

# СТЕПАН ВАНЕЯН<sup>1</sup>

## ПСИХОЛОГИЯ «ЧИСТОГО ЗРЕНИЯ» И НАЧАЛО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Сотворение символов — это требование равным образом как со стороны художественных тенденций, так и со стороны эстетических теорий.

*Лионелло Вентури*

### ***Абстракт***

Рождение в конце 19 века искусствознания как автономной дисциплины, отличающей себя как от эстетики, так и от истории искусства, не случайно совпадает как раз с развитием и эстетики чистого зрения (начиная с Гербарта и Циммермана и заканчивая Фидлером и Гильдебрандтом). Понимание зрения как опять же автономной и конституирующей психической и духовной активности в это же время обогащается и пониманием символического характера всякого мыслительного акта, в том числе описывающего эстетический опыт — в том числе и опыт взаимодействия с произведением искусства (как опыт «вчувствования» — Роберт Фишер, Липпс, Фолькельт). Поэтому эпистемологическая легити-

<sup>1</sup> *Степан Ванеян* — доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств МГУ имени М.В.Ломоносова, член редакционной коллегии АУ.

мация искусствознания — формальный анализ, где под формой понимается не столько средства выражения интенций художника (это традиционная стилистика), сколько способы воздействия произведения на зрителя. Наука, берущее на себя право эквивалентно судить о подобной системе форм, понятых в их как перцептивной, так и исторической динамике, сама должна обладать системным характером, имея в логической структуре своей эпистемологии систему «основных понятий», т.е. способов воспроизведения тех эффектов и аффектов, что переживаются во взаимодействии с произведением. Эти понятия должны быть парными, т.е. комплементарными и оппозиционными, чтобы описывать именно диапазон возможных реакций зрителя на воздействия со стороны визуально-миметических (и не миметических) структур. Тем самым возможно преодоление ложно понятого историзма, от которого следует отличать историчность как основное герменевтическое требование к любой интерпретации. Фактически в недрах классического формализма (Ригль, Вельфлин) рождается переход к новой семантической аналитике, представленной уже иконологией (Варбург). Открытым остается вопрос о современных (прежде всего феноменологических) способах критики опыта построения описываемых в статье именно «систем» научного знания: это или «остранение», или своеобразное эпистемологическое «вчувствование». Тексты об искусстве сами заслуживают понимания себя как особого рода когнитивного творчества, все еще именуемого искусствознанием.

### **Ключевые слова**

Эстетика чистого зрения, психология зрительного восприятия, искусствознание как автономная дисциплина, формальный анализ, вчувствование, феноменология, герменевтика, иконология.

### **Психологизмы и символизмы — искусства и науки**

Удивительный в своей ненавязчивой глубине Лионелло Вентури под самый занавес «Истории художественной критики» (1948)<sup>1</sup> посвящает целую главу, казалось бы, немного неожиданной с теоретической точки зрения теме: взаимо-

<sup>1</sup> Venturi, L. Geschichte der Kunstkritik. München, 1972. S. 269–270.

связи символизма и критицизма. Стоит привести довольно обширное место из Вентури — уже больно точно этот пассаж передает практически весь пафос не только его, но и нашего сочинения, а также всего искусствознания:

Лукиан различал для себя в своем видении искусства два феномена: с одной стороны, психологическое выражение изображаемого и, с другой, — художественный взгляд автора образа. Задача критики состоит в преодолении подобного дуализма и в уразумении того, каким способом в некотором произведении искусства психологическое прелгается в выразительные ценности живописи и каким образом оказывается выраженным способ чувствования художника, столь очевидно используемый в произведении искусства. Однако синтез возможно достичь лишь тогда, когда тезис и антитезис будут познаны со всей ясностью. На этом основании становится понятным, что критик всегда и всегда со всей тщательностью был занят изучением равно феноменов, связанных со зрением как психологическим, так и с художественным. И дабы постичь первые, ему не надобна никакая новая наука, у него всегда под рукой была психология.<sup>1</sup>

