют заветы многих ученых — Буркхардта, который выдвинул план создания истории искусства согласно художественным заданиям и начал осуществлять его, Дворжака, которому в не вполне ясных очертаниях представлялась история искусства как история духа, и прежде всего Алоиза Ригля, который в этом желанном слиянии формальной истории искусства и иконологии, в слиянии “как” и “что” видел обетованную страну истории искусства, в которую сам он еще не смел вступить. В целом все это выводит историю искусства из ее абстрактной стадии в конкретную, из идеалистической в реалистическую в глубоком смысле этого слова.

Правда, глубочайшее обоснование этого духовного поворота сможет дать лишь новое учение о произведении искусства, если оно сумеет показать, в чем по существу состоит достопамятное “единство в многообразии” художественного произведения, как и почему известные формы, мотивы и “стили” оказываются “подходящими” для известных тем и заданий (обнаруживают избирательное сродство с ними), каким образом не только форма модифицирует тему и смысл, но и тема модифицирует форму²³, почему тема Микеланджело, представленная в форме Ватто, стала бы карикатурой, равно как и тема Ватто в формах Микеланджело.

Вероятно, хорошо, что подобные вопросы не были поставлены — чисто умозрительно — уже на первой стадии исторического исследования. Сегодня, после интерпретации столь многих и совершенно разнородных художественных произведений вопросы эти гораздо легче решить, опираясь на несравненно более широкую эмпирическую основу.

* искусство для искусства (франц.)

²³ По-видимому, это сходно с отношением между звуком и значением в слове. См.: *Anton Sieberer*. — In: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse*, Nr. 7 (1947), 35 ff. и *Hans Sedlmayr*. *Das poetische Wort und die Kunst* (1957). — In: *Mohammed Rassem/Hans Sedlmayr*. *Über Sprache und Kunst*. Mittenwald, 1978, 9 ff.

Методы

Что касается, наконец, метода истории искусства, то существенное новшество я вижу в тех процедурах, которые уже часто применяются, хотя еще и мало осознаны, и притом в процессе познания не только отдельных произведений искусства, но и целых эпох. “Эпоха” же — это одно из неотъемлемых основных понятий всякого исторического мышления, т. е. в том числе и историко-художественного.

История стиля могла привлечь для характеристики эпохи лишь те произведения, лишь те художественные явления, которые обнаруживали одинаковый “стиль”. Она все более дифференцировала это понятие стиля эпохи (например, понятие “барокко”), различая и затем вновь соединяя наряду со стилем времени также стиль поколения, местности, индивидуальности, стиль юности и старости и множество других граней стиля (гениальнее всего это получилось, вероятно, у Вильгельма Пиндера). Но она оказалась неспособной понять, что при известных обстоятельствах из одного и того же духовного корня могли вырастать художественные явления совершенно различных и даже противоречащих друг другу “стилей”.

Современный же метод пытается — и часто с неожиданным успехом — раскрыть и даже просто вывести из предельно немногих предпосылок, отчетливо запечатленных в определенных “ключевых феноменах”, множество исторически установленных феноменов, например, существенные художественные явления эпохи, даже если стилистически они весьма разнородны. (Этот метод иногда называли “конструктивным”, лучше говорить о нем как о “продуктивном” понимании.)

Так, например, исходя из тенденции к распаду искусств, проявившейся с особой силой прежде всего в архитектуре, когда каждое из искусств стремится полностью освободиться от примеси других искусств и стать совершенно автономным, — исходя из этой тенденции удается вывести поразительное множество весьма характерных и отчасти прямо противоположных художественных дви-

жений, определяющих художественный процесс с конца XVIII века вплоть до нашего времени, т. е. исходя из единственного корня удается понять множество существенных явлений²⁴.

Другой пример: история стиля не смогла объяснить, каким образом в классическом готическом соборе (типа Реймского) скульптура обнаруживает, казалось бы, совершенно иной — антикизирующий — характер, нежели предельно далекая от античности архитектура. Чтобы объяснить это, история стиля прибегала к причудливым и противоречащим друг другу доводам. Однако и здесь можно обнаружить общий духовный корень, из которого с наглядной необходимостью можно вывести оба явления — как их “противоречие”, так и их высшее духовное единство²⁵.

Разумеется, никогда не будет возможным вывести целую эпоху из одной-единственной предпосылки — из одной “аксиомы”; уже сама попытка сделать это означала бы насилие над историческим процессом со всем его богатством и необозримостью. Скорее, нужно всегда считаться с наличием множества корней (аксиом), которые могут находиться даже в противоречивых отношениях друг с другом. При этом вовсе не надо стремиться с помощью подобного метода к исчерпывающему определению или “объяснению” исторической эпохи. Рассуждая таким образом, мы задаем, так сказать, лишь познавательный “горизонт” эпохи, устанавливаем известные “линии и точки схода” художественного процесса, создаем “перспективный остров” эпохи, и только полнота неповторимого, более уже не выводимого, подлинно творческого начала может сообщить этому острову историческую жизненность и многообразие.

Но только на основе этого метода существует то, что Алоизу Риглю представлялось в качестве методологического идеала, — подлинная историческая теория эпохи.

²⁴ Hans Sedlmayr. Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts (1995). — In: Der Tod des Lichtes, 101–114.

²⁵ Hans Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale. Zürich—Freiburg i. Br., 1950, 245.

Выше уже говорилось, что этот метод может быть успешно применен и к отдельному художественному произведению, и притом даже для решения вопроса о его возникновении. Окончательный, богатый и разработанный образ художественного произведения понимается при этом как воплощение и разработка некоего изначального, единого и богатого качества, “наглядного характера”, который хотя и может быть уподоблен “чувству”, но не есть “чувство”. Это то, что прежде всего представляется художнику, что определяет процесс художественного воплощения — выбор материала не в меньшей степени, нежели выбор соответствующих форм и мотивов и родственных “тем”. Адекватное наглядному характеру “задание” способствует тому, что он достигает высшего художественного раскрытия. Таким образом, форма художественного произведения выводится из чего-то самого по себе еще бесформенного, чисто качественного (во взаимодействии с известными внешними “условиями”).

Однако как бы ни стремилось каждое произведение к своей завершенности, определяющейся не только особым характером целого, но также и “нормой” и в этом смысле необходимой, все же реалистическое понимание творческого процесса не может не признать того факта, что в этом “смешанном” мире завершенность есть состояние, к которому можно приближаться в большей или меньшей степени, но которого никогда нельзя полностью достичь. Поэтому в каждом произведении, казалось бы даже вполне “завершенном”, остается некий неразрешенный остаток, некое неснятое напряжение, тайное противоречие (“антиномия”). И как раз это скрытое, часто бессознательно действующее противоречие должно явиться движущим принципом, двигателем — и притом подлинно “внутренним” двигателем — непрерывно совершающихся перемен в искусстве.

Без учета этого противоречивого (антиномичного) характера художественного произведения, как и целой эпохи, подлинная история искусства отныне уже невозможна. И это также новый принцип.

Хотелось бы верить, что история искусства сделала значительный шаг вперед за последние двадцать пять

лет — т. е. как раз за то время, когда так много говорилось о ее “кризисе”. (Кто не видит этого, тот еще не может отрешиться от прежних представлений.) И только сейчас ей удастся избавиться от тех современных воззрений, которые мы столь долго привносили в наше понимание прошлого, в том числе и искусства прошлых эпох.

Я охарактеризовал ее шансы так, “как я их вижу”. Более всего ей грозит то, что в своем распространении по множеству направлений она может утратить ту высокую степень близости к наглядному образу, какая была достигнута к 1930-м годам в работах Пиндера, Янтцена, Хетцера. Этот наглядный элемент должен быть, однако, непременно удержан на новой ступени познания, иначе начальные приобретения обернутся в конечном итоге утратой. Ибо средоточие искусства (и, следовательно, его истории), то, на чем оно основывается и покоится, — это наглядный образ произведения.

История искусства как история стиля

Квинтэссенция учений Ригля

Ученой публике должны быть представлены здесь не тщательно мумифицированные классики ушедшей в прошлое эпохи искусствоведения, но носители идей, сохраняющих свою побудительную силу и продолжающих воздействие почти во всех областях современного искусствознания и даже за его пределами. *Предметное содержание* идей Ригля, и прежде всего поставленных им проблем, поразительно актуально. Поразительно и потому, что оно излагается в терминах, всецело созданных им самим и потому не согласующихся со словоупотреблением других наук, и обременено теориями (например, теорией восприятия), с тех пор давно устаревшими, а иногда ставшими таковыми уже во времена самого Ригля; и мы оказали бы плохую услугу Риглю, умалчивая об этом. Невозможно оценивать его, исходя из внешней стороны его концептуальных построений, внутреннее же содержание его идей предстает одновременно и более простым, и более сложным, чем это принято думать. Более сложным, т. е. более многомерным, более богатым по своему объему и своим связям; более простым, т. е. более ясным в своем членении.

Чтобы обосновать это утверждение о «внутренней» актуальности идей Ригля, следовало бы показать, что если на современном историческом уровне искусствознания представить структуру проблем этой науки, исходя исключительно из самого предмета, то в значительной ее

части мы встретимся с тем же самым, что было создано Риглем; что можно оставить терминологию Ригля, не изменяя смысла его идей, можно заменить неверные теории, не разрушая самого строения. И чтобы осуществить все это, нужно проникнуть внутрь этой теоретической «постройки» и постигнуть ее в ее структуре и членении.

Ясно, что подобные задачи невозможно решить в полной мере на нескольких страницах. Тем не менее нужно еще раз попытаться извлечь *квинтэссенцию учений Ригля* из различных его сочинений. Речь при этом должна идти не о том, как следует изложить мысли Ригля, чтобы они соответствовали предмету, но о том, что имел в виду сам Ригль, даже если при этом окажется, что идеи его неверны.

Теория художественной воли как новое объяснение стиля

Согласно общему взгляду, в центре теорий Ригля находится понятие «художественной воли».

Как возникает это понятие?

Исходным пунктом явилось произошедшее в течение XIX века установление «стилей» (44)²⁶. Многообразие художественных созданий поддается членению, так сказать, само собой на различные (и разные по величине) группы и подгруппы, исходя из типа их общего внешнего явления. Эти группы художественных произведений также образуют в целом относительно замкнутые единства во временном и территориальном отношении. Они сосредоточивают

²⁶ Цифры без какого-либо добавления указывают на страницы собрания статей Ригля: *Riegl. Gesammelte Aufsätze*. Augsburg—Wien, 1929; добавления 'K I' и 'St. Fr' обозначают работы Ригля "Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn" (I. Teil. Wien, 1901) и "Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik" (Berlin, 1893; репринт: Mittenwald, 1977). Первое произведение цитируется по новому изданию: "Spätromische Kunstindustrie" (Wien, 1927; репринт: Darmstadt, 1968), с новым предисловием Эмиля Райша (Emil Reisch) и послесловием Отто Пэхта (Otto Pächt).

ся вокруг определенных средних созданий, представляющих “чистый стиль”. Не во всех созданиях запечатлевается стиль с одинаковой чистотой. Эту мысль можно выразить иначе: стиль — это не класс, но “идея”, “идеальный тип”. Но во всех этих случаях под “стилем” понимается нечто схватываемое лишь наглядно, подобно тому, как в другой области говорят о цветах как феноменах. Стиль можно показать только наглядно, его нельзя передать посредством комбинации других понятий.

Для этой передачи стиля существуют строгие методы, где как бы уже сама природа экспериментировала для нас. Выделяется определенная художественная “форма” (“мотив”), например, орнаментальный мотив “спирали” или архитектурная форма “базилики” и отыскиваются генетически возникшие из них формы. Так получают генетические ряды, в которых одна и та же генетически идентичная форма (“мотив”) претерпевает метаморфозы своих художественных свойств, своего “стиля”²⁷. Одна и та же “форма” как бы проходит через различные “стили”. Далее, можно показать, что между такими генетически различными рядами существует определенная корреляция постольку, поскольку и здесь, и там происходят одинаковые изменения. Например, на определенном историческом отрезке времени наблюдаются стилистические изменения формы “спирали”, и если затем прослеживаются такие же изменения другой орнаментальной “формы”, то становится непосредственно очевидным, что изменения в обоих случаях одинаковы. И это явление наблюдается не только в пределах одной и той же области

²⁷ Отыскание и прослеживание таких генетических рядов и, соответственно, конструирование идеальных “моделей” таких рядов — основная тема первого из главных трудов Ригля, “Вопросов стиля” (1893). С установлением таких рядов возникает специфическое новое понятие “более раннего” и “более позднего”, не имеющее ничего общего с аналогичным хронологическим понятием, но указывающее на относительное место художественных образований в таких генетических рядах. Из двух форм хронологически более поздняя может быть генетически более ранней и наоборот. Ср. с этим *mutatis mutandis* [лат. с соответствующими изменениями]: Kurt Lewin. Der Begriff der Genese in Physik. Biologie und Entwicklungsgeschichte. Berlin, 1922.

искусства, такие корреляции существуют и между рядами различных художественных областей. Выбрав подходящие формы, можно наглядно показать, что изменения определенной архитектурной “формы”, скажем “базилики”, или определенного пластического “мотива” — те же самые, что и в случае орнаментальной формы. Так понятие стиля расширяется первоначально в пределах непосредственно видимого.

Это понятие стиля, постигаемого наглядно и затем описываемого с помощью отдельных “стилистических признаков”, остается по своей природе крайне зыбким и ненадежным. “Чисто эмпирическое описание стилей по их отдельным признакам не является в конечном счете научным. Оно остается чисто внешним описанием.” В дальнейшем будет показано, как можно выйти за его пределы.

Итак, наблюдаемый феномен: “формы” преобразуются, изменяется их “внешний характер” — их стиль (51). Теперь возникает простой вопрос: какая сила преобразует формы? Что изменяется *по существу*, когда на поверхности изменяется “стиль”? Второй вопрос может быть поставлен и таким образом: мы знаем зависимую переменную, стиль произведений искусства; что составляет независимую переменную? Эти два вопроса не вполне равноценны; здесь мы выдвинем на первый план второй вопрос²⁸.

На него давались различные ответы. Один ответ — точнее говоря, *видимость* ответа — дал Земпер или, точнее говоря, последователи Земпера: изменяются цель, материалы и техника. Это — детерминанты стиля. Наряду с этим есть еще вторичный идеальный фактор, которым, однако, — и в этом-то и состоит ошибка — в качестве вторичного пытались пренебречь. Если спросить далее, от чего зависят упомянутые три переменные, то, поскольку слепой случай исключается, все возводится к материальной культуре как независимой переменной: чистейший материализм! Однако вовсе нет необходимости доводить эту точку зрения до крайности. Ибо очевидно, что в этом ответе “стиль” означает нечто совершенно иное, чем в нашем вопросе, т. е. по существу мы не получили ответа

²⁸ Постановка первого вопроса приводит к проблеме возникновения художественных “праформ” или “прамотивов”. Ср. в связи с этим “Stilfragen”, *op. cit.*

на наш вопрос. В этом нетрудно убедиться, если определенную “целевую форму” (например, “фибулу”) провести через различные материалы и техники, т. е. отыскать те исторические случаи, где это реально имело место. Меняющиеся при этом свойства окажутся совсем иными, нежели те стилистические изменения, которые мы имели в виду. Формы, выполненные в различном материале, в различной технике, для различной цели, могут оказаться стилистически одинаковыми, с точки зрения нашего понятия стиля. Ригль обстоятельно критикует этот и другой взгляд (54 сл.), сегодня больше уже не имеющий сторонников.

Сам же Ригль дает такой ответ: независимая переменная — это “*направление художественной воли*”, “цель художественной воли”; или — кратко и неточно — “художественная воля”. Цель, материал и техника также изменяются, но это “негативные” факторы (KI 9), простые “коэффициенты трения”, которые нужно “устранить”, чтобы распознать в чистоте “направление художественной воли”, этот определяющий позитивный фактор (97). И кроме того, два из этих факторов сами отчасти зависят от “направления художественной воли”, определяющего выбор материала и техники (KI 83).

Здесь мы пришли к понятию и теории художественной воли со стороны конкретной научной практики исследования: понятие вводится для объяснения совершенно конкретных феноменов, стилей. *Теория художественной воли — это “новое объяснение стиля”*²⁹.

Но необходимость ее можно вывести также и из более общих теоретических рассуждений: “Вся проблематика историко-художественного метода вырастает из задачи установить причину возникновения произведений искусства, данных в качестве материала, поскольку причина эта имеет специфически историческую функцию. Произведение искусства взятое в чистом виде, как таковое, — это лишь “мертвый” продукт, извлеченный из творческо-

го духовного процесса. Это лишь один полюс изначального единства переживания, другой полюс которого отнюдь не дан. Но как раз в этом другом полюсе и заключается все дело, ибо он-то и есть исток художественного произведения, и история искусства, претендующая на то, чтобы быть наукой, должна конструировать или обосновывать явление произведений искусства из их истока”³⁰. Таким образом, на пути к метаистории искусства “художественная воля” была бы последней остановкой в пределах позитивного искусствознания.

Ибо — об этом надо сказать сразу же — эмпирическая история искусства в поисках “более глубокого основания изменений стиля”, согласно Риглю, не может пойти дальше “художественной воли”; для нее это есть нечто всецело контингентное³¹, т. е. далее уже невыводимое. За этими пределами речь может идти лишь о метафизических — т. е. по существу гипотетических — теориях. Чем детерминировано эстетическое стремление видеть природные вещи воспроизведенными тем или иным способом, об этом можно строить лишь чисто метафизические предположения, от которых должен решительно отказаться историк искусства (63)³².

Художественная воля как реальная сила

До сих пор было показано, какие феномены должны быть объяснены введением этого понятия. При этом могло бы оказаться, что ему ничто не соответствует в действительности, что оно столь же пусто, как, например, “флогистон” в старой химии или “способность души” в определенную эпоху психологии. Некоторые считают “художественную волю” просто таким же словом. Существует ли

³⁰ Ludwig Coellen. Die Methode der Kunstgeschichte. Darmstadt, 1924.

³¹ О понятии контингентности, очень важном и для “наук о духе”, ср. A. Meyer. Logik der Morphologie. . . S. 156 ff. и указанную там литературу.

³² Разумеется, это касается и тех произведений искусства, которые воспроизводят не природные вещи.

²⁹ A. L. Plehn. — In: Die Gegenwart, LXII (1902), 280. Самая ранняя интерпретация теорий Ригля, оценивающая их по достоинству и сохраняющая свое значение и сегодня.

предмет, соответствующий этому понятию? Что это такое — “художественная воля”? По этому вопросу существует уже небольшая литература³³. Однако мы никогда не найдем предмета, фиксируемого этим понятием у Ригля, если в качестве типа волевых действий будем рассматривать преднамеренные акты³⁴ или, проще говоря, считать, что “воление” должно быть чем-то осознанным. Такое толкование исключается уже хотя бы потому, что Ригль употребляет слова “художественная воля” наравне с такими выражениями, как “эстетическое стремление”, “влечение”, “тенденция”, “потребность”. Это упустил из вида Панофски, проводя различие между “влечением” и “волей”, отсутствующее у самого Ригля.

Панофски отверг целый ряд несостоятельных толкований этого понятия, и прежде всего представление о художественной воле как об осуществленном нами “синтезе художественных устремлений эпохи”. Как показал Панофски, подобный синтез есть абстракция, а абстракция, т. е. чисто мысленное образование, не может быть причиной изменений вещей, в том числе и изменений таких идеальных созданий, как произведения искусства.

Панофски сам дал затем позитивное толкование понятия “художественная воля”: “художественная воля” — это имманентный, объективный смысл художественных феноменов. Однако его решение также представляется неудовлетворительным. Ибо, во-первых, слово “смысл” еще более многозначно, чем термин “художественная воля”, и, кроме того, просто невозможно заменить выражение “художественная воля” у Ригля словом “смысл”, ибо можно говорить о “направленности художественной воли”, но отнюдь не о “направленности смысла” или о “тенденции смысла”. *Динамическое* начало, присутствующее в поня-

тии художественной воли, оказывается совершенно утраченным. Наконец, Панофски совершает здесь такую же ошибку, что и те, кто видят в художественной воле нечто абстрактное: то, что реально действует в произведениях искусства и изменяет их, разумеется, и само должно представлять собой нечто действительное, реальное. В противоположность Панофски это справедливо подчеркнул Эдгар Винд: “В художественной воле Ригль действительно усматривал некую *реальную силу*”.

Можно весьма облегчить себе ответ на вопрос о том, что, собственно, имел в виду Ригль, говоря о “художественной воле”, если принять во внимание, кто выступает в качестве *носителя* художественной воли, как бы она при этом ни понималась. Ибо поскольку множество художественных произведений, рассматриваемых с точки зрения их стиля, обнаруживает совершенно определенное временное и региональное разделение, и именно это разделение и должно быть объяснено, то это сразу же исключает некоторые возможные предположения. Нельзя, например, допустить в качестве носителей художественной воли определенные вневременные типы психической конституции, структурные типы. Если бы стиль был зависимой переменной индивидуальных типов психической конституции, то произведения одного и того же стиля разделялись бы совершенно иначе, нежели это имеет место в действительности; произведения одного и того же стиля должны были бы тогда достаточно равномерно появляться во все времена и во всех регионах. Точно так же носителями художественной воли не могут рассматриваться народы в расовом смысле; разделение стилей и их границы не совпадают с границами и разделением народностей. И, наконец, совершенно невозможно считать носителем художественной воли “время” или “дух времени”. Ибо если понимать эти неточные выражения буквально, то все художественные произведения, созданные в один и тот же год, в одно и то же время, должны были бы просто являть собою один и тот же стиль³⁵. Носителем художе-

³³ Erwin Panofsky. Der Begriff des Kunstwollens (1920), вновь напечатано: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1974²; Karl Mannheim. Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. Wien, 1923; Edgar Wind. Zur Systematik der künstlerischen Probleme. — In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 18 (1924), 438–486.

³⁴ Kurt Lewin. Vorsatz, Wille und Bedürfnis. — In: Psychologische Forschung, 7 (1927).

³⁵ Введенное выше историческое понятие стиля у Ригля можно легко отделить от других значений слова “стиль”, устра-

ственной воли всегда выступает определенная группа людей, которая может быть весьма различной по величине. Благодаря этому достигается та *изменчивость*, которая позволяет объяснить одновременное наличие различных стилей в одном и том же географическом пространстве и различных “объем” видов стилей и их подвидов.

Однако сегодня уже нет нужды размышлять обо всем этом. Ибо современная, не атомистическая социология тем временем обосновала учение об “объективном духе”, и в связи с этим учением выступает теперь и понятие “объективной всеобщей воли”, которое полностью совпадает с понятием, введенным Риглем.

“В необычайной мере сказывается господство надындивидуального духа в фактах человеческой культуры.”³⁶ За ними стоит “*воля надиндивидуального характера*, противостоящая отдельному человеку как нормативная сила. При этом говорят об *объективной воле* или же специально об объективной всеобщей воле, имея в виду *силу*, по праву воспринимаемую отдельным человеком в качестве объективной власти”. Это несомненно именно то, что имеет в виду Ригль.

Носителем этой “надындивидуальной воли”, так же как и “объективного духа”, выступает группа людей. И хотя эта “воля” не является ни некоей “субстанцией, мистически витающей между отдельными индивидами”, ни чем-то феноменальным, т. е. обнаруживаемым в сознательной душевной жизни отдельных индивидов, наподобие, например, преднамеренных индивидуальных поступков, все же в качестве “духа” она представляет собой нечто реальное, и притом некую реальную *силу*.

Внешний характер стиля и принцип стиля

В попытке Панофски выявить в теориях Ригля проблему “смысла” заключена тем не менее очень верная мысль.

нив тем самым путаницу, проистекающую из многозначности этого слова.

³⁶ Alfred Vierkandt. Gesellschaftslehre. Stuttgart, 1923, 343.

Ибо введение *одного лишь* понятия “художественной воли” еще не позволяет нам сделать решительный шаг вперед. Пока мы не идем дальше, мы можем лишь сказать: стили изменяются, так как художественная воля обращается к другим стилям. Т. е. происходит совершенно общая констатация того факта, что каждое изменение стиля укоренено в изменении “духа” группы людей. В чем, собственно, состоит это изменение, остается, однако, неизвестным. Но тем самым по существу не достигнуто еще ничего. — Так поступали некоторые последователи Ригля.

Положительное значение новой теории состоит, однако, совершенно в ином — в углублении понятия стиля, в углубленном понимании феномена “стиля”. Очевидно, что у Ригля общее внешнее явление художественного произведения зависит от центральных структурных принципов, согласно которым формируются произведения искусства. Последние представляют собой смысловые образования, части которых в их конкретном бытии в данном месте целого определены структурным принципом целого³⁷. “Стиль” — это зависимая переменная внутренних структурных принципов.

В этом состоит выдающееся значение теории Ригля и его метода: многообразие признаков стиля художественного произведения, которое прежде устанавливалось чисто описательно, теперь стало выводиться из немногих центральных принципов художественного формообразования. Отдельные “признаки стиля” могут быть поняты из единого высшего структурного принципа или из немногих подобных принципов, лежащих в основе именно данного формообразования. Например, можно четко показать, что распределение черного и белого и колористическое решение картины — или общая “композиция” и отдельные детали в архитектуре — определяются одним и тем же принципом стиля. Множество отдельных свойств можно понять, исходя из одного или немногих центральных свойств.

³⁷ Max Wertheimer. Über Gestalttheorie, I (1921), вновь напечатано: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. Erlangen, 1925 (репринт: Darmstadt, 1967).

Сам Ригль четко различает *“внешний характер стиля”* (KI 67) и *“принцип стиля”* (KI 90), или, более специально, также *“принцип композиции”* и говорит о новом *“историко-художественном подходе, позволяющем проникнуть за пределы внешнего явления”* (*“Позднеримское или восточное?”*, 1902). Теперь становится понятным и выражение *“закон”*. Конечно, оно не имеет ничего общего с законами природы, но означает именно тот структурный принцип, который сообщает *“внутреннюю необходимость”* моментам и (так называемым) частям художественного произведения (KI 22). Это новое, некаузальное понятие *“необходимости”*, внутреннего смысла, совершенно отличное от понятия исторически необходимого, причинно обусловленного, может выступать лишь там, где в произведениях искусства признается *“смысловое образование”* в вышеуказанном значении этого слова.

Это выведение отдельных признаков стиля из центральных принципов художественного формообразования и составляет, собственно, решающий шаг в становлении нового метода. Только в связи с этим обращение к *“художественной воле”* (и в конечном счете к *“воле культуры”*) обретает свой важный смысл. Тем самым изменения принципов стиля оказываются укорененными в фундаментальных изменениях духовной структуры группы людей, в изменениях *“идеалов”*, в переоценке *“ценностей”* и возможных целей воли во всех областях³⁸.

³⁸ Когда часто подчеркивают, что в понятии *“художественной воли”* содержится отказ от теорий *“неумения”* [*“Nichtkönnen”*] (а не от теорий *“необходимого”* [*“Müssen”*]), как говорит Панофски, то этим высказывают совершенно то же самое, а именно, что каждый стиль заключает в себе собственные критерии *“хорошего”* и *“плохого”*, совершенного и несовершенного, прекрасного и безобразного. Между прочим: это часто понималось неверно, будто теория Ригля не признает или не может признать качественных различий между *произведениями искусства*. Верно, однако, только то, что согласно этой теории не существует качественных различий между *“стилями”*, нет *“плохих”* стилей и — в исторической проекции — стилей упадка. Этот пункт в учении Ригля вызвал наибольшие споры, и он несостоятелен.

Сущностно возможные направления художественной воли

Можно было бы просто отыскивать в исторически данных произведениях искусства структурные принципы, определяющие их стиль. Прежде стиль представлялся чем-то обнаруживаемым лишь в непосредственном созерцании, теперь его стало возможным понять в его отдельных признаках как внешнее проявление совершенно определенной внутренней организации художественного произведения. Такова задача положительной сравнительной науки о смысловых художественных образованиях.

Однако Ригль сделал еще один решающий шаг и дополнил это сравнительное учение о структуре художественных образований теоретически-априорной дисциплиной — учением о *сущностно возможных направлениях художественной воли*. Эта часть его учения в наибольшей степени оказалась неверно понятой и все еще продолжает оставаться таковой, хотя как раз сегодня многочисленные аналогичные попытки в других областях должны были бы подготовить почву для правильного понимания. (Трудности возрастают оттого, что эта часть учений Ригля обременена теорией восприятия, признанной с тех пор несостоятельной: первичными в ней считаются отдельные ощущения. Однако в общем концептуальном построении Ригля эта ложная теория не выполняет основополагающей функции.)

Эта попытка установить конечные *“сущностно возможные”* типы художественной воли представляет собой прямую параллель к попытке Дильтея установить сущностно возможные типы философствования.

Но как происходит установление этих основных типов? Для этого существуют прямой и косвенный пути.

Прямой, восходящий путь идет от усмотрения *“сущности”* отдельных искусств. Так, например, из уразумения того обстоятельства, что архитектура формирует *“ограниченные пространства”*, следует, так сказать, а priori, что она должна делать акцент на *“пространстве”* или на *границе пространства* (KI 25–26). Для реализации каждой

из этих сущностно возможных “целей художественной воли” существуют определенные подходящие средства, выявляющиеся в произведении искусства в качестве признаков его стиля. Точно так же из сущности орнамента — быть “узором на фоне” вытекают априорно различные возможности формообразования (KI 327). Сопоставление этих основных возможностей формообразования в (четыре) различных областях “изобразительного” искусства дает затем соотношения между ними. С определенным конечным основным типом архитектурного формообразования соотносится определенный тип орнаментального формообразования и т. д. Выявляются конечные типы художественной воли.

Косвенный, нисходящий путь использует гениально найденный Риглем переход. Чтобы отыскать основные типы художественного формообразования, можно использовать типы восприятия внешнего мира. Ибо факторы, действующие при переработке внешних впечатлений, действуют и при формировании произведений искусства. Так, например, Ригль говорит (“Современное в искусстве”, 1893): “Побудительный толчок к этому преобразованию (в искусстве) мы усматриваем в новом способе *созерцания природы*”.

Эта мысль, основывающаяся на вполне самостоятельном и крайне плодотворном понимании соотношения “вещей” и “феноменов” (60), оказалась, вероятно, в наибольшей степени неверно понятой среди других идей Ригля. Что общего между восприятием внешнего мира и художественным формообразованием? Не имеем ли мы здесь дело со скрытым рецидивом “механистических” теорий, отвергнутых самим Риглем?

Опасение это понятно, пока в восприятии видят чисто механический, “слепой” процесс. Становится, однако, все более ясным, что воспринятое отнюдь не определяется однозначно поступающими извне раздражителями (сочетаниями раздражителей), но формируется изнутри под действием других факторов. Так — чтобы показать здесь одну из таких возможностей — в случае визуального восприятия одного и того же отрезка внешнего мира акцент может быть сделан, например, на отдельных, замкнутых

в себе вещах³⁹, в то время как пространство между ними будет иметь характер лежащего “между вещами”, или же, наоборот, может быть акцентировано пространство, равномерно проникающее все вещи, содержащиеся в нем, так что пространство предстает как *pius** по отношению к отдельным вещам (KI 231). В этом смысле Ригль говорит: “С этим *двойственным* явлением созданий природы в глазах человека связано развитие человеческой художественной воли” (60). Но существуют и другие, не учтенные Риглем возможности.

Таким образом, и в восприятии внешнего (как и внутреннего) мира существует пространство для исторически меняющихся “идеалов”, “интересов”, “предпочтений”⁴⁰ или склонностей. И так как историческое изменение этих “склонностей” сопряжено с изменениями всей духовной структуры группы людей и ее членов, то каждому из этих идеальных способов восприятия внешнего мира соответствует определенный тип художественного формообразования. То же самое предпочтение, в силу которого при восприятии внешнего мира акцент с “замкнутых в себе вещей” смещается на однородное свободное пространство, — оно же в случае художественного воплощения акцентирует все те факторы, которые способны передать характер “свободного пространства” в противоположность замкнутой в себе вещественности, и подавляет все противоположные факторы. Говоря словами Ригля, оно реализует “волю к свободному пространству” в процессе художественного формообразования.

Для каждой из этих духовных “установок” существуют определенные предпочитаемые физические установки, по которым, если угодно, можно обозначить первые.

³⁹ И на пространстве лишь в той мере, в какой сами вещи пространственно развернуты. На этом основывается различие Риглем “телесного пространства” и “свободного пространства”. Ср. KI 262 и особенно “Голландский групповой портрет” (“Das holländische Gruppenporträt”, 1902). Новое издание: Wien, 1931, с послесловием Густава Мюнца (Gustav Müntz).

* первичное (*lat.*)

⁴⁰ Ср.: Edmund Hollands. Nature und Spirit. — In: Symposium, 1 (1927).

Например, для восприятия вещей как устойчивых, замкнутых в себе сущностей предпочтение отдается установке на “видение вблизи”, она в известной мере реализует упомянутую духовную установку и поддерживает ее. Так следует понимать известные “категории” Ригля, неоднократно подвергавшиеся критике. Если он говорит о восприятии “вблизи” или “издалека”, то он всегда имеет в виду прежде всего *духовные* установки. Принципиально то же самое относится и к понятиям “оптическое” — “тактильное”⁴¹.

Существует большое число и других возможных установок по отношению к внешнему миру, таких как изложенная выше установка на восприятие “вещи” и “пространства”, выводимая исключительно из понимания сущности восприятия⁴². Можно (исходя из субъекта) подчеркивать более или менее изменчивые свойства вещей: “субъективная” — “объективная” установка⁴³. В вещах живых и неживых можно акцентировать органическое, жизненное начало их форм или, наоборот, выдвигать на первый план неорганический, кристаллический моменты: “органическое” — “кристаллическое” восприятие.

Каждая из этих установок определяет не только то, как воспринимается внешний мир, но и то, что в нем предпочтительно замечается. И каждая из этих установок определяет известный характер формирования художественных произведений, при этом также не только “как” (стиль), но и “что” (выбор “мотива”).

⁴¹ “Тактильное” восприятие, т. е. постигнутое посредством осязания, в противоположность “оптическому”, т. е. восприятию посредством зрения. О значении этого различия ср.: *Bernhardt Schweitzer. Strukturforschung in Vorgeschichte und Archäologie* (1938). — In: *Gesammelte Schriften*, I. Tübingen, 1963, 179–197.

⁴² У Ригля это большей частью две полярные возможности, пары понятий, но это не обязательно. О склонности прошедшей эпохи к мышлению антитезами ср. замечания Курта Левина: *Kurt Lewin. Idee und Aufgabe der vergleichenden Wissenschaftslehre*. — In: *Symposion*, 1 (1927).

⁴³ См. важное место: *Über antike und moderne Kunstfreunde* (1904). — In: *Gesammelte Aufsätze*, а. а. О., 202. Предпочтительными физическими установками выступают здесь “тактильное” и “оптическое” восприятие.

Независимо от того, каким путем приходят к установлению таких возможностей художественного формообразования, следует во всяком случае четко установить: эти возможности суть предельные возможности, они установлены не для того, чтобы описать отдельное эмпирическое направление художественной воли в его особенностях, но чтобы обрести предельные сущностно возможные основные типы, внутри которых движется всякая эмпирически констатируемая художественная воля.

Найденные таким образом сущностно возможные типы — это как бы чистые основные формы всех возможных целей художественной воли, и они относятся — или должны относиться — к реально констатируемой эмпирической художественной воле примерно так, как чистые основные формы кристаллографии, априорно выводимые из понимания структуры “кристалла”, относятся к эмпирическим формам кристалла, которые могут сколь угодно приближаться к ним, никогда их, однако, вполне не достигая.

Часто выдвигавшееся возражение, что категории эти слишком бедны, чтобы охватить все богатство особых эмпирических форм художественной воли (и тем самым стилей), представляет собой неверное понимание функции этих категорий. Совсем другое дело — вопрос о том, исчерпывают ли установленные до сих пор категории *все предельные* основные формы художественной воли. Разумеется, это не так. И точно так же вопрос о том, можно ли таким путем прийти к *естественной* классификации явлений, вполне оправдан, и на него следует дать отрицательный ответ.

Познавательная ценность новых теорий

Теперь становятся возможными совершенно новые методы, открывающие массу новых знаний и подходов.

Если, например, известна пластика определенной эпохи, то, обратившись к принципам формообразования, одинаковым ведь во всех областях, и зная, что этим целям

соответствуют определенные стилистические и технические средства и определенные материалы, можно сделать выводы о стиле живописи и архитектуре данной эпохи. “Я утверждаю, что тот, кто сумеет правильно воспринять мраморную голову Марка Аврелия, сможет само собою представить, как должны были выглядеть энкаустические портреты, написанные в то же время” — точнее говоря, по своему существу относящиеся к той же эпохе⁴⁴, — “не видя ни разу ни одного из этих портретов” (“Позднеримское или восточное?”).

Более того, исходя из определенной области культуры, можно в принципе реконструировать другие стороны той же самой культуры: например, если дано искусство, то можно определить соответствующую ему по существу религию, или философию, или науку (“ибо и наука, несмотря на всю кажущуюся самостоятельность и объективность, обретает свою направленность в конечном счете в господствующих *склонностях*”), по крайней мере, в некоторых характерных для них чертах. А там, где эти другие области культуры известны и помимо этого, можно теперь *понять*, почему они по существу соответствуют друг другу. И если, например, раньше просто констатировали и принимали как данность тот факт, что до сих пор в истории импрессионизм и любительский интерес к старому искусству всегда выступали вместе, то теперь стало возможным понять “сущностную связь” этих явлений⁴⁵. Из понимания “сущности” импрессионизма, лежащего в его основе “миросозерцания”, необходимо проистекает тенденция любительского интереса к искусству, и вопрос заключается только в том, смогла ли эта тенденция осуществиться в определенном историческом случае или же она оказалась подавленной или видоизмененной другими (реальными историческими) факторами. (Любительский интерес к

⁴⁴ Во всяком случае, взаимосвязанные по своему существу явления выступают *большей частью* одновременно, но это не *всегда* должно быть так. Реальные исторические факторы могут вызвать смещение, так что, например, живопись, по существу связанная с определенной пластикой, может появиться позже или раньше ее. Ср.: KI 369.

⁴⁵ *Gesammelte Aufsätze*, 202 ff. Другой пример — связь между групповым портретом и социальной структурой “корпораций”. См.: *Das holländische Gruppenporträt*, 72.

искусству сам вызывает вполне определенные явления в материально-социальной сфере — торговлю произведениями искусства, подделки, путешествия с целью увидеть памятники искусства). И точно так же из понимания сущности и предпосылок любительского интереса к искусству проистекает его необходимая связь с импрессионизмом.

“Раскрыть в деталях эту связь между изобразительным искусством и миросозерцанием — дело не историка искусства, но сравнительного изучения истории культуры, и притом это подлинная задача будущего. Однако историк искусства хотя бы уже потому не может отказаться от соучастия в решении этой задачи, что в силу своей особой заинтересованности он не может дожидаться постепенного появления соответствующих работ, выполненных другими. Все названные нехудожественные сферы культуры” — государство, религия, наука — “неизбежно вплетаются в историю искусства, сообщая произведению внешний повод, содержание. Ясно, однако, что историк искусства только тогда сможет верно оценить предметный мотив и его трактовку в данном произведении искусства, когда уяснит себе, каким образом воля, давшая побудительный толчок указанному мотиву, идентична с волей, придавшей соответствующей фигуре такие очертания и цвет. Иными словами: иконография, столь односторонне практикуемая в искусствovedческих исследованиях ради нее самой, лишь тогда обретет свою истинную ценность для истории искусства, когда будет показано ее внутреннее совпадение с чувственным явлением художественного произведения в качестве формы и цвета, на плоскости и в пространстве”⁴⁶. Теперь это возможно, и задача состоит в том, чтобы понять, что стиль художественного произведения и “мотив” суть проявление одной и той же воли.

Так на всех направлениях “культ единичных фактов” заменен целостным рассмотрением, проникающим во вну-

⁴⁶ *Naturwerk und Kunstwerk*. — In: *Gesammelte Aufsätze*, 65 f., KI 229. Далее категорическое — и сегодня особенно актуальное — требование тщательного размежевания между иконографией (в риглевском смысле слова) и искусствознанием, KI 394, прим. 2. Другая формулировка той же самой мысли: *Becher von Vafio* (1900). — In: *Gesammelte Aufsätze*, 74. Ср. также пассаж об орнаменте и символе: *St. Fr.* 31.

треннюю суть вещей и вскрывающим здесь смысловые связи. Непрозрачный, тусклый мир историко-культурных и особенно художественных фактов начинает проясняться в свете этих теорий и открывать свое внутреннее строение.

Вопросы исторической динамики искусства

Только что сказав: “на всех направлениях”, я тем самым предвосхитил то, что еще следует показать. Ибо если эти теории позволяют нам понять в принципе, какие формы искусства и мирозерцания (в узком смысле), какие формы искусства и науки, религии, права и т. д. связаны друг с другом *по своему стилю* и как, например, то или иное цветовое решение по существу связано с определенной формой или “композицией”, то все же *одного* мы еще не понимаем — исторической последовательности “направлений” художественной воли. *Должны ли* направления художественной воли (стало быть, стили) следовать друг за другом в той последовательности, в какой это действительно происходило в истории? Существуют ли в историческом процессе, или хотя бы на отдельных его этапах, единое направление, внутренняя тенденция, внутренняя смысловая необходимость?⁴⁷ Или же реальное направление этого процесса представляет собой лишь результат слепого взаимодействия его компонентов?

Только с подобными вопросами мы вступаем в круг собственно *историко-художественных* проблем — т. е. проблем, имеющих дело с *историческим процессом*, — и вместе с тем выходим за пределы чисто эмпирической истории искусства. Ибо сначала она может лишь констатировать реальный ход истории, последовательную смену стилей, и только потом, выходя за пределы этой констатации, может установить определенный *порядок* и определенное членение в этой реальной последовательности. Она может, например, установить, что в определенном историческом пространстве (например, в кругу культур “средиземноморских народов”) и на определенном историческом этапе (от египтян-вавилонян через греков, римлян

⁴⁷ И здесь мы вновь встречаемся с “теорией гештальта”.

и “средневековые” вплоть до “современности”) искусство движется от восприятия с близкого расстояния к восприятию с дальнего расстояния. Эту пока еще весьма суммарную последовательность и ее внутреннее членение можно корректировать и уточнять — разумеется, на основе эмпирических наблюдений над историческим материалом. Ригль дал нам различные опыты этого, наиболее полный — в “Позднеримской художественной промышленности”⁴⁸.

Однако все эти утверждения нисколько не помогают *понять* реальный ход процесса и обнаруживаемый в нем порядок. *Должен ли* из “тактильного” стиля возникнуть “оптический” стиль, или же в принципе может произойти и противоположное? Так ли обстоит дело, что если дана известная начальная ситуация, например, “тактильное” художественное восприятие, то эта ситуация уже *сама по себе*, в силу собственной динамики вызывает определенное течение событий.

Все это уже вопросы не чисто эмпирической констатации, но *учения о сущностно необходимом движении “художественной воли”* и, более широко, “объективного духа”, вопросы *исторической динамики*⁴⁹ искусства, историко-теоретической дисциплины.

Ригль считает, что в истории имеется такое течение событий, коренящееся в природе вещей. Он говорит о “внутренней судьбе”, которая в противоположность внешним

⁴⁸ Ригль знает и другие замкнутые в себе циклы “развития”. В качестве такового он рассматривает, например, аквитанское, доисторическое искусство. Здесь “речь идет, видимо, об *изолированном развитии*, изолированном, во всяком случае, по отношению к более позднему средиземноморскому искусству” (St. Fr. 18). Другими такими изолированными циклами развития являются для него искусство американских культурных народов и полинезийцев и, очевидно, также древнеиндийское и древнекитайское искусство до их встречи со средиземноморским искусством в эпоху эллинизма (ссылки, подтверждающих это, насколько я знаю, привести нельзя, но представление это неизбежно вытекает из упомянутых воззрений Ригля).

⁴⁹ Точнее было бы сказать: исторической кинематики. Выражение “историческая динамика” можно было бы тогда использовать (в соответствии с его смыслом) в “учении об исторических стилях”.

воздействиям ведет искусство эпохи в совершенно определенном направлении. В “безжизненном” позднеримском искусстве он находит “естественно необходимое (!) выражение великой, неизменной судьбы, которая греческому искусству была уготована *с самого начала*” (KI 130). Далее, например, он попытался показать, что тактильное восприятие по существу всегда должно предшествовать оптическому (St. Fr. 11). И в том же самом смысле — как попытку раскрыть сущностно необходимое движение художественной воли — следует понимать сказанные им в другом месте слова (St. Fr. 43): “Каждый религиозный символ предопределен с течением времени стать преимущественно или исключительно декоративным мотивом, если только он обладает соответствующими художественными качествами”. Предопределение означает здесь просто тенденцию, вытекающую из распознаваемой нами сущности религиозного символа и структуры тех социальных и духовных связей, в которых имеются религиозные символы. Только в силу признания подобных непосредственно усматриваемых процессов получают смысл такие, например, суждения, как следующее: “Можно было бы только на основании наблюдений над искусством начинающейся императорской эпохи а priori конструировать характер константиновско-феодосиевского периода” (KI 126)⁵⁰.

Ригль никогда не отрицал существования отдельных художественных явлений, которые не укладываются в эту

⁵⁰ Другие примеры таких внутренних динамических процессов в искусстве: оптическое восприятие притупляет чувство пропорций вследствие диспропорций, вызываемых оптическими сокращениями, т. е. в оптическом восприятии уже заложена тенденция к дисгармоническим пропорциям (KI 126, ср.: *Gesammelte Aufsätze*, 129). — Из “эмансипации” свободного пространства и тем самым пространственных цветов происходит дифференциация цветности. — Или, не столь очевидно: “Групповой портрет не мог возникнуть раньше, чем сложился индивидуальный портрет” (*Gruppenporträt*, 75). При этом совершенно не имеет значения, верны ли эти утверждения по их предметному содержанию (последнее утверждение, разумеется, неверно); отход от голой эмпирии и призыв к тому, что сегодня некоторые назвали бы “усмотрением сущности”, обнаруживаются и там, где они оказываются несостоятельными.

теорию общего хода исторического процесса и занимают в этих сконструированных неизменных стадиях развития отнюдь не то место, каковое им следовало бы занимать в соответствии с их свойствами. Таковы, например, кубки Ваффо или хор францисканской церкви в Зальцбурге (57 и 118): здесь как бы предвосхищена художественная воля более поздних времен. Проблема “предвосхищений” и “анахронизмов” с ранних пор занимала Ригля, и наряду с изложенной теорией он разработал и другую (87 сл. и “К вопросу о позднеримском скульптурном портрете”, 255). В человечестве изначально существуют два “исконных” направления художественной воли: “пластически” — объективное и “оптически” — субъективное. В кругу средиземноморской культуры первое вначале представлено “Востоком”, второе — “индоевропейцами” (греками); позднее италийцы перенимают “роль” греков, а “ориентализированные” греки — роль Востока; в западноевропейском развитии романские народы представляют “пластическое” начало в искусстве, а германские — “оптическое”. “Каждое направление в своей односторонности необходимо приводит к окостенению и опустошенности, но в своем взаимопроникновении, хотя часто и враждебном, они стимулировали плодотворное развитие вплоть до сегодняшнего дня” (59). Поскольку возможность подобного взаимопроникновения во многом зависит от реально-исторических факторов (перемещения народов или носителей этих художественных направлений, например, “вступления италийцев в исторический процесс” и т. д.), в этот изложенный ранее неизбежный ход истории вступает случайный момент, который весьма пригоден для объяснения “предвосхищений”, но снова упраздняет уже достигнутое было внутреннюю необходимость развития. В то время как прежде казалось, что вслед за “тактильным” искусством “само собою”, т. е. из заключенной в нем самом “противоположности”⁵¹, из *внутренней* напряженно-

⁵¹ Художнику такая внутренняя противоположность — если он сознает ее — представляется “проблемой”. См. об этом: *Edgar Wind*. — In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1924). Ср. прим. 33.

сти и собственной динамики должно все в большей степени развиваться “оптическое” искусство, то теперь решительно утверждается: “Греческое искусство образовалось не как простое продолжение древневосточного искусства, но в силу того противостояния древневосточному, в которое оно вступило с самого начала” (87). “Противоположность”, побудительный момент, переносится изнутри вовне (79 сл.).

Хотя эта вторая концепция решительно преобладает у Ригля в последние годы его жизни, первая все же остается в силе. Возможно, скрытая борьба обеих этих теорий могла бы привести к третьему решению, но до этого дело не дошло.

Диапазон и историческое место идей Ригля

Концептуальное построение Ригля, которое я здесь бегло осветил по одной из главных его осей, гораздо более обширно, чем это представляется при поверхностном рассмотрении. Помимо блестящих работ по эмпирическому сравнительному искусствознанию и истории искусства, увенчавшихся новой теорией стилей и их истории, оно включает в себе, по крайней мере в начатках, совершенно новые для его времени теоретические дисциплины — типологию сущностно возможных направлений художественной воли и историческую кинематику искусства. К этому добавляются еще развитая социология искусства⁵² и начатки собственной, весьма оригинальной эстетики⁵³. Возможно, это самый обширный план системы наук об искусстве, который мы до сих пор имеем.

⁵² Она впервые изложена в его работе раннего периода “*Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*” (1894). Репринт с послесловием Мохаммеда Рассема: Mittenwald, 1978. См.: KI 314.

⁵³ Наиболее важные ее вехи: *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899), 31; KI 90; *Naturwerk und Kunstwerk* (1901) *passim*; *Eine objektive Ästhetik* (1902); *Der moderne Denkmalskultus* (1903) *passim*.

Наконец, в качестве незримой основы сюда относится теория изобразительного искусства — “образно-художественного в произведении” — и видов искусства: фрагменты его “всеобщей науки об искусстве”, систематически им никогда не сформулированной. Ригль различает (31) чисто декоративное и “высшее искусство”. Далее, он различает четыре области изобразительного искусства, а именно помимо живописи, архитектуры и пластики (скульптуры) в качестве равноценной четвертой сферы “художественное ремесло”, что с материалистической точки зрения должно представляться совершенно парадоксальным. (Вместо “художественного ремесла”, в котором сегодня видится нечто совершенно противоположное “высокому искусству”, лучше вместе с Кёлленом⁵⁴ говорить об “орнаментике”.) Ригль не дает строгой теории “сущности” и взаимоотношения этих видов искусств, но устанавливает своего рода иерархию (KI 19, ср. также St. Fr. 3). Последняя вновь основывается на том определении сущности искусства, согласно которому “собственно образно-художественное начало в произведении” — это “его явление в качестве формы и цвета на плоскости и в пространстве” (KI 6 и 229, Ges. Aufs. 64). Здесь прежде всего выделяется тот “слой”, в котором заключено “собственно художественное”, и устанавливается, что произведения искусства содержат и нехудожественные слои, которые только благодаря своему слиянию с этим основным художественным слоем становятся составными частями произведения. — Это также одна из весьма уязвимых и неверно понятых идей Ригля.

Здесь следовало бы дать изложение “блистательных просчетов” в концептуальных построениях Ригля, ибо от знания их зависит дальнейшее развитие его идей.

Многое из *отдельных* воззрений Ригля стало всеобщим достоянием. Этому немало способствовал Освальд Шпенглер, который — лишь отчасти в прямой зависимости от Ригля — популяризировал и огрубил мысли, высказанные Риглем двадцатью годами ранее. Легко забывается

⁵⁴ См.: *Ludwig Koellen. Der Stil in der bildenden Kunst; allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu*. Traisa—Darmstadt, 1921.

при этом, какое количество ложных предпосылок нужно было отвергнуть, чтобы прийти к этим идеям. Нужно было отвергнуть (назовем здесь лишь самое важное):

1) взгляд, согласно которому искусство есть лишь эпифеномен, а не автономная, далее не выводимая, незаменимая возможность выражения человеческого духа;

2) представление об отдельных индивидах как первичном и единственно реальном, а о группе лишь как о сумме или совокупности подобных индивидов, так что складывающиеся в группах коллективные духовные образования рассматриваются не как реалии, но как простые имена;

3) в особенности же представление о единстве и неизменности человеческой природы и человеческого разума. Поэтому совершенно неверно сделанное Риглем связывать с Кантом. Согласно Канту разум представляет собой исторически не меняющуюся постоянную — в приложении к искусству это соответствовало бы точке зрения, преодоленной еще до Ригля. Согласно Риглю, реальные изменения затрагивают сам дух, саму его конституцию. Изменения в направлении художественной воли, о которых говорит история искусства со времени Ригля, вовсе не являются простым приложением неизменной художественной воли к различным “заданиям”, поставленным извне⁵⁵. Вообще мысли Ригля соотносятся со всеми идеями, органически присущими кантианству, как огонь и вода. Провал основательных попыток интерпретации, предпринятых Панофски и Маннхеймом, показывает это со всей отчетливостью. В особенности всякая попытка соединить воззрения Ригля с учениями Риккерта и Виндельбанда о сущности истории предстает совершенно бесперспективной и противоречащей духу учения Ригля;

4) взгляд, согласно которому художник либо имитирует, либо “стилизует” неизменную саму по себе природу. Тем самым радикально упраздняется противоположность натуроподобного и искажающего природу искусства (натурализм и идеализм, два корня стиля у Вёльфлина)⁵⁶. К

этой точке зрения сам Ригль пришел сравнительно поздно (ср. “Растение в пластическом искусстве”, 1898, со стр. 61 *Gesammelte Aufsätze* и KI 394, прим. 2);

5) тезис о том, что все движение истории есть лишь результат слепого взаимодействия отдельных сил, сеть единичных причинных нитей. В области истории это равносильно отвергнутому в пункте 2 ложному представлению о структуре общества. Место этого тезиса заступает понимание того, что существуют подлинная целостность исторического процесса и самостоятельное смысловое движение духа, которое хотя и может замедляться, тормозиться, ускоряться, искажаться или нарушаться событиями и обстоятельствами реальной истории, но не может быть порождено или затронуто ею в своем существе⁵⁷.