В этом рассуждении нас привлекает не только очевидное указание на зависимость критики от психологии по причине связи с той же психологией самого предмета исследования (с точки зрения художника, мастера, артиста и т. д. самое существенное в искусстве — это его, художника, внутренний мир). Более занимательно и замечательно выглядит четкое осознание того факта, что художество — это более, чем психология: мир психического «прелгается», трансформируется, видоизменяется в мире эстетического и художественного, то есть чувственно переживаемого и художественно воспроизводимого. Последнее и есть тот самый «физический символ некоторой действительности, которая как всякая действительность состоит из единства духа и тела». Иными словами, мы имеем дело с символизмом, то

<sup>1</sup> *Venturi, L. Op. cit. S. 269–270.*

есть с опосредованностью самого психического опыта, не явно, не очевидно и не совсем доступно данного нам через визуально-оптические символы, то есть наглядные условные знаки. И подлинная и ответственная критика осознает, что и она сама есть феномен отчасти психологический: как и зачем необходимо пользоваться условностью научного категориального аппарата? Вероятно, именно поэтому, что только так можно опосредовать и увязать воедино созерцание художественное и созерцание художественного. Дабы избежать тавтологии, мы вносим в наше — критическое — рассмотрение искусства и творчества знак зазора, символ дистанции, несовпадения: наши понятия символизируют наши способы взаимодействия с вещами, но никак не сами вещи. За этим стоит характер нашего созерцательно опыта, но не как не характеристика вещей. Это свойства нашего познания, но никак — не свойства мира.

И на этом условном поле и конвенциональном пути мы не только можем заблуждаться, но мы отчасти вправе создавать и символы не совсем адекватные вещам, но адекватные (точнее говоря, эквивалентные) нашим привычкам и возможностям, вернее их отсутствию. В первую очередь это понятия-символы всякого рода историзма, такого трудно искоренимого предрассудка, как идея даже не исторического прогресса, а преимущества прошлого перед настоящим и тем более будущим, но главное — независимости прошлого от настоящего.

Так что всегда стоит помнить, что наши понятия — это памятники наших познавательных компромиссов (и их симптомы). И если возможно символизировать наши оценки и собственных наших познавательных сил перед лицом свойств вещей, то возможно символизировать и всякого рода оценку, критическую установку и т. д.

Итак, имманентная и трансцендентная оптика творческого опыта в корреляции с оптикой опыта научной и критической рефлексии, точно так же имеющей разно-

направленную векторность интенций и установок, — вот что составляет фундамент искусствознания как не просто достоверного, но и ответственного типа знания, модальности когнитивного опыта и разновидности поведенческих практик.

Вопрос состоит только в следующем: когда и при каких обстоятельствах возможно совпадение всех этих аспектов и тенденций.

Эти условия более или менее понятны. Не совсем ясно лишь то, насколько необходимо было именно дисциплинарно-институциональное обособление искусствознания от той же психологии: очень странно видеть, как только что народившееся дитя сразу же пытается обособиться от своих прародителей. Хотя, быть может, это тоже своя психология, когда зависимость выдается как своя противоположность — автономность?

Поэтому следует совершенно отдельно говорить о наиболее основополагающем и решающем аспекте науки об искусстве: о ее, так сказать, самой сокровенной и для кого-то до сих пор не совсем желательной родословной.

Мы имеем в виду ее появление на свет из утробы тогдашней — тоже довольно юной — экспериментальной психологии, у которой были, однако, весьма почтенные предки в лице философии искусства и эстетики. Если быть совершенно точным, то следует обратить внимание, что вышеназванные дисциплины именно на протяжении XIX столетия обнаружили одно весьма новое свойство: эти науки явили довольно мощный и продуктивный концептуальный радикализм, вызванный, несомненно, «коперниканской революцией» Иммануила Канта, его критической философией с ее конструктивистским пафосом не просто пересмотра, так сказать, «перезапуска» или даже «перезагрузки» философии, а именно ее перестройки, переделки и переориентации. Именно в таком контексте стоит понимать и экспериментаторский пафос науки о душе в конце XIX столетия: это

явление, совершенно эквивалентное характеру того же искусства в постимпрессионистическую пору. Проблема искусствознания заключается в том, что она из-за какого-то иллюзорного комплекса мнимой неполноценности все время пытается выглядеть приличной, академической научной дисциплиной, не будучи таковой по своей природе и по своему происхождению, которого не следует стыдиться. Это наука порождена самым откровенным научным авангардом, это явление критическое, ее интенции — критичны и она есть по-сути критика — в первую очередь себя. Осуществляет же эту критику критики — сам ее предмет.