Отказ от этих представлений приобрел широкий размах лишь примерно с 1918 года. Построения Ригля, смелые конструкции которых первоначально покоились на немногочисленных, но, как теперь выясняется, прочных основах, получили сильное подкрепление со стороны других наук⁵⁸. Тем самым они утеряли тот ореол фантастичности, который окружал их на фоне восьмидесятых и девятых годов — они начинают становиться чем-то само собой разумеющимся.

Но для этого должен был прежде всего исчезнуть страх перед теорией, глубоко укорененный в исторических науках начиная с середины XIX века, и проистекающий отсюда “культ единичных фактов”. Когда Ригль начал свою деятельность, ситуация вновь была примерно такой, как ее описал в 1819 году Гете применительно к другой области: “Даже слабое веяние теории уже пробуждало страх, ибо более чем целый век ее избегали, словно привидения, и при фрагментарном опыте довольствовались в конечном итоге самыми тривиальными представлениями”. Убеждение, что и в исторических науках теория остается высшей целью научной работы, впервые со времен Гегеля и

⁵⁵ Я пересказываю здесь положения работы Макса Шелера “Die Wissensformen und die Gesellschaft” (Leipzig, 1926).

⁵⁶ *Erwin Panofsky*. Der Begriff des Kunstwollens, а. а. О., и особенно тонкие и penetrating замечания Кёллена: *Coellen*. Die Methode der Kunstgeschichte, а. а. О., 20 ff.

⁵⁷ Ср. также: *Max Scheler*. Die Wissensformen und die Gesellschaft. Leipzig, 1926.

⁵⁸ Показать это — таков смысл многочисленных указаний на неисторическую литературу.

Вильгельма фон Гумбольдта вновь проникло в историю искусства в трудах Ригля.

Почти все идеи Ригля были высказаны им весьма рано, в сущности, в самом начале его деятельности. Потенциально уже в 1890 году, в сообщении о “новозеландской орнаментике”, предвосхищающем квинтэссенцию “Вопросов стиля” (1893), содержится весь поздний Ригль. Помимо отдельных частных идей менялась со временем — я могу лишь кратко упомянуть об этом — лишь окраска общего теоретического и мировоззренческого фона, на котором раскрывались эти идеи. В первый период, до 1897 года — год этот переломный с точки зрения как биографии (назначение ординарным профессором), так и работы, — общая позиция более или менее соответствует “исторической школе”. В период 1898–1900 / 1901, когда работа над главным трудом — “Позднеримской художественной промышленностью” — проводит глубокий водораздел⁵⁹, общий взгляд имеет “натуралистическую” окраску. Основное произведение этого второго периода — грандиозная неопубликованная “Грамматика форм изобразительных искусств” (1898). [Опубликована в 1966 году.]

В последние годы, начиная с 1901-го, постепенно опускает общий взгляд, который весьма суммарно может быть назван “объективным идеализмом”⁶⁰. Тем самым Ригль оказывается включенным в историческую линию

Гете, Гегеля—Гумбольдта, (Конта), Дильтея. Но и этот “объективный идеализм” имеет еще сильную натуралистическую окраску. Типично для Ригля, что он до конца продолжает употреблять выражения “закон природы”, “причина” и т. д. там, где в действительности имеются в виду “структурные принципы” и отношения части—целого; подчас это сильно затрудняет понимание его идей. Ригль сам с гордостью называл себя “позитивистом” в самом широком смысле слова и — как и Дильтей — отвергал метафизику.

Эти слишком классифицирующие и неоднозначные определения помогут лишь указать на те предметные различия, с которыми мы сталкиваемся, сравнивая, например, такие трактуемые каждый раз сходные темы статьи, как “История искусства и всеобщая история” (1898) и “Новая история искусства” (1902) или же “Настроение как содержание современного искусства” (1899) и “Современный культ памятников” (1903).

[Год спустя после появления “Квинтэссенции учения Ригля”, в 1930 году, Гвидо фон Кашниц-Вейнберг опубликовал в журнале “Гномон” свою глубокую критику Ригля, означавшую коперниканский переворот и вместе с тем явившуюся дальнейшим развитием идей Ригля. Кашниц сам констатировал, “что метод структурного искусствоведческого исследования, подлинным основателем которого является Ригль, открывает нам путь в такие области, которые поразительно мало исследованы до сих пор”. Кашниц стал “наследником Ригля” — см.: *Heft des Kunsthistorischen Seminars der Universität München* 4, 1959.]

⁵⁹ Важнейшие биографические даты: родился в 1858 г., сначала изучал юриспруденцию, затем занимается философией и всеобщей историей, обращается к истории искусства и в 1883 г. поступает в Институт австрийской истории. С 1886 г. волонтер в Австрийском музее искусства и ремесла, с 1887 по 1897 гг. преемник Франца Викхофа на посту руководителя отдела текстильного искусства. С 1889 г. — приват-доцент, с 1895 — экстраординарный, с 1897 — ординарный профессор Венского университета. Умер в 1905 г. См. некролог, написанный Максом Дворжаком: *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, III. Folge, Bd. 4 (1905).

⁶⁰ Выражение это понимается примерно в том же смысле, как его описал Эрих Ротхаккер в работе “*Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*” (München, 1927).

Предварительные замечания

Каждый, кто сегодня работает в искусствоведении, приступая к решению своей особой задачи, уже каким-то образом определился в своем отношении к целому ряду проблем, даже если сам он и не подозревает об этом и даже если позиция его состоит только в том, что он просто игнорирует проблему либо считает свое решение ее чем-то само собой разумеющимся. В этой смутной, не вполне сознаваемой и поспешно минуемой зоне, предшествующей “настоящей” и ценимой работе, решается вопрос о том, какое значение будут иметь все эти усилия для формирующейся науки, да и можно ли вообще считать их наукой об искусстве. Типичные “направления” существующего искусствознания можно было бы вывести просто из того, как они решают или игнорируют отдельные кардинальные проблемы, и если бы какая-либо рабочая группа захотела в точности описать все то, что она собирается делать, проще всего для нее было бы изложить свое отношение к упомянутым основным вопросам, которых не может обойти ни одно искусствоведческое исследование.

Далее речь пойдет о таких кардинальных проблемах. Антитеоретики, которым занятие этими проблемами представляется бесплодным “теоретизированием”, не осознают того, что они также теоретизируют, хотя и в неявной форме, и что от этой их невысказанной теории зависят и материальные “результаты”, ими достигнутые⁶¹.

⁶¹ См. об этом: *Hans Sedlmayr*. — In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, I (1927/28), 24.

1. ДВЕ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ

С преодолением примитивной, донаучной ступени искусствознания, где понятийно-логическая деятельность растворяется в кругу иных интересов, складываются и существуют сегодня рядом друг с другом две различные науки об искусстве. Сразу отмечу, что говорить о двух науках об искусстве теоретически ложно и допустить это можно лишь в качестве фикции: в действительности это две обособленные части *единой* идеальной науки об искусстве. И в практике исследования между ними нет резкой границы, но они перетекают друг в друга. Тем не менее имеет смысл рассмотреть их в этом фиктивном обособлении — тогда эта весьма запутанная ситуация может быть прояснена.

“Первая” наука об искусстве

Опишем сначала одну из составных частей, “первую” науку об искусстве. Поставим для этого следующие вопросы: как будет выглядеть наука об искусстве, которая *не понимает* своего первичного предмета — художественных произведений? Какие проблемы она сможет увидеть и решить? Какие нет? В каких областях она могла бы достигнуть строгости? Какие познавательные потребности она смогла бы удовлетворить? Было бы очень важно до конца продумать эти вопросы; для нашей же цели достаточно нескольких замечаний.

Эта фиктивная наука об искусстве, не доходящая до его понимания, могла бы, например, с помощью документов датировать произведения, локализовать их, устанавливать исторических лиц в качестве их авторов, реконструировать объективную форму произведений и т. д.; для всех этих задач она могла бы разработать тонкие и строгие методы. При этом результаты ее всецело зависели бы от случайного существования документов (в широком смысле) и потому оставались бы фрагментарными.

Выходя за пределы таких констатаций, которые лишь соотносили бы даты с вещами, она могла бы подняться

на вторую ступень и устанавливать свойства произведений, сравнивать последние друг с другом и классифицировать их по их свойствам, из идентичности свойств выводить генетические связи (связи происхождения друг от друга, родства), констатировать изменения произведений, связанные с историческим временем и местом их возникновения, и т. д. Но все это с одним существенным ограничением: она могла бы делать высказывания только о таких свойствах и делать выводы только из таких свойств, которые *можно установить без понимания произведений* как произведений художественных. Что, собственно, представляет собой это “понимание” и отчего оно зависит, мы покажем позднее.

Какие свойства удовлетворяют этим условиям? Я назову вне какого-либо порядка и системы некоторые из них. Составные части, которые можно понять, не понимая художественного произведения как такового, это, например, образные *темы* — наивно выражаясь, “то, что изображает образ”. Даже если никто не был бы в состоянии явить специфически “художественное” отношение к произведению искусства, все же — до известного предела — можно было бы установить, что изображает или означает собою данный образ, что эта тема сходна с другими темами или происходит от них и пр. “Внешняя” иконография возможна. Я говорю “внешняя”, ибо подобное рассмотрение может постигнуть лишь те значения образа, которые *не изменяются* в зависимости от особого художественного воплощения этой темы⁶².

Аналогично обстоит дело — с подобными же ограничениями — и с изучением формальных “тем” или “форм” и “формальных поводов” (Пиндер). То, что форма базилики встречается в определенном историческом месте и в определенное время, может констатировать человек, совершенно не восприимчивый к искусству. Но он окажется

несостоятельным, если объяснить, почему она появляется именно здесь и теперь, можно будет только в силу понимания художественных свойств этой формы — иными словами, если речь идет не об абсолютной форме, но о форме как носителе художественных качеств — о форме как о “*мотиве*”, т. е. не как о пустой абстрактной схеме, но как о конкретно-наглядном “гештальте”, строящем художественное произведение.

Но не только “части” и частные свойства произведений можно постигать, не понимая их художественного содержания, смысла и строения, — можно фиксировать таким образом и свойства, присущие произведениям как некоему целому. То, например, что Св. София своим общим формальным обликом ближе к Сан Витале, нежели к готическому собору, можно было бы твердо установить и в том случае, когда никто уже более не понимал бы художественного смысла этих созданий. Такие присущие целому свойства, как в приведенном нами примере, называют “стилем” произведений, но здесь опять-таки — как в случае иконографии — нужно отделять “внешний стиль” от “внутреннего”, постигаемого лишь в процессе понимания художественных созданий. Произведения, весьма сходные по своему “внешнему стилю”, могут глубоко различаться по своему “внутреннему стилю”. Было бы, конечно, лучше не называть одним и тем же словом столь разные вещи; множество ошибок и псевдопроблем проистекают из того, что слово “стиль” употреблялось в столь разных предметных значениях.

Результаты этой второй ступени “первой науки об искусстве” могут быть использованы ради совершенно различных исследовательских целей. Можно использовать их, чтобы решить проблемы первой ступени — датировки, локализации, установления авторства — там, где не сохранились документы. Так, например, свойство “стиль” может быть использовано для атрибуции — это известный метод “стилистической критики”. Цель была бы достигнута, когда все задачи этой первой ступени были бы решены, — т. е. тогда именно, когда для настоящей науки об искусстве только и возникают проблемы. — Во-вторых,

⁶² Ср. понимание иконографии Хубертом Шраде в противоположность пониманию ее Луи Брейе в “*Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*”, II (1928/29), особенно с. 198 сл. Далее Вольфганг Штехов, там же, с. 187.

эти результаты как таковые могут стать предметом самостоятельного интереса: тогда занимаются наукой не об *искусстве*, но о формах, о (внешнем) стиле и т. д., т. е. науками о предметах, возникающих лишь в результате разложения художественного произведения. Для настоящей науки об искусстве эти дисциплины остаются чисто вспомогательными.

Наконец, в-третьих, эти результаты можно было бы использовать также и для построения настоящей науки об *искусстве*, сознавая при этом *отсутствие* прямого доступа к явлениям “искусства”. (В сходной ситуации находилась, например, недавно возникшая наука о “первобытных” народах.) Тогда пришлось бы идти умозрительным путем и доступные лишь “внешние” факты подвергать дальнейшей интерпретации. Несомненно, эта наука оказалась бы в крайне тяжелой ситуации: построить учение о “жизни” и о “живых организмах”, исходя из наблюдений над “мертвыми организмами”, — дело весьма рискованное, хотя и не обязательно бесплодное.

Ибо эта первая “наука об искусстве” могла бы — по крайней мере, в отдельных случаях — прийти к результатам, которые могли бы утвердиться и на форуме “второй” науки об искусстве — той именно, которая непосредственно понимает произведения. Если мы будем называть “внешне одинаковыми” художественные создания, имеющие одинаковые свойства, которые могут быть установлены независимо от понимания этих созданий, то первая “наука об искусстве” придет к верным и надежным результатам там, где внешней одинаковости будет соответствовать внутренняя (термин этот больше не нуждается в объяснении). И она будет ошибаться там, где этого нет: она отнесет к одной группе произведения, не составляющие естественного класса (и наоборот); она будет считать происходящими друг от друга произведения, которые генетически не имеют ничего общего друг с другом; она будет давать ложные датировки и неверно указывать авторов, ложно оценивать изменения и неправильно представлять себе членение и ход исторического процесса, в результате которого возникли произведения. И при всем этом не имея возможности отличить свои верные выводы

от ложных. Ибо чтобы решить, соответствует ли внешней одинаковости также и внутренняя, она должна была бы уметь устанавливать “внутренние” свойства произведений, что исключено уже *ex definitione** такой науки. При этом сами по себе ее методы могут быть строгими, тонкими и остроумными.

Если бы не было *никого*, кто имел бы прямой доступ к этой сфере — “искусство”, факты которой содержатся в опыте действительности особого рода, тогда эта фиктивная наука об искусстве, изучающая его “трупы”, была бы лучшей из всех возможных искусствоведческих наук. Существовали и, вероятно, еще существуют такие области, где реальность приближается к этой фикции.

Иначе бы обстояло дело, если бы имелись лица, обладающие опытом такого рода, но сами исследователи в силу каких-либо фиктивных причин не принадлежали бы к этому кругу эстетически “одаренных”. (Например, если бы логические и эстетические способности исключали друг друга, что, впрочем, не имеет места в действительности.) Тогда подобная наука доставляла бы познавательное удовлетворение только тем, кто сам был бы лишен доступа к “искусству”. Для других она стала бы большим разочарованием. “Побуждаемые каким-то сильным живым впечатлением, начинают справляться, что наработала наука об этих вещах, непрестанно читают и читают (или начинают сами исследовать тем же способом, который долгое время только и был в ходу) и в конце концов ясно ощущают одно: добыто, кажется, многое, но по сути ничего. То, что представлялось самым важным, существенным, жизненным, исчезло в процессе такого изучения.”⁶³ И ничем не поможет делу, если к этим сухим, безжизненным, несущественным фактам прибавить красивые слова вроде “творческая фантазия, интуиция, одаренность и т. п., под которыми можно подразумевать самые прекрасные вещи, но которые оказываются на поверку, если мы хотим иметь при этом красоту строго научного элемента, большей частью лишь простыми названиями проблемы, лишенными

* по определению (лат.)

⁶³ Max Wertheimer. Über Gestalttheorie. Erlangen, 1925, 3f.

какого-либо предметного постижения существа дела, глубокого проникновения в него. Мы обладаем сейчас целым рядом таких понятий в науке, ставших затем модой в образованном мире и позволяющих при этом думать о самых прекрасных вещах — таких, как личность, сущность, созерцание, интуиция и т. п. Но если мы захотим понять их более глубоко, то в каждом конкретном случае это оказывается большей частью совершенно недоступным” (Макс Вертхаймер). Было бы естественным желание возложить ответственность за это состояние на науку как таковую, в то время как в действительности это характеризует лишь конститутивный недостаток *первой* науки об искусстве. Следствием был бы отход от “мертвой” науки — я предоставляю каждому проверить, насколько этой условной ситуации соответствуют черты реальной, ныне существующей науки об искусстве.

“Вторая” наука об искусстве

Этой “первой” науке об искусстве мы противопоставляем другую — ту, которой доступно понимание художественных созданий. Чтобы более отчетливо увидеть ее своеобразие, предположим, что кроме самих произведений она не располагает более *ничем* — никакими данными, которые прямо или косвенно можно было бы связать с произведениями.

Созданная таким образом наука об искусстве в принципе может исследовать особенности художественных созданий, их внутреннюю связь и строение, она может верно распределить их по естественным группам, может, исходя из свойств, установить генетические связи, может прийти к пониманию процесса, продукты которого она изучает, и задействованных в нем сил.

Но она может также своим способом решать и те задачи, которые первая наука об искусстве разрешала другим путем: она может “датировать”, правда не в узком смысле установления точной хронологии вещи (даты возникновения), но посредством “топологической” ее характеристики — определения ее места в генетическом ряду (“раньше — позже”); она может локализовать и установить авторство — опять-таки не приписывая определенные вещи

конкретным историческим индивидам (как их авторам), но устанавливая естественные группы, “эстетические лица” в том смысле, как об этом говорил Б. Кроче; она может реконструировать, но не “слепо”, когда она *знает* из сообщений или заключает на основе физических признаков, что эту вещь следует дополнить отсутствующей ныне частью, выглядящей так-то и так-то, — а непосредственно *усматривая* из постигнутой ею внутренней закономерности данного произведения отсутствие некоей части и необходимость вполне определенного дополнения. Методом такого “усмотрения” Пиндеру, например, удалось дополнить отсутствующие части Нёрдлингского алтаря; последующая находка этих частей подтвердила его реконструкцию. Это — типичное и одно из самых прекрасных достижений нарождающейся “второй” науки об искусстве.

Но если достижения одной науки об искусстве и могут быть подчас заменены достижениями другой, все же каждая из них обладает фактами, недоступными другой. Так, вторая наука об искусстве без привлечения результатов первой впадает до некоторой степени в пустом пространстве. (Эта ее условная ситуация стала бы действительностью, например, в том случае, когда в музее находилась бы группа произведений неизвестного происхождения, не имеющая датировки.) *Ясно, что цельная наука об искусстве не может ограничиться лишь одной из своих составных частей, но должна сочетать и соединить обе.* Тем не менее вполне оправданным будет считать эту вторую составную часть идеальной науки об искусстве более “существенной” и “благородной”. И если бы нужно было сделать выбор в пользу одной из них, то таковой во всяком случае могла бы стать только вторая. Она является собой подлинную науку об *искусстве* — хотя и искусственно вычлененную из связи с более грубой реальностью, тогда как первая из этих составных частей даже в высших своих достижениях еще не предстает опытной наукой об искусстве в собственном смысле, но обнаруживает лишь *тенденцию* к ускользающему от нее познанию художественных феноменов, осуществляющуюся весьма проблематичными окольными путями (установлением внехудожественных фактов, относящихся к искусству, в соединении с умозрительными рассуждениями о нем).

Существуют, однако, сомнения, может ли эта вторая наука об искусстве быть в том же строгом смысле *наукой*, что и первая, выполняет ли она хотя бы то конститутивное условие строгой науки, которое позволяет решать в пользу одного из противоборствующих утверждений. Первая наука об искусстве не испытывала сомнений по этому поводу. Правда, и в ней возможность строгого решения быстро убывала по мере продвижения от задач первой ступени к задачам последующих ступеней (см. выше с. 67 сл.), но это более касается вопроса о границах строгого познания, принципиальная достижимость которого для самых широких сфер никак не оспаривается. Здесь же с самого начала речь идет о том, доступна ли объективной проверке субъективная уверенность в правильном понимании произведения, может ли она быть сделана общезначимой, или же всякое “познание” в этой области имеет значение только для тех, кто находит в себе такое же переживание его очевидности. Ибо в последнем случае *единая* наука об искусстве раскололась бы на множество наук, организованных по принципу вероисповедных сообществ, и ни одна из них не могла бы рационально опровергать другую.

Решающим теперь стал вопрос о том, можно ли установить изнутри, в пределах второй науки об искусстве, критерии строгого решения. Ибо если бы этого не удалось, вторая наука об искусстве была бы невозможной. Сегодня дело представляется, по крайней мере, следующим образом: можно *в принципе* указать требуемые критерии, хотя в том или ином конкретном случае они отнюдь не всегда оказываются достаточными для решения. Начатки строгой науки об *искусстве* имеются, но это только лишь начатки.

Обе науки об искусстве и существующая наука об искусстве

В существующей в настоящее время науке об искусстве ее искусственно выделенные составные части, не имеющие четких границ, перетекают друг в друга. Понимание и непонимание — это лишь предельные случаи, в действительности же речь идет о той или иной средней степени

понимания; только в крайних случаях приближаются к пределу, к нижнему гораздо чаще, чем к верхнему. Но это означает, что чисто статистически, как по числу работ, так и по количеству исследователей, в настоящее время доминирует первая наука об искусстве.

Однако неравное соотношение условно выделенных составных частей современной науки об искусстве затрагивает не только количественную, но в известном смысле и качественную сторону, а именно различный уровень развития. Первая наука об искусстве уже освоила огромные части “заданных” ей материальных комплексов, белых пятен на карте ее знаний становится все меньше, у нее есть прочные достижения, окончательные результаты, в основе своей устойчивые и уточняемые лишь в деталях. Эта стабильность и прочность результатов — следствие стабильных и общепризнанных исследовательских принципов и методов. Первая наука об искусстве работает на основе принципа строгой верифицируемости и критериев строгого решения; она обладает, хотя бы только на первой своей ступени, методами, которым можно научить, дифференцированными техническими приемами, надежными формами работы. У нее есть четкое понятие о своих задачах, живое представление о том, что уже достигнуто и что еще предстоит осуществить, и ясное сознание того, что в процессе коллективной работы она “организует” объективно существующее предприятие (науку). — Эта уверенность тотчас же пропадает у первой науки об искусстве, как только она переходит к решению вопросов, которые без понимания произведений не могут быть даже точно поставлены. Своеобразие ее характеризует и то, что она, с одной стороны, “массивна”, а с другой — “туманна”.

Во второй науке об искусстве все еще подвижно и зыбко. Она еще не достигла ясного представления о том, что ей собственно нужно делать, у нее нет общепризнанных критериев, согласно которым можно объективно различать истинное и ложное, она обладает лишь немногочисленными начатками предметных методов и не имеет дифференцированных “органов”. Результаты ее скудны и, за немногими исключениями, неустойчивы; даже проблематика ее

еще только формируется. Каждый исследователь работает “сам по себе”. Худшее заключается в том, что выдвинутые *ad hoc** теории познания искусства объявляют эту ситуацию неизменной. Говорят: “То, что ты понимаешь под наукой, необходимо, конечно, для науки, но только для так называемой точной, для ‘первой’ науки об искусстве, а есть еще другая область, ‘вторая’ наука об искусстве, она должна выработать свои методы в противовес ‘первой’, и мы хотим, мы должны в этой ‘второй’ науке об искусстве отказаться от таких самих по себе прекрасных вещей, как строгое решение, поступательное движение, точное предметное раскрытие” (парафраза суждений Макса Вертхаймера о естественных и гуманитарных науках). “И такая позиция сказывается у лучших, выдающихся представителей в поистине необычайной резиньции.”

Пока сохраняется подобная ситуация, нельзя надеяться на что-либо большее, нежели чисто механическое соединение обоих разнородных компонентов, и все, что при этом достигается, будет иметь отрывочный характер. Выходя за пределы первой науки об искусстве, исследователь рискует уйти из науки в литературу, из области понятий в сферу эмоций. Строгость метода и возможность его проверки сохраняются лишь пока речь идет о том, чтобы на основании дошедших до нас сведений дополнить произведение, датировать его на основе документов, отнести его, опираясь на данные стилистической критики, к определенному художественному кругу, генетически вывести его формы, — а в заключение появляется затем несколько разрозненных замечаний о структуре и смысле произведения, часто произвольных, неточных, эмоционально окрашенных и однако же претендующих на несомненную очевидность. С другой стороны, определения второй науки об искусстве часто не подтверждаются фактами, добытыми первой наукой. Так, например, некоторые из атрибуций, предложенных выдающимися представителями “второй” науки, были опровергнуты документами. Все зависит от того, считать ли это окончательным доводом или только симптомом недостаточного развития этой науки.

* ради этой цели (лат.)

По нашему мнению, при таком положении вещей настоятельной потребностью становится разработка “второй” науки об искусстве. Критика существующего искусствознания в целом могла бы ограничиться критикой этой второй составной части идеальной науки об искусстве; несовершенства первой иного характера и порядка⁶⁴. Подобная критика была бы стерильной, если бы нельзя было показать, что отмеченные недостатки вполне устранимы и отнюдь не коренятся в природе исследуемого предмета.

2. К обоснованию и разработке “ВТОРОЙ” НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ

Новое понятие произведения

Среди различных предметов, которые должна исследовать вторая наука об искусстве, отдельные художественные создания занимают особое место именно потому, что их можно изучать непосредственно, и только исходя из них может быть постигнут, например, художественный процесс в целом. В этом смысле мы считаем произведения искусства первичными предметами исследования.

Здесь для второй науки об искусстве возникает одно очень своеобразное обстоятельство. Ее первичные предметы исследования предстоят нам вообще лишь постольку, поскольку мы вступаем в определенное отношение к вещам, которые *common sense** считает произведениями искусства. Каждый раз они должны быть воссозданы в процессе их подлинного вос-произведения, исходя из данных предстоящей нам “внешней” художественной вещи, оформленной таким-то и таким-то образом. *Эта вещь обладает вообще художественными свойствами лишь тогда,*

⁶⁴ Например, еще не исчерпаны возможности картографически-статистического метода при изучении форм, а физико-химические способы восстановления первоначального состояния вещей (и последующее применение их для установления авторства) находятся еще в начальной стадии разработки.

* здравый смысл (лат.)

когда она рассматривается при “эстетической” установке, и вполне определенными художественными свойствами лишь тогда, когда ее рассматривают при вполне определенной эстетической установке. Если изменяется отношение, установка, то при неизменности художественной вещи художественное создание меняет свои свойства; та же самая вещь преобразуется нами в другое художественное создание.

Выяснить, что такое эта “установка” и чем она определяется, уже само по себе составляет задачу понятой таким образом науки об искусстве. Намеренно избранный нами бесцветный термин указывает пока лишь на стоящую перед нами проблему.

Ограничимся следующим: такая “установка” не является ни простым “видением”, ни оторванным от физического духовным процессом, но охватывает, как показали эксперименты Хайнца Вернера⁶⁵, все слои целостного — психофизического и духовного — субъекта. О факторах, детерминирующих определенную установку, см. исследования Г. Й. фон Аллеша⁶⁶. Хотя они и выполнены на предельно простых эстетических предметах, но несомненно значимы и для таких сложных эстетических образований, как произведения искусства.

Все это не следует понимать таким образом, будто художественные создания представляют собой “нечто субъективное”. Совсем наоборот. С той же несомненностью, с какой произведения искусства всегда заново формируются и создаются субъектами, каждое из них в своей целостности есть объективная действительность, особый предметный мир, который можно рассматривать и принимать, как и всякую другую предметность, в который можно проникнуть, созерцая или размышляя о нем⁶⁷. (Ибо если имеется

⁶⁵ Studien über Strukturgesetze, V (Über die Ausprägung von Tongestalten). — In: Zeitschrift für Psychologie, 101 (1927), 179 ff.

⁶⁶ Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. — In: Psychologische Forschung, 6 (1925). См.: Hans Sedlmayr. — In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, IV (1931/32), 214–224.

⁶⁷ Парафраза высказываний Хайнца Вернера: Heinz Werner. Über die Sprachphysiognomik... — In: Zeitschrift für Psychologie, 107 (1928), Heft 2.

твердая “установка”, то возникающее на ее основе произведение определяется исключительно свойствами художественной вещи.) Тем, кто с различными установками воспринимает одну и ту же художественную вещь, предстоит каждый раз нечто иное и тем не менее объективное, отличающееся от действительно вполне “субъективных” частных реакций, которые произведение хотя и может вызвать в воспринимающем, но само отнюдь не требует их.

Понимание того, что исследуемый предмет должен быть воссоздан из предстоящей нам художественной вещи, оформленной таким-то и таким-то образом, само по себе не ново; в теории оно получило сегодня достаточно широкое распространение⁶⁸. Новой, однако, является его формулировка. При прежнем понимании требуемое воссоздание переносилось из сферы непосредственного восприятия (или представления) в сферу интеллектуальной переработки восприятий. Казалось при этом, что различные люди, поставленные перед определенной художественной вещью (при одних и тех же объективных условиях: одни и те же позиции и их меняющаяся последовательность, одинаковое освещение и т. д.), воспринимают одно и то же и лишь потом по-разному обрабатывают (“интерпретируют”, “толкуют”) воспринятое в “духовных” процессах, которым в силу философских предрассудков приписывалось более высокое достоинство, нежели “простому” восприятию. В противоположность этому новое понимание отстаивает тот эмпирически обоснованный и в дальнейшем оказавшийся весьма плодотворным взгляд, согласно которому в приведенном выше примере уже в восприятии различных людей, смотря по обстоятельствам, даны совершенно разные художественные образования, отличающиеся отнюдь не только по степени большей или меньшей ясности.

Новое же состоит прежде всего в том, что в понимании этого научились видеть собственно фундаментальную

⁶⁸ См.: Бенедетто Кроче, “Некоторые критические основоположения...” (1919), в немецком переводе Юлиуса фон Шлосера: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, IV (1926), 16.

проблему науки об искусстве. Возникнет ли из наших усилий подлинная наука об искусстве, всецело зависит от того, удастся ли сделать действенной эту мысль в конкретной искусствоведческой работе.

В современной науке об искусстве еще широко распространено наивное представление о том, что художественное произведение можно воспринять при любой, при повседневной установке — поскольку внешняя художественная вещь предстоит ведь нашему взору. Так как установки разных людей нашего времени по отношению к внешним предметам класса “произведения искусства” весьма различны, здесь в каком-нибудь неконтролируемом месте возникает целый поток противоречий. Это приводит затем к скепсису относительно возможности строгих решений. Ибо материальные результаты исследования без видимой причины предстают несоединимыми. “Граница” определенного пространства оказывается, например (смотря по обстоятельствам), одной, если это пространство рассматривается исходя из “геометрической” установки как стереометрическая форма, и другой, если рассматривать его при адекватной “эстетической” установке⁶⁹. Да и само понятие пространственной границы получает тогда всякий раз другой смысл, и достигнуть единства в его понимании оказывается невозможным.

“Правильная установка”

Мысль о том, что сначала нужно иметь художественное произведение, чтобы затем исследовать его, оставалась бы чисто платонической, если бы не удалось указать критерии того, что мы в данном случае действительно имеем дело с произведением, которое *предполагаем* исследовать. Если бы речь шла только о том, чтобы изучать художественные создания вообще, — а в этой ситуации находится

⁶⁹ Ср.: Hans Jantzen. Der gotische Kirchenraum (1927); вновь напечатано: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951, 7–20.

общее искусствознание, — то нужно было бы только решить, является ли установка по отношению к данной художественной вещи “эстетической”. Но если исследоваться должны *определенные* художественные образования — как в специальном разделе науки об искусстве (на результатах которого основывается история искусства), то следует выяснить, адекватна ли принятая установка этому особому образованию. (Ответ на первый вопрос может быть выведен только из ответа на второй).

Обладать такими критериями было бы важно и для того, кто хотел бы не исследовать определенное художественное произведение (или в процессе исследования вывести из него какие-либо заключения), но созерцать его или наслаждаться им, — для каждого, кто не довольствуется случайным впечатлением от художественной вещи, складывающимся на основе имеющейся у него установки. В общем, однако, зритель, у которого нет научного интереса, не стремится к основательному решению этой проблемы. Среди различных установок он отдаст предпочтение той, которая доставит наиболее подходящие для него переживания, а не той, которая будет правильной. Извлечь из произведения как можно больше переживаний заботит его гораздо больше, нежели то, вполне ли соответствует воспринимаемое им тому созданию, которое, как он *считает*, он воспринимает. Формирование и преобразование его установок по отношению к произведениям искусства регулируются иными факторами, нежели потребностью познания. Это гедонистическое отношение очень распространено, проникает оно и в современное искусствознание.

Для подлинной науки об искусстве совершенно невозможно приступить к своей повседневной работе, минуя этот вопрос. Ибо *она вообще обретает свой первичный предмет исследования* только благодаря добросовестному решению этой проблемы. Самым серьезным аргументом против существующей науки об искусстве является то, что она не уяснила себе важность этой проблемы и недостаточно энергично способствовала ее решению.

Здесь мы не можем поставить себе задачу с ходу наверстать упущенное; достаточно указать на произошедший

перелом, в результате которого была понята невозможность уклониться от этой проблемы и с различных сторон предпринимаются попытки ее решения. Как правило, речь при этом идет об осознанном и точном применении методов, которые “попутно” и без ясного осмысления использовались и прежде. Здесь мы лишь наметим то направление, в каком предпринимаются попытки решения этой проблемы.

Самым простым случаем для определения “правильной” установки будет тот, где предстоит определить “первоначальную” установку, т. е. ту, при которой данная конкретная художественная вещь была сформирована именно так и не иначе. Из двух восприятий произведения правильным будет считаться то, которое в объективном его составе делает понятными, необходимыми, осмысленными вещи, другим восприятием принимаемые просто как таковые⁷⁰. В строгом теоретическом смысле критерий этот не бесспорен, ибо существует ведь и неверное понимание. Однако он сохраняет свою ценность до тех пор, пока не будет показана возможность иного истолкования, которое деталь за деталью представило бы все части и связи произведения в ином свете, но с той же степенью осмысленности.

Если же критерий этот оказывается недостаточным для принятия решения, его можно заменить другим: предпочтение будет отдано тому истолкованию произведения, при котором в более крупных целостных образованиях, включающих в себя это произведение, становятся понятными вещи, оставшиеся бы непонятыми в случае их рассмотрения при другой установке. *Одной* из таких “более крупных целостностей” следует считать художественный процесс, в котором возникло данное произведение. Если в этом процессе обретают смысл черты, которые при другом подходе к отдельному произведению оставались бы случайными и лишенными смысла, то это свидетельствует о

⁷⁰ Поэтому-то так важно увидеть как можно больше в объективном составе произведения. Ср.: Hans Sedlmayr. Die Architektur Borrominis (1939²). Reprint. Hildesheim, 1973, 22.

правильной установке. Восприятие отдельного произведения подтверждается здесь пониманием структуры всего художественного процесса⁷¹.

Верно, что в случае этого критерия уже предполагается знание всего процесса, но это не опровергает сказанного — такова типичная форма движения науки к большей полноте. Никакая “часть” научного индивидуума сама по себе не является завершенной: полное знание отдельных произведений и полное знание соответствующего ему целостного художественного процесса взаимообуславливают друг друга и достигаются вместе.

Точно так же в качестве “более крупного целого” можно рассматривать “культуру”, внутри которой возникает данное произведение. При этом исходят из понимания того, что подобно целостному художественному процессу культура также представляет собой органическое единство, структура и закономерность которого могут быть определены. Правильная установка по отношению к произведению должна не только “соответствовать” этой структуре, но и выполнять определенную функцию в связи этого целого. (Конкретная европейская установка по отношению к негритянской скульптуре является ложной, плохой, ибо она не сочетается со всем тем, что мы знаем уже о духовном складе первобытных народов.) — В этом случае, чтобы проверить правильность установки, мы выходим из сферы художественных феноменов — здесь *одно* из оправданий программы “история искусства как история духа”.

Этим возможности решения еще не исчерпываются⁷². Если сегодня еще не делается то, что полагалось бы сделать, если в конкретном случае решение не всегда принимается с надлежащей степенью достоверности, это объясняется тем, что мы в целом имеем слишком расплывчатые

⁷¹ Ср.: Hans Jantzen. — In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, I (1927/28), 18.

⁷² Ср.: Hans Sedlmayr. — In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, I (1927/28), 120 и “Die Architektur Borrominis”.

представления о структуре таких очень сложных образований, как, например, тот или иной исторический процесс или какая-нибудь “культура”, часто упрощенно представляем себе закономерности таких образований, а в конкретных случаях еще слишком мало знаем о соответствующих вещах. — Но если кто-то вообще отвергает эти критерии, это не избавляет его от необходимости предложить вместо них другие. *Складывающаяся вторая наука об искусстве почти всецело будет заниматься поиском оснований, позволяющих в конкретных случаях придать к однозначным решениям.*

Наивный взгляд учитывает все эти весьма сложные обстоятельства тем, что требует от искусствоведа “художественного чутья”. Но как опознать эту способность, остается, однако, неизвестным.

Новое представление о понимании

Осознание того, что первичный предмет исследования вообще существует для науки об искусстве лишь при наличии определенной установки по отношению к художественным вещам, могло бы парализовать всю научную деятельность, если бы оно не шло рука об руку с новым представлением об исследовании и понимании. Ибо как раз если вдуматься в своеобразный характер этой ситуации, то возникает скепсис иного рода: можно ли научно исследовать такие произведения? Не упраздняет ли научная установка ту другую установку, благодаря которой они только и даны нам? Не существует ли непримиримая противоположность художественного созерцания и научного наблюдения и постижения? И не возникла ли описанная нами “первая” наука об искусстве как раз в силу стремления научно постигнуть художественные создания? “Жизнь” ушла из этих чувствительных организмов, ибо у них была отнята почва, на которой они только и могли раскрыться, так что для научного рассмотрения остались только выделенные из них скелеты. Сомнения эти выдуманы не нами, они возникают как раз у самых чувствительных из тех лиц, кто созерцает эти существа и опасается подмены феноменов в процессе их научного изучения.

И тогда вообще отказываются от “понятий” и довольствуются тем, что посредством аналогий описывают и намекают на “увиденное”. О художественных созданиях говорят так, как богословы — о свойствах Бога.

Эти сомнения, имеющие весьма положительное содержание, могут быть устранены. Прежде всего: не существует такой противоположности между созерцанием и пониманием, как ее представляют под влиянием устаревших теорий познания.

В чем заключается прогресс в исследовании, например, отдельного произведения? Здесь, как и повсюду в науке, — в том, что становятся понятными те черты и свойства, которые прежде просто приходилось принимать как данность, что приходят к таким понятиям и концептам, которые из предельно немногих центральных моментов позволяют определить предельно многое⁷³ — при лучшем понимании произведения. Понимание это, однако, не ограничивается только интеллектуальной средой, но охватывает и область восприятия. Если я лучше понимаю произведение, то я и вижу его иначе, более проработанным, более целостным и расчлененным — феномен также “улучшился”. До этого, например, глядя на архитектуру, я видел перед собой хаотическую, беспорядочную массу различных форм; по мере того, как я постигаю функцию и связь отдельных частей, каждая часть обретает в целом свое осмысленное, необходимое место. “Постигать означает прорабатывать гештальт, форму, что в свою очередь означает, что, с одной стороны, исчезает всякий хаос, а с другой стороны, две детали никогда не предстанут вне связи друг с другом. Даже если я увижу в какой-либо детали не более чем ‘дурацкое украшение’, то и в этом случае я лучше проработал целое, нежели когда чисто механически присоединил бы к нему эту деталь.” (Вся эта глава до конца представляет собой свободный пересказ идей Курта Кофки⁷⁴).

⁷³ См.: Max Wertheimer. Schlußprozesse im produktiven Denken (1918), вновь напечатано: Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. Erlangen, 1925.

⁷⁴ Kurt Koffka. Zur Theorie der Erlebnis-Wahrnehmung. — In: Annalen der Philosophie, 3 (1922), 375–399.

Верно, что при этом вместо первоначального художественного создания возникло другое; до понимания перед мной был другой феномен, нежели потом. Но замещен он был не любым другим феноменом, а лишь более адекватным, лучше проработанным. Это означает, что изменения, которым мы подвергаем феномены, научно их изучая, в сущности им не чужды. И если мы говорим: проработать *лучше*, то это означает, что мы должны раскрыть их свойства, находящиеся в них в зародыше, т. е. что мы не должны приносить ничего противоречащего их природе. И если исследователь отмечает в художественном создании новое свойство, это не означает, что и каждый, рассматривающий ту же самую художественную вещь, также видит это свойство; если бы все было так просто, тогда было бы непонятно, почему этот факт был замечен так поздно. Можно утверждать только следующее: если при рассмотрении данного произведения отрешаются по возможности от привычного способа его восприятия и усваивают по отношению к нему определенную установку, тогда получают это свойство. (И это должно привести затем к дальнейшим успехам в объяснении других фактов, оставшихся до тех пор неясными.) И тот, кто впервые воспринял и постиг это свойство, может затем сказать: «Хотя я еще никогда не видел этого прежде, однако, с другой стороны, то, что я видел до сих пор, еще не было удовлетворительно описано с помощью старых понятий; существовало нечто, что — как я сейчас замечаю — имело ту же направленность, что и вновь увиденное мною свойство. Благодаря тому, что я вижу это свойство, «улучшился» предстоящий мне феномен этого произведения». Следовательно, в этом случае мы постигаем произведения не такими, какие они есть, но измененными так, *что они как бы приблизились к своему идеалу*.

Имеется, однако, и другой способ рассмотрения и понимания, который не прорабатывает более основательно целое, но, напротив, предоставляет ему распасться на куски. Феномен также изменяется при этом, но в противоположном смысле: он разлагается на части, связываемые с помощью союза «и». Против такого способа понимания,

ложно принимаемого за единственную возможность строгой науки, и направлен описанный выше скепсис, и только здесь он вполне оправдан.

Здесь еще одно замечание: могут существовать цели, при которых интерес направлен вовсе не на целостные феномены как таковые, но на конечные, вычленимые из них части. Тогда анализ в широком смысле выступает и как процесс формообразования. Ибо когда части выделяются из целого, они обретают теперь собственный гештальт. Если это обстоятельство учитывается, рассмотрение «частей» художественных произведений вполне возможно и осмысленно. Негодным окажется лишь такой подход, когда этого не будут принимать во внимание, и считая, что исследуют подлинные части произведений, в действительности будут иметь дело с продуктами распада, искусственными продуктами анализа. То, что обширные области существующей науки об искусстве далеки от своего предмета, объясняется большей частью неосторожным применением анализа, разрушающего художественные создания. Анализ же не является ни единственным методом, ни высшим формообразующим принципом нашей науки.

И здесь важно отметить: можно отклонить предложенное решение, но нельзя обойти проблему.

Актуальные предметы исследования

Какие предметы должны быть выдвинуты на первый план исследовательской работы, это определяется прежде всего уровнем развития соответствующей области. Предварительно же следует во всяком случае потребовать, чтобы никакой исследовательской задаче не отдавалось одностороннее предпочтение за счет других.

Невозможно поэтому считать единственной задачей науки об искусстве изучение художественного *процесса*. Было бы излишним подчеркивать это, если бы еще и сегодня искусствознание не совпадало для многих с *историей искусства*, что отражается и в названии преподаваемой в

университетах дисциплины. Взгляд этот исторически понятен, ибо строго научное рассмотрение с самого начала формировалось в *cadres** всеобщей истории; понятен он также и предметно, ибо мы сами показали выше, что во многих случаях знание художественного процесса уже должно предполагаться, чтобы вообще стало возможным конституировать отдельные произведения как четко очерченные предметы. Тем не менее невозможно рассматривать изучение других предметов (отдельных произведений, типов формообразования, видов искусства) просто в качестве вспомогательного средства для построения истории. Столь же оправдан и противоположный способ рассмотрения, использующий исторические знания для учения о произведениях как таковых. Учение о произведениях представляет собой *автономную дисциплину* “целостной” науки об искусстве, наряду с учением о художественном процессе, хотя их никогда нельзя механически отделить друг от друга.

Здесь не может быть поставлен вопрос о том, существуют ли помимо этих двух дисциплин и другие автономные “части” (дисциплины) науки об искусстве.

Какие исследовательские задачи стоят перед второй наукой об искусстве на *современной стадии* ее развития, это вытекает из обзора ее разделов, того, что было достигнуто в них до сих пор. Первым и устойчивым достижением понимающей науки об искусстве была разработка учения об исторически варьирующихся типах формообразования (стиль эпохи, поколения, региональный стиль и т. д.) и их изменениях. В этой области во многих случаях удалось успешно приблизиться к достижению общей цели — такому пониманию исследуемого предмета, когда из немногих центральных моментов становятся постижимыми предельно многие особенности “стиля”. Однако подобное учение об изменениях стилей никак нельзя отождествлять с историей искусства, равно как не может считаться исчерпывающим такой подход к произведениям, когда отдельное произведение односторонне рассматривается как

проявление определенного стиля. Так что все другие задачи, насколько они уже выявились теперь, должны решаться с той же строгостью, что и в этой лучшей всего разработанной области исследования.

Подведем итог: до сих пор вторая наука об искусстве по своим устремлениям чересчур односторонне была *историей* искусства, а в своих результатах чересчур односторонне стала историей *стиля*. — Из этого вытекают следующие требования:

а) Нынешняя фаза науки об искусстве с беспрецедентным размахом должна выдвинуть на первый план *исследование отдельных художественных созданий*. Нет на современной стадии ничего более важного, чем углубленное познание отдельного художественного произведения, и нигде существующая наука об искусстве не оказывалась в такой мере несостоятельной, как при решении этой задачи⁷⁵. Без основательного изучения отдельного произведения другие проблемы могут быть решены лишь частично. О сходстве и несходстве произведений можно утверждать что-либо окончательное только тогда, когда удалось достаточно глубоко продвинуться в понимании отдельного произведения. А установление сходства и несходства помогает далее раскрыть генетические связи между произведениями (связи происхождения одного от другого), которые в свою очередь составляют основу для реконструкции художественного процесса. Поэтому более глубокое знание отдельного произведения способствует умножению познаний во *всех* разделах науки об искусстве.

То, что теперь, на некоторое время, *отдельное* художественное произведение выдвигается на первый план исследования, вовсе не означает, что это произведение должно быть искусственно отделено от той исторической ситуации, в которой оно возникло. Этой ошибки можно избежать благодаря тому, что согласно новому взгляду художественное создание *вообще имеет место лишь благодаря*

* рамках (лат.)

⁷⁵ Ср.: Guido Kaschnitz von Weinberg. — In: Gnomon, 5 (1929), 205.

определенной установке, в которой виртуально концентрируется вся историческая ситуация. И то, что может рассматриваться в качестве отдельного целостного произведения, определяется опять-таки этой установкой.

Заметим попутно: если удастся найти адекватную установку, то тем самым исчезающая историческая эпоха непосредственно переживается с такой полнотой и сосредоточенностью, какой никогда нельзя достичь с помощью духовно-исторического метода параллельного сопоставления художественных феноменов с аналогичными по смыслу созданиями других областей (Карл Линферт).

Рассматриваемое в качестве особого, еще не осуществленного задания науки об искусстве, отдельное художественное произведение предстает теперь нам в своей необычайной близости и новизне. Будучи прежде лишь медиумом познания, свидетельством чего-то другого, что должно было быть раскрыто через него, оно выступает теперь как покоящийся в себе *малый мир* особого рода. Это похоже в данной сфере на переход от понимания “всего мира” как поля действия и выражения его творца — мира, в котором интересует лишь то, что может быть *прямо* истолковано в качестве манифестации его творца, — к такому представлению, для которого этот мир сам стал предметом созерцания и исследования. Здесь, как и там, первым последствием этого является необычайное возрастание полноты качеств, по сравнению с которой прежние описания и прежние видение кажутся бледными, схематичными, абстрактными.

б) До сих пор исследование исторически изменчивых типов формообразования (стилей) отодвигало на задний план исследование относительно инвариантных типов, определяющее границы донаучного опыта в его суждениях об “архитектуре”, “живописи” и т. д. Полнота науки об искусстве требует проверить, насколько оправданно это донаучное разделение.

Не иначе обстоит дело и с тем типовым понятием, которое в пока еще не известном нам четком значении ограничивает нашу область исследования, — с понятием “искусство”. Во всяком случае, теперь уже ясно, что этот

термин, применение которого обусловлено первоначально лишь донаучным словоупотреблением, обозначает весьма различные предметы и группы фактов⁷⁶, и в них необходимо вникнуть и их понять, чтобы найти повсюду *естественные границы*.

с) То, что на современной стадии работы собственно по истории искусства должны отойти на второй план, отнюдь не означает пренебрежения историей и не может служить доказательством неплототворности новых воззрений для решения историко-художественных проблем. В этом проявляется осознание того, что *исследование художественного процесса* (это известно и из других областей) представляет собой особенно трудную проблему, решение которой должно быть тщательно подготовлено.

Для этого необходимо прежде всего более глубокое знание произведений. *Не понимая произведений, мы не поймем и того, что собственно изменяется в художественном процессе*, т. е. не поймем и самого художественного процесса⁷⁷. Практика показала, что предельно углубленное познание отдельных произведений могло бы существенно прояснить и наше знание художественного процесса в соответствующей точке.

Во-вторых, для этого необходимо *прояснение наших представлений о художественном процессе вообще* и в связи с этим таких понятий, как “сила” (как причина изменений), достижение, “развитие” и т. д. Обойтись без этих понятий нельзя, все они явно или неявно применяются исследователями, но в столь непроясненном виде, что понятие “развитие”, например, утерало какой-либо точный смысл и применяется без различия для обозначения протекания процесса вообще, движения, изменения. — Прояснение это может быть ускорено, если привлечь результаты, достигнутые в других областях и касающиеся проблем, которые возникают при исследовании всякого процесса⁷⁸.

⁷⁶ Ср., например: *Heinz Werner. Die Ursprünge der Lyrik. München, 1924, 5–7.*

⁷⁷ Ср.: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, II (1928/29), 164.*

⁷⁸ Ср., например: *Kurt Lewin. Gesetz und Experiment in der Psychologie. — In: Symposium, 1 (1927), и общие положения в*

Здесь я хотел бы еще только показать, что намеченное выше новое понятие художественного произведения имплицитно содержит в себе и новое понимание художественного процесса, позволяющее увидеть, насколько неудовлетворительно прежнее, все еще широко распространенное понимание исторического процесса в области искусства. Согласно этому пониманию, происходящему из взгляда на произведение как на вещь, *новые* произведения (произведения с новыми свойствами) чисто механически прибавляются к прежним произведениям, прежние же произведения остаются неизменными. Но если признано, что уже одно-единственное произведение с новыми свойствами неразрывно связано с новой “установкой”, то в силу этой вновь возникшей установки изменяются свойства — и относительная ценность — всех, в том числе и ранее существующих произведений. Одновременно изменяется и круг созданий, которые являются “произведениями искусства” (в оценочном смысле этого слова); изменяется круг предметов, которые при данной установке выступают в качестве “мотивов”, и многое другое. — Динамическое понимание заступает место квазигеометрического.

Но если произошла ревизия наших представлений о художественном процессе, то вместе с новыми материальными результатами, полученными при изучении произведений, предстанет существенно новая — в целом и в деталях — картина истории.

Временная отодвинутость исторических вопросов на задний план способствует спокойной разработке этих необходимых предпосылок для новых исторических трудов.

д) Наука об искусстве имеет дело с художественным процессом прежде всего в двух отношениях: с процессом, в котором возникают новые “установки”, и с процессом, в котором при данной установке возникает конкретное художественное произведение. Т. е. в известной мере с филогенетическим и с онтогенетическим процессом. (На третьем месте будет процесс, в котором возникает материальная художественная вещь.)

работе: *idem*. Vorsatz, Wille und Bedürfnis. — In: Psychologische Forschung, 7 (1927).

Из этих двух типов художественного процесса до сих пор в истории искусства преобладало изучение конкретных изменений первого типа. Учение об *онтогенезе отдельных художественных созданий*, о возникновении произведения от “замысла” через наброски, “эмбриональные” состояния, вплоть до конечного результата до сих пор остается в зачаточном состоянии. Задача эта, помимо своего самостоятельного значения, важна и для исследования “больших” художественных процессов, ибо процесс, совершающийся при создании отдельного художественного произведения, может оказать обратное воздействие и изменить саму “установку”, из которой он исходил⁷⁹.

Тем самым намечены лишь *некоторые* из актуальных предметов исследования, дальнейшие выявятся в процессе развития этой исходной основы.

Актуальные методы

Методы в собственном смысле не могут быть придуманы до решения проблем, они могут получить развитие только в процессе этого решения. Тем не менее можно выдвинуть несколько общих максим. Последние определяются как собственной природой исследуемых предметов, так и уровнем развития соответствующей науки.

Так, например, изложенное своеобразие первичных искусствоведческих предметов полностью исключает описание предметов согласно заранее установленной понятийной схеме (анкетный метод). “Что касается вещей, я могу ставить любые вопросы и на каждый из них получать ответ при условии, что вопрос вообще имеет смысл относительно вещи”. Художественные произведения ведут себя *в этом отношении* не как вещи, но как феномены. (Это не относится к их реальности и объективности. См. выше с. 77 сл.). “Феномен, возникший естественным путем при определенной установке, имеет лишь определенные,

⁷⁹ Ср.: *Hans Sedlmayr*. — In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, II (1928/29), 187–192, особенно 190.

заданные этой установкой свойства. Спрашивать о других свойствах бессмысленно, это прямой путь к искажению, ибо в силу самого вопроса изменится установка. Следовательно, в зависимости от обстоятельств невозможно будет ответить на такой, например, вопрос, как: была ли синева светлой или темной? (было пространство 'составным' или 'расчлененным'?⁸⁰). Нельзя ответить не потому, что зритель не 'замечает' этого свойства, не обращает на него особого внимания, но потому, что сам феномен при данных обстоятельствах вообще не определен в этом направлении, что было бы невозможно в случае вещи. Продолжая настаивать на том, чтобы дать ответ на подобные вопросы, вымучивают в конце концов новые феномены, где ответ этот оказывается возможным, однако ни один из зачатков не получает здесь развития — просто один феномен ложно подменяется другим" (Курт Коффка). Например, в так называемых "объективных" формальных описаниях художественное произведение подменяется чем-то совершенно другим и, собственно, уничтожается. В неприменимости определенных методов еще раз особенно отчетливо сказывается своеобразие таких предметов исследования.

С другой стороны, предпочтение известных методов отражает определенный период в развитии соответствующей науки, который и в других науках протекал сходным образом. Для него типичны "уход от непосредственных требований практики"⁸¹, антитеоретическая установка с ее обращенностью к феноменам, особая близость к предмету (и конкретность), более четкое размежевание с другими науками и повышенное внимание к надежности способа рассмотрения, наконец, поворот от узкого ограничения к расширению сферы работы". Это эпоха, которую можно назвать переходом от "периода систем" к "периоду описания" и которая и в других науках характеризуется совпадением совершенно сходных факторов (Курт Левин). Так что нетрудно понять, что требования, установленные

⁸⁰ Добавлено мною.

⁸¹ В нашем случае, например, это потребности музейной практики и т. д.

Куртом Левином для метода сравнительного науковедения (науки о науках), можно пункт за пунктом перенести и в науку об искусстве в ее новой фазе⁸².

В этой ситуации возникают задачи и методы, которые в настоящее время должны быть выдвинуты на первый план. Я приведу вкратце, применительно к нашему материалу, установленные Левином требования, которые следовало бы подробно перечитать у него и основательно продумать:

1. Размышления об искусстве или о его видах и т. п. должны отступить на задний план перед исследованием произведений. Точно так же умозрительные рассуждения о сущности исторических процессов должны отступить на задний план перед изучением свойств конкретных исторических этапов. (О сомнениях относительно этого программного пункта см. Lewin, a. a. O., S. 78.).

2. На некоторое время наука об искусстве должна решительно выдвинуть на первый план описание феноменальных свойств конкретных предметов, т. е. тех свойств, которые могут быть прямо постигнуты в восприятии, в противоположность господствовавшему до сих пор и типичному для "периода систем" во всех науках подчеркиванию генетически обусловленных особенностей.

3. То обстоятельство, что в произведениях искусства речь идет не о биологических или психологических по типу своего существования предметах, но о "сущностных", "идеальных" предметах, принадлежащих так или иначе особой сфере, — это не должно повсюду вести к работе с предельно радикальными, абсолютными различиями. Между сущностными, идеальными образованиями, противостоящими друг другу в качестве предельных крайностей, находятся обычно другие сущностные типы, часто образующие промежуточные ряды постепенных переходов, так что и здесь "чистые" случаи следует считать лишь пограничными или идеальными случаями. Склонность к абсолютизации приводит к искажениям и подавляет дух недедуктивных описаний, исходящих в своих построениях из единичного.

⁸² Kurt Lewin. Idee und Aufgabe der vergleichenden Wissenschaftslehre. — In: Symposion, 1 (1927).

4. Как правило, подобная абсолютизация становится возможной лишь на основе несколько легкомысленного обращения с “примерами”. Пункт этот столь важен, что я приведу соответствующее место у Левина *in extenso**.

“Пример получает необычайно большое значение в период описания. Так как здесь еще не располагают в больших масштабах другими критериями, как в более поздние периоды, то ‘показать на примерах’ становится существенным средством доказательства или, скорее, подтверждения истинности суждений. Для того, чтобы примеры действительно выполняли эту функцию, при использовании их нужно проникнуться новым духом повышенной строгости и ответственности. Нужно отойти от той нередко встречающейся в период ‘систем’ практики, когда иллюстрация в виде какого-либо вырванного из контекста особого типа рассматривалась как доказательство для более широкого типа, — явные случаи такой практики уже сегодня поражают своей неубедительностью.

Прежде всего следует обращать внимание на то, нельзя ли найти примеры противоположного свойства, которые ограничивали бы всеобщность суждения или вообще запрещали бы его.

Вместе с тем это никоим образом не должно вести, в том числе и в эмпирических науках, к совершенно неоправданному требованию, будто только множество подобных случаев гарантирует истинность общего суждения. Однако определение общего типа не должно основываться на приводимых в примерах свойствах, составляющих специфику особого типа, к которому и относится пример, хотя это и остается незамеченным. Сколь банальным ни представлялось бы это требование, выполнить его в действительности оказывается трудно, и большая часть ошибочных описаний основывается в настоящее время на ложной оценке того круга явлений, который полностью охватывается приводимым примером, независимо от того, преувеличивается ли, или преуменьшается этот круг. — Последнее также встречается нередко и приводит к глубоким заблуждениям. — Наивное применение примера, которое в чрезмерном доверии к нему видит лишь его функцию позитивного подтверждения, должно уступить место полноправному использованию и негативной его функции выявления неверных суждений. Внимание

к объему охватываемых примерами явлений и тщательный учет примеров противоположного толка должны стать всеобщими требованиями.

Таким образом, в качестве основания общих суждений имеет значение не столько большее число одинаковых случаев, сколько внимание к предельно удаленным друг от друга, т. е. неодинаковым разновидностям типа. Это соответствует существенно повысившейся осторожности по отношению к ‘общим’ (генерализирующим) суждениям (т. е. к суждениям, использующим термин ‘все’, а не к суждениям, притязающим на общезначимость, аподиктичность) и никоим образом не означает умаления веры в доказательную силу примера, и притом действительно единичного случая. Напротив, взвешенная оценка круга охватываемых примером явлений составляет необходимый методический коррект к прочно сложившемуся сознанию того, что на основе единичного примера можно вынести аподиктическое суждение о представляемом им типе.”

5. От высказываний об абстрактных возможностях следует переходить к определению конкретных данностей.

6. Нужно обращать внимание на то, чтобы не разрушить полноты индивидуальной конкретности отдельного произведения при выделении его из особого, специфического для него окружения. Вообще в каждом отдельном случае еще предстоит определить, что следует считать “целостным” художественным созданием.

7. Требование исследовать конкретные единичные произведения не означает ни изъятия отдельного предмета из его окружения, ни изолированного его рассмотрения. Описание отдельного предмета должно по возможности идти рука об руку с отысканием *родственных типов*. Важнейшим методическим средством для выполнения этого, как и большинства названных выше требований, является *сравнительное* описание.

“Сравнительное описание вместо характеристики посредством общих понятий классов, которые в настоящее время образуются большей частью лишь с помощью весьма гипотетической генерализации, делает упор на определении посредством отграничения от других конкретных единичных образований, соответственно от типов, представляющих ‘последние виды’. Благодаря сравнительному описанию мы

* подробно (лат.)

становимся таким образом независимыми от большого пласта теорий, без которых в противном случае едва ли смогли бы обойтись и которые особенно опасны именно потому, что лишь с трудом признаются в качестве таковых.

Определение через сравнение носит по существу относительный характер: конкретный предмет измеряется другим, а не определяется посредством дефиниции в качестве подчиненного понятия некоторого класса. Это не означает какого-либо ограничения общезначимости получающегося при этом знания по сравнению с казалось бы более абсолютными определениями предшествующих периодов. Как раз относительность делает возможным несравненно более точное и притом гораздо более надежное описание.

Сравнительный метод необычайно плодотворен прежде всего как эвристический принцип. Ибо сопоставление с родственными, отличающимися лишь степенью образованиями часто вообще только и выявляет важные свойства, остававшиеся бы иначе сокрытыми.

Сравнительное рассмотрение достигает большей близости к предмету и, охватывая круг родственных типов, обостряет нашу способность оценивать адекватность примеров. Тем самым оно предохраняет от весьма еще живучей и почти неизбежной в настоящее время тенденции работать с антитезами без каких-либо переходов между ними, т. е. от опасности абсолютизации.

Сознательно проведенное сравнительное описание будет, вероятно, самым действенным вспомогательным средством против столь часто встречающейся двусмысленности и прочих превратностей терминологии, в силу которых неодинаковые по существу образования представляются одинаковыми, а, с другой стороны, нередко близкородственные образования вследствие несходного именованья отрываются друг от друга. Ибо задача такого описания в том и состоит, чтобы пройти по возможности весь родственный круг и определить единичный тип в качестве члена ряда, освоенного во всех промежуточных ступенях. Так открываются связи, которые между более удаленными членами ряда нельзя распознать, и нередко изменяется восприятие различных свойств даже отдельного члена. Сравнительное описание как раз и направлено на это проявление взаимоотношения явлений, будь то определенные свойства различных образований, будь то положение известных образований или процессов в составе более крупного целого.

Сознательное подчеркивание и точное освещение вопроса об 'эквивалентности' — одна из существеннейших черт сравнительного описания. Оно распространяется на свойства, процессы и образования самого различного объема и может касаться как функциональной, так и морфологической эквивалентности. Тщательное освещение этих проблем — важная гарантия от обманчивой терминологии или поверхностного восприятия, и оно понуждает нас рассматривать все единичное в соответствующей связи с другим.

Наконец, сравнительный метод дает руководящую нить для не умозрительного, не 'теоретизирующего' описания, позволяющую продвигаться последовательно, причем каждый новый шаг будет означать одновременно упреждение пройденного. Оно предохраняет описание конкретных единичных фактов от превращения в бессвязный конгломерат. Грядущее развитие науки об искусстве будет стоять под знаком сравнительного описания, и от последовательности и чистоты его проведения будет зависеть, как быстро эта наука осуществит переход от духа 'систем' к спокойному, предметному исследованию, хотя и кажущемуся, на первый взгляд, более мелким." (Цитируется по Левину, с соответствующими теме изменениями.)

8. Необходимая в настоящее время установка науки об искусстве на чистое описание не является вечным признаком этой науки, но характеризует лишь данную новую фазу. И наука об искусстве не может навсегда остановиться на фиксации феноменальных особенностей предметов, но должна будет перейти к отысканию генетически обусловленных связей. И для нее описание является не последней, но лишь *первой задачей* строгого исследования.

К этому я добавлю: 9. Для решения своих самых актуальных задач — прежде всего выяснения функции и связи так называемых "частей" художественного произведения — вторая наука об искусстве будет сознательно и с чистой совестью практиковать применявшийся до сих пор стыдливо *мысленный эксперимент*⁸³. С надлежащей осторожностью, но без колебаний она воспользуется

⁸³ Примеры мысленных экспериментов: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, I (1927/28), 101, а также: Hans Sedlmayr. Gestaltetes Sehen. — In: Belvedere, 8 (1925), 71.

и столь пугающим ее *реальным экспериментом*. Как раз в качестве науки о *духе* наука об искусстве не может откатиться от познаний того рода, что были добыты, например, Хайнцем Вернером в опытах, проведенных им в процессе его исследований по теории языка⁸⁴.

Кооперация с другими науками

Совместная работа науки об искусстве с другими науками насущно необходима по одной весьма простой причине: сферы исследования нельзя механически отделить друг от друга. В существующей науке об искусстве неизбежно возникают вопросы, корнящиеся в кругу проблем других наук, и без обращения ко всей системе знаний соответствующих дисциплин они могут получить лишь неудовлетворительный или ложный ответ.

Кооперация становится возможной только тогда, когда надежно установлена специфика исследуемой области, что позволяет не опасаться растворения своего способа рассмотрения и своих предметов от соприкосновения с другими науками. Ибо художественные произведения можно рассматривать *также* и как “выражение” определенной личности или определенного типа характера, как проявление духа народа или эпохи, как форму познания — с помощью художественных феноменов можно заниматься индивидуальной психологией и психологией типов, общей наукой о духе и теорией познания, равно как и множеством других вещей. При этом возникает опасность, что автономное рассмотрение художественных произведений именно как произведений искусства окажется забытым⁸⁵. “Психологизм” — не единственное, но лишь наиболее известное уклонение автономной науки об искусстве от своего пути. Намеченные здесь основания предохраняют науку об искусстве от такого соскальзывания,

так что она без ущерба для себя может сообщаться с другими областями.

Принципом этого общения должно стать следующее: достигнутое в других областях следует привлекать *только в том случае*, когда оно, с одной стороны, может быть признано достаточно надежным в собственной научной сфере, а с другой стороны, может способствовать решению конкретной искусствovedческой проблемы.

На современной стадии своего развития наука об искусстве нуждается в других науках прежде всего для обоснования собственной исследовательской работы — в этом смысле мы привлекали, например, теорию познания гештальтпсихологии и экспериментальную и феноменологическую эстетику; в еще большей мере она нуждается в других науках для устранения известных предрассудков, тормозивших до сих пор ее работу. Так, новое описательное учение о науке смогло показать, что те своеобразные черты, которые до сих пор ложно считались извечными признаками науки об искусстве, представляют собой типичные признаки определенной стадии развития молодой науки. — То, что во всех этих случаях мы учитывали идеи, принадлежащие определенному теоретическому направлению, не было обусловлено односторонней приверженностью к нему, но не являлось, конечно, и простой случайностью. Вообще следует приветствовать *всякую* мысль, всякое наблюдение, позволяющее решить какую-либо имеющуюся проблему или хотя бы только лучше увидеть ее.

Еще более важным, чем на современной стадии, станет привлечение достигнутого в других науках при переходе от описания к объяснению. Новая психология уже теперь обладает массой познаний, ожидающих, когда их сможет освоить объясняющая наука об искусстве⁸⁶.

Первые проявления этой потребности в кооперации, например с новой психологией, как и вообще сообщения обо

⁸⁴ Heinz Werner. Untersuchungen über Empfindung und Empfinden 2: Die Rolle der Sprachempfindung. — In: Zeitschrift für Psychologie, 114 (1930), 230.

⁸⁵ Ср.: Werner Ziegenfuß. Die phänomenologische Ästhetik, 1928, 102 ff.

⁸⁶ Я имею в виду, например, труды Хайнца Вернера по проблеме “ощущения”, работы Хорнбостеля об “оптических инверсиях”, исследования Э. Р. Йеншем и его сотрудниками “эйдетических феноменов” или наблюдения Х. Фолькельта над детским “искусством”.

всех описанных здесь новых тенденциях, часто превратно понимались историками искусства старой школы в том смысле, будто теперь наука об искусстве должна стать “натуралистической”. Эти подозрения вызваны совершенно поверхностными наблюдениями, например, частым цитированием неисторических сочинений и употреблением известных выражений. В действительности как раз новая установка решительно порвала с некоторыми “натуралистическими” воззрениями, повсеместно сказывавшимися в профессиональной работе тех искусствоведов, которые в приватной сфере выступали убежденными сторонниками антинатуралистической программы. Новая установка порвала с тем взглядом, который вопреки изменившейся идеологии все еще существовал и согласно которому произведения искусства можно изучать как вещи; она порывает с представлением о том, что отдельное художественное произведение так же относится к той группе, к которой оно принадлежит, как биологический индивид к своему виду; и она хочет освободить представления о художественном процессе от неосознанных “натуралистических” предрассудков. Впрочем эта отвергаемая натуралистическая установка оказывается преодоленной уже и в естественных науках, и отчасти именно благодаря им. Нет никаких сколько-нибудь обоснованных возражений против соединения разнообразных усилий в постижении духовных образований, “полное прояснение которых является важнейшей целью не только наук о духе, но и естественнонаучного рассмотрения” (Г. Й. фон Аллеш, 1931).

Первые результаты

В сколь малой степени требуемое здесь отношение к отдельным художественным созданиям и применение изложенных методов являются чисто “теоретическими”, обнаруживается в некоторых результатах, получаемых при движении по этому пути, уже через несколько шагов. Так как мы сознательно выдвигаем на первый план исследование отдельных произведений, а в них, в свою очередь,

чистое описание, то результаты эти относятся первоначально к описательной науке об отдельных художественных произведениях, и притом к *общей* науке об искусстве. Хотя они и получены на отдельных конкретных произведениях, но имеют значение для всех произведений данного типа. Они, очевидно, имеют значение и для решения других задач, стоящих перед любой наукой об искусстве. Мы коснемся этих результатов, не претендуя в их изложении на систематическую последовательность и полноту:

1. “Смысловые слои” произведения искусства. Обнаруживается, что — по аналогии со структурой “большого мира” — и в отдельном художественном произведении, без ущерба для его единства и законченности, не все находится в одинаково тесной связи со всем, но существуют градации взаимной зависимости, необходимого по смыслу и (относительно) случайного. Выявляются типичные комплексы связей, которые можно понять, выводя их из *единого* центрального структурного принципа. Эти комплексы опять-таки находятся в связи друг с другом, которая может быть определена, причем как правило некоторые из них уже предполагают другие, т. е. в этом смысле находятся “над” ними. Это оправдывает употребление термина “слои”.

Это первое примитивное и бегло изложенное здесь упрощенное понимание можно выстраивать и дальше⁸⁷ (ср. с этим “форманты” Хайнца Вернера).

2. Художественные “субстанции”. Обнаруживается, что невозможно — даже в пределах отдельного смыслового слоя — разложить все в чисто формальные определения, но для полноты описания необходимы субстанциальные определения (“что” наряду с “как”).

В случае художественного произведения это соответствует, вероятно, тому, что Адольф Мейер установил в более

⁸⁷ Ср.: Hans Sedlmayr. Gestaltetes Sehen. — In: Belvedere, 8 (1925), 66–73, и Zum gestalteten Sehen. — Ibid., 9–10 (1926), 24–32. Ср. также: Hans Sedlmayr. Pieter Bruegel — Der Sturz der Blinden. — In: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 2 (1957), вновь напечатано: Epochen und Werke, I, 319–357, Studienausgabe. Mittenwald, 1977.

общей форме в качестве принципа для других областей исследования, а именно, что всякая научная теория состоит из рациональных и эмпирических элементов, и что невозможно ни рациональные элементы растворить в эмпирических, ни, наоборот, эмпирические — в рациональных.

Значение установленного здесь принципа сказывается при попытке выработать исторические постоянные (инварианты) (например, национального или регионального характера) в том, что наряду с чисто формально определяемыми постоянными, о которых главным образом и размышляли до сих пор при попытках такого рода, выявляются и неизменные субстанции искусства.

Здесь я могу только упомянуть об этом и отсылаю к исследованию Отто Пэхта об исторических постоянных⁸⁸.

3. *“Динамический характер”* художественных произведений (имманентная, относительная ценность). Из произведения можно извлечь не только фактические данные, но и то конечное состояние, к которому оно само по себе “стремится” — его “идеал”, и дистанцию, отделяющую его от этого конечного состояния⁸⁹. Этот “динамический характер” (термин Курта Коффки⁹⁰) проследживается столь же непосредственно, что и любые другие свойства: то, что произведение не стабильно, что оно стремится к “лучшему” состоянию, что оно “плохо”, — эти “ценности” не выводятся путем косвенных умозаключений и не постигаются только чувством, но воспринимаются столь же непосредственно, как и все остальное. “Страшное” дано в восприятии столь же непосредственно, как и “красное”. Разумеется, это верно только для произведения, созерцаемого при определенной установке; при смене установки динамический характер (имманентная ценность) изменяется так же, как и другие свойства.

⁸⁸ Otto Pächt. Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts (1933), теперь в: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München, 1977, 17–58.

⁸⁹ Michail Alpatow. Eine byzantinische Reliefikone des Hl. Demetrios in Moskau. — In: Belvedere, 8 (1925), 34 ff.

⁹⁰ Kurt Koffka. Psychologie. — In: Die Philosophie in ihren Einzelgebieten, 1 (1925), 599 ff.

Плохое при одной определенной установке может стать хорошим при другой — в предметно заданных границах.

Тем самым, конечно, еще ничего не сказано о различиях ранга и ценности, существующих между различными установками.

Заметим попутно: здесь обнаруживается (помимо наивного смешения с художественной вещью) еще одна двусмысленность слова “произведение искусства”. Согласно терминологии, которую нельзя признать разумной, “произведениями искусства” следует считать только *удавшиеся* художественные создания. При этом упускают из вида, что своеобразие художественного формообразования находит свое выражение в неудавшихся произведениях не в меньшей степени, чем в удавшихся.

За. Подобно “динамическим характерам” теперь и *физиогномические характеры* (выражения ценности) произведений могут быть строго определены в чистом наблюдении. Такие качества, как “грусть”, “тяжесть”, “мягкость” и т. д. отнюдь не являются результатом вчувствования со стороны зрителя или его ассоциаций, но представляют собой объективные свойства этих произведений при определенном типе воплощения, значимые, однако, лишь в связи с определенной установкой (базис выражения). Дело обстоит здесь, с небольшими предметно обусловленными изменениями, принципиально так же, как это изложено в работе Хайнца Вернера о физиогномике языка⁹¹. Только у нас это обстоятельство имеет еще большее значение, ибо “физиогномическое воплощение” если и не во всех случаях, то в большей части из них представляет собой *установку, требуемую* художественными произведениями.

4. *“Трансцендирующий характер”* художественных произведений. Отдельное произведение отсылает к другим реализациям того же самого формообразования, представителем которого она является. И отнюдь не умозрительным путем, но в процессе всматривания в структуру данного произведения непосредственно постигаются другие возможности воплощения.

⁹¹ Heinz Werner. Über die Sprachphysiognomik. — In: Zeitschrift für Psychologie, 107 (1925), 599 ff.

Это с трудом выражаемое в абстрактной форме наблюдение становится важным при установлении естественного порядка (конечных видов) художественных образований и для атрибуции.

5. “Направленность” художественных произведений. Это означает следующее: несмотря на свою эстетическую законченность произведение несет в себе следы своей предыстории и зародыши будущих преобразований. Свойства его — по крайней мере, некоторые из них — могут быть поняты только исходя из того, что данное состояние было достигнуто как итог совершенно определенных предшествующих состояний и само представляет собой переход к другим, последующим состояниям. (Например, рассматривая цветовую гамму, часто можно определить, какой цветовой строй был ею преодолен.) Разумеется, это свойство следует четко отделять от “динамического характера”.

Эта направленность произведений имеет необычайно важное значение для исследования художественного процесса, в котором они возникли⁹². Только таким путем становится возможным осуществить переход от отдельных произведений к подлинному художественному процессу без *salto mortale*. Из отдельных нейтрально покоящихся в себе произведений никогда нельзя воссоздать подлинного художественного процесса.

Последствия преобразования

Новые тенденции непосредственно подтверждаются решением задач, составляющих самую суть науки об искусстве, косвенно же — тем, что благодаря им “организм” этой науки приобретает более прочный, отчетливый, разрабатанный и дифференцированный характер.

1а) Обретая только ей одной соответствующий предмет, наука об искусстве получает тем самым непреходящую основу, а делая исходным пунктом произведения, она

упрочивает свой специфический характер. Из различных способов рассмотрения предметов искусства вычленяется “искусствоведение как наука об *искусстве*”.

1b) Отделение составных частей, не имеющих познавательного значения, приводит к уменьшению, но вместе с тем и к укреплению этого ядра; оно все более отесняет на периферию те области, где научная активность растворяется в чужеродных занятиях с теми же самыми предметами. Оно ведет к устранению всякой литературщины, отказу от высказываний, не характеризующих исследуемый предмет, но лишь механически навешиваемых на него. Установка на наблюдение ослабляет воздействие эмоциональных факторов, столь легко и незаметно проникающих во всякое умозрение. По мере дальнейшего продвижения в этом направлении становится все легче отделить серьезное исследование от дилетантизма, копирующего его приемы. — Чем больше этот духовный организм упрочивается в качестве науки, тем более дальнейшее его развитие определяется эндогенными, внутренними силами и тем более оно становится независимым от колебаний “духа эпохи”.

1с) В процессе конкретной работы выявляется невозможность решения известных проблем без одновременно решения других проблем, естественным образом переплетающихся с ними. Тем самым, в ходе самого исследования, а не абстрактного размышления об этих вещах изменяется представление о естественных границах этой науки и ее внутреннем строении. Например, она органически включает в себя “общую науку об искусстве” и учение о ценности художественных произведений, до тех пор искусственно разделенные и долгое время трактовавшиеся умозрительно, и тем самым придает им несравненно более широкое обоснование в эмпирическом материале.

С другой стороны, обнаруживается, однако, что не все находится в одинаково прочной связи со всем в этой науке: в ней имеются относительно целостные разделы, обладающие широкой автономией. Самостоятельность отдельных дисциплин (например, неисторической науки о произведениях в противоположность истории искусства) выступает более резко, и это опять-таки не есть постулат

⁹² Ср.: *Hans Sedlmayr*. — In: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, II (1928/29), 189–190, где это свойство еще обозначается неподходящим выражением “динамический характер”.

или теоретический тезис, но коренится в практической работе исследователя. Это отнюдь не противоречит тому, что, с другой стороны, автономные дисциплины находят-ся в динамической связи между собою; они взаимообуславливают друг друга, как мы могли уже бегло показать это выше (с. 82 сл.), и развиваются вместе и благодаря друг другу. — Таким образом еще более проясняется представление о структуре области исследования, что в свою очередь оказывает благотворное обратное воздействие на практику.

То же самое относится в особенности и к вспомогательным дисциплинам науки об искусстве: дипломатике, источниковедению, методам реставрации и т. д. Именно поэтому, что отдельное художественное произведение получает невиданное до сих пор значение, гораздо большее внимание должно уделяться, например, тщательному восстановлению первоначального внешнего облика (“художественной вещи”): следует ожидать нового роста скрупулезных исследований и повышения оценки “филологических” методов, к которым “история искусства сверху” могла относиться с большим пренебрежением.

2а) Изменившийся подход сам по себе создает новые органы, новые формы научной работы. *Монография* — не столько о художниках, ибо нет никакой гарантии, что эмпирическая личность явится также и эстетической личностью, что характерное для произведений того или иного художника будет существенным и для искусства, — но монография об отдельных художественных произведениях и о небольших, тесно связанных между собою “естественных” семействах таких произведений выступает как нечто принципиально новое наряду с другими распространенными до сих пор формами научного исследования⁹³. Она несет в себе новый дух строго конкретного и ответственного подхода, ибо каждое ее суждение должно находить подтверждение в непосредственно предстоящем нам произведении.

⁹³ Именно как *структурная* монография. Ср.: Hans Sedlmayr. — In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, II (1928/29), 187 ff.

2b) Так как более обширные области пока еще не исследуются таким строгим методом, а вместе с тем невозможно отказаться от включения этих работ, проведенных на малом материале, в более пространный контекст, эта форма изучения будет дополняться обзором дальнейших, по возможности опять-таки естественно ограниченных предметных областей, причем нужно стремиться не к поспешным решениям, но к уяснению всех проблем соответствующей области. Требуется *продуктивное знание о пробелах в структуре познания* и об иерархии проблем, постановка осмысленных и точно сформулированных вопросов получает невиданное до сих пор значение, вопрошающий реферат становится самостоятельной и продуктивной формой научного исследования.

2с) Наконец, в качестве лесов, обрамляющих эти исследования на малом материале, будут использоваться уже имеющиеся, а в крайних случаях создаваться новые “конструкции”, простирающиеся в неведомые дали (например, конструктивные модели исторического процесса), с полным осознанием того, что они лишь временно выполняют эту функцию и имеют чисто гипотетическое значение. При этом нужно постараться ограничиться минимумом гипотез, а в процессе дальнейших наблюдений исследование будет становиться все более независимым от них.

3. Так как при этой тенденции к строгости, конкретности и близости к предмету совершенно невозможно даже просто “обозреть” всю область науки об искусстве, — как это еще недавно было возможно и в известной мере считалось необходимым, то возникает тяготение к интеграции. В ту эпоху искусствознания, которая ныне уходит в прошлое, почти каждый ведущий искусствовед начинал возводить для себя или по крайней мере планировал здание науки об искусстве, которому полагалось оставаться неоднородным и которое не должно было просто так смыкаться с другими фрагментами. Теперь же — в сфере второй науки об искусстве, собственно, впервые — вместо множества наук об искусстве (историй искусства) выступает *единая* наука об искусстве (история искусства), создающаяся в процессе коллективной работы. Это оказывает сильное обратное воздействие на унификацию терминологии и проверяемость результатов и методов.

Этот внутренний коллективизм — естественная социальная форма всякой науки — должен был найти и внешнее выражение: в постепенном преодолении изоляции отдельных исследователей и в объединении их в небольшие рабочие группы.

Так как уже в процессе первого перехода к более строгим формулировкам большинство прежних спорных вопросов оказалось псевдопроблемами, можно ожидать, что и различия теоретических позиций между существующими ныне “школами” будут постепенно уменьшаться.

4. Во всех этих вещах содержатся вполне определенные требования к исследователю, способствующие известному отбору и имеющие своей целью вызвать новый тип ученого-искусствоведа. Должен отмереть тип историка искусства с нечистой совестью, который, будучи убежден в том, что произведения искусства нельзя изучать (а можно только “переживать”), тем не менее — и плохо — занимался их изучением. Вслед за этим должны были появиться те односторонне одаренные люди, которые свою способность к эстетическому воспроизведению считали уже научным достижением. Но как раз этой способности должны быть предъявлены повышенные требования — подобно тому как у каждого исследователя музыки предполагается ведь известный минимальный уровень способности к воспроизведению, но теперь требуется дополнить эту способность совершенно иной способностью к свободному от эмоций научному наблюдению и понятийному, логическому мышлению. И, наконец, те ученые, для которых исследование искусства служило лишь удовлетворению посторонних амбиций (философских, общекультурных интересов), должны уступить свое место ученым, для которых познание как раз этих феноменов является насущной потребностью и первичным интересом.

Медленный, осторожный метод работы требует терпения и известного спокойствия; растворению в мелочах воспрепятствует обширный естественный круг задач, которые следует решить, и обязанность всеохватывающего проникновения в “глубину” предметов. В общем, тип и иерархию исследователей будет определять “хорошее” соединение противоположных способностей, поддерживаю-

щих взаимное напряжение, — способностей к эстетическому воспроизведению и научной продуктивности, созерцания и абстрактного мышления и т. д.

Наконец, почти бесконечная пластичность “фактов” в этой области, с которыми предвзятое мнение никогда не может столкнуться столь чувствительно, как с жесткими фактами других областей исследования, — эта пластичность требует от исследователя строго обуздать свое желание видеть вещи такими, как ему бы этого хотелось.

5. Исходя из этого нового основания позднейшая научная “популяризация” результатов станет гораздо более легкой и сможет обойтись без уступок дурному журнализму.

Заново формирующаяся наука об искусстве сможет, не оставляя собственных интересов, удовлетворить оправданные требования художественной публики, которые игнорировались в течение долгого времени. Естественное требование, предъявляемое любителем науки об искусстве, — это желание узнать об отдельном произведении что-то такое, что сделает его хаотическое переживание более осмысленным, ясным, целостным и проработанным. Он находится в поиске “установок” по отношению к художественным созданиям — но это как раз и составляет кардинальную проблему новой фазы науки об искусстве. Через это совпадение интересов становится возможным отказаться от тех суррогатов, которыми должно было довольствоваться неудовлетворенное желание. Излишне воспламенять беспредметные эмоции, когда благодаря познанию произведений удастся раскрыть заключенные в них самих эмоциональные силы и довести их до воспринимающего. И так как, согласно этому взгляду, прогрессирующее познание в равной мере и предполагает, и имеет своим следствием новое, “лучшее” восприятие, то этот вид популяризации будет сознательно преобразовывать восприятие, как это уже сегодня пытается делать хорошая популярная литература, вместо того чтобы сообщать либо фрагментарно-интеллектуальное знание о произведениях, растворяющееся в эмоциональном тумане, либо разрозненные фантазии о них. Следовательно, эта популяризация — в максимальной близости к предмету и жизни —

будет иметь своей целью *образование* в такой сфере, которая прежде формировалась лишь попутно и случайно.

Начатки строгой науки об искусстве

Намеченная здесь наука об искусстве не *выдумана* нами, но в своих начатках уже повсюду *присутствует* в существующей науке; новые тенденции, о которых мы говорили, не сконструированы из предположений о ходе новейшей истории нашей науки, но обретены в опыте той науки об искусстве, которая у нас есть. В чистом наблюдении можно установить не только ее фактическое состояние, но и направление его дальнейшего преобразования.

Было бы небесполезно показать, в каких “школах” существующей науки об искусстве сформировались эти начатки, но это не может быть здесь нашей задачей. Едва ли есть такое направление, которое тем или иным образом не содействовало бы подготовке этого обновления.

Самым большим препятствием для преобразования и дальнейшего совершенствования этой науки помимо тех групп, которые вообще не ощущают ее внутренних требований, являются те, кто вытесняет эти потребности, довольствуясь фиктивным их удовлетворением.

Ничто не может так ускорить прорыв новых тенденций, как ясное осознание современного состояния. Со своей стороны оно поддерживается теми изменениями в оценивающей сфере, которые выходят далеко за пределы научной активности: *новой оценкой сознательного*, которая от предвосхищающего размышления о собственных действиях ожидает с доверием отнюдь не препятствия “жизни” (в том числе и науки), но содействия ей. “La pensée peut précéder la vie: elle contribuera par la même à la redresser” (Ramon Fernandez, “De la personnalité”)*. В свете этой убежденности только и обретает смысл опыт, подобный нашему, и от ее распространения зависит тот резонанс, которого он может ожидать.

* Мысль может предшествовать жизни: она сама собою будет способствовать ее возрождению” (Рамон Фернанде, “О личности”) (франц.).

История искусства как история духа

Заветы Макса Дворжака

Лозунг “История искусства как история духа”, провозглашенный в 20-е годы, в период позднего экспрессионизма, действовал завораживающе и освобождающе. Он стоял в качестве заглавия (придуманного, насколько я знаю, Феликсом Хорбом) первого тома собрания сочинений Макса Дворжака, появившегося более 30 лет тому назад, и воспринимался как завешание. Тогда казалось, что в узком кругу профессиональных занятий открылись новые горизонты, будто история искусства обрела более высокую ценность, а профессия историка искусства — столь сомнительная — получила высокое посвящение.

Нельзя не признать, что с тех пор этот боевой клич во многом утерял свою былую силу. За критикой дело не стало. В наиболее серьезной форме она была высказана выдающимся археологом Гвидо фон Кашниц-Вайнбергом: “При всем почтении к гениальному достижению рано умершего вождя венской школы Макса Дворжака можно поставить под сомнение плодотворность этого направления для истории искусства, не говоря уже о тех опустошающих последствиях, к которым эта подкупающая формулировка, ставшая лозунгом, вполне способна привести”.

Нам представляется, что в этой формуле нашла свое выражение насущная потребность, но она получила ложную реализацию, и по-настоящему ее еще предстоит осуществить. Поскольку же процесс этот включает в себе

нечто парадигматическое, что можно наблюдать во многих духовных явлениях этого своеобразного переходного периода между двумя мировыми войнами, то он вполне заслуживает того, чтобы продумать его.

Для этого необходимо свести проблему с заоблачных высей абстрактного мышления и поставить ее на твердую почву научного метода, плодоносящую лишь после упорного *labor improbus**, и спросить себя, какие конкретные задачи, стоящие перед каждым историком искусства, можно решить с помощью этой максимы, а какие — нет. Причем нас интересует здесь не методология истории искусства, но выражающийся в ней дух. Ведь и история науки есть история духа.

Формалистически-спиритуалистическая дилемма

Если духовное начало не находят уже в самой субстанции художественного произведения, то потом его можно будет привнести в произведение лишь извне, в качестве спиритуалистического фасада, скрывающего за собою глухое бездуховное ядро. Здесь не место развивать теорию произведения искусства, которая удовлетворяла бы требованию постигать духовное в чувственном элементе произведения, т. е. в той зоне, где духовное получает чувственное воплощение, а чувственное одухотворяется. В качестве сторонников этой теории можно назвать великих художников, размышлявших о произведении искусства, — Гёте и Штифтера, Делакруа и Бодлера, и многих других, — но лишь немногих теоретиков искусства. Как бы в частностях ни обстояло дело, несомненно одно: история искусства как история духа никогда не может иметь своей основой чисто формалистический взгляд на произведение.

Но как раз это и попыталась осуществить “история искусства как история духа” в первой своей фазе. Исторически это вполне понятно, ибо первоначально она непосредственно выводилась в качестве надстройки над величе-

* непомерный труд (лат.)

ственной, но в основе своей формалистической концепцией Ригля, в монументальном труде которого содержится устрашающее суждение о том, что наилучшим историком искусства будет тот, кто не имеет никакого личного отношения к художественным произведениям.

Эта дилемма отчетливо прорисовывается в той плоскости метода, где, рассуждая логически, берет начало вся научная работа историка искусства, — в *интерпретации художественных произведений*. Здесь максима “история искусства как история духа” часто воспринималась в качестве требования привлекать для правильного понимания произведения духовные явления “эпохи”. Но это столь убедительно звучащее требование оказывается в методическом отношении невыполнимым. Ибо для того чтобы узнать, с помощью каких духовных явлений я должен объяснить художественное произведение, мне нужно было бы уже знать, какие духовные явления относятся к этому произведению. А для этого я должен глубоко понять духовную суть произведения, ибо иначе эта его соотнесенность оказалась бы невозможной. Совершенно независимо от этого подобный подход предполагает, однако, что явления других областей, которые мы собираемся использовать в качестве основы интерпретации, можно легче понять, нежели произведения искусства. Нужно сказать, что для лиц, профессионально занимающихся изучением искусства, это более чем странное убеждение, ибо оно включает в себе признание того, что у них нет прямого доступа к произведениям искусства, и если оно утверждается в качестве основы метода, то это поистине абсурдно. Почему тот, кто собирается, например, прояснить готический собор с помощью схоластики, полагает, что среди множества духовных явлений XII века последняя особенно близка художественной сущности собора? Почему он считает, что схоластическая философия, о которой он в качестве историка искусства имеет гораздо меньше фактических знаний, чем о соборе, будет более доступной для него, чем сам собор?

Нет: этот подход не прокладывает методического пути, но представляет собой выражение неосознанного жела-

ния, он свидетельствует о наличии позитивистских представлений о произведении искусства и одновременно о неудовлетворенности ими. После того, как абстрактное ограничение формальной стороной привело к изгнанию духа из художественного произведения, возникло желание снова механически привнести его в произведение из других сфер, где надеялись обрести его, так сказать, в чистом виде. Ложный спиритуализм предстает как компенсация ложного формализма.

Духовное в чувственном элементе произведения

Для истории духа принципиально важно соотнести друг с другом *духовно аналогичные создания или явления* различных сфер творчества. Однако результаты, полученные до сих пор историей искусства, весьма скудны и не выдерживают критики. Здесь самое слабое место величественного опыта Дворжака. Мы нисколько не боимся говорить об этом. Ибо Дворжак не нуждается в том, чтобы мы скрывали недостатки его концепций. Воздать ему должное мы сможем, лишь устранив эти недостатки и показав плодотворность высказанных им истин. Весьма примечательно, что почти ни одно из усмотренных Дворжаком соответствий не устоялось в дальнейшем. Никто больше не верит сегодня, что в художественной фактуре катакомбных фресок выражается специфический христианский «спиритуализм» — она имеет общий для поздней античности характер. Неудачно толкование готического собора, исходящее из схоластики, — мы это еще покажем дальше. Ссылки на Монтеня и Шекспира, Рабле и Корнхерта, Бодена и Гроция еще не проясняют духовно-исторического места Брейгеля (скорее всего, этому способствует упоминание Себастьяна Бранта). Более чем сомнительно утверждение о том, что в «Филотее» св. Франциска Сальского и в граюрах Жака Белланжа сказывается родственный дух.

Непреодолимые достижения Дворжака не там, где он соединяет историю искусства и историю духа, но там, где,

отправляясь в интерпретации художественного произведения от его формальных особенностей, он неразрывно с этим раскрывает одновременно и духовное содержание. В случае Тинторетто, например, Дворжак даже не пытался соотнести его искусство с какими-либо конкретными религиозными течениями эпохи, и тем не менее дух искусства Тинторетто еще никогда не предстал с такой жизненностью, как у Дворжака. Здесь действительно история искусства дана как история духа.

Духовная структура эпохи

Познание духовной структуры эпохи строится лишь на основе познания многообразных духовных связей, которыми мы пока еще вряд ли обладаем где-либо в достаточном количестве. Никакое историческое исследование не может обойтись без понятия «эпохи»: в континууме всеобщей истории оно отграничивает относительно законченную целостную совокупность событий и позволяет сохранять середину между атомистическим взглядом на историю, видящим в ней случайное сплетение отдельных причинных нитей, и преувеличенно целостным представлением, связывающим в равной мере все со всем.

Конечно, понимание эпохи как некоего единства, части которого, как и его течение, определяются всеохватывающим «духом» целого, явилось большим прогрессом. Однако это легко приводит к тому, что эпохе, имеющей лишь временные определения, приписывается законченность художественного произведения. Структура же эпохи отнюдь не гармонизирована, наряду с преобладающим большинством воззрений *одного* духа существуют и оппозиционные или нейтральные меньшинства, затронутые господствующим духом лишь поверхностно, в сущности же представляющие собой явления иного духа — или оставшие от своего времени, или же пророчески упредившие его, так что их нужно понимать не из их собственного времени, но из грядущего, которое они предвосхищают. Степень законченности и ее сложная духовная структура устанавливаются для каждой эпохи лишь на основании

эмпирических фактов. Иначе грозит опасность подвести все явления под заранее установленное понятие стиля и тем самым исказить их.

Этой опасности не избежал Дворжак при открытии маньеризма. Открытие большого, имеющего сложное членение духовного континента, не связанного ни с классическим искусством Высокого Возрождения, ни с ранним барокко и охватывающего период с 1520 по 1590 годы, было, без сомнения, одним из величайших достижений новейшего искусствоведения. И важность этого открытия никак не уменьшается от того обстоятельства, что Дворжак считал духовным единством то, что в действительности представляло собой лишь комплекс слабо связанных между собой духовных территорий, и, раскрывая этот предполагаемый континент как бы с его периферии, он дал идеализированный образ собственно маньеризма. Новейшие исследования показывают, что невозможно представить в качестве духовного единства Шпрангера и Греко, Тинторетто и Хемскерка, Микеланджело и Бейкелара, Брейгеля и Арчимбольдо. У Дворжака их объединяет, в сущности, только антиклассическая тенденция, т. е. нечто негативное. Характер же собственно маньеризма, изученный самими современными средствами, совершенно иной, нежели тот, что представлялся Дворжаку. Чистая душа Дворжака не могла распознать те демонические и холодные как лед сущностные черты маньеризма, которые не могли остаться незамеченными для поколения Эрнста Юнгера и которые столь очевидно выступают, например, в маньеристическом орнаменте.

Этот пример показывает вместе с тем, что понимание отдельных духовных явлений существенно зависит от связи их с тем целым, в которое мы их включаем. В зависимости от того, связываем ли мы творчество Микеланджело или отдельные его произведения с классическим Возрождением, становящимся барокко, маньеризмом или поздней готикой, проступающей сквозь ренессансные формы, каждый раз выявляются другие черты, которые могут объективно присутствовать в произведении, но отнюдь не характеризуют самую суть искусства Микеланджело.

А что в формах XVI века может прорваться гораздо более старый духовный склад, что *terribile** у Микеланджело — не исторически, но в качестве прафеномена — может быть связано с *terribile* романского искусства, этого нептунистическое понимание духовных эпох не может допустить. Подобный вулканический прорыв более глубоких духовных пластов как раз типичен для эпох большой внутренней перестройки. Игнорирование этого обстоятельства обусловило провал всех толкований искусства Микеланджело, предпринимавшихся до сих пор. Однако случай с Микеланджело вовсе не единственный. Недоказанной является как раз та предпосылка, согласно которой родственные духовные явления *всегда* должны находиться в большой временной и пространственной близости.

В этом предрассудке сказывается повышенный пиетет перед властью времени, *духа времени*, накладывающего — словно некоей волшебной силой — свою печать на все явления *данной* эпохи — сказывается, если угодно, преклонение перед тоталитаризмом духа времени.

История духа — история "миросозерцаний" — история культа

Дальнейшая задача, которую не может обойти никакая история искусства, заключается в том, чтобы вывести отдельное произведение или духовно родственные художественные явления целой эпохи из тех "сил", которые их породили. Теперь речь идет уже не о том, чтобы из предельно немногих эпохальных первичных феноменов (идей) сделать понятным как можно большее число духовных явлений эпохи, но о том, чтобы объяснить *возникновение* источников, питающих все потоки эпохи.

Опять-таки: здесь нет ни возможности, ни необходимости развивать генетическую теорию произведения искусства. То немногое, чего мы коснемся, позволит лишь распознавать отклонения от плодотворной линии — насколько мы уже способны их распознавать.

* страшное, ужасное (*итал.*)

Тривиальная ошибка состоит в том, что “дух эпохи” полагается в качестве порождающего начала этой эпохи, например, отдельные феномены готики генетически объясняются из духа готики (который при этом часто персонифицируется: “готический человек” как объяснение готического искусства). Конечно, этот дух представляет собой нечто реальное, а именно целостный феномен, из которого могут быть поняты частичные феномены. То, что он в свою очередь раскрывается из них, отнюдь не есть круг в доказательстве, но лишь адекватное методологическое выражение того, что здесь мы имеем дело с подлинной целостностью, в которой части познаются из целого, а целое — из частей. Но этим еще не объясняется, как возник этот “дух эпохи”.

Краткий взгляд на генезис отдельного художественного произведения позволяет выделить несколько основных групп “факторов”. Произведение искусства возникает как бы в вольтовой дуге между “воззрениями” художника (в данные мгновения его творчества) и задачей, поставленной ему сообществом, в рамках которого он творит; это не обязательно должно совершаться в форме задания. Ибо ситуация, когда художник сам ставит себе задачу, представляет собой достаточно позднее и исключительное явление. На обоих полюсах этой дуги помимо индивидуальных факторов действуют также и общие. Они принадлежат — в первом, самом грубом приближении, — в сущности, как и сам человек, трем сферам бытия: биологической, социологической и духовной. Установить их характер и способ их взаимодействия в каждом отдельном случае является задачей эмпирического искусствоведческого исследования.

В плоскости этих проблем лозунг “история искусства как история духа” получает теперь совершенно иной смысл. Теперь он по существу означает, что *решающий*, ведущий “фактор” искусства эпохи, или вообще искусства, следует искать не в телесно-душевных особенностях определенных биологически специфических групп людей, не в формах человеческого сообщества, но в факторах духовного мира. И этот тезис, если сообщить ему его истинный смысл, становится глубоко верным и плодотворным.

Но человеческий дух получает свою самую глубокую и конкретную определенность через свое отношение (в том числе и негативное) к абсолютному духу: через свое отношение к Богу. “Ибо как человек соотносится с Богом, так соотносится он и с самим собой, с окружающими его людьми, с природой и с духовным миром” (Франц фон Баадер).

В методе это должно было бы отразиться таким образом, что при генетическом объяснении искусства эпохи исходным пунктом стало бы отношение к Богу. История искусства как история духа становится при таком конкретном понимании историей искусства как историей религии. Ядром же ее стала бы “история искусства как история культа”. Ибо там, где отношение к Богу понимается *серьезно*, оно выражается в культе; подобно этому и с исторической точки зрения преобладающее число всех значительных художественных созданий мировой истории представляет собой культовые сооружения и культовые образы, даже если они принадлежат секуляризованным или неявным культам. “Благочестие без культа — это мирозерцание, настроение, но не религия” (О. Казель)⁹⁴.

И весьма характерно для “истории искусства как истории духа” в ее первой фазе, что она остановилась перед этим последним шагом. Она хотела дать историю искусства как историю “мирозерцания”. Мирозерцание было модным словом этой фазы научной истории, излюбленным именно потому, что само понятие отличалось крайней расплывчатостью. Там же, где история искусства выступает как история религии, она довольствуется — в субъективистской и экспрессионистской манере — экскурсами в историю религиозных умонастроений или “религиозного мышления”.

Характерным примером этого является знаменитое сочинение Дворжака “Идеализм и натурализм в готиче-

⁹⁴ “Отход от истинного культа и безразличие к нему — это лишь промежуточная стадия между ним и бесовским культом, первые признаки которого мы уже можем сегодня наблюдать” (Franz von Baader. *Gesammelte Werke*, III / Hrsg. von Franz Hoffmann. Leipzig, 1853, 327).

ской скульптуре и живописи". Казалось бы, для духовно-исторического рассмотрения готического собора ближайшим исходным пунктом должна была бы стать та глубокая перемена, которая столь явственно отразилась в фактах истории литургии и на которую уже указал тогда Ильдефонс Хервеген в своих ранних работах. Или же новая мистика света, которая уже присутствует в "первом соборе" в Сен-Дени и с непревзойденной ясностью являет себя нам в надписях на соборе⁹⁵. Вместо этого исследование Дворжака исходит по существу из истории средневекового мышления и в особенности из схоластики, т. е. из областей, далеких от наглядной сферы искусства и поэтому несравненно менее пригодных для его объяснения, нежели литургия и мистика. В этом методе, отнюдь не самом близком предмету, сказывается спиритуалистически-интеллектуалистическое понимание духа, превращающееся у эпигонов Дворжака в карикатуру, тогда как сам он в своих последних работах наметил пути его преодоления.

Реальность абсолютного духа

Там, где история искусства всерьез предстает как история духа, от исследователя требуется принять решение и ответить на вопрос, верит ли он в реальность абсолютного духа с такой же серьезностью, как в реальность биологической жизни или общества.

Конечно, в качестве "ученого" он может попытаться заключить в скобки требуемое от него решение и принять "историю искусства как историю религии" лишь в качестве эвристической гипотезы. Он может чисто эмпирически убедиться в том, какая из трех предложенных групп факторов больше даст для объяснения установленных фактов искусства. Я отваживаюсь предположить, что история искусства как история религии (и в особенности как история культа) в несравненно большей мере способна объяснить исторические факты, чем история искусства

как социальная история или история рас. Характерно, впрочем, что оба эти последние типа истории искусства еще ни разу не были действительно осуществлены. "Господствующие течения последних пятидесяти лет не дали той формы истории искусства, которую следовало бы от них ожидать. До сих пор нет истории искусства, которая последовательно проводила бы точку зрения диалектического материализма — ее категориями должны были бы быть производственные отношения, материалы и техника; точно так же нет последовательной расовой истории искусства — с основными категориями расы, племени, народа"; биологический фактор оказывается неспособным объяснить историю искусства, ибо изменения в биологической структуре носителей искусства происходят слишком медленно, чтобы только ими обосновать великие эпохи истории искусства. И, несмотря на некоторые начатки, не существует также последовательной истории искусства как истории культа.

Но только там, где признается реальность Бога, объяснение, исходящее из религиозного фактора, обретает с научной точки зрения тот же ранг, что и оба других (но затем, правда, сразу же и более высокий ранг). Свободно витающий в качестве голой идеи автономный человеческий дух может продержаться лишь короткое время. Если он не вступает в связь с Богом, то связывается с более низкими, нежели дух, реальностями. Тогда приходят к выводу, высказанному Лихтенбергом: "Бог сотворил человека по образу своему, это значит, что люди сотворили бога по образу своему". При этом искусство становится зависимым от человеческого духа, который в свою очередь предстает зависимым от определенных материальных факторов "общества" или от предрасположенности определенной расы, или от смешения рас, так что искусство оказывается лишь тенью тени. Дух этот не представлял бы последней реальности, но был бы простым эпифеноменом, и понятая таким образом история искусства как история духа была бы лишь легко отделяемым фасадом единственно реальной социальной или же расовой истории искусства и могла бы быть полностью сведена к ней. Если

⁹⁵ Ср.: *Erwin Panofsky. Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures. Princeton, 1948.*

этого пока еще не происходит, то лишь потому, что представители такой истории искусства боятся сделать этот конечный вывод.

Этим отнюдь не оспаривается тот факт, что отношение к Богу в свою очередь соопределяется факторами обеих других групп. Однако неустрашимый научный вопрос заключается в том, признается ли это отношение “*независимой* переменной” духовной истории или нет, соотносится оно с реальностью или с фикцией.

Ранг и ценность художественных произведений

Во всей этой совокупности проблем до сих пор еще не затрагивалась проблема ранга и ценности художественных произведений.

История искусства как история духа в любой из разобранных до сих пор ее форм могла бы быть написана и для той эпохи, которая вообще не оставила выдающихся произведений. Опыт, вынесенный из практики, показывает, что посредственные произведения являют в себе дух времени или народа столь же хорошо (если не лучше), что и шедевры.

Все эти способы рассмотрения не достигают именно того ядра произведения искусства, которое обуславливает художественную ценность и заключает в себе художественное достижение. Так называемая история искусства в подлинном своем смысле является еще вовсе не историей *искусства*, а только историей *стиля*. В своем нивелирующем подходе она выделяет в произведении искусства лишь слой, общий у него с другими созданиями того же времени (или того же народа). Большая часть результатов построенной таким образом истории искусства могла бы быть получена и при рассмотрении других созданий культуры. На этом уровне и история духа не может быть чем-либо иным, кроме как историей *стиля*.

Этот подход мог бы стать историей *искусства* как историей духа только тогда, когда из духовных предпосылок удалось бы вывести высокие художественные достижения

эпохи. Только в плоскости этих проблем имело бы смысл говорить о расцвете и упадке искусства. Формальный эволюционный подход Ригля тщетно пытался отрицать наличие эпох упадка искусства. Они существуют и тогда, когда все, что происходит в духовном мире эпохи, представляет собой необходимую переходную стадию в процессе обновления искусства. Ни один человек не может утверждать, что шестой или седьмой века нашей эры на Западе являют искусство такого же высокого уровня, как шестой и седьмой века до нашей эры в Греции.

Здесь, следовательно, в историю по необходимости вступает учение о ранге и ценности произведений искусства. Мы затрагиваем его здесь в столь же малой мере, как и учение о сущности и становлении художественных произведений — все эти три раздела неразрывно связаны между собою. Сциллой такого учения о ценности выступает абсолютная эстетика, полагающая искусство определенной эпохи в качестве образца и видящая, например, в Греции откровение очеловечившегося духа искусства (эстетический суррогат религии, появляющийся в тот самый миг, когда исчезает вера в подлинное Откровение); Харибдой этого учения является релятивизм. Исторический релятивизм в истории искусства измеряет ранг и ценность художественных произведений только тем, *в какой мере они выражают “дух времени”*. Тем самым фактически утверждается, что время, какого бы духа оно ни было, имеет такое же право “изжить себя”, что и человек. Мысль об аскезе влечений, рождаемых временем, представляется бредовой. Другими словами, релятивизм отрицает как человеческие, так и художественные *нормы*.