Основная идея данного текста состоит в том, что критика и самокритика может и должна восприниматься, осознаваться и использоваться как начало аналитики или, в крайнем случае, как ее оправдание. Как и в психологии, в искусствознании не может быть альтернативы между идеализмом и материализмом. Адекватность, осмысленность и ответственная достоверность опыта взаимодействия науки с искусством требует критицизма и, значит, — реализма.

Предметом критики могут быть не только результаты творчества и не только сам творческий процесс, но и условия — то есть, фактически, творческие способности человека, начала которых — зрение. Но зрение зрению рознь: всякий человек в нормальном состоянии пользуется зрением и зрение каждого — уже творческий процесс, конструирующий реальность и наделяющий мир формой.

Проблема состоит в том, что существует и специализированные формы зрения — вообще, его разновидности и модальности. Можно на мир смотреть и можно видеть, можно глядеть и разглядывать, наблюдать и всматриваться, и не только в мир, но в вещи этого мира, в мир вещей, мир человеческих отношений и т. д. Различия коренятся не просто в разной степени внимания, но в разной степени участия в этом процессе, в разных формах вовлеченности —

причем и разными уровнями, аспектами сознания, начиная с памяти и продолжая (но не заканчивая) всякого рода навывками, как благоприобретенными, так и невольными, бес- сознательными и автоматическими.

Уже опыт интроспективной психологии в лице, например, Гельмгольца свидетельствует о почти бесконечном масштабировании того же внимания. Если мы обобщим одни только условия зрительного восприятия понятием «установки», имея в виду и систему (горизонт) ожиданий, и возможностей (перспектив) реализаций или разочарований, то мы получим весьма многообещающую для аналитики картину, где благополучно (и не очень) смешиваются и моменты иллюзии, и самовнушения, и почти что гипноза — и все в применении к чувственному, зрительному восприятию.

Но еще важнее следующее: среди всех возможностей и просто форм конституирования визуального опыта выделяется тот тип, который мы приписываем сугубо творческой ситуации, имея в виду художника — его видение и результаты этого видения. И то, что мы привычно именуем произведением искусства, — это весьма, так сказать, «оживленный» перекресток, на котором пересекаются, сталкиваются, сливаются и расходятся многообразные потоки самых различных опытов — не только эстетических, не только даже этических или эпистемологических, но и просто на просто экзистенциальных.

Уже одна только фактическая неоднородность, явная гетерономность и откровенная взаимная чуждость подобных «потоков» заставляет со всей осторожностью и предусмотрительностью предпочитать слово «символ», говоря о результатах этих опытов.

Но отдельная степень условности, отдельный уровень, так сказать, иероглифики (если пользоваться метафорой того же Гельмгольца) обнаруживается, когда речь заходит не просто о образах, а об изображениях, где символизация, как кажется, достигает своего предела: художник, ес-

ли он на самом деле тот, кто именуется этим словом, выражает или обозначает опыт именно напряжения между собственным художественным видением и собственным творческим навыком. Мы привыкли, в подражание литературоведению, которое, в свою очередь, вдохновляется риторической традицией, этот самый художественно-языковой компромисс именовать стилистикой. Это самый настоящий концептуально-терминологический компромисс и в качестве такового он всегда предпочитает не решать проблемы, а их камуфлировать, в данном случае — с помощью незаметного перевода стилистики в нормативную эстетику (или историю искусства, что еще хуже). Понятно, что именно такова природа всякого классицизма, где классика, классичность — опять же не свойство искусства, а качество и направленность взгляда, обращенного к бытию искусства во времени.

На самом же деле и это не есть предел проблем, связанных с вторичной визуализацией визуального опыта. Результаты этой визуалистики и собственно сами визуально-художественные структуры могут предназначаться для следующего витка разглядывания — уже на уровне зрителя-реципиента, который вновь — на следующем витке или в иной ситуации может и по-простому взирать на художественные творения, а может претендовать на большее<sup>1</sup>. Например, на опыт следующего уровня символизма, в котором запечатлеваются способы, пути разрешения или усугубления всех напряженностей, компромиссов и конфликтов, что оказались развернутыми и, соответственно, обнаружены уже в душе зрителя, которая способна и к эмоции, и к оценке, и, конечно же, к сотворчеству-ин-

<sup>1</sup> Понятно, что сами творения тоже могут на него и взирать, и претендовать: такова основа всякой уже рецептивной эстетики, о которой у нас должен состояться отдельный разговор.