В противоположность этому настоящее учение о ценности будет искать главный критерий ценности в согласии духа времени с реальным аспектом вневременного, или абсолютного духа — или, иначе говоря, в согласии между самобытностью и совершенством. Нет ни одного произведения, даже самого несовершенного, которое не стремилось бы к совершенному воплощению идей, витавших перед его создателем; произведение, которое с самого начала отказалось бы от стремления к этому, не было бы уже

произведением. Совершенство в этом мире есть асимпто-та, так что художник неизменно вновь должен начинать все сначала, чтобы только лишь соприкоснуться с абсолютным; даже величайшему дарованию — все подлинные художники это знают — это дается только вдохновением (тогда как экстремисты модернизма хотели достичь этого — вычислить или выдумать — “автоматически”).

Рассматриваемые таким образом, *великие художественные творения более родственны между собой, чем произведения одного и того же стиля* — прошедшая эпоха совершенно упустила это из вида, ибо была поглощена временными характеристиками, тогда как художники всегда ощущали и утверждали это. Поверх пространства и времени существует духовное общение истинных художников — далекое подобие сообщества святых.

Но это означает, что идея классического, которую классицизм ложно толкует как нечто временное, сегодня вновь становится значимой в новой, вневременной форме. (Подобно идее естественного права.) Лучшие и передовые умы нашего времени вновь пришли к пониманию этого независимо друг от друга. Если это понимание не ограничится только теорией, но будет практически определять художественное творчество, то уходящая эпоха наконец завершится.

Тем самым история искусства вновь обретает контакт с воззрениями творящих и воспроизводящих художников, которого ей столь долго не доставало. И, преодолевая эстетический релятивизм, история искусства как история духа становится таким образом *историей художественных достижений как историей духовного восхождения человечества в его становлении*.

*По ту сторону науки —
метаистория искусства*

Однако релятивизм должен быть преодолен не только со стороны искусства, но и со стороны духа. Тем самым девиз “история искусства как история духа” получает еще более высокий и глубокий смысл, нежели тот, что до сих

пор был раскрыт нами. Он будет доступен лишь тому, кто верит в абсолютную истину, в истину Откровения. Ибо только ему ведомо различие между истинным и ложным духом, между духом мертвящим и животворящим (даже если он и не притязает на то, чтобы уверенно распознавать его в каждом отдельном случае). Он понимает, например, что *невозможно* привести к *единому* духовному знаменателю (а именно “маньеризму”, как это сделал Дворжак), не искажая самого смысла слова “дух”, “смиренную скромность Винсента де Поля, сравнившего себя с Валаамской ослицей, и безумное высокомерие гуманиста Агриппы, не постеснявшегося сказать о себе: *ipse philosophus, daemon, deus et omnia*”^{*}.

На этом высшем из мыслимых уровней история искусства как история духа превращается в *историю искусства как пневматологию и демонологию*. И здесь открываются предельно широкие категории в рассмотрении искусства, какие только можно помыслить: искусство неба, искусство земли (с уничиженным и преображенным Богочеловеком), искусство ада. Так что этот высший уровень оказывается вместе с тем и научно самым плодотворным⁹⁶.

Но в то же время здесь особенно велика опасность высокомерной гордыни, возникающей из познания, подобно тому как даже на относительно более низких проблемных уровнях истории искусства как истории духа опасность эта больше, чем на скромном и непритязательном уровне научной работы с конкретным материалом. Великое этическое достоинство Дворжака состоит в том, что у него нет и следа этого высокомерия, столь часто и резко выступающего у его эпигонов.

Маньеризм — экспрессионизм — сюрреализм

Со всеми этими проблемами истории искусства как истории духа своеобразно связана, наконец, и оценка собствен-

^{*} сам философ, демон, бог и все остальное (лат.)

⁹⁶ Hans Sedlmayr. Die Säkularisation der Hölle (1947). — In: Der Tod des Lichtes, 18–39.

ного времени и искусства. Наиболее отчетливо это проявилось в работах Дворжака, посвященных проблеме маньеризма.

Ибо образ маньеризма у Дворжака сложился по существу под влиянием его мечты и надежды. Для него смена "натуралистического идеализма" Высокого Возрождения "антинатуралистическим спиритуализмом" маньеризма, как он его себе представлял, была своего рода историческим предзнаменованием (как бы "типом") того, что и в его время позитивистский натурализм импрессионистов будет преодолен искусством экспрессионизма, в котором он приветствовал новый спиритуализм. Апология эта была обманчивой. Ибо в те самые годы, когда Дворжак верил в это и отстаивал этот взгляд, экспрессионизм сам был сменен сюрреализмом, который уж никак не может считаться спиритуализмом. И как раз благодаря сюрреализму возник более глубокий и законченный образ собственно маньеризма, который предстает теперь как бы одним из предшественников сюрреалистов (последние и сами признавали это). Явится ли на исходе сюрреализма второй экспрессионизм, который во исполнение надежд Дворжака предстанет теперь, наконец, как аналогия Греко и Тинторетто, по меньшей мере сомнительно и скорее всего просто невероятно. Однако только эти художники сумели укротить демонические мечты маньеризма, отнюдь не чуждые им самим. Не случайно, что Дворжак гораздо лучше смог понять Греко и Тинторетто, чем собственно маньеризм (а также чем Микеланджело и Брейгеля): здесь его собственный дух находится в экзистенциальном избирательном родстве с духом, который он толкует. В его же неудовлетворенности "натуралистическим идеализмом" Высокого Возрождения мы видим выражение той неудовлетворенной духовной потребности, о которой шла речь вначале.

Заблуждения истории искусства как истории духа

Так формула "история искусства как история духа" предстает содержащей в себе множество предрассудков, из ко-

торых у одних исследователей выступают одни, у других — другие.

Она заключает в себе формалистический предрассудок, согласно которому произведение искусства само по себе представляет собой формальное образование, а духовное значение получает лишь путем прибавления к нему духовного содержания; антихудожественный предрассудок, согласно которому произведение искусства более трудны для понимания, чем другие духовные феномены; интеллектуалистический предрассудок, согласно которому искусство есть выражение "миросозерцания", а последнее лучше всего постигается в философии данной эпохи; тоталитарный взгляд на историю, приписывающий какой-либо эпохе единство художественного произведения; нептунистический взгляд на исторический процесс, игнорирующий вулканические прорывы во "времени"; нивелирующий взгляд на искусство, интересующийся лишь тем, что у искусства есть общего с другими созданиями; экспрессионистический взгляд на творческую деятельность, измеряющий ранг художественного произведения тем, в какой мере оно выражает "дух времени" и т. д. Но наряду с этим смешением позитивистских, историчистских и романтических представлений эта формула содержит в себе также подлинные и плодотворные идеи.

Задача теоретика науки в этой ситуации сходна с задачей садовника: он должен вырывать "дикую поросль", на которую было потрачено так много молодых научных сил, чтобы взрастить и выходить нужные побеги и помочь им принести плоды.

И для этого духовно-исторический подход сам дает ему надлежащий инструмент. Заблуждения, содержащиеся в упомянутой формуле, он позволяет понять как типичное выражение "времени". Тем самым мы используем здесь применительно к истории искусства метод, который ранее был нами отклонен, — и делаем это со спокойной совестью. Ибо метод этот отлично годится для того, чтобы объяснить обусловленные временем недостатки духовного творения, но не пригоден для вневременных достижений.

Таким образом, мы можем провести параллель между ложной историей искусства как историей духа и анало-

гичными духовными явлениями эпохи. Если она, например, с помощью бесплотной спиритуальности пытается вновь оживить тело художественного произведения, лишившееся вследствие формалистического подхода души, то она образует параллель к материализму, окружающему себя идеалистическим покровом; механистическому пониманию процессов жизни, надеющемуся с помощью виталистических допущений существовать и дальше; к бездушной архитектуре под гуманистической маской; к национальному государству, именующему себя империей, к тоталитаризму, называющему себя демократией; к бесчувственности, компенсирующей отсутствие подлинного чувства сентиментальностью, и к некоторым другим явлениям ныне уже прошедшей или уходящей эпохи. Все эти явления мы рассматриваем исторически как типичные для той противоречивой переходной эпохи между открытым материализмом и позитивизмом, который открыто представал во всей своей наготы и потому нередко был честнее и симпатичнее — ведь еще Алоиз Ригль с гордостью называл себя позитивистом, — и тем новым, грядущим, первоначально сказывающимся лишь в отклонениях от упомянутого чистого позитивизма, тем, что еще не имеет имени и, поскольку ему предстоит расти, еще не может быть вынесено на свет познания, но должно получить признание и жизнь; с духовно-исторической точки зрения мы видим в этих явлениях уклонение от решающего выбора. Хронологически эта эпоха в истории искусства охватывает период между двумя мировыми войнами.

Дух этот был преодолен таким образом, что его собственное оружие было обращено против него самого. Возможно ведь — и сегодня это вполне в духе времени — релятивировать релятивизм, подвергнуть анализу не только психоаналитика, но и сам психоанализ; можно показать позитивисту, что он был *недостаточно* позитивен, “новой вещественности” — что она была *недостаточно* вещественна, экзистенциализму — что он был *недостаточно* экзистенциален, новому пессимизму — что он был *недостаточно* пессимистичен (ибо исключил из пессимизма свои тантёмы), сюрреализму — что он был *недостаточно* сюрреалистичен. А истории искусства как истории

духа времени — что она сама была лишь выражением времени.

Но этот упрек более, чем любой другой, уязвляет представителей авангарда 1925 года, что видно из вызываемого им аффекта. Упрек в том, что они заблуждаются, они бы еще приняли, если бы только смогли увериться в том, что это самое *наиновейшее* заблуждение; упрек же в том, что они не современны, выводит их из себя. Но именно этим они выдают, что дух времени занял у них *то же* место, которое для христианина занимает Святой Дух. Сказать их приверженцу, что он старомоден, это то же самое, что сказать ему, что он утерял связь с божественным духом времени: нечто вроде упрека в ереси. Для представителей этого духа времени, высшей гордостью которых было знать, что они находятся на высоте времени, самое ужасное — услышать, что само время их прошло и стало историческим феноменом, который мы день ото дня понимаем все лучше и лучше в его прошлом и в его временной обусловленности. И что их научные достижения будут измеряться не тем, в какой мере они реализовали дух времени, но насколько они приблизились к истине.

Утверждая это, мы отнюдь не притязаем, по принципу *ôte toi de la que je m'y met**, со своей стороны занять теперь первое место в авангарде новейшего времени, но мы скромно питаем надежду благодаря этим шагам и в нашей науке вновь приблизиться к *тому* Духу, который является истоком и целью и пребывает поверх всех времен.

Дворжак и две фазы

истории искусства как истории духа

Должно ли все это означать, что от заветов Дворжака ничего не осталось? Ничуть. Его труды отнюдь не есть историческое явление, нас более уже не касающееся⁹⁷.

* убирайся отсюда, я займу это место (франц.)

⁹⁷ См. также посвященный Макс Дворжаку 3-й выпуск “Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege” (1974).

Достоянием истории стала сегодня, конечно, та перспектива, которую нам впервые открыли духовно-исторические работы Дворжака: она захватывала силой первого взгляда, брошенного с высоты перевала на неизведанную, но явно богатую и плодородную землю, скорее угадываемую в утреннем тумане, нежели явно различимую. Таков был момент 1920 года, великое юношеское переживание моего научного поколения, еще и сегодня мощно овладевающее нами при чтении захватывающих исследований о Брейгеле, Греко и Тинторетто. Оно столь же свежо, как и в день своего появления. И все же в одну и ту же реку нельзя войти дважды.

Если история искусства как история духа в своей первой фазе почти всегда была *историей стиля как историей мирозерцания*, тогда как она могла и должна была бы быть — как мы видели — *историей искусства как историей явления абсолютного духа в преломлении зависящего от времени человеческого духа*, то величие Дворжака измеряется тем, что он преодолел упомянутую первую фазу и в своих последних произведениях явил ростки этого нового понимания. Ростки эти, правда, малоприметны, но на них со всей определенностью следует указать. В своем знаменитом, но долгое время не вполне понятом докладе “Рассмотрение искусства”, произнесенном на заседании Общества охраны памятников в 1920 году в Брегенце, он не только преодолел историзм и признал высшей задачей исторического рассмотрения искусства актуализацию художественных произведений (о чем речь пойдет ниже), не только провозгласил уникальную самобытность искусства, не заменимую никакими другими духовными явлениями, но и со всей определенностью объявил историю духа историей *“взаимоотношения человеческой души с Богом”*, т. е. высказал ту мысль, которую мы попытались здесь развить. В его последних работах наметилась также и новая оценка искусства его времени: Дворжак признает, что “искусство не может быть чисто субъективным”, но что оно “основывается на общезначимом, данном в религии углублении бытия” и что именно это отделяет Греко и Тинторетто “от современных им художников” (!).

Нашей задачей было раскрыть эти ростки, подойдя со всей *серьезностью* к теме искусства, духа, единства искусства и духа, и истории (что требует углубления понятия времени). Ведь неопределенность и обусловленная этим неплодотворность ложно понятой истории искусства как истории духа состояла как раз в том, что она не принимала всерьез ни искусство — ибо рассматривать его лишь как феномен стиля и означает не принимать его всерьез, — ни дух — ибо, не признавая действенного взаимоотношения человеческого и абсолютного духа, нельзя относиться к ним всерьез, — ни историю — серьезно относиться к ней означает не гармонизировать ее, но рассматривать ее как духовную борьбу, как отпадение и возрождение, а каждую эпоху, говоря словами Франца фон Баадера, как частичный Страшный суд. Она предпочитала понятия среднего уровня, не требующие решающего выбора — такие, как “стиль”, “мирозерцание”, “выражение эпохи”. Она не услышала “носящегося в воздухе гула конкретного” (Роберт Музиль), ибо все решение — в конкретном.

Среди основных вопросов научной истории искусства вопрос об “интерпретации” имеет особое значение. Становится все более ясным, что верная интерпретация отдельных произведений является предпосылкой всякого дальнейшего рассмотрения художественного произведения и основой всякой подлинной истории искусства, однако вопрос этот касается и всех тех, кто непосредственно интересуется искусством, не преследуя при этом научных целей. Речь идет вообще о нашем отношении к произведениям искусства, так что и в области изобразительного искусства и зодчества интерпретация становится “судьбоносным вопросом искусства” (В. Фуртвенглер)⁹⁸.

При этом сегодня дело заключается прежде всего в том, чтобы привести теорию интерпретации к бескомпромиссному согласию с практикой, осуществляемой с большим успехом ведущими историками искусства наших дней. Одним из самых роковых заблуждений было считать вопросы этого рода исключительно вопросами метода. Методические вопросы — это всегда вопросы пути. Однако гораздо более важными и изначальными, нежели вопросы пути, являются вопросы исходного пункта и цели (принципов).

1. СУЩЕСТВОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Произведений искусства здесь нет, они не присутствуют перед нами. Чтобы им быть здесь, их надо актуализировать и пробудить.

⁹⁸ Wilhelm Furtwängler. Interpretation — eine musikalische Schicksalsfrage. — In: Das Atlantisbuch der Musik. Zürich, 1934.

Это то, чего не понимает рассудок, направленный лишь на вещественное.

Он обманывается тем, что тела художественных созданий (по крайней мере тех, что сохранились) находятся перед нами в качестве камня, дерева, расписанного холста или разрисованной бумаги. Они находятся перед нами, но не как произведения искусства, а лишь как физические предметы. Их же истинное и действительное присутствие — присутствие в умах — подвержено большим переменам. Не каждый способен — и не в любой момент — вновь вызвать, пробудить в себе переживание художественного произведения. И каждое произведение — в момент, когда оно наполняет собой душу, — исключает все остальное, как если бы они вообще не существовали (Б. Кроче).

Это пробуждение или воссоздание произведений искусства (их ре-продукция) и есть не что иное, как то, что в музыке называют “интерпретацией”. Однако в повседневном словоупотреблении слово это получает совершенно различные значения, в зависимости от того, идет ли речь о произведениях изобразительного искусства или музыки.

“Интерпретатор” музыкального произведения — это исполнитель, “воспроизводящий художник”, его интерпретация — это воссоздание.

Интерпретировать произведение архитектуры или изобразительного искусства означает, согласно распространенному мнению, излагать нечто относительно предстоящего нам произведения (которое вовсе не нуждается в том, чтобы воссоздавать его заново), изъяснять заключенный в нем “смысл” (например, “Меланхолии” Дюрера), или его форму (например, при истолковании “композиции”), или что-либо еще.

Мнение это ложно, оно препятствует более живому отношению к искусству со стороны воспринимающего и стоит на пути внутреннего прогресса нашей науки.

Оно уже давно опровергнуто в теории. Но — только в теории. На практику оно еще оказывает сильное воздействие.

В действительности интерпретация произведений изобразительного искусства, так же как и музыки — ибо

искусство *одно*, — представляет собой воссоздание, ре-продукцию.

И процесс этого воссоздания — если его рассматривать как духовный процесс — по существу тот же самый. Различен только способ передачи этой “интерпретации”. В произведениях изобразительных искусств это воссоздание совершается не “в реальности” — через исполнение, “проигрывание” произведения, в результате которого оно заново предстает телесному уху или глазу, — но только в уме, оно предстает внутреннему оку, духовному взору человека, способного к воссозданию. И сообщается оно не воспроизведением звучания, но *словом* — отсюда те бесчисленные трудности и недоразумения, делающие интерпретацию изобразительного искусства столь опасным предприятием.

При этом с самого начала следует устранить часто встречающееся ложное представление, будто это воссоздание, о котором идет речь, представляет собой воссоздание и переживание того творческого *процесса*, в котором возникло произведение. Воссозданию подлежит не процесс возникновения, но только его продукт, само *произведение*.

Как такое воссоздание вообще может произойти и в чем оно состоит — вот кардинальный вопрос всякой интерпретации, поскольку она не просто осуществляется, но предстает как теоретическая проблема, и об этом еще пойдет речь в дальнейшем. Одно лишь ясно с самого начала: это воссоздание, эта интерпретация возникает не из размышления о произведениях, оно не привносится мыслью в объекты искусства, подобно тому как и создание художественных произведений не есть придумывание их. Но оно совершается в той же сфере, что и само созидание, захватывает всю личность человека — его дух, душу и тело — и лучше всего может быть определено как воссоздание (*Nachgestalten*) в созерцании.

“Воспроизведение” не имеет ничего общего с историческим объяснением или выводением. Это не означает, что исторические сведения совсем не нужны для воссоздания произведения. Большинство произведений изобразительного искусства даже с чисто наглядной стороны невоз-

можно вполне понять, не имея представления о религиозном культе, политических и социальных установлениях, для которых они в соответствии с их внешним историческим значением первоначально были созданы. Однако путь к воссозданию открывается только тогда, когда это знание проникает в созерцание и растворяется в способности пережить и воспроизвести видимое содержание произведений искусства.

Это воссоздание произведений искусства из художественных “вещей” является предпосылкой всякого дальнейшего научного занятия проблемами искусства. Оно является также предпосылкой любого учения о произведении искусства вообще, равно как и исследования какой-либо определенной проблемы, скажем, социальной функции искусства, ибо для того, чтобы знать, что может *дать* искусство, я уже должен знать, что *представляет собой* художественное произведение. Но прежде всего указанное воссоздание является предпосылкой всякой подлинной истории *искусства*, ибо без этого она лишена своего исходного пункта и своей цели. Если бы не было людей, обладающих этой способностью к воспроизведению, тогда была бы возможна только история (как бы “мертвых”) форм, а не история *искусства*.

С другой стороны, упомянутое воссоздание составляет одновременно непосредственное условие актуальной действительности искусства и наслаждения им. Чтобы наслаждаться определенным произведением, я уже должен “обладать” им (в чем состоит это “обладание”, уже было отмечено выше и будет подробно раскрыто в следующих разделах). В противном случае я наслаждаюсь не произведением, а тем, что я делаю из него, т. е., собственно, *самим собой*. Из этого следует, что чем лучше понимают произведение, тем больше могут наслаждаться им, и здесь тотчас же встает вопрос о том, что только произведения вполне определенных эпох вообще были предназначены для художественного *наслаждения*.

2. “Текст” произведения искусства

Интерпретация художественного произведения должна исходить из удостоверенного внешнего состава произведе-

ния — я называю его “текстом”. Нужно удостовериться, находится ли произведение перед нами в том состоянии, в каком оно вышло из рук его творца. Если это не так, нужно восстановить произведение в его первоначальном состоянии. Иногда это происходит в реальности — например, при реставрации картин, в большинстве же случаев — в воображении. Перед началом интерпретации следует задать вопрос о каждом произведении, не изменилось ли оно в своем составе, и дать себе отчет в том, что в нем могло измениться. Это ведет к фундаментальному “прочтению”, т. е. изучению состава, что должно предшествовать всякой интерпретации даже тогда, когда произведение во всех существенных своих чертах дошло до нас в своем первоначальном состоянии.

Для восстановления изначального текста историческая наука об искусстве разработала многочисленные, порой весьма изощренные, методы.

Кстати: деятельность историка искусства часто рассматривают как плодотворную и существенную по преимуществу. Но сколь бы нужной, важной и результативной она ни была, она является лишь подготовкой для решения подлинной, главной задачи, требующей совершенно иных методов.

Особая проблема восстановления — добавление отсутствующих материальных частей или “слов” (например, цвета в скульптуре). В некоторых случаях это возможно только гипотетически. В некоторых же случаях как раз понимание характера художественного произведения как целого позволяет осуществить такую реконструкцию его материального состава и вообще только и делает ее возможной (см. об этом выше на с. 72).

К кругу этих вопросов восстановления художественного произведения относится и восстановление прежней “среды”, для которой произведение первоначально было создано, особенно восстановление первоначального освещения. Часто бывает достаточно поместить произведение на его первоначальное место и представить его в надлежащем освещении, чтобы уяснить его особенности, которые до этого оставались непонятными, или же доказать несостоятельность той или иной интерпретации.

С этим связан вопрос о том, является ли вообще действительно законченным целым то, что по своим вещественным связям предстает нам в качестве целостного художественного произведения, — как, например, подлинная “станковая картина”, — или же это лишь относительно самостоятельная часть некоего более крупного целого, в которое мы и должны ее мысленно поместить. В музеях картины и скульптуры находятся перед нами сегодня в совершенно иной обстановке. Задача каждой интерпретации — по возможности устранить в представлении эти совершенно искусственные условия.

“Стремление понять произведение искусства само по себе, как некий ‘малый мир’, исходя из него самого, возникло вначале как реакция на историческую стадию изучения искусства, когда исторические источники были поставлены во главу угла и все то, что можно было извлечь из самого произведения, оставалось без внимания. Эта, несомненно, глубоко оправданная потребность углубиться в созерцание микрокосма не должна, однако, вести к ложной изоляции. Подобная искусственная изоляция произведения была бы столь же неоправданной, как и рассмотрение лишь отдельных его частей, например фигур, вне связи с фоном. Внешняя граница произведения, например, рама в станковой картине, не обязательно совпадает с его ‘сущностной границей’. Превращение внешней вещественной границы в сущностную границу вновь привело бы — уже с другой стороны — к предельному овеществлению искусства, чего как раз следовало бы избегать. В действительности кое-что из находящегося за пределами этой границы оказывается в более тесной сущностной связи с произведением, нежели кое-что из того, что находится внутри ограничивающей его рамы.”⁹⁹ Следует учитывать ту “сферу” художественного произведения, которая словно невидимая тонкая оболочка окружает его зримое воплощение и ради целостного понимания произведения также должна стать предметом интерпретации, как это имеет место, например, при выяснении обстоятельств написания стихотворения по случаю (*Gelegenheitsgedicht*).

⁹⁹ Michail Alpatow. Das Selbstbildnis Poussins im Louvre. — In: Kunstwissenschaftliche Forschungen, II (1933), 113–130.

То, что восстановление произведения в самом широком смысле должно предшествовать его интерпретации, представляется чем-то самоочевидным, так что здесь достаточно этих немногих указаний. Тем более, что проблемы эти осознаны и методы их решения разработаны.

Тем не менее уже здесь возникают дальнейшие вопросы. В ряде случаев все эти методы оказываются непригодными, и восстановление материального состава произведения достигается только тогда, когда на основе того, что сохранилось, удается понять вещь в качестве произведения, т. е. дать адекватную интерпретацию. Верная интерпретация и верная реконструкция произведения опираются, таким образом, друг на друга.

3. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ЦЕЛОСТНОСТЬ

Каждое учение об интерпретации предполагает учение о сущности произведения искусства. Нет нужды подробно развивать и излагать здесь это учение. Достаточно лишь выделить из него некоторые моменты, существенные для интерпретации (в свою очередь опыт интерпретации способствует развитию самого этого учения).

Всякая интерпретация исходит прежде всего из того, что произведение искусства есть некое целое. Уже Дильтей понимал, что "постижение целого делает возможным и определяет интерпретацию отдельных моментов". Правда, это относится только к подлинным, истинным произведениям искусства, а не подделкам, лишь имитирующим цельность. Следовательно, с самого начала встает вопрос о различении "истинных" и "ложных", "хороших" и "плохих" произведений. Вопросы, касающиеся их ранга и ценности, неотделимы от вопроса об их структуре.

Теоретически всегда признавалось и едва ли оспаривалось представление о художественном произведении как целостности. В других областях произведения искусства рассматривались даже в качестве парадигмы истинной целостности, "гештальта". Однако отсюда не делалось вывода, что данное обстоятельство требует определенного

отношения. Понимание же этого особенно важно для интерпретации художественных произведений.

В той мере, в какой произведение искусства рассматривается в качестве целостности, оно находится для познания на той же ступени, что и другие целостности, и здесь возникают те же самые типические проблемы.

Это вначале несколько расплывчатое определение произведения искусства как целостности должно быть, однако, сформулировано точнее. Произведение как целое представляет собой не недифференцированное единство, но нечто расчлененное внутри себя, — оно имеет *структуру*. Далее нам поможет понятие интеграционной связи, которое я заимствую (в несколько модифицированной форме) из учения Лерша о характере.

"Свойства произведения искусства находятся ... в отношении взаимного проникновения (интеграции), т. е. внутренние связаны в своей действительности и зависят друг от друга. В этой интеграционной связи можно установить отношение соподчиненности отдельных вычленяемых черт; это упорядочивающее отношение мы называем *структурой* произведения. Благодаря структуре единство художественного произведения является не суммой, слагающейся из отдельных частей, но расчлененной целостностью дифференцированных черт и особенностей. Отдельные черты получают свою значимость в силу того, что они включены в структурированное целое, и могут быть поняты, только исходя из него."¹⁰⁰

"С понятием целостной структуры характера не следует связывать, однако, представление о необходимой гармонии, созвучии и сбалансированности отдельных моментов. Как раз формальный принцип целостности характера вполне допускает наличие противоречий, взаимной напряженности и разногласия отдельных черт. Да и вообще все эти явления оказываются возможными лишь при условии целостной соотнесенности отдельных черт, и не

¹⁰⁰ В переложении применительно к произведению искусства по кн.: Philipp Lersch. Der Aufbau des Charakters. Leipzig, 1938, 23 (позднейшие многочисленные издания под заглавием "Der Aufbau der Person").

существовало бы никакого противоборства тенденций внутри одного и того же... индивидуума (произведения искусства), если бы они не были 'чертами' единого характера. Как раз их взаимная напряженность есть выражение единства в многообразии — без него эти тенденции хотя и были бы различными, но не могли бы означать внутреннего противоречия (противоборства)" (Лерш, там же).

"Это явление интеграционной связи своеобразно называется в образовании понятий во всех науках, имеющих дело с целостностями, в том числе и в искусствознании. Образование понятий осуществляется здесь главным образом путем *акцентирования*, а не детерминации (ограничения). Многие понятия, используемые нами применительно к конкретному произведению, следует понимать не как определения, отграничивающие одни явления от других как внеположные им, но как выделение каких-то черт того или иного комплексного явления.

Из того, что во многих понятиях искусствознания нужно видеть не ограничение, а только акцентирование, было бы неверным заключать, что им недостает ясности и точности. Ибо ложно стремление работать только с теми понятиями, которые устанавливают строгие границы между собою. Понятие может вполне удовлетворять кардинальному требованию ясности и точности, не имея при этом границы, которая включала бы его в логическое пространство" (Лерш, там же).

Это важное по своим последствиям обстоятельство достаточно рано было осознано такими видными логиками, как Зигварт и Эрдман, но знание об этом не получило, однако, широкого распространения.

Отдельные "части", "слои" и "черты", различимые в составе художественного произведения, не только находятся в отношении взаимопроникновения, но их связывает между собою и определенный порядок. В них действует и господствует организующее их начало, которое со времен Дильтея зафиксировано для нас в понятии структуры.

Под структурной связью, как ее формулирует Дильтей, нужно понимать тот порядок, согласно которому факты *различного* свойства связываются между собою и взаимопроникают друг друга благодаря внутренней соотносительности с охватывающим их целым.

В устроенном таким образом целом каждая акцентированная и выделенная "часть" определена в своем бытии или "так-бытии" (So-Sein) в данном месте этого целого структурным принципом целого и в этом смысле *необходима*.

Понимание этого приводит к своеобразному понятию "необходимости", не имеющему ничего общего с каузальной или исторической необходимостью. И это обстоятельство также известно другим наукам о целостностях.

В таком смысле вполне позволено говорить о закономерности и даже о законе произведения искусства. И здесь речь идет не о каузальной закономерности, но о "структурных законах".

Метод познания, адекватный такому положению дел, — это метод так называемого "структурного анализа".

Название не должно вводить нас в заблуждение. Речь здесь идет не о разложении на части — подобно тому, как, например, разбирают часы, — но о понимании структурной связи, которую при таком методе *нельзя* разрывать, ибо тогда перед нами больше уже не будет целого. Средство разделять, не разрывая (и не разрушая тем самым жизнь художественного произведения) доставляет именно акцентирующее образование понятий. В самом методе можно разграничить две различные стороны. В общем и целом они соответствуют тому, что с большой ясностью было разработано Вайнхандлем¹⁰¹. Но это уже вопросы техники и метода исследования.

С другой стороны, структурный анализ — это не только анализ, но анализ и синтез одновременно. Как и везде, где имеют дело с подлинными целостностями, целое должно быть понято из частей, а части — из целого. Это отнюдь не *circulus vitiosus**.

Цель всякого структурного анализа: "исходя из немногих центральных моментов определить и понять предельно многое" (М. Вертхаймер).

¹⁰¹ Ferdinand Weinhandl. Die Gestaltanalyse. Erfurt, 1927.

* порочный круг (лат.)

Это понимание целостного характера произведений искусства составляет хотя и необходимое, но еще не достаточное условие для успеха интерпретации. Ибо для конкретной интерпретации нужно ведь знать, где следует искать и в чем состоит единообразующий момент, когда мы имеем дело именно с произведениями искусства. Этот вопрос рассматривается в 5-м разделе. Но до этого следует выяснить еще одну предпосылку интерпретации.

4. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Интерпретация должна принимать во внимание, что произведение искусства есть нечто уникальное, индивидуальное, а не представитель какого-то вида.

Одной из главных черт искусства является то, что оно существует не в чем-то всеобщем, но в единичном — в произведении. Подобно тому, как созидание произведения предстает для каждого художника как *hic Rhodus**, так же обстоит дело при воссоздании отдельного произведения и для интерпретатора. Целью его должно стать постижение этой уникальности в созерцании. Если это удастся, его ожидает трудная задача описать и передать это словами.

Данная ситуация была с особенной ясностью осознана итальянскими теоретиками искусства (поэзии) — насколько я знаю, больше в критике, нежели в конкретном рассмотрении отдельных произведений.

Например, основной вопрос Де Санктиса звучит так: “Разве сущность художественного вообще есть нечто всеобщее? Могут ли, например, приемы, свойственные одному поэту, считаться критерием оценки творчества другого? Не является ли существенным и постоянным моментом поэзии *своеобразное*, отличающееся, *выявление индивидуального*?”

* *hic Rhodus, hic salta* (лат.) — вот Родос, здесь прыгай

Эта идея находит свое выражение и в отклонении всяких попыток постигнуть сущность поэтического, исходя из историко-литературных (соответственно, историко-художественных) соображений. Сущность художественного произведения не раскрывается через указание черт, общих для школы или эпохи, ибо великое (правильнее было бы сказать, истинное) поэтическое создание как раз и отличается тем, что отделяется от школы и выступает как нечто самостоятельное. Отсюда неудовлетворительность всех попыток раскрыть художественный элемент с помощью исторических изысканий (Э. Грасси)¹⁰².

В силу поставленной задачи постигнуть художественное произведение как нечто индивидуальное (и, насколько это возможно, приблизиться к этой индивидуальности) предмет исследования оказывается в одной плоскости со всеми другими областями предметов, являющими тот же индивидуальный способ существования. Например, с учетом об индивидуальном характере. Принципы, установленные в этих областях, можно поэтому почти дословно перенести на произведения искусства с их уникальностью.

Уже из того немногого, что было сказано, вытекает, что задача “индивидуализации” предполагает сравнение. Чтобы постигнуть целое, мне не нужно выходить за пределы произведения. Но чтобы понять, смог ли я при его рассмотрении уловить специфические его черты, я должен обратиться к другим сходным предметам.

Снова речь идет о развитии методов, отвечающих этой задаче.

Сравнение с наиболее сходными произведениями будет тут важнейшим принципом (частных методических вопросов я и здесь не буду касаться). При этом сходство должно усматриваться во всей структуре, а не в отдельных частях и не в дифференцированном общем впечатлении, — оно должно корениться в общей организации сравниваемых созданий.

Это означает: лишь в меру моего понимания произведений искусства можно установить реальное (а не поверхностное) сходство между ними. И это не *circulus vitiosus*,

¹⁰² *Ernesto Grassi*. — In: *Geistige Überlieferung — das zweite Jahrbuch*. Berlin, 1942.

но выражение тех особых отношений, которые имеют место при постижении индивидуальных целостностей.

Уловить в созерцании индивидуальный характер художественного произведения, определить его и раскрыть для других не является чисто научной целью, это задача каждого, имеющего дело с интерпретацией произведения искусства.

5. ЦЕНТР

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

В следующих вопросах рассмотрение предпосылок интерпретации достигает своей высшей точки. И не только в теории — дело заключается в том, чтобы достигнутое здесь понимание сделать плодотворным для практики.

В чем состоит целостность произведения искусства? В силу чего оно обретает свою индивидуальность? Что создает единство произведения и в чем заключается индивидуализирующий его момент? Что представляет собой его “центр”?

С самого начала следует предположить следующее: так как произведение искусства связывает в определенное единство весьма разнородные элементы и “слои” — материалы, формы, цвета, значения, — то этот образующий единство момент должен быть чем-то таким, что можно было бы высказать обо всех элементах и слоях.

Подобные свойства описываются группой прилагательных, которые могут быть отнесены ко всем элементам, входящим в произведение искусства. “Красным”, например, можно назвать только цвет. “Мягким” же может быть цвет, освещение, форма, материал, способ его трактовки, линия, одеяние, тело, лицо, выражение лица, жест, свойство души.

С помощью словаря можно было бы составить целый список таких “транспонируемых” прилагательных. Тем самым была бы обозначена зона, в пределах которой следует искать “центр” художественного произведения.

После всего этого можно сказать: то, что создает единство произведения, есть некое живое качество, изначально и индивидуальное, запечатленное в целостности всего произведения, равно как и в каждом из искусственно выделенных его “элементов”, “частей” или “слоев”. Мы называем это “наглядным характером” произведения. В нем приходят к согласию различные его составные части, “форма” и “содержание” (значение).

Этот индивидуальный наглядный характер и отличает одно произведение от другого, наделяя каждую из черт произведения внутренней необходимостью и сообщая ему своеобразие, которое мы до известной степени можем постигнуть в понятиях и сформулировать в словах. В этом самом широком смысле понятие характера может быть употреблено применительно к различным явлениям. Я могу воспринять наглядный характер (“физиономию”) цвета, линии, материала, пейзажа или человека. Такие наглядные характеры встречаются в жизни повсюду. В искусстве же, и только в нем, они становятся основой *произведений*. Только воспринимаемые в соответствии с их наглядным характером упомянутые “элементы” вообще входят в произведение искусства и становятся его подлинными составными частями.

В силу этого наглядного характера свойства художественного произведения находятся в отношении взаимного проникновения (интеграции), т. е. поддерживают и взаимопределяют друг друга и в своей действительности внутренне связаны между собой. Всякая деталь получает художественную ценность в силу своей включенности в это расчлененное структурированное целое и может быть понята только исходя из него. Отдельный цвет, например, получает определенный наглядный характер и тем самым особый смысл только в целостности *данной* картины и благодаря ей. В другой картине он может означать нечто совсем иное. Но эта целостность не есть нечто формальное, она сама является “наглядным характером”.

Так получают объяснение два факта, которые остались бы непонятными при формальном подходе к произведению искусства, т. е. когда в нем видят только структуру, но не исходящую из его подлинного центра жизнь.

Первым из этих фактов является то, что ценность художественного произведения всегда заключена в малом, в почти неприметных нюансах, от которых и получает свою жизнь все великое в произведении — “идея”, композиция и т. д. Изменив это малое, можно уничтожить ценность произведения. Это остается непонятным при чисто формальном подходе. Но если мы знаем, что животворный момент художественного произведения заключен в его наглядном характере, то процесс становится понятным, ибо изменения наглядного характера находятся не в прямой зависимости от изменений в объективном составе. Подобно тому как примешав почти незаметное количество желтого цвета к определенному количеству зеленого можно сразу же совершенно изменить наглядный характер цвета, так и соответственно небольшое изменение в составе законченного произведения может совершенно изменить само произведение.

Вторым фактом является то, что даже изменения, совсем не затрагивающие собственно формального состава, например, перемена левого и правого в картине, могут полностью изменить смысл и значение художественного произведения¹⁰³.

Это представление о “центре” произведения искусства само по себе не ново и не необычно, оно соответствует практике интерпретации там, где она достигла наибольших успехов — можно уверенно сказать, у всех великих историков искусства и воспроизводящих художников независимо от их собственных теоретических воззрений на свою практику. Несмотря на это теория здесь вовсе не плетется вслед за практикой, но в состоянии в свою очередь дать ей новые импульсы, проясняя с предельно возможной простотой, в чем состоит суть интерпретации и что, собственно, происходит там, где она оказывается успешной.

Интерпретация всегда ставит своей целью показать, что та или иная конкретная формальная особенность произведения вытекает из одного и того же особого характера

целого, что, например, один и тот же характер определяет и выбор материалов, и особый способ их разработки, и формат, и что если речь действительно идет о подлинном произведении искусства, то во всякой, даже самой неприметной детали можно усмотреть воплощение одного и того же общего характера целого.

Прогресс в интерпретации художественного произведения неизменно заключается в том, что какая-либо черта, воспринимавшаяся до этого просто как таковая, осознается теперь как необходимое следствие одного и того же общего взгляда на мир, уже раскрытого в его воплощении в других чертах произведения.

Труднейшая задача интерпретации — найти для данного произведения тот живой центр, который явился изначальной породившей его основой. Это не достигается ни рассмотрением совокупности деталей, ни путем логического умозаключения, но требует творческого акта созерцания, который и составляет ядро воссоздания, “репродукции”.

Следует признать наличие в произведениях искусства таких слоев, которые сами по себе определяются совершенно иными принципами и фактами, нежели “наглядным характером”. Адекватная интерпретация должна учитывать и это. Невозможно исключить из барочной фрески аллегорический образный язык, лежащий в основе “инвенции”. Во многих архитектурных созданиях невозможно не заметить стремления придать строению арифметические или геометрические пропорции согласно определенным правилам. Однако при более пристальном рассмотрении обнаруживается, что эти, казалось бы, чужеродные характеру данного произведения элементы либо действительно оказываются чем-то внешним, выполненным по определенным условным правилам вне связи с центром и тем самым чем-то нехудожественным, либо же между способом их применения и использования и порождающей “основой” произведения существует необходимая и внятная связь, которую может раскрыть и разъяснить адекватная интерпретация.

¹⁰³ Ср.: Heinrich Wölfflin. Über das Rechts und Links im Bilde (1928). — In: Gedanken zur Kunstgeschichte. Basel, 1941, 82.

6. РАНГ И ЦЕННОСТЬ. РАНГ И СТРУКТУРА

Всякое обычное рассмотрение искусства неизбежно содержит суждения о ранге и ценности. Часто это даже самое первое, с чего оно начинается. Невнимание к этим вопросам противоречит самой сути искусства¹⁰⁴. Это касается как интерпретации, которая не может — не становясь бессмысленной — игнорировать вопросы ценности и ранга, так и истории искусства. История *стиля*, будучи последовательной, не должна допускать ценностных суждений. Настоящая же история *искусства* не имеет права их исключать. Художественно ничтожные, плохие и неудавшиеся произведения ей надлежит отделять от значительных, совершенных и удавшихся. Она должна отметить и оценить художественные достижения (а не просто описать их как исторические явления).

Естественно, сегодня это происходит уже повсюду; но все зависит от того, считают ли, что вопросы такого рода могут получить обоснование.

Решающим шагом мне представляется принципиальное разграничение ранга и ценности.

Ценность художественного произведения всегда может только “устанавливаться” и становиться твердо определенной величиной лишь с точки зрения вполне определенной системы ценностей, полагающей однозначную ценностную перспективу. Подобно тому как только с определенной точки зрения в пространстве можно однозначно установить, что, исходя из нее, является “большим”, а что “малым”. При изменении точки зрения происходит переоценка ценностей.

Подобные ценностные системы (что это такое, остается еще определить точнее) возникают в нас и изменяются большей частью без нашего участия и нередко даже не осознаются нами. То, что с различных точек зрения один

и тот же объект может оцениваться по-разному, отнюдь не опровергает, а скорее подтверждает объективность этого явления.

“Объективную” ценность (сообразно “объективной” величине видимых вещей) мог бы установить только тот, кто смог бы найти “истинную” систему ценностей. Я считаю это возможным, но не в пределах науки.

Такое отношение к проблеме ценностей не есть “релятивизм”. Оно выражает лишь то, что вопросы ценности — это “экзистенциальные” вопросы.

Иначе обстоит дело с вопросами о ранге. Ранг произведения искусства может быть установлен совершенно так же, как и его свойства; он теснейшим образом связан со структурой произведения.

Вопросы о ранге не столь недоступны для научного выяснения, как обычно думают. Конечно, при оценке художественного ранга произведения могут иметь место колебания, но таким колебаниям были подвержены даже оценка и определение *стиля*, тогда как стилистическая квалификация произведения не считалась от этого чисто субъективной. (И “порог”, начиная с которого определения становятся шаткими, существует во всех, даже в самых точных науках.) Эти колебания в оценках выступают лишь в определенной сфере, лишь внутри определенных границ, тогда как существует бесчисленное количество различий в ранге, которые устанавливаются с предельной однозначностью (и субъективно с величайшим единодушием).

По мере того как в процессе созерцания углубляется наше понимание произведения, его внутреннего строения и его “закономерности”, суждение о его ранге становится более устойчивым, а большего и требовать нельзя.

Вопрос о ранге произведения важен для интерпретации по следующим причинам. Интерпретация предполагает, что “истинные” произведения уже отделены от подделок, компиляций и т. д. Строго говоря, она может состояться только в том случае, *если* произведение искусства действительно представляет собой целостность, нечто индивидуальное и имеет подлинный (а не только кажущийся)

¹⁰⁴ Ср.: Konrad Fidler. Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst (1876). — In: Schriften zur Kunst, I. München, 1913–14, 1–79. Репринт с введением и дополнениями издал Gottfried Boehm (München, 1972).

центр. С другой стороны, всякая осуществленная интерпретация неизбежно переходит в суждение о ранге художественного произведения. По-настоящему новая интерпретация часто изменяет и суждение о ранге.

И это опять таки не *circulus vitiosus*, но лишь выражение того, что вопросы структуры и ранга в основе своей нераздельны. В этом как раз и состоит превосходство такого способа рассмотрения по сравнению с рассмотрением исключительно с точки зрения “формы” или “стиля”, отвлекающимся от ранга произведения, чтобы затем искусственно привнести его снова, — подобно биологии, которая рассматривает живые существа, как если бы они не были живыми, а затем привносит в них “жизненную силу”.

Из учения о ранге произведений искусства, которое еще предстоит развить, я выделю здесь лишь самые существенные критерии. Они также не являются чем-то новым и встречаются почти во всех теориях художественных ценностей — иногда под другими названиями.

Критерии эти — единство, подлинность, оформленность (*Gestaltetheit*), плотность (*Dichte*). Три первых — это, собственно, лишь моменты *одного* критерия. Четвертый до известной степени охватывает их всех и дает одновременно дальнейшее, до сих пор не рассматривавшееся сущностное определение произведения искусства.

Критерий *единства* долго обсуждать не нужно. Внутреннее единство основывается на проникновении *данного* наглядного характера во все зоны. Неудавшееся произведение — это всегда бессвязное произведение. Всякое обособление какой-либо части или какого-либо слоя ведет к нарушению, если не уничтожению единства.

Так возникают отклонения, типичные для произведений; я назову лишь некоторые из них: обособление технической стороны дает в результате технический кунштюк, обособление чисто формального элемента — формалистическое произведение, обособление смысловой стороны ведет к литературности и т. д. Уже исходя из этого можно разработать “патологию” произведений искусства.

Необходимость художественного произведения, уже известная нам из суждения о его структуре, выявляется те-

перь в суждении о его ранге. “Необходимость есть высшее, что можно высказать об образе, ибо она означает, что игра художественных средств, образный ритм разработаны в полном соответствии с темой изображения” (и, добавим мы, с техническим элементом). Она означает полное сосредоточение на “одной-единственной мысли, сообщающей жизнь всему образу”¹⁰⁵. Лучше было бы сказать: на созерцании.

К совершенно иному измерению относится критерий *подлинности*. Он относится не к целостности произведения, но к его центру. Вопрос заключается в том, является этот центр подлинным или только кажущимся, возник ли он из глубин личности художника или же просто заимствован.

Существуют произведения, где единообразующее начало не является творческим созданием художника, но просто воспринято и усвоено им, как если бы оно было его собственным. Из этого воспринятого им центра он искусно разрабатывает соответствующие формальные моменты. Центр произведения не является здесь изначально подлинным, укорененным. Этот критерий подлинности (укорененности) определяет силу и воздействие художественного произведения. Так, произведения молодых художников, еще только стремящихся обрести свой собственный творческий облик и центр, часто имеют этот характер заимствованного, пока под покровом усвоенного не просто появятся ростки своего, но мощно пробьется самобытное начало. Слабое место всех второстепенных и третьестепенных художников — то, что они никогда не могут достичь этой только им одним свойственной формы, хотя внутренний строй произведения и может отличаться при этом единством, а исполнение его частей и слоев — тонкостью.

Вера в то, что подобный центр произведения искусства может быть выбран нами свободно, — особенность всякого классицизма, помимо присущих ему черт формализма. Отсюда его беспочвенность. Отсюда же — вера в то, что

¹⁰⁵ Friedrich Rintelen. Giotto und die Giotto-Apokryphen. Basel, 1923², 14.

всем этим вещам можно научить, что их можно передать и пересадить на другую почву.

Критерий *оформленности* требует, чтобы замышленное художником было действительно “выражено”, воплощено. Мощным внутренним единством может обладать и первая блеснувшая в уме идея, но она еще не получила воплощения. Всякое же произведение искусства — это формообразование, формирование наглядного характера, который в процессе своего воплощения становится все более наглядным и характерным.

Критерий *плотности*. Важность его была впервые подчеркнута Карлом Эттингером. То, что имеется при этом в виду, мы сможем лучше понять, если обратимся, с одной стороны, к смыслу немецких слов *Dichtung**, *dichten***, а с другой стороны, к тем явлениям, которые психология называет “сгущением” (*Verdichtungen*). “Сгущение” — типичная черта сновидений. Сходство искусства со сновидениями, о котором часто говорили (и притом именно поэты), обнаруживается именно в этой зоне. В данном отношении произведение искусства действительно возникает из того же материала, что и сновидение, но только не хаотически, а формируется при господстве определенного наглядного характера и организуется в целостность произведения.

В силу “плотности” каждая “часть”, каждый мотив художественного произведения имеет *множество значений*: слово стоит в стихотворении на данном месте одновременно в силу своего звучания, своей метрической ценности и в силу своего смысла. И так обстоит дело вообще с любым элементом в произведении искусства.

Я не касаюсь здесь того, как вопросы о ранге связаны с вопросами о ценности. Скажу только, что переоценка ценностей не затрагивает ранга произведения, если он уже был верно определен. Попытки перевернуть и поставить на голову иерархию рангов далеки от реальности и противостественны. Реально переоценка ценностей может касаться только произведений одного и того же ранга.

* поэтическое творчество, вымысел

** сочинять (стихи)

Верное же познание ранга тесно связано с верной интерпретацией.

7. ВЕРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В чем же смысл вопроса о “верной” интерпретации?

Целостность биологического организма имеет основу в нем самом. Целостность произведения искусства *реально* проявлена только в художнике, создающем произведение, и в нас постольку, поскольку мы воссоздаем его.

Но как известно из опыта, материальное произведение искусства может иметь множество различных толкований, интерпретаций. Имеет ли смысл называть одно из них верным? И какое тогда?

Среди всех имеющихся (и мыслимых) интерпретаций выделяется очевидно *одна* — и только одна, а именно полнее всего соответствующая при воспроизведении той, из которой возникло художественное произведение, получив данную материальную форму.

Мы осторожно говорим “соответствующая”, а не “идентичная”. Что, собственно, означает это “соответствие”, еще должно быть более точно определено в процессе дальнейшего познания.

Это “верное” понимание можно обозначить как соответствующее (адекватное) художественному произведению, как “врожденное” ему.

Убеждение в том, что существует одно и только одно верное понимание художественного произведения, важно не только для истории искусства как науки. Оно чрезвычайно важно и для нашего современного отношения к искусству вообще. Ибо только такой подход может “оградить нас от погружения в сумятицу и хаос” (В. Фуртвенглер).

Для изобразительного искусства это было высказано уже Вёльфлином¹⁰⁶, хотя из этого и не было сделано всех необходимых выводов. Затем это становилось все более

¹⁰⁶ Heinrich Wölfflin. Über Abbildungen und Deutungen. — In: Gedanken zur Kunstgeschichte. Basel, 1941, 104.

важным вопросом в “новой венской школе” истории искусства после 1930 года. Мы испытываем сегодня глубокое удовлетворение от того, что один из величайших интерпретаторов музыки, Вильгельм Фуртвенглер настойчиво отстаивает тот же принцип, формулируя его отчасти в тех же выражениях, что и мы. И Фуртвенглер также со всей отчетливостью сознает, что понимание тесно связано со способностью и решимостью воспринять художественное произведение как целое.

Пока в первую очередь рассматриваются детали сами по себе, изолированно, они предоставляют полный простор так называемому индивидуальному подходу интерпретаторов. Вижу ли я это место так или иначе, воспринимаю ли эту тему более “лирической” или “героической”, более приподнято-вдохновенной или более логически основательной, в действительности это всего лишь вопрос вкуса, и нет такой инстанции, которая могла бы решить его. Однако совсем другое дело, когда детали рассматриваются в единстве с тем целым, которому они принадлежат, когда мы воспринимаем тот мир, в котором художник поместил отдельные свои мотивы и темы. Если обратить свой взор на эти связи, где одно поддерживает и обуславливает собой другое, то внутреннему оку созерцающего начнет, наконец, все более и более открываться “видение” того целого, которое изначально вело за собой художника. Тогда, и только тогда все детали получают вдруг единственно подобающее им место, надлежащую функцию внутри целого, свой цвет и темп. *И тогда действительно обнаруживается, что для музыкального произведения — и тем в большей степени, чем более значительным и проработанным является такое произведение, — существует только одно толкование, только один способ интерпретации, который именно потому, что он является “верным”, постоянно оказывается и самым действенным* (В. Фуртвенглер)¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Wilhelm Furtwängler. Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit in der Kunst. — In: Geistige Überlieferung — ein Jahrbuch / Hrsg. von Ernesto Grassi. Berlin, 1940.

При таком подходе отклонения могут быть лишь незначительными и поверхностными.

Но тем самым мы одновременно получаем ответ на вопрос, имеющий основополагающее значение для научного познания искусства: как распознается верная интерпретация среди множества других, каждая из которых также претендует быть “верной”. Согласно этим критериям верной будет интерпретация, позволяющая понять такие детали художественного произведения, которые другие интерпретации были вынуждены просто принимать как таковые.

Теоретически против этого можно возразить, что ведь может существовать и ложная интерпретация *целого*. Теоретически нельзя исключить, что то или иное создание во всех своих деталях, чертах, отношениях будет понято ложно, что каждому мотиву, каждой части, каждой структурной связи будет навязан ложный смысл и характер. Нечто подобное случается и в повседневной жизни, когда, например, слушая какое-то сообщение или наблюдая человека, ложно толкуют все слова и выражения.

Практически, однако, опасность такого ложного понимания оказывается большой *только тогда*, когда в поле внимания попадают лишь некоторые немногочисленные свойства или имеют дело с простым, еще не развитым художественным созданием, например, с первым наброском. Чем более проработана структура и чем больше можно усмотреть в ней, тем меньше вероятность того, что можно будет последовательно провести ложное истолкование, не прибегая при этом к насилию над материалом. Это относится и к упомянутому примеру из повседневной жизни: чем меньше мы слышим, тем больше возможностей для ложного понимания; чем больше мы слышим, тем больше вероятность того, что ложное понимание, споткнувшись в каком-то определенном месте, получит “прокол” и обернется в итоге истинным пониманием.

Тот, кого не удовлетворит этот “критерий большей достоверности”, должен будет найти другие критерии для оценки различных интерпретаций одного и того же произведения, каждая из которых притязает на то, чтобы быть

верной. И от решения этой задачи не может уклониться никто.

Весь прогресс современной истории искусства в области интерпретации основан на том обстоятельстве, что существует одна и только одна верная интерпретация. Это можно показать с предельной отчетливостью на примере интерпретаций отдельных произведений.

Каким образом практически *достигается* это “адекватное”, “верное” восприятие художественного произведения, это зависит от склонностей интерпретатора и каждый раз происходит по-разному. Существует широкий спектр возможностей: от внезапного “озарения”, когда ускользавшее дотоле целое раскрывается разом и вдруг, до осторожного эмпирического испытания различных установок — не раскроется ли при одной из них единство художественного произведения. Нас здесь не интересуют все эти возможности, ибо результатом может быть только одно: идеальное приближение к тому изначальному созерцанию, которое породило данный особый гештальт художественного произведения. “Верная” интерпретация — это как бы лишь асимптота познания, к которой реальные интерпретации могут лишь приближаться, хотя и все в большей и большей мере.

8. ТРУДНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Кардинальная трудность в воссоздании художественного произведения состоит для нашего времени в том, что механическая эпоха притупила орган восприятия подлинной живой целостности, в том числе и в других сферах жизни и познания. Повсюду части становятся важнее целого, периферия — важнее центра.

Вторая, и несравненно большая — собственно, специфическая, трудность заключается в том, что орган постижения наглядных характеров атрофирован у большинства людей. Способности абстрактного мышления, предметного наблюдения или любительского смакования кралящихся деталей получили развитие за счет подлинного “созерцания”.

Сегодня мы вновь и вновь сталкиваемся с тем — например, при обучении историков искусства, — как трудно многим из них взять установку на созерцание наглядных характеров, да и вообще просто понять, о чем идет речь. Большинству то “целое”, на которое они должны направить свое внимание, представляется чем-то нереальным, неким фантомом, и они неизменно пытаются вернуться к тому, что им кажется прочным, — к отдельным формам, цветам и значениям, которые представляются им единственно постижимым, единственным, на что может опереться “объективная” интерпретация. В то время как в действительности как раз эти элементы являют собой как бы труп, самое “нереальное”, тогда как “характер” представляет собой самое реальное, не делимое, конечно, от жизни отдельных частей.

Многим стал чуждым тот способ видения, когда “духовные очи должны быть в постоянном союзе с телесными, иначе им грозит опасность смотреть и при всем том не увидеть” (Гёте).

При этом как в развитии человечества в целом, так и в развитии отдельного человека способность постигать наглядные характеры (физиогномику) является более древней, изначальной способностью, нежели видеть формы и цвета в их чисто формальных особенностях, отдельно от их наглядного выражения. Ребенок различает “наглядные характеры” (дружественный, злой; радостный, грустный) раньше, чем цвета и формы. Совершенно удивительное описание таких переживаний и восприятий дает Адальберт Штифтер в своих воспоминаниях о раннем детстве. Мир первобытных народов насыщен такими физиогномическими переживаниями и одновременно “сгущениями”, нераздельно слитыми с предметными свойствами. Позднее этот единый мир распадается.

С тех пор существуют два способа восприятия: исконный, физиогномический, в котором вещи, цвета, формы, вообще все может быть серьезным или веселым, бодрым или усталым, расслабленным или напряженным (чтобы назвать лишь некоторые из многочисленных физиогномических качеств) — и более поздний, более развитый, поня-

тийно-предметно-технический. Всякий предмет и всякое свойство могут быть восприняты “предметно” или же физиогномически (в их “наглядном характере”), например, цвет может быть воспринят в его чисто цветовом качестве, в его отношении с другими цветами тела — и тогда это будет, скажем, красный с такой-то примесью синего или серого или белого — или же “физиогномически”, и тогда “красный” будет означать не качество оптического спектра, но нечто иное — свойство живого, “пламенного”, энергичного, мощного выражения (Г. Й. фон Аллеш)¹⁰⁸.

Было бы ошибкой думать, что физиогномические качества, приписываемые нами не человеческим вещам, переносятся на них с человеческих лиц. Физиогномическое восприятие человеческих лиц представляет собой лишь только остаток изначального способа восприятия всех предметов.

То, что физиогномический характер есть нечто весьма реальное, можно с предельной отчетливостью экспериментально показать, как предметы восприятия, например воспринятые цвета, совершенно по-разному соотносятся между собою в зависимости от того, рассматриваются ли они в “предметном наблюдении” или “физиогномически”.

“Внутри” человека сфера чувств образует своего рода субъективный коррелят к “наглядным характерам”, постигаемым нами на предметах — реальных или созданных фантазией. Обе сферы быстро сокращаются. Здесь я могу лишь бегло коснуться их взаимных связей, хотя они имеют важное значение для нашего отношения к произведениям искусства.

При том, что физиогномические качества похожи на чувства, их следует все же отличать от чувств. Я вполне могу воспринять какой-либо цвет как “грустный”, не испытывая при этом чувства грусти. И вовсе не будет выходом сказать: “чувство, испытываемое мною, — это “при-

ватное чувство”, а то, как я воспринимаю цвет, — чувство “эстетическое”. Ибо неустранимое различие заключается в том, что качество цвета дано мне совершенно иным образом, нежели мое чувство. Впрочем, грустный “настрой” цвета может меня захватить, перейти в меня и обратить мое радостное чувство в грусть.

Первое условие для того, чтобы наглядный характер мог “звучать” в произведении, — это суметь погрузиться в молчание и тишину. Мысль и воля должны находиться в полном покое. Современные люди приходят в такое состояние скорее от впечатляющих картин природы, нежели от художественных произведений, скорее от произведений музыки, нежели изобразительного искусства. “Чувства” также должны умолкнуть. Как раз дилетанты выражают чересчур много собственных частных “чувств” по поводу художественных произведений. Должно пробуждаться только то, что исходит от созерцания самого произведения. “Признак всякого истинного произведения состоит в том, что оно вытесняет наши собственные чувства и ставит на их место свои” (Адальберт Штифтер). По словам Шопенгауэра, перед произведениями искусства надо стоять, как перед знатными особами: держа шляпу в руках и ожидая, когда они заговорят.

Впрочем, наглядные характеры часто непосредственно даны — хотя бы в смутном и свернутом виде — уже при первом непринужденном общем впечатлении, и их раскрытию мешает только ложное внимание к отдельным частям или преждевременные размышления, не дающие вполне развернуться первому впечатлению, которое ведь и есть начало всего.

Поиски *верной* интерпретации требуют, однако, более активного отношения. В процесс всматривания входят и элементы продумывания, и для полного понимания во многих (хотя и не во всех) случаях необходимо привлечь исторические познания. Невозможно воссоздать художественное произведение, не осознавая вещей, которые хотя и участвовали в творческом процессе художника, но остались там неосознанными и должны были остаться таковыми, чтобы не нарушить естественный процесс рождения и

¹⁰⁸ Johannes von Allessch. Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. — In: Psychologische Forschungen, 6 (1925); ср.: Hans Sedlmayr. — In: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, IV (1931/32), 214–224.

роста произведения искусства. Процесс воссоздания никогда не может быть бессознательным в этом роде.

Это просвечивание произведения — отнюдь не потеря для него, а только приобретение. Пусть то мощное первое впечатление, которое музыкально одаренный, но не искушенный слушатель получил от симфонии Бетховена, сначала как бы распадется на части, когда придется работать над “верной” интерпретацией. И тот, кто не преодолевает этой ступени, будет считать такой род занятий художественным произведением профанацией, умерщвлением живой ткани искусства. Но нужно пройти эту ступень, и если она пройдена успешно, то на третьей ступени восстанавливаются первоначальная простота, жизненность и сила впечатления, обогащенная, однако, теперь неведомыми прежде красотами, выявившимися вполне только в процессе этого просвечивания.

Другой ошибкой было бы думать, что произведение изобразительного искусства воспринимается только глазами, как бы только головой. В действительности в постижении художественного произведения принимает участие вся личность, особенно же все тело. Только при такой целостной позиции по отношению к произведению, вполне ему адекватной (сюда относятся и определенные позы тела), оно может полностью раскрыться и действительно “наполнить” нас собою.

Не каждый может действительно понять произведение искусства таким “экзистенциальным” образом. Нужно различать между *подлинным* воссозданием, проистекающим из корнящегося в глубине личности избирательного сродства с определенными художественными произведениями, и только *вчувствующимся* воссозданием, которое может быть весьма удачным, но коренится, однако, в поверхностных слоях переживания.

Наука не может отказаться ни от одного из этих видов интерпретации, ибо круг произведений, которые мы можем постигнуть непосредственным “экзистенциальным” образом всегда будет относительно небольшим. Однако для любителей искусства это *подлинное* воссоздание представляет несравненно более высокую ценность, ибо оно

захватывает всего человека и создает между ним и произведением, которым он захвачен, подлинную общность. Прежде же всего потому, что в этом случае суждения о ранге и ценности произведения совпадают. В науке же — и в этом состоит одна из ее опасностей для жизни — познание ранга и ценностная оценка часто расходятся между собою, и возникает опасность за постигнутым рангом произведения утратить твердость личного предпочтения, что означает одну из смертельных утрат для живого духа.

“Возрожденное” произведение не есть непреходящее достояние. Его нельзя механически сохранить в памяти, но при каждой встрече оно должно заново воссоздаваться, возрождаться из своего центра.

9. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И СЛОВО

Воссоздание совершается сначала как бы безмолвно, в одиночестве духа, способного к этому.

Новые трудности возникают тогда, когда необходимо выразить увиденное в словах и зафиксировать в понятиях.

Сначала нужно осознать, что слова, высказываемые относительно произведения искусства, выполняют две совершенно различные функции. Только одна из них — понятийного свойства, другая же — пробуждающего (эвоцирующего) характера.

Если в процессе изучения музыкального произведения было выработано верное (предположительно верное) его понимание, то другим можно будет сообщить его, проиграв (соответственно исполнив) произведение. В области изобразительных искусств такой возможности нет. Сообщение должно совершиться с помощью слова — и в этом действительно заключено почти трагическое, неразрешимое противоречие. Не следует только думать, будто слово должно заменить собою или отобразить произведение. То и другое совершенно невозможно. Функция слова — лишь пробудить, вызвать в других, сообщить им сходное переживание-понимание.

Как это вообще возможно — трудный вопрос. Опыт говорит нам, что это, несомненно, возможно. Есть интерпретаторы — среди живущих это особенно мастерски делает Вильгельм Пиндер¹⁰⁹, — которым дано немногими словами с почти непреодолимой силой обратить других к увиденному ими и открыть таким образом пути к пониманию произведения.

Это *эвоцирующее* употребление слова носит совершенно иной характер, отличный от понятийного. Однако из-за этого его не следует недооценивать.

Возможность описать наглядно созерцаемое произведение словами, имеющими *понятийную* функцию, основывается на том, что структурой обладает не только произведение как таковое, но, равным образом, и сам наглядный характер, образующий его “центр”.

Представляя собой нечто в высшей степени целостное, наглядный характер при всем том доступен членению, ибо он имеет определенное строение; о нем могут высказываться отдельные суждения. Основное впечатление от него в некоторых случаях может высказываться в виде противоположности двух ясно постижимых интенций. К этому основному впечатлению добавляются еще и другие, не содержащиеся в его первом определении, но объединяющиеся теперь с ним в некое целое, более точно характеризующее и определяющее первоначальное общее впечатление. Главное определение получает дальнейшее развитие благодаря нюансам, которые сами по себе могли бы иметь и совершенно иное направление. В силу своей связи с главным определением все эти факторы обогащают и расширяют первоначальный характер. Формирование характера может идти и в обратном направлении, в сторону все большего ограничения, сужения основных характерных черт. Все это, разумеется, описано в самом грубом виде, и между такими схематически намеченными полюсами формообразования существуют многочисленные переходы (по Г. Й. фон Аллешу).

¹⁰⁹ Вильгельм Пиндер умер 13 мая 1947 г., т. е. после первой публикации этого исследования. К столетней годовщине Пиндера ср.: *Hans Sedlmayr*. — In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 25, 23. Juni 1978, Seite 27.

С языковой точки зрения это *прямое* описание характера выступает как нанизывание прилагательных, первое из которых задает “тон”, а последующие помогают определить его. Только так следует понимать то скопление прилагательных, которое часто встречается при описании художественных произведений и превратно воспринимается как особая “словоохотливость” историков искусства.

Косвенное описание наглядного характера показывает, как он преломляется в специфическом формальном строе произведения. Наглядный характер определяет, “почему в произведении искусства все есть так, как оно есть”. Многообразные факты определяют со своей стороны, как следует воспринимать наглядный характер. Целое описывается через его части, а части — через целое. Таким путем удастся анализировать наглядные по своей природе создания, которые, казалось бы, противятся какому-либо понятийному постижению.

Но и при таком подходе необходимо ограничиваться минимумом определений общего характера, привлекая новые лишь тогда, когда совокупность уже имеющихся определений все еще не дает понять существенные части произведения.

10. Исток и возникновение художественного произведения

Что касается произведения искусства как такового, то именно наглядный характер обуславливает его целостность и сообщает ему особую жизнь и ощущение чуда.

Что же касается возникновения художественного произведения, то этот наглядный характер и есть *изначальное*, из чего разворачивается произведение во всем его своеобразии и со всеми его чертами в процессе его вычленения и формирования, пока этот особый его характер не будет полностью воплощен. Произведение становится при этом все более целостным, все более индивидуальным и все более характерным.

Выйти за пределы этой качественной стороны невозможно. В особенности лишено всякого смысла сводить этот “наглядный характер” — исходный пункт и источник художественного произведения — к “чувствам” художника.

Правда, даже очень значительные теоретики искусства называли “чувство” в качестве истока художественного произведения. Однако взгляд этот ложен и до сих пор еще является препятствием на пути к истинной теории художественного творчества. Первое, что необходимо для того, чтобы возникло произведение искусства, это вовсе не то, что происходит внутри художника, не его чувства и т. п., но то, что в известной мере находится вне него, хотя и улавливается его чувствами, что витает перед ним как нечто предметное, хотя и в совершенно нерасчленном виде (окруженное, вероятно, “облаком” или “ореолом” туманных созерцаний). Конечно, то, что витает перед ним, должно было родиться из более раннего общего состояния, где чувство и предмет, внутреннее и внешнее вообще еще не были разделены. Там, где дело не доходит до этого разделения, отсутствует предпосылка для художественного творчества. То же, что в процессе этого творчества — сознательно или чаще всего бессознательно — витает перед художником, это известные “наглядные характеры”, реализующиеся и конкретизирующиеся как в определенных формах и структурах, так и в определенных предметах изображения и предметных сферах.

Эти наглядные характеры называют также “ценностями выражения” или просто “выражением”. Названия эти неудачны, ибо слово “выражение” указывает на два момента — выражение есть всегда выражение чего-то.

Если упомянутое первое состояние до разделения мы назовем *A*, а выделившийся из него предметный момент — *B*, то отношение “выражения” между *A* и *B* (когда *B* есть выражение *A*) будет иметь место только у некоторых художников и только в некоторые эпохи. Но *B* всегда будет продуктом, творением *A*, притом первым творением, созданием той *prima materia**, в которой происходит процесс

формообразования, и вместе с тем *primum movens** этого процесса.

Художнику не нужно искать этой первоматерии формообразования: она навязывается ему, противостоит ему как нечто объективное и требует оформления.

Этот являющийся в первом “видении” и навязывающийся художнику наглядный характер предстает в сфере художественного творчества в известной мере как нечто *всецело изначальное*: всегда новый, насыщенный зачатками дальнейших видений, как бы непостижимый и неопиcуемый и достигающий полной постижимости и описуемости только в процессе формирования *произведения* (Б. Кроче). Он есть *prima materia* и одновременно *primum movens*, нечто “никогда не бывшее” (*ὁ ποτερον οὐκ ἦν*), его не создать искусственно и в этом смысле он есть подлинная “природа”, уникальная и неповторимая, полная свежести и жизни.

Творческий акт, в котором берет начало исток произведения, называется вдохновением (с точки зрения духовного видения) или, пожалуй, точнее, импровизацией (т. е. в качестве уже начинающегося формирования). Однако в нем схватывается тот пока еще не расчлненный “глобальный” характер, который стремится к своему вычлнению и воплощению и истинного художника оставляет в покое не раньше, чем это стремление обретет свой конец и покой в завершенном, оформленном произведении.

“Каждый поэт знает, что вдохновение появляется совершенно так же, как цветное пятно, мотив, ритм, линия, душевное движение или как бы там оно ни называлось, где нет еще ничего определенного и все уже определено, где даны именно этот, а не иной метр, именно эти, а не иные слова, именно эти, а не иные последовательность и протяженность. И точно так же каждый поэт знает, что его работа состоит в раскрытии этого цветного пятна, мотива, ритма, чтобы воспроизвести, наконец, в четких очертаниях, в лирах и доступных для декламации словах то самое чувство, которое молниеносно возникло у него в момент первого вдохновения” (Б. Кроче).

* первой материи (лат.)

* переводителем (лат.)

Хотя этот первоначальный характер и сохраняется в процессе творчества, он становится все более определенным и богатым, более расчлененным в силу целого ряда последующих вдохновений второго и третьего порядка, которые либо сливаются в нераздельное единство друг с другом и с первоначальным видением и создают конкретный гештальт произведения в последовательности творческих актов, наслаивающихся друг на друга, либо же оказываются несоединимыми с ним и должны быть отброшены.

“Чтобы сохранить верность породившему ее образу” (это наше вдохновение), “хорошая картина должна создаваться так же, как создается вселенная. Подобно тому как мироздание есть результат многих творений, каждое из которых дополняло предыдущее, так и гармоничная картина состоит из ряда наложенных одна на другую картин, где каждый новый слой придает замыслу все больше реальности (!) и поднимает его на ступень выше к совершенству”¹¹⁰, — говорит о конкретном случае создания одной картины один из тончайших художественных критиков всех времен Шарль Бодлер.

Этот витающий перед художником наглядный характер определяет теперь весь процесс формирования вплоть до завершения произведения. Причем — на это с особой настойчивостью указал еще Конрад Фидлер — дело обстоит не так, что этот наглядный характер сначала разворачивается исключительно в духовном представлении художника, затем разрабатывается и достигает определенности в воображении и только потом проецируется, наконец, в воплощающий его материал, но разворачивание этого наглядного характера совершается в процессе конкретного формирования в материале произведения.

В процессе этого формирования наглядный характер может не только становиться более определенным и “артикулированным”, он может быть преобразован и модифицирован, но не может быть устранен. Там же, где это

имеет место под видом дальнейшей разработки произведения, происходит рождение нового замысла и нового образа.

Витающий перед художником наглядный характер определяет выбор известных материалов; средств воплощения и методов (техник), выбор, преобразование и сочетание известных форм и структур; он модифицирует задачи, поставленные перед художником, собственно, вообще определяет их и придает им их специфический смысл.

Неизменно повторяющиеся технические моменты в этом процессе — это ассимиляция дальнейших художественных “фантазий” и устранение того, что не соответствует наглядному характеру, витающему перед художником. Изначальное “видение” действует одновременно как “магнит” и как “сито”.

С точки зрения целого процесс представляет собой все более мощное самоопределение, воплощение характера, с точки зрения частей — все более строгую их “организацию”.

“Художник вполне уразумевает свою идею только по завершении произведения” (Ф. фон Баадер).

Что же касается *временного* протекания процесса формообразования от замысла до завершения произведения, то было бы неверно во всех случаях представлять его как постепенное, равномерное продвижение в формировании и воплощении первоначально нерасчлененного характера. Становление произведения протекает вовсе не так “органично”, как произрастание растения из зародыша или развитие животного из яйца.

Из того, что предстоит нам в конце творческого процесса в качестве “организма” произведения, первоначально имеется, вероятно, — с внешней стороны — только часть. Наглядный характер, определяющий все дальнейшее формообразование, может открыться в какой-либо детали — в цветовом пятне, фигуре, в паре линий, в рифме, равно как в ритме, мелодии или метре.

Однако видеть в этом только какие-то обрывки было бы поверхностно и обманчиво. Потенциально с каждым таким фрагментом, как бы прикованная к нему, уже дана

¹¹⁰ Baudelaire. *Gouvernement de l'Imagination* (Curiosités Esthétiques, Salon de 1859, IV). [Бодлер. Салон 1859 года, IV. Могущество воображения. — В кн.: Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986, с. 196; пер. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман.]

целостность наглядного характера, хотя и в неразвернутом виде.

Поэтому для временного процесса становления художественного произведения нельзя установить какого-либо типа или какой-либо определенной типической последовательности кроме совершенно общей: замысел — воплощение — завершение.

Произведение достигает завершения, когда обретает “статическое”, “вневременное” состояние, в котором ничего уже нельзя изменить, не нанося ущерба внутренней необходимости этого произведения. Это отличает конечное состояние произведения от всех предшествовавших этапов его становления.

“Поэт говорит о своем глубоком удовлетворении... Оно ведет к мгновенному затишью, подобно тому как замирает тело, когда его животная потребность удовлетворена. Реальная жизнь обретает покой. Круг замкнут. Мир и бытие достигли завершения, мгновение стало совершенным и тем самым — вечным” (Вальтер Ф. Отто). Это идеальное конечное состояние — как бы асимптота творчества.

Однако с удовлетворением потребности в завершении произведения возникает новая потребность, которой не было до этого и которая не могла бы возникнуть без удовлетворения первой. И это, казалось бы, завершённое произведение выводит за свои пределы и становится движущей силой новых образований.

Парадокс, состоящий в том, что подлинное произведение искусства представляет собой покоящийся в себе малый мир и вместе с тем узловой пункт исторического процесса, лежит в основе всякой подлинной истории искусства.

Все, что можно узнать о конкретном возникновении определенного художественного произведения, основывается на весьма скудных данных.

Процесс изнутри мог бы наблюдать только творящий художник; но если бы он стал его наблюдать, то тем самым, вероятно, помешал бы своему творчеству.

Природа как бы ограждает художника от того, чтобы он сознавал слишком много, ибо вторжение “ясного” рассудка нарушило бы органический процесс. Потому-то так

трудно говорить с художниками об их творчестве. То, что они могут сказать, это только часть того, что в них происходило, чтобы произведение могло состояться, и касается большей частью лишь как бы рациональных слоев произведения, а не его центра и его ядра. Если мы спросим как историки, какие силы способствовали сложению окончательного гештальта художественного произведения, то мы окажемся в области, которая в общем закрыта для художника.

Лишь в виде исключения творящий и осмысляющий творчество дух соединяются в одном человеке. Такие свидетельства, разумеется, особенно ценны, но их не следует принимать за чистую монету, их нужно еще (так же как и другие источники) правильно оценить и истолковать.

Наблюдая этот процесс становления извне, мы уже стоим перед исторической проблемой. Совершенно уникальный процесс должен быть реконструирован на основе многочисленных следов во всем своем “внутреннем” и внешнем течении.

11. ЗНАЧЕНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

для истории искусства

Исходным пунктом подлинной истории искусства являются художественные произведения. И, само собой разумеется, уже воссозданные, интерпретированные произведения. Иначе история искусства незаметно превратится в историю форм или, в лучшем случае, формальных структур.

“Из творений познается творчество, а не наоборот” (Т. Хеккер). Не поняв произведений искусства, я не пойму и художественного процесса, не пойму также и самой истории.

Всякая попытка миновать фазу воссоздания, интерпретации при построении истории искусства неизбежно потерпит крушение. Ошибка большинства теорий, посвященных изучению истории искусства, заключалась в том, что они не имели достаточно ясного представления об этой проблеме интерпретации.

“История коренится и покоится в истинном настоящем” (Франц фон Баадер).

Цель истории искусства — вывести определенное уникальное историческое свершение из тех многообразных сил или, говоря более осторожно, факторов, которые породили его. В области искусства предельно малой целью историко-художественного исследования будет показать тот уникальный процесс, в котором возникло отдельное произведение, самой большой целью — всемирная история искусства. Между ними находятся исторические процессы разного порядка. Задача исследования — выделить относительно естественные в своей законченности этапы.

Отдельные произведения не только позволяют раскрыть такие этапы художественного процесса, но “великие”, или точнее говоря “истинные” произведения искусства являются вместе с тем событиями в этом процессе.

Задача историка — исторически объяснить не только изменения “структуры” произведений искусства, но и постигаемые вместе с этой структурой и не отделимые от нее художественные достижения. История искусства должна показать те условия, при которых возникают специфические художественные достижения. Конечно, при попытке осуществить это мы встречаемся с вещами, которые далее уже не выводимы, но должны быть просто приняты как таковые: таковы прежде всего творческие способности художника. Однако совокупность других факторов, определяющих высоту художественных достижений, вполне доступна историческому объяснению.

Основной парадокс всякого историко-художественного рассмотрения состоит как раз в том, что вневременное — художественно завершенное, покоящееся в себе произведение — являет себя во временном материале и создается временными силами, изменяющимися с течением времени. Поэтому прежде остальных различий выделяются два основных типа историко-художественного рассмотрения. Один тип подчеркивает художественный элемент в произведении — до сих пор он выступал как абсолютная эстетика, прилагаемая, так сказать, к истории искусства. Другой тип подчеркивает исторический характер явления, изменения “стиля”. Соединить оба элемента рассмотрения

друг с другом удавалось очень редко, однако именно это составляет задачу подлинной истории искусства. Задача эта особенно близка нам, немцам.

То, что история искусства должна основываться на интерпретации отдельных произведений, представляется теоретически бесспорным. Сомнения возникают лишь относительно осуществимости этой задачи.

Первое сомнение: число произведений, подлежащих интерпретации, слишком велико, конца им не видно. При выборе только некоторых из них возникает опасность произвола.

Это сомнение можно устранить следующим доводом: уже при интерпретации отдельных произведений мы сталкиваемся с тем, что они существуют не сами по себе, но находятся между собой в естественном родстве. Одно действительно понятое создание проливает свет на больший или меньший круг и затем на целую область других художественных произведений. Следовательно, и в сфере искусства, независимо от “лица” всякого подлинного произведения, существуют настоящие естественные группы. Разумеется, это не классы с твердо очерченными границами, а типы с плавными переходами.

Теоретически проблема “настоящих *generalia*”, известная и другим наукам, представляет собой основную проблему истории искусства как науки и притом одну из труднейших, но я ее здесь не рассматриваю. Очевидно, что родство должно отыскиваться не на поверхности, но в тех центральных свойствах, которые определяют произведение в его бытии и так-бытии. Т. е. в зоне, которую мы обозначили как “наглядный характер”. Практика показывает, что углубленная интерпретация весьма немногих произведений часто полностью изменяла представление о соответствующем отрезке исторического художественного процесса.

В выборе ключевых для понимания исторического процесса произведений сказывается дар “природного” историка. Выбор этот не произволен и должен быть подтвержден многочисленными, однозначно установленными фактами.

Второе сомнение: как от “покоящихся” в себе произведений, с которыми имеет дело интерпретация, перейти к настоящему историческому процессу? (Здесь в историческую науку возвращается проблема, поставленная Элейской школой).

Это оказывается возможным благодаря изменению аспекта рассмотрения. Надо рассматривать отдельное произведение не просто как существующее (и не как становящееся, что дало бы онтогенез произведения), но как ставшее, как продукт многообразно действующих факторов (сил). Анализ художественной структуры сменяется “генетическим анализом”.

Среди сил, “созидающих” художественное произведение, имеются исторически далее не выводимые, действовавшие лишь при осуществлении именно *этого* произведения. Другие же силы, хотя и действуют через индивидуального художника, имеют, однако, не индивидуальный, а всеобщий характер. Их изменения в истории происходят не скачкообразно, но постепенно, в череде переходов, и их можно исторически проследить.

Установить, какие среди них являются исторически решающими и определяющими, составляет особую задачу истории искусства.

Генетический же анализ предполагает интерпретацию.

Только понимание художественного произведения и как просто существующего, и как ставшего оказывается адекватным полноте предмета. Интерпретация рассматривает произведение как сущее, как таковое, “генетический анализ факторов” — как ставшее, и это приводит к познанию исторического процесса.

До сих пор в так называемой “истории стиля” получил одностороннее развитие второй подход. Было бы, вероятно, полезным с такой же — сознательно практикуемой — односторонностью развивать в течение некоторого времени первый подход. И именно потому, что таким образом стало бы ясным, что настоящая всеохватывающая история искусства никогда не может обойтись без трех вещей.

Во-первых: то, что отдельное произведение представляет собою покоящийся в себе малый мир и именно в качестве такового составляет содержание истории искусства.

Ибо искусство существует в художественных произведениях.

Во-вторых: художественное достижение. История искусства должна вновь обрести “шкалу ценностей” (рангов).

В-третьих: то в конечном смысле творческое начало, *новое* как движущая сила в истории, вспыхивающее внезапно, без достаточного основания и ничем не опосредованное. И если история живых существ должна признать наличие в природе скачков, “мутаций”, то история созданий человека не может быть более детерминистской в этом отношении. Но это новое заключается не в каких-то новых формах, а в том “центре” произведения искусства, который раскрывается только проницательной интерпретацией.

12. ЗНАЧЕНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

ДЛЯ ЖИЗНИ

Историк искусства соединяет, таким образом, в своей деятельности две совершенно различные функции: он пробуждает к жизни произведения прошлого и исследует тот реальный завершившийся процесс, в котором эти произведения возникли. При этом в первой из своих функций он осуществляет миссию, более важную в настоящее время, нежели раскрытие сколь угодно больших исторических перспектив.

Многие люди ищут сегодня путей к пониманию великих произведений прошлого и ожидают от историка искусства, что он откроет им эти пути.

Эта ситуация, требующая посредника для доступа к художественному произведению, является вполне новой, это желание — одна из характерных черт нашего времени. Оно обнаруживает внутреннюю неуверенность по отношению к произведениям — изобразительного искусства в особенности. Этого невозможно оспаривать. Достаточно посмотреть, с какой неуверенностью — выражающейся уже чисто телесно — люди подходят в музеях к произведениям искусства, чтобы понять: прежней непосредственности и наивности восприятия здесь уже нет. И в этом,

несомненно, сказывается глубокая недостаточность нашего времени.

Однако в этом желании проявляется также потребность не ограничиваться субъективным *впечатлением* от произведения, в каждом человеке различным, но выйти за его пределы или прийти к такой установке, которая была бы наиболее адекватной именно *данному* произведению и которой последнее, так сказать, требовало бы для себя. В этом сказывается верное ощущение того, что существует *одно* и только одно правильное понимание художественного произведения, и это тем более верно, чем более крупным и проработанным является такое произведение. Поиски подобного понимания свидетельствуют о новом респекте перед великими произведениями и их творцами. Не приватное мнение о произведении должно получить слово, но само произведение должно заговорить. *И эта потребность, будучи подлинной, относится действительно к позитивным и ценным чертам нашего времени, даже если она и существует лишь в пределах ограниченного круга.*

Эту потребность историк искусства не сможет удовлетворить с помощью исторических объяснений, сколь остроумными они бы ни были. Всякое историческое объяснение будет уклонением от того требования, которое представляют одновременно художественное произведение и подлинные любители искусства, желающие пробиться к нему. Потребность эту может удовлетворить только подлинная интерпретация, исходящая из данного конкретного произведения и подтверждаемая им. И если однажды где-либо действительно достигается интерпретация великого произведения искусства, отличающаяся глубиной, ясностью, простотой и адекватная ему, тогда только начинают понимать, сколь неудовлетворительными были прежние попытки интерпретации с помощью исторических и эстетических пояснений.

Конечно, историки искусства — не единственные, кто обладает таким ключом к произведению. В том, что касается доступа к нему, художники и любители в малом кругу делают то же самое: открывают глаза на произведение,

указывают на возможные подходы к нему. (Было бы интересно узнать, в каких кругах, среди каких людей сегодня более всего происходит пробуждение произведений искусства, становящихся источником живого наслаждения и созерцания.) Это не отменяет того факта, что историк искусства призван для решения как раз данной задачи. В настоящее время именно он прежде всего открывает пути к пониманию произведения. Его роль не ограничивается лишь восстановлением первоначального состояния, “текста” произведений, пониманием которых озабочены уже другие.

Поскольку историк искусства является интерпретатором искусства прошлого, он выступает одновременно как историк и как воспроизводящий художник. Художник с оговорками, но все же художник (Б. Кроче). В качестве такого он стоит в одном ряду с дирижером (и музыкантом-исполнителем вообще) и режиссером. Все это внутренне обосновано и позволяет понять, что расцвет этих воспроизводящих искусств совпадает с расцветом истории искусства как искусства интерпретации. Такие великие истории искусства, как Вёльфлин или Вильгельм Пиндер, независимо от их значения как великих ученых, являются прежде всего великими интерпретаторами, пробуждающими к жизни создания искусства прошлого.

То, что эта интерпретация осуществляется не путем исполнения или проигрывания произведений, но через посредство языка, порождает множество трудностей и опасностей, которые я уже отмечал. Но это несколько не меняет принципиально одинакового характера задачи.

Эти занятия искусством — отнюдь не “роскошь”. Для общества они выполняют функцию, выходящую, собственно, за пределы искусства. Для отдельного человека они имеют “образовательную” ценность. Возрождая таким образом произведение, мы пробиваемся сквозь все условное и поверхностное в нем к его подлинной сути и получаем тем самым высший духовный импульс. “Созерцание произведений искусства пробуждает в нас новый род духовной жизни; мы видим себя вступившими в новое отношение к миру и узнаем, что можем обладать миром

совсем в другом смысле, чем это было свойственно нам прежде” (К. Фидлер). Развивается духовный орган, атрофировавшийся у большинства. И в развитии этого органа состоит незаменимая ценность осмысленных занятий произведениями искусства для “образования целостного человека” — если только понимать образование в изначальном смысле этого слова, а не интеллектуалистически, как накопление знаний. С полным правом в наше время стали требовать развития воли — способности брать на себя риск и принимать решение — в противовес односторонней гипертрофии “интеллекта”, которая как раз в так называемых “образованных” кругах приводит к атрофии воли. Однако для полной гармонии человеческого развития способности мышления и воли должны быть дополнены способностью созерцания.

Я не буду касаться здесь тех выводов, которые непосредственно вытекают из этого для правильного художественного воспитания.

Основной упор надо сделать, с одной стороны, на подержании — а в случае утраты на восстановлении — способности воспринимать “наглядный характер” во всех сферах, на знании процессов художественного формообразования и неразрывно связанном с этим знакомстве с художественными материалами и методами (техниками). С другой стороны, — на развитии способности понимать ранг произведения, сохраняя при этом личностные основания оценки.

Что такое искусство, этому учатся прежде всего — как и в музыке — на примере созданий великих мастеров, на их глубокой и верной интерпретации.

Однако столь же важной представляется и другая функция адекватного рассмотрения искусства.

Когда те, кто рассматривают произведение с разных “сторон”, *приближаются* к истинному его содержанию, произведение — и притом только подлинное произведение искусства — совершает в нас *единение*. И это не просто что-то новое, но и весьма позитивная черта в отношении к искусству, характерная для нашего времени, особенно по сравнению с предшествующей эпохой, когда субъективно-

му отношению к художественным произведениям соответствовало историзирующее понимание проблем искусства, более направленное на “стиль”, нежели на “искусство”.

В этом единении — великий смысл новых потребностей в “объективном” рассмотрении искусства, глубоко связанном с другими тенденциями нашего времени.

Посредники в этом единении — великие интерпретаторы. Лишь немногим дано восстановить в себе верное созерцание и передать его другим. Однако у этих немногих искусство интерпретации достигло за последние двадцать лет такой исключительной высоты, которой не было ни в какой другой период истории. Это касается не только музыки, где новое состояние более всего бросается в глаза, но и изобразительного искусства. Многочисленные великие художественные создания были таким образом пробуждены к жизни в наше время перед “духовными очами” великих воссоздателей, немалое число их, вероятно, впервые со времени их создания, вновь были восприняты в их цельности и чистоте, став для многих людей — благодаря посредничеству своих открывателей — источником высоких и чистых наслаждений и средоточием новых духовных единений. Историки искусства, вновь пробудившие к жизни канувшие в лету художественные произведения, открыли для нации и мира бесценные сокровища. Это бескорыстное открытие забытых сокровищ будет считаться в будущем одним из подлинных достижений нашей эпохи.

Приложение I

Исторические и критические замечания к проблеме интерпретации

До сих пор самое полное и сжатое изложение рассматриваемых здесь проблем дал Генрих Вёльфлин. Оно содержится в его замечательном сочинении “Объяснение произведений искусства”¹¹¹, занимающем лишь несколько страниц.

¹¹¹ Heinrich Wölfflin. Das Erklären von Kunstwerken (1921). Leipzig, 1940².

Подход Вёльфлина — тот же, что и развиваемый здесь нами. Подчас он дает удивительно ясные и лаконичные формулировки того, в чем состоит суть интерпретации.

То, что Вёльфлин называет интерпретацию “объяснением”, — лишь различие в словесном обозначении. По существу же в обоих случаях имеется в виду одно и то же. Мы предпочли бы называть объяснением те случаи, когда явления из одной области сводятся к явлениям из другой, например, произведения искусства — к одаренности той или иной расы, жизненным формам какого-либо сообщества и т. д.¹¹²

Вёльфлин прежде всего устанавливает, что “произведение искусства вообще выявляется не в чем-то всеобщем — будь то стиль или что-нибудь еще — но только в отдельном *произведении*. Качественно определить его остается для интерпретатора проблемой из проблем”.

Произведение имеет структуру: “Детали видит каждый, трудность состоит в видении целого”. Все заключается именно в видении этого целого — “системы взаимно поддерживающих и опирающихся друг на друга тонов”.

“Нельзя описать формы, не высказывая при этом суждений о качестве. Всякое видение — это уже толкование.”

Далее дело заключается в том, чтобы найти правильную установку. “Существует только *одна* правильная, но множество ложных установок.” (!)

И затем, нужно “в совокупности различных установок постепенно выделить *формирующее ядро*” (то, что мы называли “центром”).

Правильная установка учитывает также исторический уровень.

В этой трактовке интерпретации нет ни одного момента, которого не выделили бы и мы в качестве существенного,

кроме одного: более точного определения того, в чем по существу состоит “ядро” художественных произведений.

Искусство есть “обретение формы” — “формы для того, что до этого еще не имело формы”, как это превосходно сформулировал Вёльфлин. Остается лишь вопрос, какого рода это “то, что не имело формы”.

Однако выводы, сделанные Вёльфлином из всех этих положений, весьма отличаются от наших. По нашему мнению, они не согласуются с его собственными исходными посылками и ошибочны. Осознав ошибочность какого-либо утверждения, мы не можем более разделять его, даже если оно исходит от выдающегося человека и великого историка искусства, которому история искусства чрезвычайно многим обязана.

Прежде всего мстит за себя уже то обстоятельство, что Вёльфлин не проводит строгого различия между интерпретацией и объяснением. Вследствие этого его столь плодотворное начинание обращается в конце концов в свою полную противоположность, когда он говорит, например, о том, что интерпретация должна “ошутить всеобщее” в единичном и уникальном. Это верно именно для объяснения в историческом смысле, но отнюдь не для интерпретации, которая как раз должна предшествовать объяснению. Интерпретация же совершается только исходя из “*формообразующего ядра*” этого и никакого другого произведения.

Второй ошибкой Вёльфлина было его представление об этом ядре произведения как о чем-то формальном — если и не во всех произведениях, то, по крайней мере, в некоторых, поскольку Вёльфлин проводит различие между произведениями “выразительными” и формальными по своему существу. Однако формальный элемент лишь вторично может определять собой произведение, характер формообразующего ядра всегда таков, как мы его описали выше.

Наконец, интерпретацию не следует считать видением, подобно тому как и создание художественных произведений не есть в первую очередь видение. Это определение слишком абстрактно. Даже если первое, с чего начинает художник, дано ему в форме “видения”, дело заключается в том, чтобы определить, что предстает ему в этом

¹¹² Часто практиковавшееся в течение известного времени противопоставление объяснения и понимания логически некорректно и должно быть оставлено. “Понимание” означает пассивное отношение, “объяснение”, как и “интерпретация”, — активное. Понимать можно как объяснение, так и интерпретацию, хотя это совершенно разные вещи — понять историческое объяснение или же интерпретацию.

видении и стремится к своему воплощению. Определить *это* является проблемой из проблем для интерпретатора.

То, что сущность произведения искусства состоит в воплощении наглядного характера, сам Вёльфлин доказал прямо-таки *экспериментально* своими наблюдениями о невозможности поменять местами правое и левое в картине. Этот эксперимент есть классическое доказательство того, что сущность произведения *не может* заключаться в чем-то формальном. Ибо перемена правого и левого ничего не меняет в формах, цвете и самой композиции картины. Однако “характер” ее становится совершенно иным в зависимости от того, есть ли справа что-нибудь или там ничего нет, поднимается линия слева направо или падает.

Значение этого эксперимента не было осознано в полной мере ни самим Вёльфлином, ни новейшими теоретиками искусства. Универсальное его значение не было понято, видимо, потому, что лишь произведения определенных эпох и культур допускают перемену левого и правого. Причем такая перемена не раскрывает непосредственно сущности произведения искусства, но указывает на ту *зону*, где следует искать его “центр”. Существуют и другие сходные эксперименты, где не действуют ограничения, значимые при перемене правого и левого. Например, изменение абсолютных размеров также оставляет в неприкосновенности все “формальные” и “композиционные” моменты, изменяя лишь наглядный характер, когда размер превышает определенный порог, различный для каждого произведения.

По моему мнению, эксперимент Вёльфлина заслуживает того, чтобы стать знаменитым в теории искусства. Будучи правильно понят, он открывает собой новую эпоху.

Приложение II

О будущем

В изложении основных проблем, с которыми сталкивается интерпретация, я — чтобы более ясно изложить свои мысли — оставил без внимания один пункт, чрезвычайно важный для верной интерпретации.

Если допустить, например, что в различных точках исторического процесса обнаруживаются художественные создания, внешне совершенно похожие друг на друга, то, рассматриваемые с точки зрения их наглядного характера, они будут означать все же нечто совершенно разное. Это обстоятельство также верно понял Вёльфлин. “Попробуем подставить данному произведению в качестве предшествующей ему иную форму, и оно получит совершенно иное значение.” Форма классического греческого храма будет представлять собой нечто совершенно иное в зависимости от того, появляется ли она после архаических храмов или после позднего барокко.

На примере одного из элементов, участвующих в построении художественных произведений, а именно цвета, рассматриваемого с эстетической точки зрения, Г. Й. фон Аллеш исследовал факторы, благодаря которым один и тот же по своему объективному составу цвет может оказаться совершенно различным по своему наглядному характеру¹¹³. Он выделил при этом такие факторы, как пространственное восприятие цвета (цвет плоский, поверхностный, объемный) и при том же пространственном восприятии — уровень, категорию и доминанту. Наблюдаемые им явления (я не касаюсь их подробнее) с соответствующими видоизменениями несомненно имеют место и в произведениях искусства. Изучение пространственной структуры художественных произведений, которым долгое время по преимуществу занималась история искусства, переходит здесь в осмысление наглядного характера. Я не касаюсь здесь проблем взаимоотношения пространственного и непространственного, которыми предостойт много заниматься будущей истории искусства.

Особое значение среди этих явлений имеет уровень. “Первоначальный уровень” так же должен учитываться верной интерпретацией, как и знание первоначального пространственного окружения или освещения. Кажется, что здесь как бы через заднюю дверь вновь проникает

¹¹³ Johannes von Allessch. Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. См. прим. 108.

Два примера интерпретации

историческое объяснение, которое мы сначала хотели радикально исключить. Но это впечатление обманчиво. Не из предшествующих ему ступеней должно быть объяснено произведение, но из его “центра” и несущей его “основы”. Необходимость учитывать уровень при интерпретации свидетельствует лишь о том, что нельзя оторвать художественное произведение от его корней и почвы, на которой оно выросло.

Трудные теоретические проблемы, которые ставит перед интерпретацией явление уровня, еще не продуманы. И выводы, вытекающие отсюда для практики интерпретации, осознаны лишь частично. Очевидно, это связано с тем обстоятельством, что, например, в области музыкального исполнительства интерпретация, строго соблюдающая нотную запись, восстанавливающая старые музыкальные инструменты, должна была бы привести к безжизненной историзации. Да, вполне можно представить себе таким образом, хотя бы приблизительно, как определенное произведение звучало “тогда” для телесного уха. Но чтобы вновь пережить *сегодня* тот смысл, который вкладывал художник “тогда” в свое произведение, и испытать то воздействие, к которому он стремился, необходимо осуществить известные изменения, ибо естественный уровень нашего восприятия произведений стал совсем иным, и это необходимо принимать во внимание.

Из этого следует, что как раз верное понимание интерпретации призвано покончить со всякой дурной историзацией. Ибо историзирующая интерпретация — это сомнительное заклинание духов из потустороннего мира прошлого, подлинная же интерпретация — это всегда вновь осуществленная актуализация вневременного.

На примере двух произведений я хотел бы показать здесь, как изложенные выше на с. 134–171 принципы интерпретации могут быть применены к конкретному произведению. При этом я больше не размышляю о самом процессе интерпретации¹¹⁴, но пытаюсь только представить результат — произведение искусства, понятое, исходя из него самого. “Последний, хотя и самый трудный шаг в любом истолковании состоит в том, чтобы исчезнуть со своими объяснениями перед чистым предстоянием поэтического создания. Ибо это пребывающее в собственном законе создание само непосредственно проливает свет на другие поэтические создания.”¹¹⁵

Для этого я выбрал два произведения, имеющие особенно богатую и сложную структуру; в них переплетаются — на “переднем плане” — разные способы видеть произведение, а в “глубине” — разные значения одного и того же произведения, неизменно по-новому сочетающиеся с его наглядным обликом. То, что оба произведения взяты из *одной и той же* эпохи — конца XVII—начала XVIII веков, — можно оставить без внимания; для нашей задачи это не имеет никакого значения. Я выбрал их просто потому, что, как мне кажется, более всего продвинулся в их понимании.

¹¹⁴ На другом примере я попытался дать интерпретацию шедевра живописи при одновременном осмыслении самого метода интерпретации: Pieter Bruegel — *Der Sturz der Blinden*, см. прим. 87.

¹¹⁵ Martin Heidegger. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt a. M., 1944², 32.

Интерпретация художественных произведений не является привилегией историка искусства. Есть выдающиеся интерпретации, принадлежащие художникам, поэтам, философам. По существу, все они стремятся к одной и той же цели — достичь понимания именно этого и только этого произведения. Однако перед историком искусства стоит задача осуществить интерпретацию не просто интуитивно, но по определенным критически выверяемым принципам, и время от времени он должен обновлять свой метод, исходя из взаимодействия этих общих принципов с индивидуальными особенностями данного произведения. Ему надлежит воздерживаться от двух крайностей: он не должен следовать какому-то *неизменному* принципу и определять произведение согласно заранее установленной схеме, вроде опросного листа. Это означало бы заранее умертвить все живое в произведении ради того, чтобы постигнуть его в понятии. Но он не должен также и полагаться исключительно на свою интуицию, прежде же всего не должен перепроверять верность интуитивно схваченного некоей второй интуицией. Это означало бы сделать свою субъективность судьей в собственном деле и разрушить объективность художественного произведения. Однако выше (с. 140–158) об этих вещах уже было сказано все, что я мог бы сказать. Читатель пусть судит сам, насколько мне удалось провести корабль интерпретации между Сциллой и Харибдой, между скалой и водоворотом.

А) Ян ВЕРМЕЕР: “Прославление живописи”

Композиция.

“Буквальный” смысл картины

Неглубокое пространство картины, которое почти принудительно сужается благодаря поразительно близкой точке зрения¹¹⁶, разделено на три плана, параллельных кар-

¹¹⁶ О “ближнем пространстве” см.: *Hans Jantzen. Das niederländische Architekturbild. Leipzig, 1910, 144–148; derselbe. Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz (1922). — In: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951, 41–48.*

тинной плоскости. На третьем плане, сзади, господствуют плоскость и в ней — горизонтали и вертикали: большой прямой угол карты с его прямоугольными плоскостями, прямой угол спинки стула — справа. К этой зоне в известном смысле относится и потолок: его балки, если их изъять из контекста картины, предстанут лишь плоским орнаментом из темных и светлых горизонтальных полос, подобным орнаменту обрамления географической карты. В эту сетку координат вписана фигура модели: тело в профиль, лицо почти *en face*.

В среднем плане господствуют косые линии — горизонтали и вертикали встречаются лишь в нескольких местах. Под косым углом перекрещиваются линии в рисунке каменных плит, под косым углом сходятся край стола и косые линии вещей, лежащих на нем. Наискось стоит табурет художника, наискось — треножник мольберта и холст на нем, к холсту косо приставлен муштабель. Все размещено здесь более свободно, чем на заднем плане, где правый край картины в точности согласуется с правым краем кресла, вертикальная граница карты находит продолжение в осевой линии лица, а горизонтальная — в кайме воротничка накидки у модели.

Однако у обоих пространств есть и соответствия, их связующие: вертикальная граница карты находит в среднем плане точное продолжение в крае холста, а косой линии края стола соответствует на третьем плане косая линия книги в руке у модели.

И на переднем плане, образующем род просцениума, чуть наискось поставлен большой стул. Здесь, однако, в складках тяжелого занавеса, который, если бы висел ровно, образовал бы поверхность, параллельную плоскости картины, господствуют впечатляющие своей пластичностью закручивающиеся кривые линии трубчатых складок, чем-то напоминающие барочные волюты.

Эта дифференциация планов, наблюдаемая сначала в выборе и пространственном расположении вещей, распространяется на все связи картины, каждый раз особым образом.

Так, например, в глубине господствует пара чистых дополнительных цветов: синий и светлый лимонно-желтый,

окруженные серыми тонами (стена), коричневыми (потолок), желто-коричневыми (юбка) и составленными почти “пуантиллически” из мелких локальных цветовых пятен, создающими живой нейтральный тон (карта). — В среднем плане господствует пара черного и белого, окруженная градациями серого: серо-желтый (маска), серо-голубой (платок), переливающийся перламутрово-серый (другой платок), серо-коричневый (мольберт), чистый серый (холст). — В просцениуме под приглушенным коричневым цветом большого стула доминирует в целом нейтральный теплый тон ковра, где снова в модифицированном виде появляются все цвета двух других планов. Акцент сделан при этом на синем и желтом, более насыщенных, нежели соответствующие цвета заднего плана: глубокая светящаяся синева и приближающаяся к оранжевому желтизна; наряду с этим группу небольших пятен образуют цвета среднего плана: черный, белый и немного красного, все три — более тусклые и блеклые, чем соответствующие цвета второго плана.

В предметной сфере: на заднем плане господствует стоящая фигура, представляющая аллегорию Gloria* в “идеальном” наряде с лавровым венком, тремболом, книгой и драпирующим платком. На среднем плане — сидящий художник в “реальном” костюме того времени. В просцениуме — лишь безмолвные вещи: экзотический драгоценный занавес и пустой стул.

Краткое сравнение с “Пряжами” Веласкеса помогает уяснить своеобразное соотношение трех планов. Там контрастируют два “плана”, резко противопоставленные друг другу: один — темный, другой — светлый; в одном — насыщенные, в другом — более приглушенные цвета; один — широкий, другой — высокий; один — с плоским потолком, другой — со сводами; один — с (пятью) фигурами “низкого” происхождения, другой — с (пятью) фигурами “высокого”; один — в плоскости обыденной жизни, другой — театрально приподнятый; один — показывающий будничное событие, другой — выходящее

* славы (лат.)

за рамки повседневности. Этой противоположности в наглядном характере планов соответствует противоположность их значений: под видом жанровой картины дана аллегория artes majores и minores¹¹⁷. У Веласкеса планы широко разведены между собой — перспективное сокращение второго плана намеренно преувеличено, и даже в расположении обеих сцен планы резко обособлены друг от друга. У Вермеера планы соединены в одной сцене, близко сдвинуты и тесно сплетены между собой. По своему смыслу картина утверждает “близкую” противоположность двух форм созерцания: рассматривание и выставление себя на показ (художнику и нам), совершенно пассивное, с опущенным взглядом, обращенным вовнутрь, — покой при рассматривании и покой под взглядом других. И рядом, в просцениуме, — тихое присутствие неживых вещей. Примечательно, что у Веласкеса занавес располагается на первом плане и одна из работниц *отодвигает* его, явно обращаясь к зрителю, тогда как у Вермеера он занимает отдельный план и просто *отодвинут* в сторону.

Стремление сблизить противоположности, смягчить их и всякий раз дополнить двойное звучание не столь громким третьим тоном прослеживается во всех слоях картины и дает ключ ко множеству ее особенностей.

Так, например, противоположность: плоскость на заднем плане и фигуры на среднем, — смягчена тем, что в первую очередь привлекающая внимание фигура художника, окруженная со всех сторон свободным пространством, передана поразительно плоскостно, черным и белым, тогда как фигура Fama** моделирована более сильно и несколько напоминает статую в одеянии. В предметной сфере противоположность между “идеальностью” дальнего плана и “реальностью” среднего смягчена тем, что модель хотя и соединяет в себе бросающийся в глаза наряд, яркие краски и чистый свет, но сама по себе не отличается идеальной красотой — ее обыкновенное, простое

* больших и малых искусств (лат.)

¹¹⁷ *Iniguez D. Angulo. Velazquez. Como compuso sus principales cuadros. Sevilla, 1947.*

** Славы (лат.)

лицо привлекает лишь молодостью и своим выражением. Зато художник выделен из будничного окружения праздничным одеянием.

Подобно тому как наряду со спокойным противопоставлением третьего и второго плана имеется еще прощени-ум, предметно и по своему смыслу выделенный менее всего, однако полный энергичных кривых и тем самым сближающий оба других плана, так и наряду с двумя главными цветами — синим и желтым имеется еще и третий — чистый красный цвет (известное старое трезвучие); примечательно, что находится он не в том же плане, что синий и желтый, но перенесен в средний план и, несколько смягченный до розового, появляется на второстепенном предмете — на чулках художника. (С тем же тактом передан менее активный синий цвет, занимающий большую поверхность, нежели более активные желтый и красный.) И так наряду со спокойным и тонким противопоставлением лиц — одного, созерцающего и не видимого нами, и другого, полностью видимого, но с опущенными глазами, имеется еще и третье — свидетельство высшей тонкости ощущения: слепая маска на столе, с которой невозможно встретиться взглядом, причем характерно, что безжизненная маска больше обоих других лиц, подобно тому как неодушевленный, но изобилующий красками занавес больше по размерам и более тяжел, чем все остальное в картине.