терпретации. Если мы попытаемся сохранять собственную, хотя бы познавательную независимость внутри этой художественно-эстетической «конфликтологии», то тогда нам пригодится именно критическая установка, которая, однако, не менее будет полезна, если мы заметим, что не способны уклониться от вовлеченности. Именно тогда критическая позиция сыграет не просто терапевтическую, а почти что хирургическую функцию аутопсии-аналитики и диагностики и не столько произведения, сколько нас самих.

И уж, конечно, сверхзадача — это предложить себя, свой опыт — прежде всего интерпретационный — как критика в качестве еще одного, уже связующе-примиряющего, а, быть может, и эвоцирующе-провоцирующего, то есть истинного и живого символа.

Таково самое общее основание для рассмотрения именно зарождающейся на рубеже XIX — XX вв. науки об искусстве в контексте художественно-критической парадигмы и — именно в контексте символизма, понятого двояко: 1) как условность, знаковость, опосредованность (прежде всего — через язык искусства) манифестации трансцендентного (и внешнего, и внутреннего); 2) символизм того языка, на котором выражаются (высказываются), просто передаются результаты взаимодействия с искусством.

Более того. Символизм присутствует и на гораздо более глубинном уровне: там, где происходит взаимодействие между материалом восприятия и его осознанием и обработкой (в том числе и посредством запоминания). Это тоже символизм.

Рефлексия по этому поводу как раз и формирует программу (проект) создания такой и теории, и практики, а вместе — методологии, которая не просто бы учитывала, но опять-таки выражала (символизовала) зазор между зрением и сознанием, между зрением и исполнительской практикой, между зрением и словесной практикой, между

зрением и истолкованием и т. д.

В этом контексте существует и зазор между идеалом и формой: 1) для искусства это означает разницу между задачами смысловыми и сугубо художественными (исполнительскими); 2) для эстетики и критики — внимание или к содержанию, или к формальным аспектам.

Это выражается и в различии эстетики идеализма и эстетики формализма, т.е. гегельянской и кантианской. Хотя напряжение всегда сохраняется и может уравниваться пониманием формы как некоторой эйдетической сущности (Гегель), некой силы и даже воли (Шопенгауэр), структурирующей и даже конструирующей опыт, в первую очередь эстетический, а затем и художественный (Кант). В такого рода концептуально напряженном поле, между прочим, зарождается и вся иконология.

Итак, пройдемся очень кратко и бегло по основным вехам и персоналиям в истории философии и психологии «чистого зрения». На этом пути нас встретят имена и более знаковые, и менее.

*От Ханса фон Марэ и Роберта Фишера к Йоганну Гербарту и Роберту Циммерману: от символизма и вчувствования во след истоков формальной эстетики чистого зрения*

Сам Вентури начинет с идей Ханса фон Марэ, друга, наставника и вдохновителя Фидлера и Гильдебрандта. У него Вентури обнаруживает в понимании символа нечто новое по сравнению с теми же романтиками с их погружением в Божественное и интуитивное схватывание действительности. Это новое — в понимании формы, точнее говоря, в понимании необходимости «воли к форме» как признака классического (но не классицистического!). Новая установка по отношению к классической форме — это моральная потребность в «сдержанности, размышлении и концентрации». Итак, совершенно принципиальная идея: всякое действие, в том числе и художественное творчество, подпадает

под ведение морали, так как оно — поведение, особенно, если оно связано с осознанным волением, с направлением воли. Подобное просто требует, имплицитно оценивает, причем в двойном ключе: во-первых, результатов усилия (его успешности, убедительности и в буквальном смысле слова достижений — того, что и как достигнуто); во-вторых, эффекта воздействия на других, то есть качества и содержания впечатления.

Но если проследить историю формальной эстетики, то начинать надо (вслед за Вентури) с еще кантовского различения чистой красоты и красоты прикладной (или связанной). Именно первая — не связанная ни с каким смыслом, помимо собственного, — предмет теории чистого зрения, направленной, между прочим, против гегельянской эстетики, признававшей только прикладную, связанную (то есть осмысленную) красоту и понимавшей художественную форму как выражение, манифестацию высшего, идеального.