Эта *взвешенность* всех элементов образа на всех трех планах, как бы отмеренная на весах с *тремя* чашами, исполненная тонкого чувства цвета, форм, вещей, размеров, соотношений и смыслов, представляет собой одну из самых удачных находок в этом шедевре, которого не может исчерпать полностью никакой анализ композиции¹¹⁸.

¹¹⁸ В нашем анализе пока еще не было учтено распределение пространственных ценностей на плоскости картины — в отношении правой и левой, верхней и нижней частей картины, что в свою очередь тончайшим образом переплетается с описанной выше взаимной соотношенностью трех пространственных планов. Необычайно поучительным как раз в данном случае является эксперимент Вёльфлина с перемены правой и левого в картине, еще не оцененный по достоинству в своем глубоком значении. См. прим. 103.

Можно было бы сказать, что знаменитая “Женщина, взвешивающая жемчуг” Вермеера — это прямо-таки непреднамеренный символ его собственного искусства: взвешивание тончайших и драгоценных субстанций, осуществляемое с предельно тонким чутьем и спокойствием.

Аллегорический смысл образа

Однако не в этой удивительно тонкой композиции заключено своеобразное содержание данного шедевра, его “поэзия” и несказанное очарование, хотя в понятиях его и можно описать. Наглядный характер этого созданного легкой рукой тонкого и взвешенного образа сам является лишь *одним* из элементов чувственно-духовного космоса этой картины.

Исходя из рассмотрения первого плана, это “жанровая картина”: художник рисует модель, изображающую аллегорию *Vanitas*. В этой плоскости рассмотрения не видно необходимой связи между “содержанием” картины и ее формой: прекрасные цвета, приятный свет, располагающая взвешенность — все это, так сказать, только “наряд”, которым создатель картины разукрасил ничем не примечательное событие, лишь выражение субъективного “вкуса” художника, а не необходимое и объективное достояние этой темы.

Однако аллегория не только является в картине, сама картина есть аллегория. Благодаря проницательным наблюдениям Ханса Кауфмана, изложенным в сочинении Херберта Рудольфа, мы теперь больше знаем о столь характерном для нидерландской живописи жанре “реалистической аллегории”, когда даже жанровая картина может иметь *sensus allegoricus*¹¹⁹. Как раз в творчестве Вермеера это встречается неоднократно: например, упомянутая “Женщина, взвешивающая жемчуг” — это аллегория *Vanitas*^{**}, другие картины Вермеера — аллегории

* аллегорический смысл (лат.)

¹¹⁹ Hans Kaufmann. Besprechung von Rudolf Valentiner, Pieter de Hooch. — In: Deutsche Literaturzeitung (1930), 801 ff.; Herbert Rudolf. Vanitas. — In: Festschrift Wilhelm Pinder. Leipzig, 1938, 405–433.

** суеты (лат.)

“чувств”. Вдова Вермеера назвала нашу картину *de schilderconst*, т. е. “искусство живописи”, впрочем, название это дал картине и сам Вермеер. Главная фигура картины — это прежде всего художник: его фигура не только самая большая, он не только посажен в центр воображаемого пространства, которое, так сказать, “формируется” вокруг него (висящая прямо над его головой восьмирожковая люстра напоминает балдахины над готическими статуями), но наше зрение, подобно объективу фотоаппарата, как бы “сфокусировано” на нем: его фигура воспринимается отчетливее всего, тогда как передний и задний планы представляются не столь четкими. Тем не менее лица его не видно: он остается анонимным, являя себя только в своей профессии, в искусстве живописи. Последняя, однако, представлена здесь не как ремесло — не случайно на палитре ничего не видно. Художник хотя и держит в руке кисть, но он не пишет в этот момент, а поворачивается (это заметно по прядям его волос), бросая беглый взгляд на модель. Он в праздничной одежде, да и пространство, в котором он находится, это не голландская мастерская того времени, но торжественная “парадная зала”. На столе лежат не обычные реквизиты художника, но атрибуты искусства живописи: раскрытый альбом для эскизов, т. е. говоря языком тогдашней теории искусства — для *disegno**, и маска. Последнюю мы приняли бы скорее за атрибут ваяния, однако и на титульном листе вышедшей в 1642 году в Риме книги Бальоне “*Le vite dei Pittori, Scultori ed Architetti*”** она лежит вместе с кистями у ног Искусства живописи. Чезаре Рипа в своей “*Iconologia*”, часто использовавшейся художниками и выдержавшей множество изданий, называет маску атрибутом живописи: *mostra d’imitazione conveniente alla pittura****¹²⁰. Таким образом, маска представляет *imitazione*, а альбом для эскизов — *disegno*. Так как эти примеры свидетельствуют о том, что Вермеер был хорошо знаком с основными

понятиями теории искусства его времени, то мы не погрешим против истины, если книгу на столе — то, что она стоит, позволяет считать ее руководством — определим как трактат, содержащий теоретические правила, *buona regula**. Возможно, даже прекрасные ткани — такая ткань “украшает” здесь модель — могли бы что-то означать, например, *desco*. И все эти вещи образно представляют живопись как “высокое искусство”, *ars maior*.

Рудольф весьма верно заметил, что содержание картины шире, нежели только аллегория искусства живописи. Разумеется, отнюдь не случайно, что на холсте перед художником на голубоватом грунте нарисован только лавровый венок. И в равной мере не случайно, что на стене висит не картина, но географическая карта “семи провинций”. Она встречается, правда, и в других картинах Вермеера, но здесь между ней и фигурой Славы чисто формальными средствами установлена тесная связь.¹²¹

В совокупности эти три момента передают общий аллегорический смысл картины: искусство живописи — Слава — Голландия¹²². Они не выражают его громогласно, подобно откровенным аллегориям барокко, — Живопись

* доброе правило (*итал.*)

¹²¹ В настоящий момент (1950) я не могу проверить на оригинале, изображает ли городской вид рядом с головой Gloria, как я предполагаю, Дельфт.

¹²² Об употребительных в современной теории искусства понятиях “аллюзии” и *sensus allegoricus* ср. диссертацию В. Мразека: *Wilhelm Mrazek. Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts... Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei*. Wien, 1947; *derselbe. Ikonologie der barocken Deckenmalerei*. — In: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, CCXXVII, Abhandlung, 3 (1953). Рудольф, видящий в маске символ Vanitas, общий аллегорический смысл истолковывает иначе: “Преходящий характер Славы”. Однако, как мне представляется, многие вещи противоречат этому толкованию. То, что маска в этой связи является символом Vanitas, отнюдь не бесспорно. Остается необъясненной бросающаяся в глаза тесная связь Gloria с географической картой. Да и “настроение” картины, запечатленное в ее наглядном облике, не допускает мысли о бренности. Не случайно в “Женщине, взвешивающей жемчуг” — образе Vanitas — имеется гораздо больше тени, нежели в какой-либо другой картине Вермеера.

* рисунка (*итал.*)

** “Жизнеописания художников, скульпторов и архитекторов” (*итал.*)

*** знак подражания, соответствующего живописи (*итал.*)

¹²⁰ Указанием на это я обязан Вильгельму Мразеку.

не увенчивается лавровым венком как самое благородное искусство, как на титульном листе книги Бальоне, — но намекают на него в качестве скрытой аллегории так, что это само собой становилось ясным для образованных современников.

Правда, сначала кажется, особенно если исходить из привычных норм европейского барокко, что нет ничего более не подходящего образу Славы, нежели тот глубокий покой и та тишина, в которых она является здесь. Никогда “слава” не изображалась столь тихо: труба не трубит, книга, как и уста, закрыта, глаза опущены. При всем том Слава эта в еще большей мере, чем художник, является главной фигурой картины, ибо все линии сосредоточивают взор на ней: и кривая, идущая к ней от пустого стула на переднем плане через поворачивающегося художника, и косая линия, непосредственно идущая от загадочной маски над книгой к ее лицу, составляющему подлинный фокус картины. Однако все атрибуты Gloria, за исключением лаврового венка, отрицаются, почти как в трагедии, так что некоторым зрителям это легко могло бы показаться — и совершенно неверно — комичным.

Третий смысл картины

Как раз эта кажущаяся несообразность приводит к подлинному — вполне очевидному и все же доступному отнюдь не каждому — третьему смыслу картины. Она заключается не в том, что “фактически” изображает картина, и не в том, на что она аллегорически намекает, но в целостном наглядном впечатлении, которое можно описать следующим образом: уединенное (герметическое); покой;

В маске есть что-то загадочное. Ее физиономия совершенно не антична, она немного напоминает мне Бетховена. Некоторое время я задавался вопросом, не является ли она автопортретом Вермеера (насколько я знаю, подлинные его автопортреты нам неизвестны). Однако столь откровенное нарушение анонимности художника кажется мне противоречащим общему настроению картины. Но маска могла бы изображать художника, более “великого”, чем тот, что представлен на картине.

тишина; торжественное; свет. Акцент сделан при этом, как и во многих картинах Вермеера, на переживании света, хотя его и нельзя отделить от других “наглядных характеров” картины.

Хотя мы совсем приближены к картине, хотя занавес откинут для нас, внутреннее пространство, открывающееся нашему взору, заключает в себе нечто неприступное, словно святилище. Одновременно близкое и удаленное от нас, открытое и сохраняющее дистанцию. Лицо художника от нас скрыто, как и лицо модели. Ничто не обращено к нам в картине — ни один жест, ни один звук, ни один взгляд.

Глубокий покой. Ничто не движется в картине, ничто и не могло бы двигаться, даже легкий шелковый платок на столе. Даже художник замер на мгновение. И покой царит не только в физической сфере — высокий духовный покой наполняет пространство: покой чистого созерцания, высокого мгновения.

Вслушиваясь в картину, мы не слышим ни одного звука. И все же в этой “герметической” тишине есть таинственная жизнь. Торжественная, словно тишина церковного пространства, в которое изливается свет.

Свет этот — и это часто случалось видеть — является подлинным “предметом” картины. Сохраняя характер естественного солнечного света, он имеет одновременно характер сверхреального света, выявляющего все вещи в их таинственной ясности, полного жизни и тихо окутывающего их. Он смягчает тени, позволяет воспринять цвета в их неожиданной чистоте, показывает чистое бытие вещей и преображает мир, микрокосм наполненных этим светом покоем.

Эти “наглядные характеры”, воспринимаемые нами при созерцании картины без какой-либо рефлексии, — герметическое, спокойное и тихое, светлое — описывают изначальный “мистический” опыт особого рода.

Существенно для этих характеров сочетание света, тишины и уединенности¹²³. Подобно тому как тема самой

¹²³ В наши дни этот опыт прекрасно описан Максом Пикардом: *Max Picard. Die Welt des Schweigens*. Erlenbach—Zürich, 1950², 175 и 242.

картины представляет собой, бесспорно, секуляризацию темы религиозной иконографии — святой Лука пишет в уединенном и наполненном светом пространстве образ Девы Марии (отсюда синий плащ модели, тогда как плащ Славы должен был быть красным), так и “внутренняя тема”, переживание света, представляет собой, несомненно, “мирскую” трактовку изначального мистического опыта света.

Здесь это вполне типичное для Вермеера переживание света тесно связано с аллегорическим смыслом картины. Только теперь мы можем полностью понять, почему на художнике праздничное одеяние, а пространству сцены придан торжественный характер. В этой атмосфере тишины, света и уединенности происходит теперь “Прославление Живописи”. Ее “атрибуты” в этой плоскости рассмотрения: свет (духовное озарение, инспирация), контемплация (тишина, созерцательность) и красота (*claritas*). Свет для XVII столетия был атрибутом изящных искусств и особенно живописи. В “Пряхах” Веласкеса световой луч, идущий, как и у Вермеера, из скрытого источника слева, падает на группу *artes majores*¹²⁴. Здесь, однако, в еще большей степени, нежели там, свет из атрибута стал духовной сущностью живописи. Он концентрируется на фигуре тихой Славы, предстающей в ярком свете и небесных цветах — небесно-голубом и светло-желтом; “внутренний свет”, подобие блаженной улыбки, исходит от лица, обретающего тем самым печать высокой чувственной и духовной красоты. Опушенные глаза свидетельствуют о чистоте. Этот земной образ света почти не отбрасывает тени, во всяком случае — гораздо меньшую, более узкую тень, чем это в действительности могло бы иметь место¹²⁵. Совсем неприметно его окружает тонкая световая аура, которая

¹²⁴ Ср. прим. 130.

¹²⁵ При анализе проекций теней остается такой же неразрешимый иррациональный остаток, как и при вычислении перспективных соотношений. В рамках семинарских занятий в течение летнего семестра 1937 г. это было основательно изучено Эвальдом Рихтером. Я не имею возможности изложить здесь результаты его работы.

довольно отчетливо вырисовывается на стене и на карте в форме мандорлы.

Истолкование многозначного смысла картины

Итак, для полного понимания этой картины было необходимо интерпретировать ее в многочисленных плоскостях рассмотрения, тесно слитых друг с другом, что и означает *созерцать* ее. Картина многозначна. Первый смысл образа — “буквальный”, “реалистический” (Вермеер пишет модель), второй — аллегорический и обусловленный временем (искусство живописи — слава Голландии), третий — духовный и вневременной.

Но тем самым картина Вермеера относится к великой традиции. Возникшее в третьем веке истолкование Священного Писания согласно четырем его смыслам имело далеко идущие последствия для искусства. Данте в письме Кан Гранде Скалигеру требовал такого истолкования для полного понимания его “Божественной комедии”¹²⁶. Вероятно, впервые произведение поэтического искусства было поставлено в этом отношении на один уровень со Священным Писанием. Когда начиная с конца XV–XVI века живопись достигла статуса высокого искусства, принцип *ut pictura poesis* сделал возможным и произведения живописного искусства воспринимать, замыслить и воплощать согласно тому же принципу многозначности, что и Писание. Когда это впервые случилось, я не могу сказать. Многозначный образный смысл имеют, например, рисунки Микеланджело для Томмазо Кавальери: они “буквально” воспроизводят античный миф, аллегорически намекают на отношение Микеланджело к Кавальери, спиритуально и “тропологически” означают духовные процессы (Ганимед, согласно Альчиати, — это “экстаз”, возвышение души). Конечно, знаменитая картина Брейгеля “Слепые” из Неаполя должна быть понята, исходя из *четырех* смыслов Писания: буквально

¹²⁶ См.: Der unbekannte Dante / Hrsg. von Albert Ritter. Berlin, 1923, 234 f. И этим указанием я обязан В. Мразеку.

это “жанровая сцена”, аллегорически — образец “превратного мира”¹²⁷ и вместе с тем, вероятно, аллюзия на религиозно-политические события того времени (еретики); анагогически — это прообраз Страшного суда (падение слепых) и тропологически, т. е. в отношении отдельной души, слепцы — это мы сами, каждый из нас.

“Пряхи” Веласкеса показывают развитие того же принципа во времена Вермеера. И здесь над фактическим смыслом первого плана, который только и воспринимается человеком неискушенным, надстраивается аллегорически-мифологический (рассказ Овидия о Палладе и Арахне, аллегорически указывающий на искусство ткачества), над ним — аллегорически-духовный (Паллада как покровительница высоких искусств, поставленных над низшими, ремесленными искусствами); все целое — это подлинное барочное *glorificatio** (искусства ткачества). Многозначность Писания выступает здесь — как и у Вермеера — не в религиозной, а в гуманистически-секуляризованной форме: анагогический смысл образа стал “духовным”, подвергшись одновременно сокращению. Ибо здесь нет тропологического, четвертого смысла, во многом определяющего, например, рисунки Микеланджело для Кавальери.

Великим заблуждением XIX века было считать, что художественное содержание картины *всегда* заключено только в формальном или чувственно видимом слое, другие же слои не важны. Однако и они могут иметь формообразующее значение. В картине, подобной “*schilderconst*”, каждый смысловой слой вносит нечто “наглядное” в целостный образ картины.

Аллегорическое и духовное содержание определяет не только мотивы (например, то, что художник сидит, повернувшись спиной, а девушка закрыла глаза), но и композицию (например, тесную связь между головой девушки и картой), и весь “наглядный характер” целого, и “красоту” картины. Подобно тому как, по меткому замечанию

Вольфганга Браунфельса, лилия никогда не изображалась бы столь совершенной в своей естественной красоте, если бы она не была чем-то большим, нежели просто природной лилией¹²⁸, так и в картине Вермеера естественный свет “столь прекрасен”, “столь светел”, столь таинственно ясен именно потому, что через него как бы просвечивает духовное переживание света. Это переживание света нигде у Вермеера не соединяется с внутренней темой картины столь тесно, как здесь. Другие картины могут быть выполнены более виртуозно, отличаться большей свежестью фактуры, но эта картина более совершенна и — поскольку за всякое достижение нужно платить — в ней больше рефлексии.

Включение в созерцание аллегорического и духовного смысла отнюдь не безразлично для художественного понимания картины. Ибо уже в чисто зримом элементе живописи содержится нечто такое, что выходит за пределы жанра и отличает созданное Вермеером от сходных созданий других художников этого времени — Питера де Хоха, Мириса, Охтервельта. Именно поэтому, например, “Женщина, взвешивающая жемчуг” Вермеера представляет собой более глубокий образ и более великое произведение, чем написанная по ее типу “Женщина, взвешивающая золото” де Хоха, — не потому, что она включает в себя аллереорию — ибо существует ведь и совершенно нехудожественное аллегоризирование, — но потому, что в тесном сплетении глубокого содержания и наглядного образа она более поэтична и более насыщена¹²⁹.

“Теология искусства живописи”

В 1706 году Лука Джордано сказал о так называемых “Менинах” Веласкеса — они также представляют собой

¹²⁷ Hans Sedlmayr. Größe und Elend des Menschen (1948), 10–35; Epochen und Werke, I. Mittenwald, 1977², 319–347.

* прославление (лат.)

¹²⁸ Wolfgang Braunsfels. Die Verkündigung. Düsseldorf, 1949.

¹²⁹ Понятие “плотности” художественного произведения не только как критерия его ценности, но и как начала, определяющего его сущность, было развито в лекциях Карла Эттингера (K. Oettinger).

прославление живописи, — что эта картина — “теология искусства живописи”¹³⁰. Эпоха Юсти не знала, что делать с этой сентенцией. Высказывание это утверждает нечто гораздо более определенное, чем это мог думать XIX век. И, вероятно, в еще более точном смысле это можно отнести к “*Schilderconst*” Вермеера. Его картина — это, вероятно, самый одухотворенный комментарий к искусству живописи, который когда-либо создавал живописец, исполненный высокой гордости и глубокой скромности. Ибо “Прославление живописи” — это не громогласная Gloria мира, но чисто внутреннее состояние (*Innerlichkeit*).

Послесловие (1958)

После появления этого опыта Вильгельм Мразек обратил мое внимание на следующее место в “Трактате о живописи” Леонардо да Винчи. Оно находится в книге I, “Спор живописи и ваяния”, № 36: “... живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а убранный он одеждами так, как ему нравится. И жилище

¹³⁰ Только после того, как эта работа была полностью закончена, я смог достать статью Шарля де Тольне: *Charles de Tolnay. Velazques Las Hilanderas and Las Meninas*. — In: *Gazette des Beaux Arts*, 6th Series, xxxv (1949), 21–38. Из этой статьи я внес дополнительно в текст моего опыта: 1) не известные мне до этого оба аллегорических толкования “Прях”; 2) указание на свет как атрибут “изящных искусств”; 3) указание на Бальоне.

Важным является также замечание о понимании Веласкесом искусства одновременно как ремесла и как “видения”, с некоторыми изменениями оно верно и для Вермеера.

У Вермеера с метафизикой света, восходящей к неоплатоническому наследию Ренессанса, соединяется другая традиция, имеющая своим истоком нидерландскую мистику света. Результатом сочетания этого искусства света с повседневным реализмом (мощным его источником во всей Европе был Караваджо) и здесь является то, что “... reality consequently loses the heaviness of earthly life” [англ. реальность постепенно утрачивает тяжесть земной жизни], не выходя за пределы видимого мира.

его полно чарующими картинами и чисто”* и т. д. Мразек полагает, что это место могло быть известно Вермееру и побудить его к созданию картины. “Ибо это ведь ‘трактат о живописи’, подобно книге Леонардо, только написанный красками, а не словами. Леонардовские категории художника — их десять: свет, тьма, цвет, тело, положение, место, дистанция, высота, движение и покой — “вплоть до деталей можно найти и у Вермеера и привести их к согласию” (из письма от 25 июня 1952 г.). Знакомство Вермеера с трактатом находится в пределах возможного: du Fresnoy в 1651 году опубликовал в Париже французское издание¹³¹.

В) Иоганн БЕРНХАРД ФИШЕР ФОН ЭРЛАХ:

НАРУЖНЫЙ ВИД ЦЕРКВИ СВ. КАРЛА БОРРОМЕЯ
(КАРЛСКИРХЕ) В ВЕНЕ

Первоначальные проекты Фишера фон Эрлаха Старшего известны нам по четырем гравюрам в его “Очерке истории архитектуры...” (1721), по гравюре в 1-й части Венской книги видов Кляйнера и Пфеффеля (вышла в свет в 1724, рисунки изготовлены в 1722) и по оборотной стороне медали, выбитой Даниелем Вару в честь закладки первого камня (1716). Они соответствуют различным вариантам первоначальной идеи Фишера. Наиболее законченный из них, определивший характер здания, представлен на медали, первый же и более всего отличающийся от воздвигнутого здания — это перспективный вид в “Исторической

* Пер. А. А. Губера (*Леонардо да Винчи*. Избранные произведения. Т. 2. М.—Л., с. 78).

¹³¹ В мае 1952 года в 5-й тетради журнала “*Der Kunsthandel*” появилось исследование Ханса Фегерса (Hans Fegers) “*Jan Vermeer: Ruhm der Malkunst*”, который совершенно независимо приходит к результатам, сходным с данным моим опытом. Сомнения, высказанные Куртом Бадтом (*Kurt Badt*. ‘Modell und Maler’ von Vermeer — *Probleme der Interpretation*. Köln, 1961), и его толкование были обстоятельно опровергнуты в: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 7/8 (1962), 34–66.

архитектуре..." (здесь нет возможности рассматривать их различия).

Расхождение этих проектов с ныне существующим зданием на первый взгляд кажется незначительным. Собственно, с наружной стороны оно затрагивает только барабан и купол, но при этом совершенно меняет общий смысл. Однако всю значительность этих изменений можно осознать, только полностью представив себе всю глубину замысла, содержавшегося в первом проекте Фишера.

Для этого нам необходимо, обратившись к Карлскирхе, перестроить все свое восприятие. Ибо сегодня мы уже не видим эту церковь глазами ее создателя. Наше видение определяется весьма влиятельной тенденцией XIX столетия воспринимать все — и в пространственном, и в духовном смысле — более плоским, нежели это видели мастера барокко, более плоским и фрагментарным. В пространственной сфере это отчетливо проявляется в постоянно возникающих предложениях зажать Карлскирхе между двумя симметричными кулисами, в духовной сфере — в том, что ее глубокая символика больше уже не включается в наглядное восприятие видимых форм и вообще уже не считается необходимым заниматься символическим содержанием архитектурного произведения. Тот, кто, рассматривая фасад, станет "разглаживать" его на плоскости, никогда не достигнет целостного созерцания произведения, в особенности же для него останется эстетически непонятным мотив двух гигантских колонн. Ибо здесь "наружный вид" — этот вовсе не "фасад", как во многих римских барочных церквях, где он на самом деле является лишь архитектурным рельефом. Но наружный вид Карлскирхе нельзя рассматривать и как свободную, как бы пейзажную группу архитектурных форм, как живописный силуэт. Это строгое и вместе с тем богатое произведение построено, подобно шедеврам барочной музыки, по законам архитектурного "контрапункта", и в соответствии с ним его следует рассматривать и понимать. И подобно тому, как это прекрасно показал Ханс Кауфман на примере Фонтана четырех рек Бернини, Карлскирхе также обладает *qualche significato**, и этим определяется

* определенной значимостью (*итал.*)

место ее творца: "Рассматриваемый с этой точки зрения, Фишер — 'ученик' Бернини — не имеет себе равных среди архитекторов XVIII столетия".

Наружный вид

Шесть больших частей, составляющих наружный вид Карлскирхе, — "округлость" овального купольного пространства, вестибюль, две громадные колонны и два павильона с башнями — организуются по весьма характерному для барочного искусства принципу: два способа восприятия перекрещиваются между собою, накладываются друг на друга, взаимно обогащают и усиливают друг друга¹³².

При одном из этих подходов бросаются в глаза три вздымающиеся вверх объема, соотнесенные между собой и образующие триединство, — мощный цилиндр купольной части здания и два столь же высоких¹³³, стройных, но более компактных цилиндра колоссальных колонн. Чтобы их взаимная связь друг с другом стала вполне отчетливой, все три цилиндра имеют очень похожие фонари, и только этим можно объяснить вид фонаря купола — для его размеров необычайно простого. Между вздымающейся округлостью сзади — хотя основания ее не видно, она воспринимается как вырастающая из земли — и гигантскими колоннами спереди располагается широкий поперечный массив. Он в свою очередь состоит из трех частей: два павильона с башнями, по краям, и колонный портик, посередине, соединяются промежуточными звеньями в своеобразный, широко раскинувшийся "нартекс", наподобие того, что, например, в Святой Софии в Константинополе или в римском Соборе св. Петра¹³⁴. Главное здание как бы

¹³² Об этом принципе см.: *Hans Sedlmayr. Österreichische Barockarchitektur, 1690–1740. München, 1930, 12.*

¹³³ Ср. боковой вид в "Historische Architektur", табл. XIV, — воспроизведено в кн.: *Hans Sedlmayr. Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien, 1976², Tafel 179.*

¹³⁴ Соединение ротонды с вестибюлем, более широким, чем выступающая часть здания, знала уже античность.

3 выставляет перед этим нартексом двух стражей или спутников. (С большей отчетливостью, чем на перспективном виде из "Исторической архитектуры", это можно увидеть на виде сбоку и на изображении на медали). При таком восприятии вся "композиция" напоминает Св. Софию, когда она стала мечетью, и, вероятно, этот ход мыслей не так уж произволен, как кажется на первый взгляд. Ибо в Вене, которая, по Герею, "с тем же правом называется новым Римом, как некогда Константинополь", Карлскірхе является, подобно Св. Софии¹³⁵, имперской церковью нового Рима. И то, что Фишер очень хорошо знал всемирно знаменитые сооружения Стамбула, было бы очевидным фактом даже в том случае, если бы он и не включил их в книгу своих гравюр (за несколько лет до возникновения замысла Карлскірхе).

Первый способ восприятия при внимательном рассмотрении сам собою переходит во второй. Снова мы представляем шесть основных объемов наружного вида как два триединства, но группировка уже иная. Мы видим мощную пирамидальную группу: главный округлый массив на цокольном основании, высылающий перед собой справа и слева подчиненные ему боковые здания "словно распростертые руки" (Бернини). Перед этой главной пирамидальной группой находится группа второго триединства: колонный портик фланкирован двумя античными триумфальными колоннами. Группа сзади выдержана в барочных формах, та, что спереди, — создана по строго античным образцам. Две гигантские колонны, как заметил Хёллер, — это колонны Траяна, перенесенные в "нашу Вену" как бы с согласия богов (*assensione deorum*). Прообраз римского храмового фасада тот же современник видел в *templum Jovis et Pacis* — храме Юпитера и Мира в Риме, и не забудем: Карлскірхе — это ведь тоже "храм мира"! Она знаменует начало мирного времени после заключения в 1714 мира в Раштатте. Античные элементы

¹³⁵ С ней Карлскірхе сравнивали уже современники. Так, Хёллер пишет в 1773 г.: "Едва ли я ошибусь, отнеся к этому храму панегирик, написанный Прокопием византийскому храму св. Софии".

образуют таким образом своего рода *фасад перед фасадом*, с которым они перекрещиваются в контрапунктической "композиции": задняя группа поднимается в центре, передняя группа в центре опускается.

То, что такое соединение элементов не совершается нами произвольно, но было задумано их создателем, можно доказать разными способами. Главную заднюю группу Фишер перенял от знаменитой парижской церкви миноритов Мансара (Дрегер), заменив при этом плоский рельефный фасад в середине пластическим мотивом округлого купольного объема, а проезды павильонов позаимствовал из берниниевского эскиза башен для Собора св. Петра в Риме. Но и группа спереди образует "историческое" единство: она соответствует тому, как в XVI и XVII веках на основании 3-й книги Царств (7, 13–31) представляли храм Соломона в Иерусалиме: "И сделал он (Хирам) два медных столба... и поставил столбы к притвору храма". Так, на гравюрах XVI века, например на гравюре Филиппа Галле по Мартину Хемскерку, храм Соломона поразительно похож на переднюю группу в центре Карлскірхе.

Но эта передняя группа и в изобразительном отношении, иконографически, составляет единство: фронтоны портика увенчиваются *апофеозом* святого, которому посвящена церковь и которого ангелы возносят на небо; изображения его добродетелей обрамляют фронтоны. Рельефы обелисков колонн показывают его деяния и чудеса после смерти, его *res gestae*. Т. е. группа создает единый архитектурный образ триумфа, подобный тому, что Фишер за двадцать пять лет до этого создал в Вене по случаю триумфального въезда только что коронованного германского короля Иосифа I, — здесь это была триумфальная арка перед церковью, но только не в смешанных антично-барочных формах, а в строго античных. Сама идея возникла уже в начале Высокого Возрождения у Леона Баттисты Альберти и получила совершенно новое воплощение в одном из эскизов современника Фишера Фра Андреа Поццо¹³⁶. Эта

¹³⁶ *Andrea Pozzo. Prospettiva de' pittori e architetti...*, parte seconda (ed. princ. Roma, 1693), изд. 1758, фигура 93; воспроизведено в кн.: *Cornelius Gurlitt. Geschichte der Barockstils*, I. Stuttgart, 1888, 195.

смена и наложение друг на друга двух подходов, каждый из которых содержателен сам по себе, создает неисчерпаемое богатство пространственных и духовных связей.

В этой смене покой и движение также накладываются друг на друга. Второй аспект — в проекте Фишера более ранний и изначальный — подчеркивает в обоих триединствах начало торжественного и величественного покоя. Первый же аспект развертывает мощное движение вглубь: в центре движение исходит из глубины, мы воспринимаем округлую часть здания как приближающуюся к нам, ибо она как бы выдвигает из поперечного объема 7 портик с вогнутыми полосами. В первом проекте это еще более бросалось в глаза. Здесь округлая часть с ее лицевой стороны входит в тело поперечного объема, что отчетливо видно при сравнении гравюры с медалью. Если 3 в центре мощное движение идет из глубины вперед, то по бокам через врата павильонов оно ведет в глубину. С этим очень тонко согласуется то, что как раз на границе обоих движущихся потоков стоят спиральные колонны; они вращаются именно в том направлении, которого и следовало бы ожидать¹³⁷.

Одно лишь остается неизменным при обоих способах восприятия: в обоих случаях *надо всем царит увенчанный куполом круглый объем*. “Глава” строения — это не купол, он является лишь “коронай” округлого объема, что подчеркивает и обруч короны, составленный из люкарн. “Главой” в первоначальном проекте являлась та часть, которая обычно служит лишь “подножием” купола, несущим барабаном, — и здесь нельзя провести сравнения ни с каким другим купольным зданием. Это храм света в вышине, каким он часто предстает в плафонной барочной живописи и как его неизменно представлял себе Фишер в своих триумфальных арках и проектах замков. В общей композиции толос занимает то место, где на триумфальной 4 арке Фишера 1690 года сиял совершенный круг золотого земного шара, перед которым восседает на троне будущий монарх Германии в качестве истинного, германского “короля Солнце”, “светоча мира”. Чтобы не нарушить

господствующего положения толоса, купол сделан совсем просто и помещен непривычно низко. В изначальном золотом блеске меди он озаряет округлую часть здания, словно нимбом. Но и сама эта округлая часть с ее свободно стоящими колоннами внутренне связана со светом, с небом: гравюра Фишера в “Исторической архитектуре” показывает ее пронизанной светом благодаря большим окнам и окутанной тонким световым покровом. Иконографически это зона блаженных, святых или ангелов.

Намерение предоставить толосу-барабану господствовать надо всем остальным, причем неслыханным дотоле образом, яснее всего сказывается в *инструментовке* наружного вида. Под этим я понимаю распределение колонн различного ордера, на тонко продуманном использовании которых основывается зодчество, начиная с позднего XV века. Три вида “ордера” выявляются в этом здании: простые свободно стоящие колонны, пары свободно стоящих колонн и пары пилястр (но не полуколонны и не трехчетвертные колонны — они вообще совершенно отсутствуют в творчестве Фишера Старшего). Самый богатый мотив — двойных колонн — несет округлая часть здания, возвышаясь тем самым над вестибюлем (ибо *двойная колонна богаче, чем просто встроенная в ряд*), а также над павильонами (ибо *двойная колонна богаче двойной пилястры*).

Разделяя с одним мотивом свободную колонну, а с другим — элемент удвоения, округлая часть здания держит середины между ними. Полосы, соединяющие павильоны с храмовым залом, в обоих первоначальных проектах Фишера свободны от ордера: они должны занимать всецело подчиненное положение и отступать на задний план как нейтральный фон. Впрочем, и они восходят к проекту одной из “триумфальных арок” 1690 года¹³⁸.

Имеется глубокое основание того, что отдельные “части”, из которых слагается эта мощная “композиция”, столь сильно отличаются друг от друга и кажутся просто собранными вместе (многие зрители находили это странным, усматривая в этом даже недостаток творческой фан-

¹³⁷ На медали — в “ложном” противоположном направлении.

¹³⁸ А в конечном счете — к обеим церквям на Пьяцца дель Пополо в Риме.

тазии, — и взгляд этот совершенно неверен). Карлскирхе — это не отдельное здание в нашем современном понимании, но совокупность различных первоформ и способов (*modi*) строительного искусства. Карлскирхе — это “все во всем”, грандиозный *Novum Theatrum Architecturae*, охватывающий портик и нартекс, башню и ворота, колонну и монумент, и надо всем этим господствующая округлость и ее корона — купол. Увенчанный золотым сиянием световой круг царит как истинный центр над множеством разнообразных тел, разворачивающихся в различных “планах”, непреднамеренный и потому тем более глубокий символ обоих владык, для которых воздвигнута эта церковь, — владыки земного и владыки небесного, знаки величия которых запечатлены на вершинах строения.

Есть нечто столь величественное в этом всеохватывающем и все связующем творении зодчества, что даже ничего не зная о заказчиках, о побудительной причине и назначении произведения, исходя исключительно из наглядного характера целого, можно почувствовать и даже твердо *знать*, что это строение для столицы империи, немыслимое в провинции — уникальное, неподражаемое и неповторимое. И впечатление величия и полноты оказывается столь непосредственным, что мы склонны даже преувеличивать размеры здания (ибо максимальная ширина фронтальной стороны достигает всего лишь 216 футов, это не больше половины ширины римского Собора св. Петра). И именно потому, что все эти ценности уже заключены в самом здании, оно в состоянии нести в себе имперскую символику.

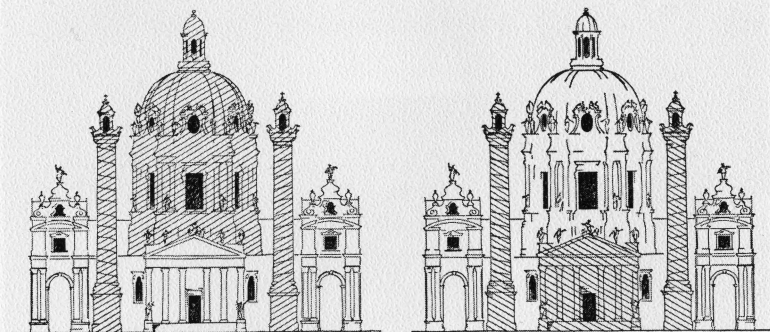
*Символика наружного вида*¹³⁹

Обоим способам восприятия пространства полностью соответствует иконология.

¹³⁹ Я говорю о символической, потому что барочная теория не делает различия между символом, аллегорией и эмблемой. Ср.: *Ernst Gombrich. Icones symbolicae: Philosophies of Symbolism and their bearing on art* (1948), расширенный вариант напечатан в: *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*. London, 1975².



1 Ян Вермеер. Аллегория живописи. Ок. 1666 — 1667.
Вена, Музей истории искусств



2 Карлскирхе в Вене. Два способа восприятия



3 Д. Вару.
Карлскирхе в Вене.
Медаль



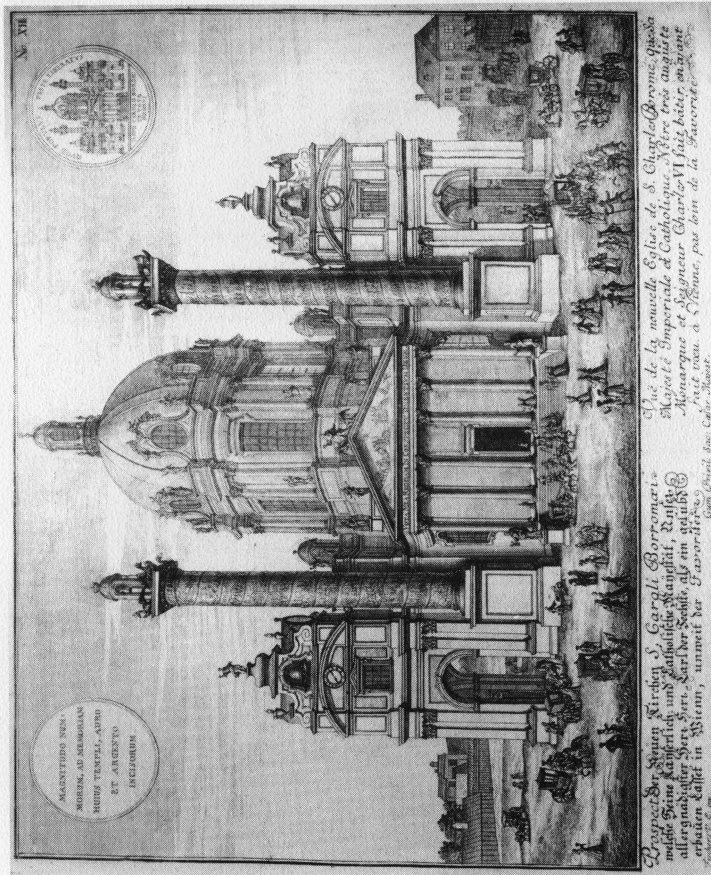
4 Бендль.
Триумфальная арка
И. Б. Фишера фон Эрлаха.
Медаль



5 Ф. Мансар. Церковь миноритов в Париже. Проект фасада



6 Храм Соломона в Иерусалиме.
Гравюра Ф. Галле по М. Хемскерку



8 Карлскирхе в Вене. Наружный вид. Гравюра из "Исторической архитектуры" (Вена, 1721)

При первом подходе формально подчеркивается единство поперечного объема — нартекса, и в соответствии с этим он и иконологически образует единство. На обоих его угловых павильонах помещены две теологические добродетели — Вера и Надежда, на аттике портика — духовные *virtutes minores*: *religio*, *precandi studium*, *miseri-cordia in pauperes*, *poenitentia**. Однако высшая из теологических добродетелей представлена фигурой самого святого, находящейся на вершине фронтона (так и в главном портале монастыря Дюрнштейн Вера и Надежда воплощены в аллегорических женских фигурах, Любовь же — в пламенеющем сердце св. Августина, покровителя монастыря, подобно тому как здесь покровителем церкви является св. Карл). Однако и три объема, возвышающиеся перед нартексом и позади него, соотносены друг с другом не только формально, сходной формой своего завершения, но также и своими эмблемами: здесь — короны и орел, там — крест, знаки земного и небесного владычества.

Как в формальном, так и в символически-эмблематическом отношении на первый аспект накладывается второй. Иконологически в центре находится апофеоз святого, которого на фронте ангелы возносят к небесам. Небесную сферу воплощают округлость купола и его фигуры. Там теперь стоят ангелы со знаками священнического служения и духовного достоинства святого¹⁴⁰. Эмблематически же обе гигантские колонны означают *constantia et fortitudo*** святого *in utraque fortuna**** и представляют в своих рельефах деяния св. Карла Борромея при жизни и чудеса после смерти¹⁴¹. И, наконец, рельеф фронтона изображает спасение Вены от чумы по просьбе святого, т. е.

* малые добродетели: набожность, молитвенное прилежание, милосердие к бедным, раскаяние (лат.)

¹⁴⁰ По первоначальному замыслу (ил. 8) там, кажется, должен был находиться сонм святых.

** постоянство и силу (лат.)

*** в счастье и злосчастье (лат.)

¹⁴¹ *Carl Gustav Heraeus*, *Inscriptiones et symbola*, 1721²: "Templi in suburbio prospectum augustiorem reddunt Columnae Colossicae quae ... extra Sancti Caroli Borromaei in utraque fortuna Constantiam et Fortitudinem exhibent Opere Anaglyptico...".

событие, из-за которого император в 1713 году восхвалял церковь. В целом это программа духовного триумфа, не только формально, но и образно сакральная триумфальная арка *перед* церковью.

Оба способа восприятия соединены друг с другом фигурой святого: при первом подходе она представляет теологическую добродетель *amor divino**, при втором акцент сделан на апофеозе, которому на колоннах и на фронто-не традиционно соответствуют *res gestae*, тогда как облик самих колонн “намекает” на его земные добродетели.

В большей мере, нежели на формальном уровне, эта первая программа связана с двумя другими. Гереи, составивший символическую программу церкви (а такие создатели символических, иконологических и эмблематических программ не менее важны для формирования универсального барочного произведения искусства, чем скульпторы, живописцы и штукатуры), прямо сообщает, что обе колонны *muta et secundaria tantum significatione Fundatoris Symbolum loquuntur* — безмолвно и в качестве второго значения высказывают девиз основателя церкви: ибо *Constantia et Fortitudine* — это девиз императора¹⁴². Но с обеими колоннами связывается и еще одна мысль. “Когда вновь пробужденная наднациональная имперская идея, носителем которой стала испано-австрийская монархия, стала обретать очертания, Карл V создал впечатляющий символ для своих планов и идеалов: древний римский имперский орел с увенчанной крестом императорской короной, знак христианско-римской империи, европейского культурного сообщества, охватывает своим картушем с девизом Карла V *plus ultra* Геркулесовы столпы, символы границ земли, пределов обитаемого мира, являющиеся одновременно символами Испании, которая до открытия Америки представляла именно край мира. Это

* божественной любви (*umal*).

¹⁴² *Carl Gustav Heraeus*, *Inscriptiones et symbola*, там же: “*Columnae Colossicae ... (exhibent) non laudes Caesaris, quas Ejus modestia ad Divum suum deprecatores retulit, ita ut Columnae muta et secundaria tantum significatione Fundatoris Symbolum loquantur*”.

означает, что это наднациональное единство, основанное на римском праве и христианской вере, призвано охватить все человечество”¹⁴³. То, что Карл VI сделал этот символ своим, произошло “не только из-за одинаковости имен, рода, славы и вновь обретенной испанской короны”, но и “так как он, объехав на корабле полсвета, самолично силой оружия покорил эту область (Геркулесовых столпов)”¹⁴⁴. Благодаря символическим колоннам Карлскирхе Карл представал в качестве “испанского *Геркулеса*” и возвещалось о его притязаниях на корону, за которую он безуспешно сражался в войне за испанское наследство (позднее, около 1730, об этом было заявлено еще раз изображением испанской короны на недостроенном угловом павильоне императорского монастыря Клостернойбург).

В первоначальном проекте церкви с наружной ее стороны политическая символика преобладала над религиозной. Это можно заключить уже из самого произведения, ибо еще и сегодня “Геркулесовы столпы” завершаются коронами и императорскими орлами, что изначально пред-

¹⁴³ *Endre von Ivánka*. — In: *Wiener Tageszeitung*, 20. Juni 1948 (там иллюстрация).

¹⁴⁴ Гереи писал в своих “*Vermischte Nebenarbeiten*” 1715 г., т. е. за год до начала строительства Карлскирхе и вне связи с ней: “Украшения намекают на известные столпы гадитанского Геркулеса как былой знак почитания достославного императора Карла V, каковой Его Императорское Величество может принять не только в силу одинаковости имен, рода и славы, а также вновь обретенной испанской короны, но и потому что Они, объехав на корабле полсвета, самолично покорили эту область силой оружия. Эти Карловы столпы, которые представлены по-тоscanски...” Далее в другом месте: “Изречение *Fortitudine et Constantia* относится не в меньшей мере к колоннам, одна из которых представляет храбрость, а другая постоянство...” В сочиненной Гереем надписи на медной плите в фундаменте церкви были слова: “...*Carolus VI. Imperator Fortitudine et Constantia immotus...*” Согласно рукописи Альбрехта фон Альбрехтсбурга, хранящейся в Венской Национальной библиотеке (98 v), на “главном фасаде императорского замка” должны были быть поставлены “две изваянные колонны *Plus Ultra* Карла V” рядом с большим глобусом, на котором должна была находиться корона.

полагает наличие политической программы и для рельефов. И это полностью подтверждает нам переписка 1716 года между Гереем и Лейбницем, где Лейбниц был склонен в образах одной колонны усматривать Карла Великого, а в образах другой — “святого” Карла Фламандского, и притом, как он прямо говорит, “одного как предшественника императора в империи (*dans l'empire*), другого же — в части его наследственных владений”¹⁴⁵. Т. е. программа явно политического содержания — империя, бельгийские Нидерланды, Испания! — и все это в эпоху, когда барочный образный язык, проникая по большим праздникам даже в дома мелких торговцев и ремесленников, становился общепонятным¹⁴⁶.

Герей сообщает позднее, в 1721 году, что вследствие скромности Карла VI *laudes*, похвалы императору, которые должны были возносить колонны, были обращены к его святому заступнику и покровителю, а именно св. Карлу Борромео¹⁴⁷. Политическая программа отступила на задний план по сравнению с религиозной и остался лишь “безмолвный” намек на девиз императора.

¹⁴⁵ Первое письмо опубликовал C. Will (*Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit*. Nürnberg, 1883, col. 199). Второе письмо опубликовал Bergmann (*Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, XVI, 149). “Святой” Карл Фламандский — это очевидно Карл Добрый, тринадцатый граф Фламандский, убитый в 1127 г. во время молитвы в одной из церквей Брюгге. Монфокан (*Montfaucon*, *Monuments de la monarchie française*...) говорит по этому поводу: “Князь был очень благочестив, достойный сын святого Кнута, короля Дании”. Существовало, что этой “аллюзией” прославляется Карл VI как восстановивший наследственные владения.

¹⁴⁶ “Beschreibung der Sinn-Bildern und In-Schriften, welche zu höchsten Ehren der beglücktesten Geburt des durchlauchtigsten Erz-Herzogs Leopold... bey der am 14., 15. und 16. April (1716) angestellt-freudvollen Beleuchtung der... Haupt- und Residenzstadt gesehen worden” дает описание праздничных декораций домов, в которых возвращается символ колонн. Например, № 40: “Две колонны Карла V, одна увенчана императорской короной, другая — королевской; посредине между этими колоннами сидела матрона, с надетой эрцгерцогской шапочкой, на коленях лежала еще одна такая шапочка, а с небес падало много похожих с надписью: *Plus ultra*”.

¹⁴⁷ См. прим. 142.

Но обе колонны имеют, как мне кажется, еще и третье символическое значение. Ибо оба “колоссальных столба” перед храмом Соломона в Иерусалиме назывались Иахин и Воаз, что означает “Он утверждает” и “в Нем Сила”, т. е. *в сущности не что иное*, как *constantia et fortitudo*. Это подтверждает, что при воздвижении обеих колонн по бокам храма мысль о храме Соломона еще была жива.

Сама эта “аллюзия” опять-таки имеет двоякий смысл. С одной стороны, храм Соломона стоит в качестве входа перед церковью — старый символический концепт, представляющий здесь Карлскирхе как “новый храм Соломона”. С другой стороны, намек на храм Соломона обретает свой смысл и по отношению к Карлу VI, который прославляется таким образом как “новый Соломон”. В предисловии Герей к книге гравюр Фишера “Историческая архитектура...”, обращенной к монарху, речь идет не только о “покоренных (Карлом) на краю Европы Геркулесовых столпах”, но и прямо говорится, что содеянное императором “позволяет в разгар войны увидеть времена Соломона и Августа”. И в другом стихотворном произведении Герей, написанном по случаю принятия австрийскими сословиями присяги на верность новому императору (1712), последний прославляется на протяжении целых трех страниц с подробнейшей мотивировкой как “превзошедший Соломона”. Это те же самые мысли, которые должны были получить воплощение при строительстве Карлскирхе, первого мирного создания нового Соломона и Августа, императора мира¹⁴⁸.

Этому толкованию не противоречит то обстоятельство, что по бокам лестницы перед портиком, согласно изображению в “Исторической архитектуре”, стоят Петр и Павел, как перед Собором св. Петра в Риме, — “два столпа” церкви. Карлскирхе — это главная церковь императорского города, подобно тому как Собор св. Петра — главная цер-

¹⁴⁸ Эта аллюзия на колонны храма Соломона, дополняющая первоначальный “замысел” Фишера, явно была “придуманна” ученым Карлом Густавом Гереем. В рукописи “Исторической архитектуры” 1712 г. Фишер рисует храм Соломона еще без гигантских колонн.

ковь папского Рима, вообще *Церковь*; намек на храм Соломона дает лишь *tertia significatio** и характеризует эту церковь как храм “нового Соломона”.

То, что эта тройная символика — св. Карла Борромея, императора и Соломона — не привнесена нами, современными интерпретаторами, но была присуща самому творцу этого произведения, доказывает интерьер церкви. Там в куполе представлен апофеоз св. Карла Борромея, над алтарем дано неизреченное имя Всевышнего во славе, “шехина” — как в храме Соломона, а над органом — корона германского императора.

Наконец, следует допустить, что все сооружение заключало в себе еще четвертую аллюзию для людей того времени. Оно состоит из в высшей степени репрезентативных элементов города Рима, античного и христианского, императорского и церковного: колонн Траяна и Марка Аврелия, *Templum Pacis et Jovis*, Собора св. Петра. Так что с полным правом оно может считаться архитектурной аббревиатурой *Roma aeterna***. И такое толкование именно потому напрашивалось само собой, что Вена представлялась современникам “новым Римом”, подобно тому как в купольной живописи придворной библиотеки она являла себя “новыми Афинами”. Вероятно, можно даже сказать: *через* Карлсkirche Вена провозглашается новым Римом, *через* придворную библиотеку — “новыми Афинами”.

Было бы неверно и поверхностно видеть во всем этом лишь всплески “барочной” страсти к аллегориям, безразличные или даже вредные для самого произведения. Такое разделение художественного и символического смысла в архитектуре этого рода так же невозможно, как и в великолепной плафонной живописи барокко. Конечно, мотив обеих громадных колонн имел для Фишера самостоятельную художественную ценность с самого начала его творческого пути, — он стал прямо-таки его “идеей фикс”. Но для него с самого начала он был символом владычества, и только поэтому он мог быть использован

в Карлсkirche. Конечно, художественное достижение Фишера заключается в гармонии и богатстве “композиции”, развертывающейся во множестве пространственных и духовных “планов”. Но тот, кто однажды понял грандиозную имперскую символику этого создания с его намеками на Августа и Траяна, храм Соломона, Собор св. Петра и Св. Софию, империю Карла Великого и Карла V, тот не только не захочет избавиться от нее, но и вообще не сможет, рассматривая это строение, более от нее отрешиться.

Надеюсь, что я смог показать, что изначально задуманный образ этого наружного вида является произведением высочайшего ранга и представляет собой прямо-таки компендий барочного архитектурного и символического мышления. Удивительнейшей его особенностью является то, что при всей своей публичности и репрезентативности он не оставляет впечатления чего-то “внешнего”, но отмечен глубоким чувством формы. Вагнер фон Вагенфельс, первый герольд, возвестивший славу Фишера, уже в 1690 году верно распознал в этом чувстве главную черту его дарования. В силу высокого искусства, благодаря которому каждая из его форм заключает в себе многозначный смысл, наружный вид церкви предстает в своем сокровенном существе как “поэтическое творение” (*Dichtung*). “И в нем, как и в созданиях природы, столь многое витает и полно тайных напряжений” (Дрегер).

* третье значение (*лат.*)

** вечного Рима (*лат.*)

Безобразный образ

“Для изображения обоснование красоты двояко, хотя для предмета изображения такое обоснование только одно. Это явствует из того, что изображенное называют прекрасным, во-первых, потому, что оно хорошо выполнено, а во-вторых, потому, что оно хорошо представляет изображенный предмет. То, что здесь действительно другое обоснование, видно из того, что оно может быть наличным в отсутствие первого: так, изображение беса называют прекрасным в том смысле, что оно хорошо представляет безобразие беса.”^{a)}

Так уже и согласно некоему Фулько (начало XII в.) страшная голова античного бога Марса прекрасна:

Нет в нашем мире того, что сему изваянию подобно,
Нет — средь того, что живет, что сотворил человек.
Ужас рождает глава и ужасом самым прекрасна,
Страшные очи, но ей страшные очи к лицу.

^{a)} Бонавентура [пер. С. С. Аверинцева]. — Bonaventura, Sent. I, D. 31, pars 2, art. 1, quaest. 3: “In imagine reperitur duplex ratio pulchritudinis, quamvis in eo cuius est, non nisi una reperiatur. Quod patet quia imago dicitur pulchra 1^o quando bene protrahitur; 2^o dicitur etiam pulchra quando bene representat illum ad quem est. Et quod ista sit alia ratio pulchritudinis patet quia contingit unam esse sine alia; quemadmodum dicitur imago diaboli pulchra quando bene representat foeditatem diaboli” (Opera, I, 544b. Quaracchi.). — Я заменяю ‘illum ad quem est’ более общим выражением ‘illud ad quod est’.

Зева свирепый оскал, — но зева красива свирепость,
И безобразный ее образ удачно правдив.^{b)}

В определение прекрасного образа у Бонавентуры неотъемлемым образом входит отношение к строю бытия — и тем самым к истине. Прекрасный образ беса прекрасен, потому что соответствует сущности беса, в более острой формулировке — потому что он *истинен*. Красота образа требует соответствия образа предмету (*adaequatio imaginis ad rem*) — тому именно, кого он *имеет в виду* (*ad illum ad quem est*), в более общей форме — тому, *что* он имеет в виду.

Это требование имеет, однако, смысл только в том случае, если существуют изобразительные знаки и вообще изобразительные средства, соответствующие (адекватные) имеющемуся в виду образу содержанию и не соответствующие ему. Требование адекватности не имело бы смысла, если бы самим изобразительным средствам не был присущ определенный “чувственно-нравственный” характер. Это не следует понимать таким образом, что определенный цвет, например, обладает раз и навсегда фиксированной “выразительной ценностью” — в этом состояло классицистическое заблуждение Гете, — но нельзя также и считать, что художник может придать определенному цвету любой, какой угодно характер. Здесь господствуют тонкие, но постижимые взаимосвязи и закономерности.

Особенно резко это видно на примере символа. Конечно, существует огромное множество амбивалентных и поливалентных символов. Лев может символизировать как Христа, так и беса (или же князя), но, разумеется, никак не кротость, трусость (или нищету). И точно так же,

^{b)} [Пер. А. И. Любжина.] “Nulli par nostro sculptum caput invenit unum, / Nulli quod vivat quodque figuret homo. / Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum / Lumine terrifico, terror et ipse decet, / Rictibus, ore, ferro, feritate sua speciosum, / Deformis formae forma quod apta foret...” (Recueil des historiens des croisades, V, 697f.). Цит. по кн.: *Edgar de Bruyne. études d'esthétique médiévale*, II, 1946, 105.

вполне в духе теории множеств, существуют целые “множества” символов, которые не могут символизировать ни Христа, ни беса, равно как другие множества, которые не могут символизировать кого-то одного из них. То, что верно для символа, верно *mutatis mutandis** и для аллегории (не может служить аллегорией чистоты блудница или навозная куча), в несколько ином виде также и для метафоры и в конечном итоге для всех изобразительных знаков и средств: форм, цветов, ритмов, композиционных схем, форматов, материалов, техник и т. д. Так что адекватность или неадекватность изобразительного средства предметно обоснованы и не могут быть произвольно установлены художником.

Является ли образ прекрасным или нет — в смысле второго основания красоты по Бонавентуре, — можно сказать только тогда, когда известно, что этот образ имеет в виду (когда это знают). Прекрасное в качестве образа беса может быть безобразным в качестве образа человека. Чтобы сказать, что образ беса прекрасен, нужно а) знать, что такое бес, б) знать, что это образ именно беса.

Пока искусство находится во всеохватывающей связи целого, оба эти момента могут быть чем-то само собой разумеющимся; часто уже само *место*, где находится образ, говорит о том, что здесь имеется в виду (и этому обстоятельству нужно уделять особое внимание). Там же, где эта связь распалась, часто об этом сообщает что-либо только номер в каталоге выставки, однако данные его ненадежны. Из этого опять-таки становится ясным, что определение прекрасного образа не может существовать безотносительно к общему порядку вещей.

Из простого логического преобразования упомянутой дефиниции прекрасного образа следует дефиниция образа безобразного: “Изображение называется безобразным (согласно второму обоснованию красоты) тогда, когда оно плохо представляет изображаемое. Так, изображение беса называют безобразным, когда оно плохо представляет безобразие беса”¹⁴⁹.

Этот безобразный образ, например, беса, безобразен, конечно, в ином смысле, чем образ неумелый или неудавшийся (*quae male protracta est*). И это нечто совершенно иное, чем, например, демонический образ беса (об этом — ниже).

Тогда становится понятным, почему модернистская художественная критика хотела сделать первый критерий красоты у Бонавентуры абсолютным. Она не могла признать второй критерий, ибо он предполагает включенность художника в строй бытия, и притом как со стороны того, что собираются изобразить (*ad quem*), так и со стороны *representatio*. Но такая включенность поставила бы границы той беспредельной власти, которой требует для себя (мнимо) автономный художник. Этот второй критерий также включает в себе связь с *истиной*; модернистская же художественная критика знает и признает в лучшем случае критерий *правдивости*: “Образ прекрасен тогда, когда он 1) хорошо сделан и когда он 2) хорошо изображает то, как я, художник, нечто вижу, представляю себе, воображаю”.

Диалектический (или парадоксальный) образ

Мы вводим это выражение в значении, до некоторой степени сходном с тем, какое слово “диалектический” имеет в словосочетании “диалектическая теология”: между изображаемым как *totum aliud** и образом зияет пропасть несоизмеримости. Можно было бы назвать это и парадоксальным образом. “Когда Бог бывает восхваляем через прекрасные обличия, Он восхваляем по образу мира сего ... Когда же восхваляем Он через обличия неподобные и несообразные Ему, тогда бывает Он восхваляем премирно, ибо в этом случае о том, через что он восхваляем, говорится, что оно ни тождественно Ему, ни подобно Ему, но Он есть превыше этого *всецело иное*”^{с)}. Де Брейн комментирует это место: “Бога обретают и славят скорее в

* с соответствующими изменениями (лат.).

¹⁴⁹ Это логическое преобразование определения, приведенного на с. 216, принадлежит автору.

* всецело иное (лат.).

^{с)} Гуго Сен-Викторский в комментарии к “Небесной иерархии” Псевдо-Дионисия Ареопагита [пер. С. С. Аверинцева]:

безобразном, чем в прекрасном; чувство красоты носит земной характер, чувство же безобразного пробуждает тоску по неземному ... Безобразное более прекрасно, чем сама красота" ^{d)}. Ибо: "Всякое изображение тем очевиднее являет истину, чем более открыто свидетельствует через неподобное подобие, что оно есть лишь изображение, а не истина. Поэтому неподобные подобия больше возвращают наш дух к истине, ибо они не дают ему удовольствоваться простым подобием" ^{e)}. "Неподобное подобие не позволяет плотскому и погрязшему в вещественном уму успокоиться на безобразных образах ... так, чтобы он о них одних помышлял и их одни принимал как истину, чтобы ему было дано как бы удовлетвориться ими, а не, напротив, *самое их безобразие понуждало его к поискам иной красоты и иной истины.*" ^{f)}

Де Брейн справедливо замечает: "Здесь в зародыше уже содержится все учение романтизма о метафизической иронии" (*C'est en germe, toute la doctrine de l'ironie métaphysique du Romantisme*). Немало течений современного искусства XX века оказываются и в этом отношении последними и ревностными адептами романтизма.

"Quando per pulchras formas laudatur Deus, secundum speciem huius mundi laudatur ... Quando vero per dissimiles et a se alienas formationes laudatur, supramundane laudatur quoniam (tunc) nec idem esse dicitur nec secundum id sed supra id totum aliud per quod laudatur" (Migne, *Patr. lat.*, 175, c. 978).

^{d)} "On trouve et on loue mieux Dieu dans le laid que dans le beau: le sentiment du beau est terrestre, celui du laid éveille une nostalgie supramondaine ... le laid est encore plus beau que le beau lui-même" (*Edgar de Bruyne*. *Op. cit.*, 215).

^{e)} Гуго Сен-Викторский, там же [пер. С. С. Аверинцева]: "Omnis ergo figura tanto evidentius veritatem demonstrat, quanto apertius per dissimilem similitudinem figuram se esse et non veritatem probat. Atque in hoc nostrum animum dissimiles similitudines magis ad veritatem reducunt, quod ipsum in sola similitudine manere non permittunt".

^{f)} Там же [пер. С. С. Аверинцева]: "Dissimilis similitudo non concedit ... carnalem sensum et materialibus inhaerentem quiescere ... in turpibus imaginibus ... , ut haec sola cogitet et sola haec quasi vera accipiat quasi in eis quiescere permetteretur et non ipsarum turpitudine imaginum ad alia pulchra et vera quaerendo exire compelleretur".

Это учение, считающее возможным или даже требующее представить высшую красоту посредством безобразного, несостоятельно уже само по себе. В своем чрезмерном оптимизме оно упускает из вида, что дух, использующий безобразное в качестве стимула для достижения высшей красоты и потому считающий его прекраснее самой красоты, будет — и притом неизбежно — склоняться к тому, чтобы удовлетвориться (*quiescere*) этим сверхпрекрасным безобразием, подобно тому как другие удовлетворяются чисто чувственной красотой. Энрико Кастелли справедливо утверждает, что было бы искушением видеть в прекрасном "соблазн этого мира, бесовское деяние, рассчитанное на то, чтобы привести человека к гибели. Верно как раз противоположное: безобразное, отвратительное неотразимо" ^{g)}. Кроме того, доктрина эта исходит из горделивого притязания на то, чтобы уже в этом мире славить Бога премирно, тогда как в нашем тварном и к тому же падшем мире мы можем восхвалять его лишь *sub specie et ordine huius mundi**. Если эту доктрину еще можно как-то понять в отношении образа Бога Отца, который собственно не может быть изображен — разве что только в тех формах, в каких он являлся (например, в образе горящего тернового куста), — то она становится абсолютно абсурдной и пагубной, когда свой принцип изображения красоты через безобразное она не ограничивает горним миром, но распространяет его на сотворенную красоту этого мира, например, на образ человека. Что происходило и происходит.

Примечательно, впрочем, что во времена диалектической теологии модернистская художественная критика никогда, насколько я знаю, не привлекала эту доктрину для оправдания создаваемого по ее принципам современного искусства.

^{g)} "... que le beau soit une séduction de ce monde, une œuvre diabolique tendant à pousser l'homme vers sa perte. Le contraire est vrai: la laideur, l'horrible, est irrésistible" (*Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici*. Roma, 1952, a cura di Enrico Castelli: "L'umanesimo e il demoniaco nell'arte").

* с точки зрения и исходя из порядка этого мира (*лат.*)

*Иронический образ
(Эстетический нигилизм)*

“Из этого направления, и в особенности из строя чувств и учений Фридриха фон Шлегеля, развились многообразные формы так называемой *иронии*. Более глубокое основание ирония — с одной из своих сторон — нашла в *фихтевской* философии, поскольку принципы последней стали применяться к искусству. Как Фридрих Шлегель, так и Шеллинг исходили из фихтевской точки зрения: Шеллинг — чтобы решительно двинуться дальше, Фридрих фон Шлегель — чтобы своеобразно развить ее, а затем освободиться от нее. Что же касается более тесных связей между фихтевским учением и одним из направлений иронии, то мы должны напомнить лишь следующее.

Во-первых, Фихте признает Я, и притом совершенно абстрактное и формальное Я, абсолютным принципом всякого знания, всякого разума и познания.

Во-вторых, это Я просто внутри себя, и, с одной стороны, в нем подвергается отрицанию всякая особенность и определенность, всякое содержание, ибо всякая суть исчезает в этой абстрактной свободе и абстрактном единстве, а с другой стороны, всякое содержание, которое должно обладать значимостью для Я, обладает ею лишь как положенное и признанное Я. Все существующее существует только благодаря Я, и оно снова может все уничтожить.

Если мы остановимся на этих совершенно пустых формах, берущих свое происхождение из абсолютности абстрактного Я, то мы должны прийти к выводу, что ничто не ценно *в себе и для себя* и внутри себя самого, а ценно лишь как порожденное субъективностью Я. Но тогда Я может быть господином и повелителем всего, и ни в какой сфере нравственности, права, человеческого и божественного, мирского и святого нет ничего такого, что не нуждалось бы в том, чтобы сначала быть положенным Я, и чего Я не могло бы также и уничтожить. Вследствие этого все в себе и для себя сущее есть лишь *видимость*, не существует подлинно и действительно ради самого себя и само через себя, является лишь голой *видимостью*,

существующей благодаря Я и всецело находящейся в его власти. Оставит ли оно в силе эту видимость или вновь устранит ее — зависит исключительно от произвольного желания и каприза Я, которое в качестве такового уже внутри самого себя есть абсолютное Я.

В-третьих, Я представляет собой *живой*, деятельный индивид, и его жизнь состоит в созидании своей индивидуальности — как для себя, так и для других, в том, чтобы выражать и проявлять себя. Ибо каждый человек, пока он жив, стремится реализовать и действительно реализует себя. По отношению к прекрасному и искусству это самоосуществление получает тот смысл, что человек стремится жить как художник и *художественно* лепить свою жизнь. Но согласно этому принципу, я живу как художник тогда, когда все мои действия и проявления, имеющие отношение к какому-нибудь содержанию, остаются для меня лишь *видимостью* и принимают форму, всецело находящуюся в моей власти. Тогда я не отношусь с подлинной *серьезностью* ни к этому содержанию, ни к его проявлению и осуществлению.

Подлинно серьезное отношение возникает у нас лишь при наличии субстанциального интереса, в самом себе содержательного предмета, истины, нравственности и т. д., — при наличии содержания, которое я признаю существенным как таковое, так что я для самого себя становлюсь существенным лишь постольку, поскольку я погрузился в это содержание и стал адекватным ему во всем моем знании и действии. Если же придерживаться точки зрения тех, кто утверждает, что Я, созидая и разрушая все из самого себя, является художником, которому всякое содержание сознания представляется не абсолютным и существующим независимо от него, а *видимостью*, созданной им самим и могущей быть им уничтоженной, тогда не остается места для такого серьезного отношения, ибо здесь приписывается значимость лишь формализму Я.

Другие, правда, могут серьезно относиться к тем моим проявлениям, в которых я обнаруживаю себя для них, так как они принимают меня за человека, действительно заботящегося о самом предмете. Но они лишь обмануты творимой мною *видимостью*, эти жалкие, ограниченные

субъекты, неспособные понять мою высокую точку зрения и возвыситься до нее. Благодаря этому для меня выясняется, что не каждый так свободен (т. е. формально свободен), чтобы во всем, что для других людей обладает ценностью, достоинством и святостью, видеть лишь продукт своего капризного могущества, позволяющего признавать или не признавать это содержание, допускать или не допускать, чтобы оно определяло субъект и наполняло его собой.

Эта виртуозность иронически-артистической жизни постигает себя как некую *божественную гениальность*, так что все и вся является для нее лишь бессущностной тварью, с которой не связывает себя сознающий себя свободным от всего свободный творец, ибо он может и творить и уничтожать ее. Кто стоит на этой точке зрения божественной гениальности, тот смотрит с презрением, сверху вниз, на всех других людей, объявляя их ограниченными и плоскими, поскольку для них право, нравственность и т. п. являются чем-то неизменным, обязательным и существенным. Таким образом, человек, живущий как художник, хотя и завязывает отношения с другими людьми, имеет друзей, возлюбленных и т. д., однако для него как гения это отношение к окружающей его действительности, к своим частным поступкам и к себе и для себя всеобщему содержанию является чем-то ничтожным, и он относится к этому иронически.

Таков общий смысл этой гениальной божественной иронии как той концентрации Я внутри себя, когда для него распались все узы и оно может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собой.”

“Делая иронию формой искусства, не удовлетворялись только тем, чтобы артистически формировать собственную жизнь и особенную индивидуальность иронического субъекта, а требовали от художника, чтобы помимо художественного формирования собственных поступков и т. д. он и внешние ему художественные произведения творил как продукты фантазии. Принципом этих произведений, которые могут возникнуть главным образом лишь в области поэзии, также является изображение божественного

как иронического. Но ироническое как гениальная индивидуальность заключается в самоуничтожении всего великого и превосходного. Таким образом, объективные художественные формы должны изображать только принцип абсолютной субъективности, показывая, что то, что обладает для человека ценностью и достоинством, ничтожно в процессе его самоуничтожения. Это означает, что не только не надо относиться серьезно к праву, нравственности, истине, но и вообще все возвышенное и лучшее ничего в себе не содержит, так как в своем проявлении в отдельных людях, характерах, поступках оно само опровергает и уничтожает себя и является иронией над самим собой.

Эта форма, взятая абстрактно, близко затрагивает принцип комического; однако при всей их родственности следует проводить существенное различие между комическим и иронией. Ибо комическое должно ограничиваться тем, что все, что уничтожает себя, есть нечто в самом себе ничтожное, представляет собой ложное и противоречивое явление — например, причуды, своенравие, каприз отдельного человека по сравнению с могучей страстью или же мнимое основоположение, мнимо твердая максима. Однако совсем другое дело, когда то, что на самом деле является нравственным и истинным, неким субстанциальным содержанием вообще, являет себя в отдельном лице и благодаря ему ничтожным и жалким. Тогда такое лицо жалко и ничтожно по своему характеру и изображается в этой своей слабости и бесхарактерности. В различии между ироническим и комическим существенное значение имеет *содержание* того, что разрушается. Тот, кто не может твердо стоять на своей изначальной цели, а отказывается от нее и разрушает ее в себе, является дурным, никуда не годным субъектом. Но наша ‘ирония’ любит такую иронию бесхарактерности. Человеком же с настоящим характером является тот, кто ставит перед собой существенно содержательные цели и твердо придерживается этих целей, так что его индивидуальность перестала бы существовать, если бы он был вынужден отказаться от них. Эта твердость и субстанциальность составляют основной тон настоящего характера.”

“Если же основным тоном художественного изображения делают иронию, то этим самое нехудожественное принимают за истинный принцип художественного произведения. Тогда начинают изображать фигуры отчасти плоские, отчасти бессодержательные и бесхребетные, поскольку субстанциальное оказывается в них чем-то ничтожным, отчасти же изображаются те томления и неразрешенные противоречия души, о которых мы говорили выше. Такие изображения не могут вызвать подлинного интереса. Отсюда постоянные жалобы со стороны иронии на то, что публика лишена глубокого критического чутья, не понимает искусства и гения, не понимает высоты иронии, другими словами, публике не нравится эта банальность, эта нелепость и бесхарактерность. И хорошо, что эти бессодержательные томящиеся натуры не нравятся публике; утешительно, что это отсутствие честности, это лицемерие не привлекают к себе и что люди требуют серьезных и подлинных интересов, равно как и характеров, остающихся верными значительному содержанию.”¹⁵⁰

Текст этот носит столь исчерпывающий характер, что не требует комментария, разве что небольшой дополняющей его поправки: с тех пор, как это было сказано Гегелем, обнаружилось, что принцип иронии может выступать отнюдь не только “главным образом в поэзии”, но что он подчиняет себе и изображение. И, вероятно, следовало бы особенно подчеркнуть танталову черту этого искусства (его “ненасытность”).

Иронический образ, в котором всевластие художника должно явить себя в качестве божественной гениальности¹⁵¹, — это нечто иное, нежели диалектический (парадоксальный) образ: последний умышленно выбирает для объективного содержания неадекватные образные средства, первый же произвольно пользуется как неадекватными, так и адекватными средствами, ибо не признает

объективного содержания. Комический же образ выбирает неадекватные образные средства (возвышенное, например, для передачи низменного, или наоборот), чтобы в силу этого несоответствия выявить ничтожество изображаемого и тем самым сделать его смешным. Поэтому зрителям, воспринимающим иронический образ *серьезно*, связывающим его с объективным содержанием, он ложно представляется комическим, что можно наблюдать на любой выставке современного искусства.

Демонический образ

“Религиозной эпохой изобразительного искусства будет не та, когда изображаются только религиозные сюжеты, подобно тому как не является религиозной и философия, индифферентно и безбожно рассуждающая о религии и Боге, — но религиозной эпохой будет та, когда художник, памятуя о своем высоком призвании как говорящем и формирующем образе Бога, толкует все сюжеты религиозно и, подобно Орфею, сообщает им высший свет и пламень своей души. Вторая эпоха (первая ступень нерелигиозной эпохи) — это рабское служение природе, когда художник превращается в простого копииста глухонемой природы. Наконец, третья эпоха — эгоистическая, или горделивая, когда художник, оставленный Богом и природой, мнит себя господином над ними, в действительности же блуждает как неприкаянный дух среди гробниц и реликвий природы.”¹⁵²

“Трояким образом могут ценить люди поэзию и искусство и заниматься ими. Одни просто для времяпрепровождения, даже если они и утверждают, что делают это в целях образования и поучения, на самом же деле только для развлечения, и все равно, идут ли они ради этого в церковь, в театр” — или на выставку. “Другие (немногие) — в упомянутом выше серьезном, подлинно религиозном смысле, чтобы в муках рождения обрести подвенечный наряд

¹⁵⁰ Гегель. Эстетика. Т. 1. М., 1968, с. 69–74 (пер. Б. Г. Столпнера).

¹⁵¹ Hans Sedlmayr. Kierkegaard über Picasso (1950). — In: Der Tod des Lichtes, 63–85.

¹⁵² Franz von Baader. Gesammelte Werke / Hrsg. von Franz Hoffmann. Leipzig, 1851–1860, II, 503.

небесной Софии. Другие же (и опять-таки немногие) — чтобы добыть черное покрывало Гекаты. Ибо не только фривольное искусство прямо противостоит религиозному, но и подлинно инфернальное, или демоническое”¹⁵³.

Полную предметную и историческую интерпретацию этого места можно было бы дать лишь в контексте всего учения Франца фон Баадера об искусстве. Мы берем этот текст лишь в качестве исходного пункта.

Это “подлинно инфернальное” искусство, существование которого раскрывает здесь Баадер, отчасти явно совпадает с тем, что мы описали словами Гегеля на с. 222 сл. Это “эгоистическое, или горделивое” искусство, “повсюду отражающее лишь самое себя” (Баадер), где художник, “оставленный Богом и природой, мнит себя господином над ними и как неприкаянный дух блуждает среди гробниц и реликвий природы”. Вопрос состоит, однако, в том, схвачено ли тем самым целое этого инфернального искусства или же только значительная область его, не существуют ли наряду с иронически-нигилистическим также и собственно демоническое искусство и демонические образы вместе с ним.

Собственно, т. е. в строгом смысле слова, демоническим нужно было бы называть изобразительное искусство, наглядно утверждающее в образе онтологически неистинные (неадекватные) изображения Бога, ангелов, людей, мира, т. е. наделяющее их такими художественными чертами, которые побуждают зрителя принять неистинный образ, погрузиться в него (прямо-таки прилепиться к нему) и дать на него свое “согласие”. Эта дефиниция отвечала бы двойному значению слова *diabolos**, “дьявольский”, демонический. Ибо объективно, по отношению к бытию, такой образ дает превратную картину бытия, представляет собою ложь — подобно тому как *diabolos* (извращающий) есть “отец лжи”. И субъективно, по отношению к зрителю (и к создателю, ставшему инструментом “дья-

вольщины”), образ этот есть соблазн — подобно тому как *diabolos* изначально является соблазнителем¹⁵⁴.

(Между прочим, бросается в глаза, в сколь малой степени как раз модернистская художественная критика признаёт — или утверждает, что признаёт — за образами реальную силу воздействия, в этом отношении мы считаем образы явлением более значительным и воспринимаем их более серьезно, чем их апологеты.)

Эта дефиниция может оказаться, с одной стороны, слишком узкой, а с другой стороны, слишком широкой, ибо можно с самого начала предполагать, что демоническое действует в крайне многообразных облачениях, да и невозможно четко отграничить демонический образ от иронического. Мы принимаем ее исключительно в качестве “эвристической дефиниции”, которая может послужить исходным пунктом.

То, что такие “гекатейские” образы существуют, по крайней мере по своему замыслу, невозможно больше отрицать с тех пор, как художественное направление, не без иронии называющее себя “сюрреализмом”, решительно заявило о своей приверженности к ним: “*Nous vivons avec le monstre**”¹⁵⁵.

Модернистская художественная критика хотела бы не видеть всего этого. “Современный поверхностный взгляд на проблему зла, принципиально игнорирующий глубину, т. е. духовность зла (*mysterium iniquitatis*), может как раз устраивать это последнее, ибо ничего так не желает дух тьмы, как чтобы о нем говорили глупости, пребывая в неведении и тьме”¹⁵⁶. “Теория лжи и демонического” — я добавлю: также и именно в образных его проявлениях — “это, как мне кажется, и есть как раз то первое, чем мы должны укрепить и как бы оградить веру в истину (жизнь

¹⁵³ Ibid., IV, 219.

* клеветующий и обольщающий (*греч.*).

¹⁵⁴ Ср.: вторую часть “*Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici*” (a cura di Enrico Castelli; Roma, 1953); *Hans Sedlmayr. Art du démoniaque et démonie de l’art.* — In: *Archivio di filosofia* (1953), 99–114.

* мы живем вместе с чудовищем (*франц.*)

¹⁵⁵ *Hans Sedlmayr. Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin* (1948). — In: *Der Tod des Lichtes*, 40–62.

¹⁵⁶ *Franz von Baader. Gesammelte Werke*, V, 261.

в нас и вне нас)¹⁵⁷. Чтобы обрести ее, нужно “дать злу выйти из состояния потаенности и рассеяния, чтобы оно могло собраться и явить себя с открытым забралом, дабы стало возможным постигнуть его в его откровенности”¹⁵⁸. Но как раз это и произошло в новейшей истории.

Демонический образ — это нечто иное, чем безобразный. Если — на примере образа беса — безобразный образ “плохо воспроизводит безобразие беса”, то демонический образ “представляет безобразие дьявола как нечто прекрасное” или прямо-таки “хочет изобразить красоту беса”, т. е. вопреки истине наделяет беса красотой (а не только лишь отдельными чертами демонической красоты), лживо утверждает красоту беса, сообщая ему соблазнительный заемный блеск подлинной красоты.

Некоторые замечания

В этих четырех видах образа выявляются четыре неправильных отношения между образом и изображаемым: безобразный образ не дает адекватного отношения; диалектический образ разрывает связь между образом и изображаемым; иронический образ обращается с тем и другим совершенно произвольно; демонический образ извращает изображаемое: “Безобразное — прекрасно, красота же — безобразна”^{*}.

Можно находить намеченные здесь различия неудовлетворительными, а содержащиеся в текстах начатки определения — недостаточными, но одно представляется мне несомненным: в критике искусства, и отнюдь не только так называемого современного искусства, невозможно уже будет обходиться без этих различий.

Эти различия намечены здесь, исходя из такой специфической области, как изобразительное искусство. Дальнейшая задача состоит в том, чтобы выявить соответствующие различия и для неизобразительных (абсолютных

искусств) и выработать определения, позволяющие принимать решение в каждом конкретном случае.

Все это касается прежде всего художественной критики. Многого, например, уже можно достичь, обратив внимание — благодаря тексту Баадера — на то, что отклонение от “посредственного”, развлекательного или рабски подражающего природе искусства может происходить не только по восходящей, но и по нисходящей линии: “Ибо не только фривольное искусство прямо противостоит религиозному, но и подлинно inferнальное, или демоническое”. Но и история искусства, которая не может оставаться в отрыве от художественной критики, не замыкаясь в поверхностной чистой истории форм и стилей, — история искусства также не сможет долго игнорировать эти или подобные им различия. Даже история искусства, ошибающаяся в этих различиях относительно конкретного художественного произведения, была бы на голову выше той истории искусства, которая вообще не ведает о них или не желает их признавать.

Наконец, эти различия позволяют распознать особый дух современной эпохи как исторически уникальный феномен, не имеющий аналогий. Никогда еще и нигде во всемирной истории не было такого изобилия безобразных и парадоксальных, иронических и демонических, а также — комических образов. Эта “современность” началась, во всяком случае, отнюдь не на рубеже XIX–XX веков, а более чем на столетие раньше; искусство XX века представляет собой, по существу, продолжение романтизма. Своей ответственности романтизму смешение позитивных и негативных черт характерно и для современного искусства. Отделить эти черты друг от друга является подлинной задачей современной художественной критики, заслуживающей этого названия; исторически различить их, понять и обосновать из их исторических связей, — такова задача истории искусства, преодолевшей формализм. Чтобы осуществить это, ей не нужно осуждать или обвинять, она должна только увидеть и высказать то, что действительно есть.

¹⁵⁷ Ibid., XV, 174.

¹⁵⁸ Ibid., II, 86.

^{*} Шекспир, “Макбет”, I действие, 1 сцена: fair is foul, foul is fair.

*Присутствие произведения искусства
в настоящем*

Произведение искусства находится перед нами, но вначале только в качестве так или иначе обтесанного камня, в качестве так или иначе покрытого краской холста. Однако это только кажущееся присутствие, его истинное присутствие, т. е. присутствие его в умах, не есть нечто само собой разумеющееся и подвержено многообразным изменениям. Не каждый способен, и отнюдь не в любое время, помочь произведению искусства обрести его истинное присутствие в настоящем.

Далее: это произведение было создано однажды художником в таком-то году, но это событие его создания уже в прошлом и никогда не повторится; остался же (если только остался) лишь след (*vestigium*) его создания, или его тело. И все же произведение это *в любое время*, словно времени вообще не было, может полностью воскреснуть для новой жизни и обрести свое истинное присутствие в духовном мире того, кто стал достойным откровения живого произведения искусства и способным к нему. И только когда его истинное присутствие вновь обретено на какое-то время, произведение вообще только и может быть понято как историческое событие.

Этот фундаментальный опыт, согласно которому произведение искусства, как и любое другое историческое событие, принадлежит историческому времени, но вместе с

тем специфическим образом выпадает из истории во вне-историческое, надисторическое время, составляет основной парадокс исторического рассмотрения искусства. Последнее предполагает тем самым учение о времени. Без теории времени невозможна ни теория истории и общества, ни теория художественного произведения и истории искусства.

Те, кто сильнее всего ощутил этот парадокс, — а это далеко не всегда были историки искусства, — говорили, выражая постигнутое ими, чаще всего о своеобразном *вне-временном* характере истинного произведения искусства. Высказывания эти, хотя и не вполне ложные, способны, однако, ввести в заблуждение, если при этом не сделать оговорки. Точнее говоря, истинное произведение искусства принадлежит двум способам бытия времени: историческому и надисторическому, каждое из которых заключает в себе все три временных “момента” — настоящее, будущее и прошлое. Чем, собственно, отличаются эти способы бытия времени — таков кардинальный вопрос, такова “труднейшая проблема”.

*Настоящее как пограничный случай
исторического времени*

Учения последних десятилетий о времени, а также поэты наших дней столь прояснили характер исторического времени, что он уже прочно вошел в сознание всех и до известной степени определяет переживание времени в наши дни¹⁵⁹. Достаточно назвать имя Хайдеггера. Мы только

¹⁵⁹ Здесь нет необходимости останавливаться на различии между “историческим” и “вульгарным” временем, которое отнюдь не столь глубоко, как различие между историческим и истинным временем (последнее еще предстоит описать). Исторический *par excellence* образ настоящего — мгновение — всегда имеет характер принимаемого решения и тем самым “напряжения”. Не менее мимолетное мгновение вульгарного времени имеет характер скуки. Отсюда тот характер (ложного) “оживления”, который могут получить исторические катастрофы для вульгарного времени, и, наоборот, тот характер (ложного) снятия напряжения, который может обрести “не имеющий истории” медный век для исторического времени с его напряженностью.

наметим здесь характер исторического времени, ибо полностью он, как выяснится, может быть определен, лишь исходя из понимания надысторического времени.

Решающим и типичным для экзистенциального понятия времени, модификацию которого составляет историческое понятие времени, является сосредоточенность на *отдельном мгновении* в его конечной актуальной определенности. Специфическую его особенность составляет *абсолютная точечность этого мгновения*, в которое вложены все связи прошлого. "Соответственно и в истории экзистенциальная философия дает лишь толкование той 'решимости', с которой человек противостоит исторической ситуации, но не отношение к историческому постоянству ... Но с этим акцентированием историчности на решимости, удостоверяющей себя в самом мгновении, оказывается утраченной связь с особыми содержаниями исторической ситуации. Решимость может быть определена здесь лишь как формальная структура, заново обретаемая в каждое мгновение." Следствием этого является то, что действительное творческое достижение не может быть понято на такой основе. Оно требует иного понимания настоящего и времени¹⁶⁰.

Подытоживая это в более резкой форме, мы можем пока сказать: историческое время не знает "истинного настоящего", настоящее становится в нем "пограничным случаем". Теперь остается определить, что такое "истинное настоящее" в собственном смысле.

Присутствие произведения искусства в истинном времени

Совершенно иной характер носит тот способ временного бытия, в котором произведение искусства обретает свое подлинное существование, освобождаясь в качестве законченного в себе малого мира от "актуальности" исторического времени.

¹⁶⁰ Otto Friedrich Bollnow. Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt a. M., 1941, 51 f.

Чтобы показать это, возьмем в качестве парадигмы музыкальное произведение. Самое сухое описание того, что мы испытываем при слушании истинного музыкального произведения, должно констатировать, что время, переживаемое нами при слушании музыки как произведения искусства, имеет совершенно иной характер и совершенно иную структуру, нежели историческое время, которое "одновременно" протекает, — или, скорее, упраздняется. Это различие никоим образом не является чисто психологическим, в том тривиальном смысле, например, что то или другое время "кажется" протекающим быстрее или медленнее или же в ином ритме. Различие это не психологическое, но онтическое, различие в способе бытия времени. Общим для того и другого времени будет то, что в настоящее каждый раз вплетены все связи прошлого и будущего. Но как раз это настоящее имеет совершенно иную структуру. Времени музыкального произведения присуще то, чего мы не находим в историческом времени: истинное, покоящееся настоящее, "пребывающее теперь", "вечное настоящее", упразднение мимолетности мгновения и, так сказать, "замирание" "всего" времени в длительном, непрерывном (не точечном) настоящем. Те, кто обращают внимание лишь на эту черту, обозначают испытываемое ими словом "вневременное", употребляемым большей частью в несобственном смысле; при этом они имеют в виду именно упомянутое своеобразное изъятие настоящего из мимолетности "мгновения", фиксируя тем самым решающий структурный момент этого надысторического времени. Мгновение как бы обретает длительность и только благодаря этому становится подлинно настоящим. Правда, и в этом времени имеются, конечно, прошлое и будущее, но они находятся в совершенно ином отношении к настоящему и благодаря этому сами получают иной характер. В истинном музыкальном произведении "прошедший", уже отзвучавший музыкальный процесс стал прошлым (*imperfectum*) вовсе не в том же самом смысле, в каком стала прошлой для нас прошедшая история. Здесь отсутствует элемент вины, необходимо присущий если и не каждому отдельному событию в истории, то во всяком случае историчности как таковой.

И то, чему предстоит совершиться в музыкальном произведении, является будущим в другом смысле, нежели ожидаемое историческое будущее: здесь отсутствует элемент заботы. В том времени, в каком существует и какое одновременно творит истинное музыкальное произведение, прошлое и будущее не спорят ни между собой, ни с настоящим — именно потому, что это “истинное настоящее”. Истинное настоящее интегрирует (“исцеляет”) противоборствующие моменты времени в “цельное” (нерасщепленное) время. Их *несет* настоящее, и они покоятся, примиренные друг с другом — снятые (т. е. сохраненные, а не просто упраздненные) — и в своей “взаиморасположенности” превосхищенные в нем: *во всегда существе как всегда бывшее и всегда будущее существе*. Это, собственно, и имеют в виду, когда говорят о “вневременности” произведения искусства — будь то о его “вечности” или о его “несомости” (Getragenheit) как способе бытия (Оскар Беккер) в противоположность “заброшенности” экзистенциального времени — “несомости”, присущей произведению искусства, “поскольку оно *deum patitur*”*. Правильнее было бы говорить о “временной свободе” произведения искусства, понимая под этим его свободу от бремени необходимости экзистенциально-исторического времени и его упокоение в “полноте настоящего”, в, так сказать, триединном настоящем, в котором прошедшее и будущее в качестве прошедшего и будущего настоящего равнозначны самому настоящему в своем бытии.

В этой структуре “цельного” времени коренится блаженство, доставляемое искусством. Каждый, кому вообще доступен способ временного бытия истинного музыкального произведения, ощущает это воздействие нетленного времени, дарующего блаженство и силу. Он получает в своем опыте “немного времени в чистом (нетленном и неискаженном) виде”.

Этот способ временного бытия истинного музыкального произведения дан уже с первого аккорда. Однако при первом прослушивании произведения — и это следует иметь

* открывает бога (лат.)

в виду — он не проявляется еще во всей чистоте. Ибо до тех пор, пока мы не знаем “исхода” и целого, к восприятию слушателя может примешиваться любопытство. Вот почему истинное музыкальное произведение — в отличие, например, от детективного романа, где любопытство удовлетворяется с его концом, — не только может быть повторено без ущерба для полноты переживания, но и прямо-таки требует повторного воспроизведения. Вечные шедевры музыки вызывают желание снова и снова слушать их через какое-то время. Это желание повторного их слушания указывает на освобождающее и благодатное воздействие, присущее их времени. Слушать каждый год в Великую пятницу Страсти по Матфею — желаннейшая цель. Здесь выявляется и осмысленная внутренняя связь описанного выше истинного времени произведения искусства с неизменно возвращающимся циклическим временем церковного года.

Бытие времени, переживаемое нами таким образом, явно связано с той $\alpha\theta\epsilon\iota\alpha\text{-}\acute{\alpha}\text{-}\tau\acute{\iota}\mu\omicron\varsigma$ *, о которой говорит Аристотель. “ $\text{A-}\acute{\tau}\acute{\iota}\mu\omicron\varsigma$ есть нечто не свойственное единичному...” (Грасси). Поэтому оно и пребывает вне времени¹⁶¹. Изначальная действительность есть та, где не происходит ничего нового... так что это порядок, в котором нет любопытства, означающего появление чего-то несущественного (Грасси).

То, что здесь в качестве парадигмы было раскрыто на примере музыкального произведения, верно также и для всех “временных” искусств: танца, мима, драмы, поэзии и т. д.¹⁶² Как раз на примере драмы становится ясно, что

* непреходящей сущностью (греч.)

¹⁶¹ С этим, в свою очередь, связано определение произведения искусства, данное Адальбертом Штифтером: “Сущность произведения искусства исключительно в том и состоит, что оно вытесняет в созерцающем всякое иное настроение” (т. е. именно то, что “свойственно единичному”) “и вызывает свое” (которое, собственно, и есть $\alpha\text{-}\acute{\tau}\acute{\iota}\mu\omicron\varsigma$).

¹⁶² Так, Томас Стернз Элиот называет в “Четырех квартетах” несомненно близкий описанному здесь опыт времени просто *танцем*.

в таком произведении вполне могут быть *показаны* бренность, “суетность”, вина, забота, заброшенность и решимость, но здесь эти элементы экзистенциального времени *сняты* и утратили свой гнетущий характер, будучи даны в бытии нетленного времени. Отсюда катарсис, снятие подавленности, доставляемое драматическим произведением. Этого не дает плохое произведение такого рода, например, при просмотре плохого фильма (а хороших фильмов очень мало) время фактически проходит просто так, не совершается пресуществления вульгарного времени в более высокую временную сферу и вследствие этого катарсис также не наступает, но лишь возбуждается любопытство или воцаряется скука.

Однако было бы большим заблуждением думать, что все изложенное здесь касается *только* “временных искусств”. Это принципиально верно — уже в силу того, что *ars una* — mutatis mutandis* для всего искусства, в том числе для архитектуры, изобразительного искусства, живописи. И отнюдь не только потому, что восприятие этих произведений психологически требует времени, пусть даже очень краткого. Здесь также не идет речь и о том, каким образом в *картине* может быть *изображено* “время”. Но это верно опять-таки в онтическом смысле. Даже мгновение, запечатленное, например, в произведении живописи, обретает в нем покой и длительность истинного присутствия в настоящем, сколь бы ни был мимолетен сам предмет изображения. Именно это отличает истинное произведение искусства, “отображающее” мгновение, от моментальной фотографии того же самого предмета, так что в сравнении с произведением она представляется несущественной и убогой. Да и вообще преходящий характер времени, столь потрясающе переданный, например, в портретах Рембрандта (где не показывается *realiter*** ничего из самого времени), снят в “чистом настоящем” образа этой бренности (“немного времени в чистом виде”) и действует тем самым освобождающе.

* искусство едино (лат.)

** реально (лат.)

Наконец, способ бытия истинного и цельного, интегрированного и нетленного времени (все это синонимы!), выявленного нами первоначально на примере музыкального произведения и затем на примере произведения искусства вообще, присущ отнюдь не только произведению искусства. В мифе, в культе и символе, в празднестве, в Эпифании и Откровении, в таинстве — во всех них каждый раз *особым* образом достигается, творится, открывается и утверждается истинное время и истинное настоящее.

Дело заключается теперь в том, чтобы более точно определить, каким особым образом это происходит в произведении искусства по сравнению с другими средствами, данными нам для раскрытия высшей сферы времени.

Историческое и надысторическое время.

Эпифания произведения искусства

Мы исходим из того, что произведение искусства принадлежит как историческому, так и внеисторическому времени, структуру и характер которого мы старались определить. Но здесь возникает вопрос: в каком отношении друг к другу находятся оба эти способа бытия времени?

Если мы теперь попытаемся дать ответ на этот вопрос применительно к произведению искусства, то нам не следует ожидать, что произведение искусства во всем будет парадигмой и для других отношений, существующих между историческим и надысторическим временем. Однако для раскрытия нашей темы “Истинное и ложное настоящее” мы не можем обойтись без определения этого отношения.

Дело обстоит таким образом, что в опыте произведения искусства открывается новое дополнительное временное измерение, открывается время, которое независимо от его временной протяженности в каждое из его исчезающих мгновений есть вечность, так что различные мгновения этого переживания времени могут встречаться в нем в форме одновременности (“истинного настоящего”). Следовательно, “вневременность” в этом смысле опять-таки сама является формой человеческого времени, так

что мы имеем в итоге две различные формы времени: одну, которую мы в собственном смысле называем временем, — далее мы будем именовать ее кажущимся временем (*Scheinzeit*), и другую форму, названную “свободной от времени” в изложенном выше смысле¹⁶³.

Отношение обеих указанных форм не следует понимать таким образом, будто это два равноценных состояния, лишь сменяющие друг друга в процессе жизни, но *одна из этих* форм надстраивается над другой: над массивными временными формами экзистенциально-ответственного сознания (ослабление которого открывает простор для вульгарного времени) возвышается хрупкое совершенное царство “высшего” времени, пережитого как “свобода от времени”. Таким образом, первые формы (с точки зрения человеческого опыта) являются изначальными, на их основе только и могут раскрыться вторые¹⁶⁴. И те и другие представляют собой лишь пограничные случаи, между которыми существует множество опосредствующих переходов.

Из опыта “истинного времени” становится, однако, ясно, что описанное вначале историческое время эмпирически хотя и является первичным, но онтически представляет собой *modus deficiens** “истинного времени”: в пограничном случае оно *по существу есть время без истинного настоящего*, или только с настоящим, сведенным к простому “мгновению”¹⁶⁵. И лишь в меру его причастности истинному времени в его брэнную сферу (тленное время) проникает или как бы просвечивает, так сказать, частица вечности, отрезок истинного настоящего. Время нашей

жизни, причастное обеим формам времени, представляет собой тем самым *sensu stricto** “смешанное” время.

Каким образом, с помощью какого “искусства” раскрывается эта высшая сфера времени?

Развернутый ответ на этот вопрос потребовал бы всестороннего изложения теории художественного творчества и воспроизведения. Полностью дать ее здесь, разумеется, невозможно, и нам придется ограничиться несколькими моментами. Что представляет собой то изначальное, на которое указывает время? Мы можем сказать, что оно указывает на *совершенное бытие*, которое вопреки расхожему заблуждению есть временное бытие, бытие в истинном настоящем.

Процесс творчества благодаря истинному художнику достигает конечного статического состояния, свободного от времени, состояния, когда в художественном произведении уже нельзя ничего изменить, не нарушая достигнутого равновесия, создающего покой и гарантирующего долговечность. Это и означает, что совершенное произведение искусства изъято из тленного времени. Однако подобного *совершенства* достигает лишь художник, причастный *οὐσία-ᾧ-τῷος* и приносящий в жертву свое своеволие (частные свои особенности), но никоим образом не свою *природу*, из которой он черпает материал своего творчества. Он должен пожертвовать своим Я, чтобы стать причастным самости и устранить разрыв между чувствами и духом. Совершенное произведение есть устранение этого разрыва, вновь обретенное единство чувств и духа. И жертва эта, прежде чем она совершенна, предполагает *labor improbus*, учение, упражнение, воспитание, она предполагает “отрешение от мира”, кеносис *οὐσία-ᾧ-τῷος*, вслушивание в объективное (Грасси). Там, где только заявлена претензия на совершенство, но само оно не достигнуто, в создания, которые должны были бы быть причастными истинному времени, проникает вульгарное время в виде скуки и “суеты”.

То, что в этих рассуждениях представляется слишком абстрактным, может стать более живым, если вспомнить

¹⁶³ Последующее представляет собой *свободную* парфразу и транспозицию отчасти буквально цитируемых положений книги Фридриха Отто Больнова “Сущность настроений” (см. прим. 160).

¹⁶⁴ Произведения искусства также должны строиться из материала исторического времени, хотя они и в состоянии раскрывать истинное время. На этом основываются различия в их явлении, а на вхождении в *οὐσία-ᾧ-τῷος* — их сущностная однородность.

* ущербный вид (*лат.*)

¹⁶⁵ И постольку можно сказать, что оно менее “сущее”, нежели истинное время.

* в строгом смысле (*лат.*)

о ступенях на пути к совершенному "искусству", описываемых Херригелем в его книжке "Дзэн в искусстве стрельбы из лука". При этом нам неизбежно придется думать о том, что совершенное "произведение" есть лишь *след* акта, достигшего совершенства.

Как только произведение искусства отделилось от своего творца, оно находится в истории и существует для истории. Но присутствие в настоящем его тела представляет собой тогда лишь то кажущееся настоящее, о котором мы говорили вначале. Своего истинного присутствия в настоящем оно ожидает от того, кто будет способен и достоин встретиться с ним. В качестве сотворенного произведение осталось в прошлом и в любой форме сохраняет этот переходящий характер. Но чтобы оказать подлинное воздействие, оно должно обрести "истинное настоящее", должно быть воссоздано в духе.

Это воссоздание отличается от первоначального создания по степени, но не принципиально. Грасси описывает эту встречу с художественным произведением как *диалог*: "Произведения безмолвно окружают нас, пока не станут элементом подлинного разговора, т. е. пока наша способность истолковать их не вовлечет их в процесс самопроявления и формирования неизменно идентичного существа человека".

Справедливо размышляет Шарль Пеги в своей книге "Клио" о том, что только от читателя зависит исказить дурным чтением Гомера и не дать состояться его откровению, его истинному присутствию в настоящем.

Таким образом, произведение искусства пробуждается к новой жизни во встрече с интерпретатором или с воспринимающим, к которому оно соблаговолит обратиться, с которым заговорит и которому откроет себя. В этой встрече оно обретает, конечно, истинное присутствие в настоящем и одаряет им воспринимающего, посвящая его в свою тайну и вводя его тем самым в истинное время. Однако с точки зрения исторического времени само это присутствие в настоящем есть лишь мгновение, мимолетный "проблеск" (Баадер), когда в этом тленном времени на мгновение просвечивает нетленное. И эта краткая эпифания истинного

настоящего в историческом настоящем отличается необычайной хрупкостью. В отношении будущего остается неизвестным, повторится ли эта эпифания вновь, и если повторится, то когда? И эта неизвестность окружает краткое высветление художественного произведения и наслаждение истинным присутствием в настоящем тайной всепроникающей печалью.

Следовательно, хотя истинное настоящее и обладает в себе "длительностью", но его вхождение в историческое время лишено ее. С точки зрения последнего, эпифании истинного настоящего непредсказуемы и непостоянны, их нельзя принудительно вызвать, они даются нам *per gratiam**, как счастливый случай.

Традиция создает условия нашей готовности воспринять истинное бытие и истинное время, когда они раскрываются в истории, и уже потому она имеет исключительное значение. Но вызвать или гарантировать Откровение не может и она.

Истинное присутствие в настоящем художественного произведения является также, как мы уже сказали вначале, условием его исторического понимания. Только когда произведение присутствует в настоящем, мы можем вообще определить его значение в качестве исторического события в прошлом и исторические предпосылки этого события. Здесь справедливы слова Баадера: "Всякая (истинная) история покоится и имеет основу в истинном настоящем". "В понимании настоящего коренится объективность истории" (Грасси). Даже если мы допускаем, что художественное произведение обрело для нас истинное присутствие в настоящем, все же всегда остается открытым вопрос, до какой глубины оно соизволило открыть нам свою тайну — ту тайну, которую никакие понятийные отмычки не смогут из него извлечь. Всегда остается вопрос, не явится ли в будущем кто-то, кому произведение откроется в гораздо большей степени в своем существе. Остается вопрос, обрело ли художественное произведение свое истинное присутствие в настоящем — свою истину,

* по благодати (лат.)

раскрытость, или это еще только ожидает его в будущем. Из этого могли бы возникнуть новые вопросы к истории как нашему знанию о прошлом, так что и в этом отношении история никогда не может завершиться.

Теория времени Франца фон Баадера

Теория времени, развитая здесь нами применительно к бытию художественного произведения, соответствует в основном теории времени Франца фон Баадера, и не только соответствует ей, но и предполагает ее¹⁶⁶. В некоторых решающих пунктах наша теория может быть еще более прояснена и дополнена ею.

Баадер различает не два первичных способа временного бытия, как мы это делали до сих пор, но три (с ними соотносятся соответствующие способы бытия пространства и материи!), а именно, “истинное” время, “кажущееся” время (Scheinzeit) и “ложное” время. Приведем его собственные слова.

“До сих пор, — говорится у него, — вечность ошибочно представляли как *неподвижное и застывшее* настоящее, не понимая, что в это время должны быть включены (интегрированы) два других времени, прошлое и будущее, чтобы получить завершенное лишь в этих трех измерениях существование или непрестанную длительность. Таким образом, все, что есть в вечности, т. е. все, что воспринято в завершенную (совершенную и завершенную) жизнь (ибо именно таков истинный смысл слова “вечная жизнь”), должно быть понято как *всегда сущее, всегда бывшее сущим и всегда будущее сущим* и тем самым всегда покоящееся в своем движении и всегда движущееся в своем покое”.

¹⁶⁶ Учение Франца фон Баадера о времени изложено в сжатом виде во 2-м томе большого труда Эжена Сюзини, посвященного Баадеру: *Eugene Susini. Franz von Baader et le Romantisme mystique*. Paris, 1942. Там же приведены все сведения о сочинениях Баадера, в которых он изложил свою теорию времени. Баадер видел “в теории времени того или иного философа меру его духовной глубины”.

Здесь тотчас же напрашивается вопрос, на чем основано столь далеко идущее утверждение, является ли оно чем-то большим, нежели простая спекуляция (слово это не имеет у Баадера того принижающего значения, которое мы связываем с ним сегодня). Баадер, конечно, усматривал подлинное “основание” своей теории времени в Священном Писании и в символе веры. Ибо обетованное воскресение плоти заключает в себе и обетование того, что вместе с воскресшим преображенным телом преобразятся также пространство и время: “новое небо и новая земля”. И, действительно, это вопрос, может ли эта “труднейшая проблема” вообще быть постигнута во всей своей глубине без *библейского богословия времени*.

Тем, кто не может или не хочет сделать основой познания веру, исходящую из Откровения и подготовленную древними верованиями и мифами многих дохристианских народов, следовало бы указать на то, что предварительный опыт истинного времени (“благот вечности”) можно приобрести и в нашем смешанном времени (“кажущемся времени” Баадера) — если и не “лицом к лицу”, то все же “как бы сквозь тусклое стекло” и в этом смысле “спекулятивно”. Это становится возможным именно в силу того, что *истинное время вовсе не отделено полностью от нашего кажущегося времени* (или *не должно было быть* отделено), но — и это главное в теории времени Баадера — *как бы входит в него*. Только потому, что существуют средства, способные открывать нам истинное время или как бы возносить нас в него на какую-то часть пути, мы можем до известной степени обрести опыт бытия и структуры истинного времени.

Эта часть учения о времени Франца фон Баадера была, так сказать, подтверждена исследованиями О. Фридриха Больнова¹⁶⁷. Больнов показал, что чисто феноменологическим путем можно выявить различные способы бытия времени, которые в основе своей, хотя и не полностью, соответствуют тем различиям, которые гениально усмотрел Баадер. Больнов понял также, что описываемый столь часто опыт “вневременного” бытия в действительности означает определенный способ бытия времени. “Речь идет не о

¹⁶⁷ O. F. Bollnow. Op. cit.

том, что человек вообще выходит из временного бытия... но речь идет о такой вневременности, которая появляется внутри временной жизни", — или, говоря языком Баадера, о вхождении или просвечивании истинного времени в наше кажущееся время, о "проблеске" вечности. При этом, — повторим это еще раз, — мы обретаем опыт законченного, совершенного бытия, "немного времени в чистом виде" (Пруст), опыт подлинного времени, по отношению к которому то, что обычно называется временем, представляется чем-то внешним и производным. Еще до Больнова Оскар Беккер¹⁶⁸ описал таким образом способ временного бытия произведения искусства, определив его, в противоположность экзистенциальной заброшенности, как "несомость", каковую он считает фундаментальным принципом человеческого бытия, выражающимся, однако, исключительно по отношению к произведению искусства и трактуемым тем самым недостаточно серьезно.

Однако в одном отношении теория времени Баадера совершенно отличается от теории Больнова: согласно Баадеру существует еще и третье время, так сказать, *ниже* кажущегося времени, но, как и истинное время, находящееся в своеобразной коммуникации с ним.

"Однако отнюдь не кажущееся настоящее, — говорится у Баадера, — но скорее *абсолютное отрицание всякого настоящего* прямо противоположно истинному настоящему, и противоположность между истинным и кажущимся временем сама является лишь кажущейся, во всяком случае не прямой противоположностью, каковая существует лишь между первым и третьим временем, которое нужно называть ложным временем. В ложном времени все сущностное (*Wesen*) — в прошлом", подобно тому, — мы комментируем, — как в истинном времени все бытие — в настоящем. "Если истинное время, — говорится далее у Баадера, — имеет три (интегрированных) измерения, кажущееся — только два, то ложное время может иметь

только одно". Иначе говоря: все "измерения времени" поглощены здесь, так сказать, модусом прошлого. В ложном времени прошлое — это то, что всегда прошло, настоящее — что всегда проходит, а будущее, обреченное исчезнуть и уничтожиться, — то, что всегда пройдет. Ни настоящее, ни будущее не имеют, строго говоря, действительности, действительно только прошлое, т. е. как раз уже не сущее, поскольку никакое настоящее не удерживает его в жизни. Тем самым это третье время предстает как нечто дезинтегрированное, неблагоприятное. В своем танталовом стремлении оно пытается обрести настоящее, но это стремление не просто тщетно, оно есть сама суэта. — Существовать же исключительно в прошлом, согласно глубокому выводу Баадера, — это проклятие, собственно, это и есть способ временного бытия "ада". "Ад — это когда уже больше невозможно любить" (Достоевский).