Именно в этом концептуальном контексте следует понимать творчество *Йоганна Фридриха Гербарта (1776—1841)* с его полемикой как раз против идеализма Гегеля и его порождением, «смысловой эстетикой», которой он противопоставлял познание формы вообще и красоты именно такой формы, что независима от чувства. Отсюда — эпистемологическое требование чистоты формы, что достигается посредством двойной абстракции: сначала — удаление чувства, затем — прояснение разницы отдельных видов искусства, которые тоже подвергаются очищению, то есть тщательному различению и несмешиванию. Причем внимание необходимо концентрировать на отдельном и конкретном произведении искусства и оценивать его как раз с точки зрения чистоты выраженного в нем вида творчества («музыку нельзя признавать видом живописи, живопись нельзя держать за вид поэзии, поэзию — за вид пластики, а пластику — за разновидность эстетической философии»<sup>1</sup>). Венский профессор *Роберт Циммерман (1824—*

1898) в качестве ученика Гербарта и учителя, между прочим, Алоиза Ригля — вот еще одна фигура из истории эстетики, мимо которой невозможно пройти<sup>2</sup>. На какое-то время практически забытый, сегодня этот ученый активно вписывается в очень принципиальное направление эстетики XIX века, которое именуют традиционно «антиспекулятивной эстетикой», производя ее из того же Гербарта и подразумевая под ней всякое стремление размежеваться с гегельянством и соотнестись, если не уподобится естественным наукам с их индуктивным методом и, как казалось, очевидной «точностью» и эмпиризмом. Последнее качество выглядело сугубо симпатичным, так как предполагало обращение к конкретному художественному материалу в лице отдельных художественных творений. Мыслительную форму этого антиметафизического направления хорошо выразил современный исследователь: «чем меньше философских допущений, тем строже научность»<sup>3</sup>. Продолжение этой эстетики — «психологическая эстетика» *Густава Теодора Фехнера* (1801—1887), своего рода «эстетика снизу» — со всеми своими и преимуществами, и недостатками. Последние выразились со всей очевидностью у того же Ипполита Тэна, который в своей «Философии искусства» (1865) сравнил эстетику с «прикладной ботаникой».

Тем более, привлекательно выглядит Циммерман, решая вопрос о соотношении той же эстетики и психологии доста-

<sup>1</sup> Цит. по: *Venturi, L. Geschichte der Kunstkritik. Muenchen, 1972. S. 274.*

<sup>2</sup> Основные сочинения Циммермана следующие: «Эстетика как философская дисциплина» (1858) и «Общая эстетика» (1865). О нем см.: *Wiesing, L. Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Aesthetik. Hamburg, 1997. Frankfurt a. M. — N.Y., 2008.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, S. 32.

точно уравновешенно.

Основной тезис Циммермана звучит следующим образом: если мы заинтересованы в точности и достоверности эстетики, то мы обязаны выстраивать ее как науку в подражании — вовсе не естественным наукам, а логике, которая есть «наука о формах» (формах мышления). И в качестве таковой — она как раз не является эмпирической наукой, она выше и первичнее: она априорная дисциплина, и именно по этой причине — она образец, модель, в том числе и для эстетики, которая в таком случае тоже будет наукой о формах. Это программа может показаться сомнительной — слишком много в ней совсем буквального «логоцентризма», но для своего времени подобная свобода от соблазнов эмпиризма выглядела наоборот крайне многообещающей, предвосхищая уже тенденции антипсихологизма начала XX века<sup>1</sup>. По сути, это парадоксальное требование априорного анализа отдельного творения. Остановимся чуть подробнее на логике этого концептуального построения. Содержание фантазии находится в ведении психологии, тогда как обращение с образами фантазии — это уже область эстетики, которая не должна выстраивать познание (это занятие логики). Ее обязанность — предлагать «модели суждения» (то есть оценки с точки зрения благоприятности, приемлемости, удовольствия и т.д.). Природу этих моделей как именно символов можно уразуметь, если представлять их как произведения искусства, сведенные к своим наипростейшим «выразительным ценностям», что проясняется на примере различения трех типов художественных творений в соответ-

<sup>1</sup> Стоит помнить, что, хотя опять-таки формально Циммерман был учеником Гербарта, но на самом деле главное влияние на него оказал друг его отца — Бернад Больцано, другой ученик которого — это сам Франц Brentano. А это — уже Эдмунд Гуссерль и, соответственно, — конец психологизма.