Бытие такого времени не может быть испытано в полной мере в нашем "срединном" времени, оно может, собственно, лишь "фигурировать" в нем, и притом в те ужасные мгновения, когда настоящее и будущее для нас почти совершенно уничтожены или искажены до неузнаваемости. Посредине между "вечным временем", которое вместе с Сен-Мартеном можно назвать истинным временем, и ложным временем находится наше "кажущееся" время. По сравнению с истинным временем в нем на одно измерение меньше — оно лишено истинного настоящего, место которого заступает кажущееся настоящее (*praesentia phenomenon*): видимость, которую по справедливости можно было бы назвать призраком, привидением — "явлением" (*Erscheinung*) в полном значении этого слова (*spectre*)).

В этом кажущемся времени истинное настоящее *действительно* (и *действенно*) лишь постольку, поскольку кажущееся время *открывается благодаря жертве* для откровения истинного времени и совершенного бытия. И это происходит каждый раз при создании и воссоздании истинного произведения искусства. Отсюда уже можно уразуметь, что же это должно означать, когда эпоха отказывается быть открытой истинному времени; но об этом речь пойдет далее.

¹⁶⁸ Oscar Becker. Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. — In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung (Ergänzungsband 1929 = Festschrift für Edmund Husserl).

В отличие от “ложного времени” кажущееся время имеет измерение будущего, и в этом оно как бы находит свое утешение. Все, чего оно лишено в результате утраты истинного настоящего, оно проецирует в виде надежды и обетования в будущее, а именно в дурное настоящее грядущего времени. Жертвы свои — столь же огромные, как и ужасающие кровавые человеческие гекатомбы варварских культов — оно приносит не богам, не истинному Богу и благой вечности, а нерожденным поколениям дурной вечности.

То, что позволяет выносить это кажущееся время, — шанс благодати — состоит исключительно в поддержании его открытости истинному времени. Там же, где в силу неразумия или черствости этот шанс упускают или даже намеренно или непреднамеренно открывают дверь ложному времени, вместе с невыносимостью растет и отчаяние.

Заблуждения относительно бытия времени

Теперь легко уразуметь те роковые последствия, которые влечет за собой любое заблуждение относительно бытия времени. Не стремясь к систематической полноте, мы охарактеризуем лишь некоторые из самых тяжелых заблуждений.

Кардинальное заблуждение относительно сущности времени заключается в том, что *кажущееся время принимают за истинное*. Всякое отнесение совершенного бытия исключительно в отдаленное будущее либо в прошлое указывает на такую фетишизацию кажущегося времени.

Особенно роковым заблуждением будет считать *прототипом времени вообще* кажущееся время с его гнетущим характером, заботой и “заброшенностью”, как если бы вообще подлинное время оказывалось доступным только в опыте якобы единственно данного нам кажущегося времени, а отклонение от него истинного времени с его необременительной “несомостью” и беззаботным покоем воспринималось бы как *modus deficiens* “подлинного” времени. В то время как в действительности “наше” время пред-

ставляет собой ущербное состояние (*modus deficiens*) истинного времени, которым оно должно “питаться”, чтобы жить.

Другое заблуждение состоит в том, что вечность (истинное время) представляется исключительно в виде застывшей и схематичной вневременности (спиритуалистическое заблуждение) или в качестве продленного *ad infinitum** увековеченного и фетишизированного кажущегося времени (сенсуалистическое заблуждение).

Третье заблуждение — представлять кажущееся время как совершенно замкнутое в себе и закрытое как по отношению к истинному, так и по отношению к ложному времени. В то время как в действительности оно доступно как для того, так и для другого и потому представляет собой собственно *status mixtus*** времени, не вполне совершенное и не вполне несовершенное. Что можно показать вполне эмпирически, в смысле паскалевского *esprit de finesse****, а именно тонко вникая в характер переживаемого времени и его различия.

Разновидностью этого заблуждения будет считать, что раскрытие высшей временной сферы происходит преимущественно в опыте витального рода — подобно тому, например, как вкус пирожного “мадлена” позволил Марселю Прусту пережить “немного времени в чистом виде”, — или же только в точечных актах изолированного Я. Хотя в действительности каждое сообщество, в котором есть порядок, заботится о том, чтобы с помощью подходящих для этого средств и институций сделать вхождение истинного времени в “это” время хотя бы возможным, если уже прямо не содействовать ему, и исключить разрушительное вторжение ложного времени.

Было бы заблуждением приписывать ложному времени ту же степень реальности и такой же характер воздействия — так сказать, отрицательного, — что и истинному времени (манихейское заблуждение, которого мы более не будем касаться).

* до бесконечности (лат.)

** смешанное состояние (лат.)

*** тонкого духа (франц.)

*Отношение нашей эпохи
ко времени*

Учение Франца фон Баадера о времени дает возможность глубже и точнее определить кризис нашего времени. Ибо едва ли можно понять этот кризис в чем-либо лучше, нежели в сознательном или бессознательном отношении нашей эпохи ко времени и к заблуждениям относительно времени¹⁶⁹.

В отношении времени характер того зона, в котором мы живем и который определяет нашу жизнь, обрисовывается далеко идущей утратой истинного настоящего. Одно из следствий этого — любопытство (понятое в строгом смысле немецкого слова *Neu-Gier*), что является аутентичным истолкованием выражения “утрата середины”, которое в *одном* отношении означает, правда, нечто большее, а именно “утрату посредника”. Столь часто обсуждаемые торопливость и беспокойство современного человека, его хронофагия¹⁷⁰ коренятся в этом отсутствии настоящего. И здесь наша эпоха лишь доводит до крайности характер того времени без настоящего, которое Баадер называет кажущимся временем и которое, собственно, представляет собой длительное временное состояние *hujus mundi**.

Не следует, однако, упускать из вида следующее. Кажущееся время Баадера — это “смешанное”, срединное время, в котором имеют место “проблески” истинного времени. Наша эпоха явно отличается от срединного типа

кажущегося времени тем, что она более, чем любое другое время — здесь количество действительно переходит в качество — упустила возможность открыться истинному времени; в этом ее место *suū generis** во всемирной истории. И происходит это в силу упадка тех данных человеку институций, глубокое и целительное назначение которых состояло в поддержании этой открытости. Эти хиреющие или захиревшие в современном мире (в меру его “современности”) институции — миф и культ¹⁷¹, Откровение и таинство, праздник и, наконец, истинное искусство.

Следствием этой закрытости по отношению к высшей временной сфере стало то, что все те черты, которые характеризуют переживание времени в “смешанном” времени этого мира вообще и во все времена, нашим временем доведены до крайности. Это отношение к истинному времени (ему соответствует открытость по отношению к ложному времени) позволяет понять большое число характерных феноменов и страданий нашей эпохи. Ибо знаменитые слова Баадера “как человек относится к Богу...” могут быть перефразированы следующим образом: “Как человек относится ко времени, так он относится и к самому себе, к другим людям, к живой и неживой природе и к духовному миру”.

Мы ограничимся тем, что рассмотрим некоторые последствия этого, касающиеся отношений искусства в “современном” мире.

Когда совершенное бытие ищут и находят не в истинном времени, то — до тех пор, пока вообще сохраняется еще идея совершенного бытия, которой грозит теперь стать иллюзией или утопией, — его ищут либо в прошлом (или же в отдаленных местах, где еще сохранилось это прошлое: у первобытных племен, на островах Тихого океана), либо в далеком будущем. В области искусства это проявляется, с одной стороны, в пессимизме, лишь *одной* из разновидностей которого является классический классицизм, ибо

¹⁶⁹ Примечательно, что о кризисе нашего времени вправе сообщать современному человеку журналисты и писатели, поэты и художники, философы страха и “гошноты”, но только не историки. Что косвенным образом доказывает, что к их высказываниям относятся с большей серьезностью, чем к высказываниям остальных.

¹⁷⁰ “Хронофагия” означает буквально “пожирание времени”. Согласно греческому мифу, Кронос (со времен Ренессанса часто отождествляемый с Хроносом, временем) проглатывал своих только что родившихся детей. В переносном смысле: неспособность пребывать в настоящем времени, алчное расхищение, проглатывание времени.

* этого мира (лат.)

* своего рода (лат.)

¹⁷¹ В христианском мире мифа *sensu stricto* нет, однако современный мир проникает ведь и в дохристианские и внехристианские части света.

мы знаем теперь и классицизм архаики и варварства. С другой стороны, это проявляется в футуризме, резко порывающем с прошлым как живой традицией — *il faut tout recommencer à zéro** (Ле Корбюзье) — и желающем, так сказать, предвосхитить совершенное бытие будущего, наступившего как раз с “революцией” наших дней: хилиастические обетования современных художественных “направлений”, “нового зодчества”, атональной музыки, абсолютной живописи. “У вечной жизни отняли дар художественной законченности, чтобы приписать его прошлому или будущему времени” (Лионелло Вентури).

В области сохранения и развития художественной культуры представителем пассаизма (в терминологии Баадера — цепящего ложного времени) является музейный дух. Я говорю “музейный дух”, а не музей, например, ибо в качестве институции музей, как и техника, нейтрален, нейтрален даже тогда, когда существование его влечет за собой несомненную опасность. Музейный же дух воспринимает все искусство как некое прошлое; даже “современное” искусство он видит как “недавнее” прошлое. Присутствие искусства в настоящем он способен постичь лишь как видимое присутствие законсервированных его тел. Музейный дух подавляет тем, что создает кладбище искусства без гарантии его воскресения. Ему соответствует определенный тип истории искусства, ограничивающей по существу свои задачи ответом на вопросы “когда?” “где?” и “кем?”, т. е. установлением именно признаков дурного времени, — и к ней могут быть отнесены слова И. Г. Гамана: “Поле истории подобно тому широкому полю, что было полно костей, и вот они весьма сухи”**.

Однако с другой стороны консервирующий музейный дух предоставляет человеку наших дней возможность разговора с произведениями искусства, охватывающего все времена и пространства нашей земли. И как раз зрелище этого кладбища пробуждает в человеке наших дней желание осуществить “воскрешение отцов” (Федоров), вывести

истинные произведения искусства из состояния безмолвия и из ложного настоящего, содействовать их истинному присутствию в настоящем и сделать причастными этому других людей. “Тайна братства сокрыта в отцах, только благодаря им мы являемся братьями.”¹⁷² И стремление к этому относится, несомненно, к позитивным чертам нашей эпохи, сильнее сказывающимся в области воспроизведения, нежели созидания. — С этим можно связать надежду на то, что и другие захиревшие органы и институции, поддерживающие эту открытость кажущегося настоящего истинному настоящему, смогут обрести новые силы.

Утрата истинного настоящего ведет, с одной стороны, к пассаизму и футуризму — этим двум сторонам одного и того же изъяна, а, с другой стороны, к созданию суррогатов утраченного “вечного настоящего”. Подобно тому как в эту эпоху, создавшую суррогаты для всех телесных и духовных потребностей, имеются суррогаты совершенного бытия и вечности, так существуют и суррогаты истинного настоящего, — косвенное доказательство того, что от утраты его страдают и те, кто не хотел бы этого признавать. Если истинное время требует от нас непрестанного глубокого обновления, чтобы мы могли встретиться с ним достойно, т. е. в присущем ему способе бытия, то “современный” человек заменяет новыми вещами и изобретениями то, чего он не может или не хочет совершить, — воссоздание “нового” человека, как раз и являющегося обновленным вечным человеком, человеком истинного времени. Новое как нечто еще не бывалое стало для “современного” человека чем-то вроде религии. Новое ищется не потому, что старое оказалось нежизненным или неподлинным, но просто ради самой новизны, новое требуется *любой ценой*. Девизом ненасытного любопытства могли бы стать строки Бодлера:

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,

* все надо начать с нуля (франц.)

** Иез. 37, 1–2.

¹⁷² Желания отцеубийства в наше время заслуживали бы особого исследования.

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!¹⁷³

Впрочем, эта высокая оценка нового в силу самой его новизны нередко обнаруживает свою явную связь с модой.

В этом отношении в ином свете предстает часто и всяма бесплодно дискутировавшаяся тема “техника и искусство”: ибо, на что только ни способна современная техника, она не в состоянии сделать то, что может совершить истинное искусство: дать истинное присутствие в настоящем. Скорее современная техника повсюду доводит до крайности характер кажущегося времени (лишенного истинного настоящего), и “свободное время”, обещанное ею в качестве вознаграждения за столь великие жертвы, оказывается лишь дурным настоящим “времяпрепровождения”, когда человек уже не способен более оставаться открытым для истинного настоящего.

*Временной модус в фильме
и в “современном” искусстве*

Современный мир создал такую форму искусства, которая может считаться прямо-таки парадигмой структуры “кажущегося времени”, подобно тому как истинное музыкальное произведение с самого начала стало для нас парадигмой способа бытия истинного времени. Эта художественная форма — фильм.

Фильм сам по себе, как вид искусства, в общем не имеет отношения к истинному времени. Лишь кажется, будто время, протекающее в фильме, отличается от вульгарного времени. И даже когда время фильма составлено из фрагментов вульгарного (или даже исторического) времени и в силу этого противопоставлено повседневному времени, оно лишь в исключительных случаях возвышается до истинного времени произведения искусства, а в остальном

¹⁷³ Пролей же в сердце яд, он нас спасет от боли; / Наш мозг больной, о Смерть, горит в твоём огне, / И бездна нас влечет. Ад, Рай — не все равно ли? / Мы новое найдем в безвестной глубине! [Пер. Эллиса]

заклинает лишь хаотически расщепленное время сновидения.

Явно выдает эту связь фильма с дурным временем его зависимость от музыки или слова. Немые фильмы без музыкального сопровождения имеют в себе что-то *жутковатое* и едва выносимы. Они раскрывают сущность кажущегося времени, которое, по Баадеру, в собственном смысле слова может быть названо “призраком”, привидением (spectre). Фильм вообще нуждается в музыкальных костылях, ибо даже самая банальная музыка имеет большее отношение к истинному времени, чем фильм. Если иногда, крайне редко, фильму удается — как в шедеврах Чаплина — отбросить музыкальные костыли, это знак того, что фильму удалось, перепрыгнув через собственную тень, выйти в сферу истинного времени, подобающего искусству. Фильм соприкасается тогда со сказкой.

При этом нельзя отрицать того, что в фильме заключены новые возможности воздействия, недоступные ни картине (а фильм относится к категории движущейся картины), ни сцене и ожидающие своего художественного осуществления.

Фильм тем самым представляет собой типичную художественную форму кажущегося времени, с очень узкими вратами в истинное время, зато с очень широкими — хаотическое время.

Для того модуса времени, который доведен до крайности нашей эпохой, искусство нашей эпохи (мы вынужденно называем его “современным”, хотя ему уже почти двести лет) создало несколько великих символических образов поразительной глубины и последовательности, и почерпнутых при этом, как нам думается, большей частью из сферы бессознательного. Если попытаться поискать в нашей эпохе образные “архетипы”, исходящие из коллективного бессознательного, мы не найдем ни “мандалы”, ни едва ли вообще какой-нибудь символ высокого космического и духовного порядка. Своеобразную глубину искусство нашей эпохи обретает, однако, там, где оно, своего рода *gnothi seauton* (“познай самого себя”), открывает в символических образах свою сомнительную временную

сущность. В этом отношении современное искусство никогда еще основательно не рассматривалось, и мы хотели бы фрагментарно изложить свои наблюдения по этому поводу.

В “современном” искусстве есть образы, которые были бы сразу истолкованы в качестве символов скрытого душевного или духовного страдания, если бы они неоднократно являлись человеку во сне (или хотя бы явились только один раз, но с впечатляющей силой). Таковы: дикая лошадь, вставшая на дыбы, несущаяся во весь опор, часто — сбросившая с себя всадника; образ этот неизменно возвращается у самых разных художников (Гойя, Жерико, Домье, Курбе, Дега, Мунк, Кубин, Бекль и многие другие) и представляет собою символ утраты господства над сферой влечений и “быстротечности”, над которой не властен человек; у Вейнингера лошадь становится символом безумия. — Арестанты: символ неотвратимой заключенности во временное бытие дурной вечности, вращающейся по кругу. — Акробаты: их эквилибристика как символ беспочвенности мгновения. — Цирк вообще как мир видимости. — Апатриды и эмигранты как символ утраты “почвы”, также и во временном смысле. — Вероятно, величайшими из всех символических образов мертвящего времени будут те, что появились уже в начале “нашего времени”: “Finis” Хогарта — картина, где умирающее Время завещает все свое разоренное имущество не Богу (имя его зачеркнуто на завещании), но Хаосу. И картина Гойи из его “дома глухого”: Кронос (в эпоху барокко отождествленный с Хроносом), пожирающий свое дитя. — Должны ли эти образы утратить свое символическое значение только потому, что они возникли не из индивидуального, а из коллективного бессознательного?¹⁷⁴

В той мере, в какой эти образы получили воплощение в истинных художественных произведениях, эти символы кажущегося и дурного времени перешли в модус “истинного” времени и предстают “снятыми” в нем. Адекватно

воспринятые, образы эти могут стать поводом для медитации о страданиях времени, столь впечатляюще отразившихся в философии времени нашей эпохи, и способствовать тому, чтобы наступил катарсис. И в этом особое значение этих образов.

То, что мы обрисовали здесь, требует гораздо более обстоятельного изучения и более глубокого обоснования. Мы привыкли к тому, что существуют неевклидовы геометрии. Мы должны будем привыкнуть к тому, что существуют совершенно различные способы бытия “экзистенциального” времени (ибо только о таких шла здесь речь), и Хайдеггер дал глубокий анализ лишь *одного* из них, и даже в более широком по охвату учении о времени искусства (оно только кажется схематичным) представлены возможно не *все* существующие типы времени: например, насколько я вижу, мы очень мало знаем о своеобразном способе бытия времени, присущего сновидению. Таков тот теоретический вывод, который можно было бы сделать из наших наблюдений. Практическим же “выводом” было бы следующее: от нас зависит быть хорошими или плохими “читателями”, способствовать или препятствовать тому, чтобы произведение искусства раскрыло себя. От нас зависит открывать мир истинного или ложного времени, приумножать бытие или тлен и пустоту.

¹⁷⁴ Hans Sedlmayr. Der Tod des Lichtes, 223 и находящиеся там иллюстрации.

Воплощение, мир — два больших слова во главе теории искусства у Ганса Зедльмайра (1896–1984). Они конечно не объясняют художественную продукцию, наоборот, делают ее вдвойне загадкой. Чего простому зрителю, знатоку или искусствоведа можно с уверенностью ждать от встречи с художником, так это изменения своих прежних взглядов и мнений, какими бы они ни были. Он должен быть готов к тому, что станет другим.

Открытие предполагает открытость. Мы невольно настораживаемся, когда открытости глаз Зедльмайр заранее намечает как бы проторенный путь: сформированное зрение (*gestaltetes Sehen*). Кем продиктована, чем определена форма в условиях, когда правит безусловная открытость? Для отечественного слуха непривычной строгостью звучит сама четкость формулы. Не отменяет ли она непредвиденность перемены ума, неизбежной перед лицом искусства? Или западное держание формы одно только поможет сохранить голову и устоять на ногах под напором нового?

Здесь завязывается интерес чтения первоклассного историка искусства, важный сборник работ которого впервые предлагается русскоязычной публике в переводе Ю. Н. Попова. Ответ на вопрос, выходим ли мы с искусствоведением Ганса Зедльмайра в открытость мира или движемся в рамках отточенных схем, каждый читатель должен будет дать сам после прочтения книги.

Ясность здесь тем более важна, что искусство и гештальт, или умный гештальт, для Зедльмайра равновесные понятия. Какое постоянное начало вправе привносить гештальт, если искусство ведет себя каждый раз непредвиденно и непредсказуемо? Не остается ли Зедльмайр со своим высоким идеализмом в области воспоминаний о классике, успевает ли за прорывом искусства к безусловной новизне? В своей большой работе «Утрата середины»

Зедльмайр показал рискованную нетрадиционность новоевропейского искусства, но принял ли он ее. Хватило ли у него решимости расстаться с вековым уютом. Не возвращает ли вневременное настоящее, в которое он помещает искусство, к старой платонической идее.

Выход из тупика привычных схем обещают встречи лицом к лицу с искусством. Нельзя положиться на традиционный канон с его понятиями — длящаяся вечность, предвосхищение будущего, высшая одаренность, великая тема, — но мы замечаем вложенный в эти расхожие понятия опыт десятилетий внимательного изучения великих мастеров и завидуем ему. Он подсказывает историку искусства, что дело художника не вмещается ни в одну словесную формулу.

Надо научиться, предупреждает нас Зедльмайр, не понимать художественную волю, базовое понятие его ближайшего учителя Алоиза Ригля, в смысле какого-то сознательного решения или намеренного акта. Художественная воля не индивидуальная установка, а сила, отчетливо ощущаемая одиноким творцом как объективная власть, направляющая каждый его шаг. Ее освободительному диктату мастер подчиняется со страстью. Художественная воля, верно осмысленная, не проект, набрасываемый творческой личностью на мир, а та строгая необходимость, в которую втягивает человека искусство и в которой находит себе опору, оправдание и цель свободное искание. То же нужно сказать о воле большой культуры. Это жесткая, редко формулируемая словесно дисциплина, которой подчиняется народ, когда хочет иметь свою историю. Другое имя художественной воли — закон, не в смысле человеческого установления или природного порядка вещей, а в смысле глубокой необходимости создаваемого, *innere Notwendigkeit*.

Интимная нужда составляет манящую, захватывающую и освободительную тайну искусства. Его необходимость строже чем точность науки, могущей только мечтать о той безусловной самостоятельности и объективности, в которые втягивает большой художественный стиль. Наука не свободна в своих базовых понятиях. Она так или иначе привязана к сложившимся ценностям и ведущим убеждениям эпохи.

Понятие художественной воли в смысле диктата художественной необходимости и тайного строгого закона искусства, однажды достигнутое, трудно удержать в чистоте. Интуиция закономерности творчества будет снова и снова соблазнять искусствоведа на поиски универсального ключа к художественным явлениям. Если их форма действительно необходима, то нельзя ли сформулировать, каким правилам она подчиняется. Очень трудно, даже догадываясь о тождестве свободы и необходимости внутри высокого

искусства, отличить этот закон от канонов школы, от навыков мастерства, тоже очень строгих, но принадлежащих уже к области норм и предписаний, где складываются императивы совсем другого рода чем необходимость свободы. Всегда нелегко держаться уникальности высших достижений, гораздо доступнее проследить статистические, социологические закономерности. Они однако уводят от сути дела. Конечно, есть связь между нидерландским групповым портретом и социальной структурой корпораций; достаточно вспомнить о такой весомой реалии как оценка и оплата заказанных работ. Но между «Анатомической лекцией» Рембрандта со смятенным и вопрошающим мертвецом на переднем плане и на первый взгляд аналогичным групповым портретом современного ему голландского мастера, где голова анатомируемого реалистично закрыта простыней, чтобы благообразие живых не соседствовало с лицом мертвеца, разница без сравнения больше чем между групповым и негрупповым портретом. Она такая, что делает проблематичным помещение Рембрандта в ряд групповых портретистов, показывает скорее его восстание против канонов жанра. Рембрандт подчиняется своей необходимости, осуществляющей свой диктат поверх всех условностей группового портрета. Конечно, стиль эпохи достаточно жесткая вещь. Изучение его при достаточном исследовательском опыте и познаниях априори действительно дает возможность, например, дедуцировать в поздней античности из характера скульптурного портрета своеобразие энкаустики и из искусства ранней римской империи выводить художественные черты периода от Константина до Феодосия. Но подобные кунштюки, упоминаемые Зедльмайром, выявляют пока еще что-то совсем другое чем мощь исторической и всечеловеческой необходимости, правящей нерядовым искусством.

Искусство выбивается из всякого ряда настолько, что только сильное желание расписать его по эпохам выстраивает его шедевры в хронологической последовательности. Сами по себе они не спешат вписаться в нее. С этим связана проблема так называемых предвосхищений и анахронизмов, к сожалению, обычно вытесняемых в разряд исключений, тогда как с равным успехом можно было бы представить себе такую историю искусства, где несвоевременность художника, например Рембрандта на его раннем, уже вполне романтическом, автопортрете, была бы принята за правило. Не обязательно бояться, что признанная за правило несвоевременность отменит всякую закономерность в развитии искусства, достаточно не смешивать свободную необходимость творчества с причинно-следственной детерминацией. Мы говорим о постоянном соблазне вывести первичный закон, уловить путь развития, сформулировать принципы художественных

явлений. Творчество все-таки или вполне свободно и тогда не имеет другого закона кроме своей внутренней необходимости, или не обязательно, и тогда скатывается до украшения беззаботного быта.

Со строгой необходимостью, тайным законом художественного творчества, мы в меру вдумывания в него соглашаемся. Зедльмайр запоминающимся образом говорит о его автономии, неприводности и соответственно нередуцируемости, незаменимости в хозяйстве культуры. Надличность и внеиндивидуальность искусства нам принять уже труднее. Речь о группе и коллективе в контексте диктата художественной воли настораживает. Если путь к искусству ведет не через личность художника, то не придется ли вспомнить о народном искусстве тоталитарного государства. Не пугаясь этих воспоминаний, надо взглянуть реалиям в лицо и своевременно расстаться с культом и культивированием креативной индивидуальности. Не обязательно, сначала сузив историзм до прогресса и развития, потом сомневаться вообще в законе истории. Рано или поздно мы почувствуем ее тревожную независимость от человеческих пожеланий. Если мы забудем об апокалипсисе, он сам напомнит о себе. В его свете, прав Зедльмайр, кажутся пустыми разговоры о творимой свободной личностью судьбе и о том, что история есть сумма индивидуальных поступков и частных усилий.

Конечно, теория способна только прочертить общие контуры неведомой области, в которой теряется личность. В поисках надежной опоры хочется перейти к конкретным вещам. С другой стороны, мы нуждаемся в мере, а единственная надежная мера — целое. Оценивая и сопоставляя, все так или иначе апеллируют к целому. Его нельзя оставить без осмысления. Поэтому, цитирует Зедльмайр Гёте, кто не отважится на теорию, тому останется видеть целое в рамках расхожих схем. Разоблачитель теорий незаметно для самого себя теоретизирует впотьмах. Оттого, что его настоящие убеждения ему самому не очень известны, они имеют над ним не меньше власти.

Принято думать, что всякая теория уводит от фактов, нивелирует их в обобщениях. Но дилемма *погрузиться в конкретность — пожертвовать деталями ради целого* вторична. Она появляется, когда упущено первичное различие между фактом и фактом. Чтобы восстановить его, Зедльмайр предлагает вообразить себе такое изучение искусства, которому в принципе не было бы известно никаких исторических, биографических, технических фактов о художественном образе, т. е. ничего кроме самого этого образа. Наука не могла бы тогда расположить произведения искусства ни по эпохам, в календаре, ни по регионам, на карте. Она что-то потеряла бы с утратой всей этой метрики. Но зато ее

надежной опорой стала бы топика, конфигурация откровений о божестве и человеке как определяющих событий истории. Такая наука не знала бы проблемы атрибуции произведений, не группировала бы творения по авторам. Тем зорче она была бы к внутреннему закону вещи и к смыслу ее необходимости. Если бы химический состав красок и материал архитектуры и скульптуры были тоже неизвестны, наука вообще не знала бы ни одного конкретного факта о произведении и тем не менее оставалась бы полноценной наукой. Элементы такой науки существовали всегда. Так Вильгельм Пиндер, ценимый Зедльмайром, в 30-е годы сумел описать найденные позднее недостающие фрагменты Нёрдлингенского алтаря анонимного мастера, хотя ничего о жизни этого художника не знал.

Возможно полноценное искусствознание при полном отсутствии у него внехудожественных фактов и сведений. Представим себе работу историка искусства в музее, где собраны картины анонимного авторства и неизвестной датировки. Это не доказывает ненужность фактов, но показывает их странный статус. Знать их хорошо, однако понимание искусства в его существовании приходит не от них и достигается помимо их. Фактография господствует в том, что сейчас называется искусствознанием. Оно оттачивает свою методику, расширяет массив разнообразных познаний. Но к важным искусствоведческим открытиям приводит только умение взглянуть на вещь без метода и судить о ней без рассуждений, отставив приемы и на время забыв известное.

Школа зрения, которой учит Зедльмайр, разворачивается уже внутри этого, как он его называет, второго искусствознания. Оно проработало фактографию предмета, вышло за ее пределы и пытается взглянуть в его духовную сущность. Исходным фактом, от которого отталкивается эта школа, является то, что мы смотрим на художественное произведение всякий раз новыми глазами. Мы видим в нем всякий раз другое, как если бы перед нами менялись произведения. Каждый новый угол зрения создает новый предмет.

Здесь начинается работа. Смена впечатлений, с каждым обогащением которых возникает новая картина, не может быть остановлена. Произведение однако и не думает рассыпаться, оно остается одно и то же. Почему? Разве не потому, что мастер создал свою вещь не из частного угла зрения и заранее учел неизбежное множество точек зрения? Настоящая вещь возникает на уровне, который глубже смены аспектов. Она знает, под какую разницу глаз, на какую судьбу отдается. Великое произведение рождается там и обращено к тому, что не изменится после смены взгляда. Поэтому если вещь открывает новые и новые стороны перед нашим зрением, надо понять, что ее суть располагается не в одном

из ее смыслов, а в том, что создает их смену. Мы подбираемся к вещи ближе, когда догадываемся, что нам не перечислить все аспекты, какие она может показать.

Пытаться взглянуть на мир глазами художника в иллюзии подражания ему и самонадеянно и бесполезно. Творческое участие в произведении начинается с понимания, что первое впечатление от него сместится другим. При этом происходит не жертва конкретным восприятием в пользу обобщения, а переход от того, что так или иначе скоро, может быть после ближайшего *coffee-break*, изменится, к тому, что останется мною и после того, как я изменю свою точку зрения. К более настоящему мне меня зовет художник, давно, раньше чем я проснулся, метивший не в меня скользящего, а в меня стойкого.

Для полноценности восприятия искусства достаточно этого узнавания другого себя. Не обязательно самому уметь видеть и писать как Леонардо. Произведение становится моим, когда я замечаю, что уже не расплываюсь по его деталям, стараясь учесть их все по отдельности, а говорю себе что-нибудь вроде: зря он так все нагромоздил; а может быть не зря. Откуда у меня эта новая смелость? От того, что хотя вещь создана не мной, я угадал в ней то, к чему движусь сам, — не обязательно к тому, чтобы сравняться с художником, но непременно к тому, чтобы достичь такой же счастливой целостности, какая ему удалась в его вещи.

В искусствознании, каким его хочет видеть Зедльмайр, происходит и еще одно важное отождествление исследователя с мастером, далекое от необязательного вживания в его первоинтуиции. Разнообразно подчеркиваемая Зедльмайром нужда в конкретном разборе отдельных произведений, пусть даже в ущерб обзорным работам, имеет тот важный смысл, что в схватке с предметом — у художника с невоплощенной идеей, у зрителя с воплощенной — природа искусства в первом случае, природа ума во втором создает себе новые органы. Жизнь художника и зрителя вступает в неожиданные, возможно, небывалые формы. Рождаются сущности, у художника и ученого по природе разные и только по своей оригинальной новизне тождественные. Война идет не за отражение наблюдаемой реальности, а за жизнеспособность новообразований, у художника рождающихся, у зрителя рождаемых, у обоих способных к родам.

Рядом с этим свежим центром, новым органом жизни, еще больше бледнеет сознательная личность. В конечном счете она поддерживается только своими открытиями и находками. Лучшим историком искусства будет пожалуй тот, кто вообще уберет ее при встрече с художественным произведением. Зедльмайра в какой-то мере еще пугает требование Алоиза Ригля к искусствоведам избавить свое восприятие вещи от себя. Нас — уже вовсе

нет. Отказ от личности не обязательно ведет к коллективизму и тоталитаризму. Важнее страха перед этими монстрами внимание к совершающемуся в искусстве озарению. У настоящих мастеров оно приходит издалека, в конечном счете от Бога.

Материалистическая, биологическая, социологическая и политическая редукции искусства закрывают эту дальнюю перспективу. С другой стороны, они служат фильтром, через который должно пройти искусствознание. Не умея толково доказать свободу искусства в противостоянии его редукциям, дешевый платонизм больше навредит чем поможет художникам. Для художников избавление от биологии и политики еще менее возможно. Это тяжести, которые они призваны нести.

К сожалению, в отношении массы искусствоведческой литературы Зедльмайр сегодня оказывается еще актуальнее чем когда он писал свои книги. Претензии на духовность в этой литературе редко обеспечены чем-то большим чем кустарная пневматология. Большей части людей, пишущих об искусстве, было бы лучше оставаться при честной фактографии. Но раз уж массовый переход к духовности произошел, путь по ступеням бесовидения через пробы и ошибки неизбежно ведет от перебора сомнительных озарений к трезвению. Зедльмайр строит науку об искусстве как историю длящегося откровения абсолютного духа через разломы и прорывы шаткой человеческой духовности. Искусство видит, пусть вспышками, выход из безысходности.

Наука о нем приобретает тогда необозримое значение. Она участвует в апокалипсисе, понимая вместе с художником, что страшный суд разыгрывается уже сейчас. Не в последнюю очередь это суд над тем, что Зедльмайр называет лженаукой об искусстве, которая прячется от бытийных решений в эстетизм. О ней см. сильный конец вошедшей в данный сборник работы "История искусства как история духа".

Художник в той мере, в какой создал произведение, создан им. Внимательный зритель в мере, в какой разбужен вещью, разбуживает ее. Зедльмайр, хотя уже и беря ее в кавычки, пользуется старой терминологической парой немецкого классического идеализма, *продукция* и *репродукция*. Исследователь есть репродуктивный художник. Это словосочетание точнее характеризует исследователя искусства чем современный термин *интерпретация*, допускаемый Зедльмайром разве что в музыковедческом значении превращения незвучащей нотной записи в живую музыку. При таком понимании этого термина нельзя считать интерпретацией произведения искусства перевод его в слова. Дело интерпретатора не в том чтобы заменить краски на полотне лексикой на бумаге. Воссоздание должно совершаться глубже лексики на

том же самом уровне, на котором вел свою борьбу художник. Задача кажется невыполнимой. Тем она благороднее.

Старый термин, правда, тоже требует правильного понимания. Репродукция не воссоздание процесса или состояния творчества, а завершенная духовная продукция, захватывающая полноту человеческого существа. Для переводческой интерпретации конечная цель словесный текст, по каким-то параметрам адекватный художественному произведению. Для искусствоведческой репродукции сама материя произведения есть текст, с установления и корректного прочтения которого начинается собственно работа. Выйдя за пределы подготовительной фактографии, она имеет уже только ориентиры взаимосвязи, структуры, целости, полноты. Главный из них, с которого мы начинали, — внутренняя, не причинно обусловленная, а свободно принятая необходимость. Она жестко сковывает работу мастера. С ней связана невозможность ничего прибавить к произведению и ничего отнять от него, ни даже просто поменять местами правую и левую части образа без порчи вещи. Сюда же относится известный феномен последнего штриха, которым мастер придает законченность работе.

Неуловимость решающего штриха для постороннего глаза указывает на невидимость области, откуда художественная воля диктует свою неизбежность. Попытки сформулировать закон творчества извне вынужденно ограничиваются негативными требованиями. Так обязательность для произведения быть гештальтом сводится у Зедльмайра в конечном счете лишь к требованию оформленности, т. е. выраженности исходной идеи в противовес ее застыванию в фазе сырого замысла. Необходимая для законченной вещи плотность (*Dichte*) означает не богатство содержания, а многозначность, свойственную образам сна, т. е. напоминает о том, что искусство разворачивает свое волшебство не в метрическом пространстве. То же с критериями многозначности, уже рассмотренной нами необходимости и, конечно, единства. За этим последним стоит при внимательном рассмотрении просто отсутствие бессвязности.

Только цельность как безусловное и всеобщее требование не сводится к негативным определениям. Она единственная надежная мера оценки. Зедльмайровский критерий наибольшей плодотворности подчеркивает главные черты целого, богатство и здравость. Принцип единственности верной интерпретации опирается на уникальное своеобразие целого. Но интуитивная понятность целого всего труднее для схватывания. Ее дефиниция у Зедльмайра тавтологична. Интерпретация, нацеленная на целое, тем более верна, говорит он, чем больше деталей произведения она способна охватить пониманием, т. е. собственно собрать в одно целое.

Чутье к целому, Зедльмайр прав, подорвано в нашу эпоху засильем механики. Она питается суррогатом целого, глобализмом. Орган восприятия истинной целостности ослаблен. Не обстоит ли однако с ним дело как со всякой способностью восприятия небывалой новизны. Органы такого восприятия в любом случае создаются, если им еще дано родиться, здесь и теперь, *ad hoc*. Наша эпоха ничем тут не отличается от любой прошлой и будущей, кроме разве что размеров путаницы перед глазами. Как всегда, инициатива создания, свежесть восприятия поддержаны только творением из ничего. Истории грозит кончиться, если пророческие сны художников и мыслителей перестанут быть бездонно плотными, а в окружающей среде ослабнет готовность покоряться им.

История питается тем, что плотность высших созданий распускается в вещественные слои, их моментальная собранность развертывается во времени. Можно и нужно спросить, в том ли призвание искусства. Новорожденные небывалые существа способны на многое. Не принадлежит ли даже самая умелая их интерпретация, помещающая их в расписанное пространство культуры, вредной европейской исторической привычке. Новорожденное может не хотеть выхода из родной топики и расточения в метрике, созданной и поддержанной во многом механически. Не действует ли в приемах отнесения художественных вещей к стилю, жанру, направлению, эпохе новоевропейская привычка, слишком устоявшаяся, чтобы ставиться под вопрос. Действительно ли единичное художественное событие — малая цель науки об искусстве, а величайшая — мировая история искусства? Не идет ли такая иерархия против установки самого Зедльмайра на проникновение прежде всего и главным образом в отдельную вещь? Может ли “всемирная история искусства” собраться в целое иначе как иллюзорно в рамках глобальных схем? Так или иначе работа интерпретации, пусть она становится в условиях глобалистского вызова громадной, будет продвигаться только локальными прорывами, подобно тому как история жизни на земле шла прорывами отдельных, немногих видов, а не накоплением биологической массы, которая в огромном своем большинстве осталась только пробой. Пережитком историзма, от которого не свободен Зедльмайр, нужно считать и иллюзию завершенной перспективы вдали. Продолжая сравнение искусства с природой, описание живых организмов вовсе не обязательно должно сложиться в единую картину биологического развития; наоборот, факт гибели громадного большинства видов на планете не только после расширения человеческой деятельности, но уже и до нее вычерчивает скорее картину обреченности. Обескураживающий разброс вместо связной осмысленности может с равным успехом остаться последним итогом мировой истории искусства.

В свете всего этого не надо ли уделить наконец достойное внимание вневременности художественного события и признать его проекцию на европейскую историю не всегда уместной. Беспричинно новое впрягают в машину исторического развития, но единственно ли верно такое его применение.

К лучшим страницам Зедльмайра принадлежит характеристика художественного времени. Только оно настоящее в противовес ложному времени календаря, где текущий момент неуловимо скользит из еще-не в уже-небытие, а будущее расписано и тем самым заранее сделано прошлым. Настоящее художественного произведения противоположно и мнимому времени футурологии, спешащей уйти из реальности в сон. Сумев родиться, художественное произведение способно и длиться, приобщая окружение к истории своего бытия. Не стареет свидетельство успеха. Однажды достигнутый, он остается вызовом навсегда. Настоящее тут не отяжелело виной за прошлое, которое в свете истинного события лучше называть настоящим в образе ставшего. Нет тут и тревоги о будущем, в котором увидено то же настоящее в образе настоящего. Охватив ставшее и настоящее, время оказывается целым. Дурная бесконечность прошлого и будущего отступает куда ей и положено, в область иллюзии. Вспоминая “Квартеты” Элиота, Зедльмайр называет выход в подлинное настоящее не столько вне- или всевременностью, сколько свободой от времени и для него, *Zeithfreiheit*.

В тихой точке оборотня мира. Ни бесплотность и ни плоть;
Ниоткуда, никуда; в тихой точке, там событие танца,
Но ни остановки, ни порыва. И застывшим то не называй,
В чем сошлось что стало и что станет. Ни поток оттуда, ни туда,
И ни восхождение, ни упадок. Без такой точки, тихой точки
Не было бы танца; и есть — лишь танец.

Но можно ли тогда говорить о двух системах, времени действительного события, с одной стороны, и ложном и иллюзорном, с другой? Длительность настоящего во всяком случае единственный двигатель истории. Не совсем верно говорить, что современное человечество живет в смешанном времени, если только половина этой смеси настоящая. Трудно назвать жизнью равномерную комбинацию из живого тела и протеза.

Если не только музыка, но и живопись вводит в настоящее время, то о времени ли вообще речь? не о настоящем ли как таковом? Если нет ничего кроме настоящего, в которое входит ставшее и настоящее, то оно связано с календарным временем как тело с тенью и пресуществление обыденного времени в сферу более высокого времени невозможно себе представить. Тут не разные

ступени единой природы, а опустошение настоящего времени в календаре.

Масштаб механического времени неправомерно приложен к художественной реальности. Его линейка имеет непроясненное происхождение. Мы имеем здесь дело с одним из проблематичных изобретений Запада. Ему не хватает сил держаться настоящего. Высокое искусство напоминает о времени как бытии, но сдвинуть мертвые мерки календаря уже не в силах. Настоящее вторгается в механический процесс через миф, культ, праздник, откровение. Их становится в Европе все меньше. Задаёт тон метрическое время. Вписанные в него события остаются неразгаданной и едва терпимой в его рамках загадкой.

Неясно, в каком смысле и почему искусство, носитель настоящего, принадлежит тем не менее календарному времени. Говорить так не уступка ли механике? И хуже: называя время искусства внеисторическим, Зедльмайр нечаянно отдаёт механическому процессу всю историю целиком.

В технической цивилизации произведение, едва выйдя из рук художника, падает в метрическое время и включается в механические процедуры. Чужое ему время обступает его со всех сторон. Оно начинает вырывать вещь из рук художника в самом ходе ее создания и еще раньше, на стадии замысла и становления таланта. С инерцией среды художник встречается на каждом шагу. Иначе могло быть в гипотетическом сакральном пространстве, предполагающем нераздельность настоящего без противостояния систем и смещения своего с чужим. В сакральном пространстве чужому оставлена только война без перемирий и переговоров. Наука об искусстве там была бы невозможна. Разбираться в смещении настоящего и ложного, двигаясь попеременно то в событийном, то в метрическом пространстве, ему бы не позволили.

Истинное произведение искусства распознается по мирному подъему, который оно дарит. Вечность располагает к себе своим касанием. Большинство любителей довольно тем, что умеет принять подарок эстетического наслаждения. Рабочую и проклятую сторону жизни толпа считает себя вправе отдать художникам, оставив себе только сторону удовольствия. Немногим передается та бездна тревоги, в которую брошен настоящий творец. Счастье встречи этим не отменяется, оно только перестает быть наивным. *Triste alegria*, скорбная радость была наградой художнику за его упрямство. Ее разделят с ним те, кто не отгородится от его созданий. Важно не забыть, что дьявол, как цитирует Зедльмайр Бонавентуру, изображенный художником прекрасно, страшным оттого быть не перестает.

- | | |
|--|--|
| Август, имп. 215 | Вайнхандль, Ф. 143 |
| Августин, блаж. 209 | Вару, Д. 201 |
| Агриппа Неттесхеймский 127 | Ватто, А. 33 |
| Аллеш, Г.-Й. фон 78, 102, 160, 164, 183 | Вейнингер, О. 256 |
| Алпатов, М. В. 23, 104, 139 | Веласкес 188, 189, 194, 198, 199, 200 |
| Альберти, Л. Б. 205 | Вентури, Л. 252 |
| Альчиати, А. 197 | Вермеер, Я. 186–201 |
| Аристотель 237 | Вернер, Х. 78, 91, 100, 101, 103, 105 |
| Арчимбольдо, Дж. 118 | Вертхаймер, М. 47, 71, 72, 76, 85, 143 |
| Баадер, Ф. фон 30, 121, 133, 169, 172, 227–229, 231, 242–247, 250–252, 255 | Вёльфлин, Г. 13, 22, 62, 148, 155, 177, 179–183, 190 |
| Бальоне, Дж. 192, 194, 200 | Викхоф, Ф. 22, 64 |
| Бейкелар 118 | Винд, Э. 44, 45, 59 |
| Беккер, О. 236, 246 | Виндельбанд, В. 62 |
| Белланж, Ж. 116 | Винкельман, И. И. 12–17, 20 |
| Бернини, Л. 202–204 | Винсент де Поль 127 |
| Бетховен, Л. ван 162, 194 | Галле, Ф. 205 |
| Бёкль, Х. 256 | Гаман, И. Г. 252 |
| Боден, Ж. 116 | Гегель, Г. В. Ф. 17–19, 22, 63, 65, 222–226, 228 |
| Бодлер, Ш. 114, 168, 253 | Гейдрих, Э. 13, 16, 19, 22, 23, 26 |
| Больнов, Ф. О. 235, 240, 245, 246 | Герей, К. Г. 204, 209, 210–213 |
| Бонавентура 216–219 | Герстенберг, К. 22 |
| Борромини, Ф. 23 | Гёте 63, 65, 114, 159, 217 |
| Брант, С. 116 | Гойя, Ф. 256 |
| Браунфельс, В. 199 | Гомбрих, Э. 208 |
| Брейгель, П. 116, 118, 128, 132, 197 | Гомер 242 |
| Брейн, Э. де 217, 219, 220 | Грасси, Э. 29, 145, 156, 237, 241–243 |
| Брунов, Н. 24 | Гроций, Г. 116 |
| Буркхардт, Я. 13, 20, 21, 23, 33 | Гуго Сен-Викторский 219, 220 |
| Вааген, Г. Ф. 19 | Гумбольдт, В. фон 23, 64, 65 |
| Вагнер фон Вагенфельс 215 | |
| Вазари, Дж. 12, 13, 15, 16, 21 | |

- Данте 197
 Дворжак, М. 22, 33, 64, 113, 116–118, 121, 122, 127, 128, 131, 132
 Де Санктис, Ф. 144
 Дега, Э. 256
 Делакруа, Э. 114
 Джордано, Л. 199
 Дильтей, В. 49, 65, 140, 142
 Домье, О. 256
 Достоевский, Ф. 247
 Дрегер, М. 205, 215
 Дюрер, А. 135
 Жерико, Т. 256
 Зандарт, И. 13
 Земпер, Г. 41
 Зигварт, Х. 142
 Иосиф I 205
 Йенш, Э. Р. 101
 Кавальери, Т. 197, 198
 Казель, О. 121
 Кант, И. 62
 Караваджо 200
 Карл Борромей, св. 209, 212
 Карл Великий 212, 215
 Карл Фламандский (Добрый) 212
 Карл V 210–212, 215
 Карл VI 211, 212
 Кастелли, Э. 221, 229
 Кауфман, Х. 191, 202
 Кашниц-Вейнберг, Г. фон 65, 89, 113
 Кёллен, Л. 43, 61, 62
 Кляйнер, С. 201
 Кнут 212
 Конрад Мартиус, Х. 27
 Конт, О. 65
 Корнхерт, Д. В. 116
 Коффка, К. 85, 94, 104
 Кроче, Б. 14, 22, 31, 73, 79, 135, 167, 177
 Кубин, А. 256
 Курбе, Г. 256
 Ле Корбюзье 252
 Левин, К. 40, 44, 52, 91, 94–96, 99
 Лейбниц, Г. В. 212
 Леонардо да Винчи 200, 201
 Лерш, Ф. 141, 142
 Линферт, К. 90
 Лихтенберг, К. Г. 123
 Мандер, К. ван 13
 Маннхейм, К. 44, 62
 Мансар, Ф. 205
 Марк Аврелий 54, 214
 Мейер, А. 10, 43, 103
 Микеланджело 24, 33, 118, 119, 128, 197, 198
 Мирис, Ф. ван 199
 Монтень, М. де 116
 Монтескье, Ш. Л. 17
 Морелли, Д. 21
 Мразек, В. 192, 193, 197, 200, 201
 Музиль, Р. 133
 Мунк, Э. 256
 Муратори, Л. А. 12, 21
 Ницше, Ф. 12
 Овидий 198
 Отто, В. Ф. 170
 Охтервельт 199
 Панофски, Э. 44–46, 48, 62, 122
 Паскаль, Б. 249
 Пассаван, И. Д. 19
 Пеги, Ш. 242
 Пиндер, В. 22, 34, 37, 68, 73, 164, 177
 Порта, Дж. делла 24
 Поццо, А. 205
 Прокопий 204
 Пруст, М. 246, 249
 Псевдо-Дионисий 219
 Пуссен, Н. 23
 Пфеффель, Г. К. 201
 Пэхт, О. 39, 104
 Рабле, Ф. 116
 Ранке, Л. фон 8
 Рассем, М. 33, 60
 Рембрандт 238
 Ригль, А. 22, 23, 33, 35, 38–40, 42–52, 57–65, 115, 125, 130
 Риккерт, Г. 62
 Рипа, Ч. 192

- Рихтер, Э. 196
 Рудольф, Х. 191, 193
 Румор, К. фон 19
 Савиньи, Ф. 19
 Сальвини, Р. 24
 Сен-Мартен 247
 Скалигер, К. Г. 197
 Тинторетто 117, 118, 128, 132
 Траян, имп. 204, 214, 215
 Тьеполо 29
 Фёдоров, Н. 252
 Фидлер, К. 150, 168, 178
 Фихте, И. Г. 222
 Фишер фон Эрлах, И. Б. 201–215
 Фолькельт, Х. 101
 Франциск Сальский, св. 116
 Фулько 216
 Фуртвенглер, В. 26, 134, 155, 156
 Хайдеггер, М. 185, 233, 257
 Хайзе, К. Г. 29
 Хеккер, Т. 31, 171
 Хемскерк, М. 118, 205
 Хервеген, И. 122
 Херригель, Э. 242
 Хетцер, Т. 29, 37
 Хёллер 204
 Хогарт, У. 256
 Хох, П. де 199
 Хорнбостель, Э. М. 101
 Хорб, Ф. 113
 Чаплин, Ч. 255
 Шекспир 116, 230
 Шелер, М. 62, 63
 Шеллинг, Ф. 222
 Шлегель, Ф. 17, 222
 Шлоссер, Ю. фон 22, 79
 Шмарзов, А. 22
 Шнаазе, К. 13, 19–21, 23
 Шопенгауэр, А. 161
 Шпенглер, О. 61
 Шпрангер, Б. 118
 Штифтер, А. 114, 159, 161, 237
 Элиот, Т. С. 237
 Эль Греко 118, 128, 132
 Эрдман, И. Э. 142
 Эттингер, К. 154, 199
 Юнгер, Э. 118
 Юсти, К. 200
 Янтцен, Х. 22, 37, 80, 83, 186
 Albrechtsburg, A. von 211
 Andreades 23
 Angulo, I. D. 189
 Badt, K. 201
 Bergmann, W. 212
 Boehm, G. 150
 Bréhier, L. 68
 Einem, H. von 28
 Fegers, H. 201
 Félibien, A. 14
 Fernandez, R. 112
 Fresne, du 201
 Freyer, H. 27
 Gurlitt, C. 205
 Hoffmann, F. 121, 227
 Hollands, E. 51
 Ivánka, E. 211
 Montfaucon, B. de 212
 Müntz, G. 51
 Nadler, J. 29
 Picard, M. 195
 Plehn, A. L. 42
 Reisch, E. 39
 Révész, G. 30
 Rintelen, F. 153
 Ritter, A. 197
 Rothacker, E. 64
 Schrade, H. 68
 Schweitzer, B. 52
 Sedlmayr, H. 23, 25–27, 33, 35, 66, 78, 82, 83, 93, 99, 103, 106, 108, 127, 160, 164, 198, 203, 226, 229, 256
 Sieberer, A. 33
 Stechow, W. 68
 Susini, E. 244
 Tolnay, Ch. de 200
 Valentiner, R. 191
 Vierkandt, A. 46
 Weidlé, W. 27
 Will, C. 212
 Ziegenfuß, W. 100

Оптовую торговлю книгами издательства "Аксиома"
в Петербурге и Москве осуществляет
издательско-торговый дом
Л Е Т Н И Й С А Д

Санкт-Петербург, Большой пр. П. С., 82
(станция метро "Петроградская", флигель во дворе)
Телефон: (812) 232.21.04 факс: (812) 233.19.62
e-mail: letnysad@mail.wplus.net

Москва, Б. Никитская, 46, магазин-салон
(станция метро "Баррикадная")
Телефон: (095) 290.06.88

Москва, Б. Предтеченский пер., 7, склад-офис
(станция метро "Краснопресненская")
Телефон: (095) 255.01.98
e-mail: letsad@aha.ru

С отзывами и предложениями обращаться к издателю:
Андрей Наследников, а/я 42, 191011, Санкт-Петербург
e-mail: axioma@spb.cityline.ru

ISBN 5-93403-005-1



Ганс Зедльмайр
ИСКУССТВО И ИСТИНА
ТЕОРИЯ И МЕТОД
ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Издатель Андрей Наследников
Лицензия № 01625 от 19 апреля 2000 г.
191011, СПб., а/я 42; e-mail: axioma@spb.cityline.ru
Формат 84 × 108 / 32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография "Наука"»
121099, Москва, Шубинский пер., 6. Зак. № 699