ствии с тремя типами изобразительности, за которыми и стоят упомянутые ценности. Первый тип — воспроизведение материального и тактильного (передача линейного, плоскостного и пластического). Второй тип — воспроизведение самого чувственного восприятия (через изображение светотени и цвета). И, наконец, третий тип — это «поэзия как таковая» (воспроизведение мышления). Собственно говоря, мы имеем здесь «эстетику чистого зрения» уже в готовом виде, где содержание может рассматриваться как случайный и необязательный носитель форм. И это — один из путей в поисках чистой формы, понятой как символизм чувственного опыта, отделенного как от опыта интеллектуального познания, так и от опыта эмоционального переживания.

Этот принципиальный момент формализма требует уточнения. Что же такое форма? Если говорить кратко, то для строго формалистической теории важно именно отделение и обособление содержания от формы, которая понимается как самостоятельная и специфическая сила самой вещи, являющаяся непосредственно в ее «простой зримости», в том ее облике, что прямо доступен чувствам, в данном случае — зрению.

Идеализм мыслит себе отношение формы и содержания принципиально иначе: форма должна обладать смыслом, то есть являть свое содержание, которое, в свою очередь, есть соотнесенность, связь, отношение с чем-то иным по отношению к вещи, чем-то идеальным, сверхчувственным, и, соответственно, «истинным», то есть сущим (и наличествующим). Поэтому красота вещи — это идея красоты вещи, и восприятие вещи — это ее понимание, ее осмысление, это не «как» явления, а его «что» (в этом пункте Гегель и тот же Шопенгауэр будут принципиально единомысленны).

Для Гербарта как самого выразительного и влиятельного представителя именно формализма и его, строго говоря, родоначальника (помимо Канта) все обстоит иначе: красота —

это то, что можно воспринять и это, что лежит на поверхности вещи, это ее поверхность, точнее говоря, это имманентные (собственные) свойства частей. Это внутренние отношения этих самых частей (они никуда из себя не выходят), и они саму вещь и формируют, образуют, структурируют и просто komponуют именно как нечто созданное, сотворенное, выстроенное, что потом будет именоваться гештальтом или, если угодно, синтаксисом.

Любая идеалистическая эстетика содержания, конечно же, не может не учитывать того обстоятельства, что всякое содержание себя являет, открывает себя в своем облике: чтобы содержание стало содержанием, оно должно обрести форму. У всякой идеи есть образ — способ ее самообнаружения. Эти отношения именно диалектические — вещь открывается именно через взаимодействие содержания и формы как именно взаимодополнительных противоположностей. Но приоритет и инициатива — за идеей, за содержанием: форма служит идеи, предназначена для выражения смысла, она функциональна, существует ради достижения некоторой цели. Для идеализма красота — это наилучшее осуществление цели, и форма поэтому — только момент, лишенный всякой самостоятельности, автономности (способ самообнаружения, самореализации, самоосуществления — еще не способ данности, столь важный для феноменологии).

Формализм в лице того же Циммермана обращает внимание на тот простой факт, что цель может быть достигнута разными путями, средствами, разным образом, и не обязательно каждый будет наилучшим. Красота — это именно предельное, наилучшее выражение, проявление идеи единственно совершенным способом. Так что получается, что красота — а в ее лице и форма — предшествуют выражению, то есть явлению идеи. Красота не может, таким образом, быть обоснована ни целью, ни идеей как таковой. Красота — это именно признак, индикатор свободы формы, ее независимости, силы и власти. Подобное означает и независи-

мость — если говорить шире — самого творчества. Это и автономность самого художественного творения именно как результата творчества.

Но проблема заключается в обосновании этой формальной автономности. С точки зрения Циммермана (и не только его) единственный путь, как мы уже говорили, — это уподобление эстетики логике, которая как раз в качестве науки о форме (мышления) обнаруживает принципиальную свою независимость от содержания: логические формы описывают правильность и, соответственно, истинность мышления независимо от того, о чем идет речь. Главное — это именно правильно выстроенная речь, ее порядок. Равным образом и эстетика может судить о правильности вещи или образа и, значит, и о красоте.

[Остается, однако, вопрос о происхождении этой самой правильности и красоты. Тут-то и возникает проблема зрения как возможного эквивалента мышления как такового: не интеллектуальное познание, а чувственное восприятие — вот начало красоты (как проявления истины: Плотин здесь протягивает руку Баумгартену, в объятиях которого — мы все до сих пор...) Но тогда — следующий виток вопросов о происхождении. И снова эмпиризм не оставляет вопрошающего в покое: если можно говорить о правильности мысли, правильности речи, то есть о логике форм и степени оформленности подобных процессов, то почему нельзя допустить и логику того же зрения? Не есть ли это логика того же сознания, обладающего врожденными, априорными категориями-понятиями, схемами-структурами апперцепции? Итак, нативизм или эмпиризм? Или вопрос о первичности и происхождении — это все тот же детерминизм? Или прав Гельмгольц, вслед за Миллем предпочитающий говорить об индуктивной логике повторов и воспоминаний, наслоений («седи-ментаций») отдельных случаев и ситуаций, символически воспроизводимых сознанием в упрощенно-обобщенных

формах, так сказать, архивированных и адаптированных к возможностям памяти, подчиненных единственной логике доступности и воспроизводимости с минимальным усилием? Не стоит ли просто от причинно-следственных отношений отказаться, чтобы сохранить свободу того же творчества, игру воображения? Не потому ли Циммерман различает логику (свободу духа) и психологию (связанность жизненных процессов, приближающихся к естественно-биологической предопределенности)?

По всей видимости, радикальное разрешение этой проблемы заключается в указание на особую вещь как объект и, можно сказать, «проект» восприятия, которое само обладает такой степенью творческой активности, что может не просто позволить себе выбирать свой особый объект, предмет восприятия, а неуклонно его творить логикой, самим порядком своей природы, которая есть фантазия, воображение, направленного внимания и воли. Таковым объектом зрительной активности, силы наглядного воображения является именно поверхность, организованная и структурированная логикой постигающего и оформляющего зрения, выписывающего на ней свои узоры — векторы и диаграммы действующих сил, исходящих из подвижности взгляда, исток которого, в свою очередь, — моторика телесности как той единственной и единой инстанции целостности, цельности целевой установки, что действительно и действительно не нуждается ни в какой детерминации, ибо она дана как дается сама жизнь. Именно симптомом и одновременно условием этой жизни она — телесность — и является, и обнаруживается интуитивно переживающим сознанием... Но, как кажется, мы слишком забежали вперед в наших рассуждениях.]

А забежали мы вперед потому, что мы предвосхищаем ответы в духе гештальт-теории, склонной видеть в цельностях и изначальные, и конечные сущности. Но хотя для Гербарта и Циммермана поверхность обладает сущностным

преимуществом и структурная имманентность эстетических объектов реальной трансценденции, но, тем не менее, она не есть конечная сущность. Более того, формальная эстетика не есть эссенциалистская теория, так как исходны и конечны сами отношения, но не участники отношений. Потому-то несправедливы обвинения формальной эстетики в том, что она изгоняет дух, оставляет форму пустой и опустошенной: она просто занимается не формой, а процессом подачи, образования формы. Дух и есть форма в качестве того, кто наделяет вещи формой. Но по отношению к сознанию дух не трансцендентен, но имманентен, и поверхность следует рассматривать не поверхностным взором: это и есть самое глубинное<sup>1</sup>. Таким образом, формальная эстетика занята все той же редукцией в поисках первичных данностей эстетического опыта<sup>2</sup>. Эти данности должны быть и просто решающими данностями в том смысле, что они должны, согласно Гербарту, обеспечивать «эстетическое суждение», так как речь все еще идет и правильности отношений, в которые вступают участники, на которых нельзя поэтому сосредотачиваться. Говоря кратко: гербартианец форму понимает как отношение, как поле взаимодействий частей, как сеть, раскинутую на поверхности или в пространстве чувственного восприятия. Это скорее «воспринимаемые связи

<sup>1</sup> Л. Визинг склонен и в этом моменте видеть предвосхищение ранних Гуссерля и Витгенштейна (Op. cit. S. 43), а также всего структурализма, вспоминая, между прочим, и Вентури, которому принадлежит, по мнению Визинга, единственное в XX веке обращение к Циммерману (Ibid. S. 270—271).

<sup>2</sup> Поэтому форму нельзя приравнивать к гештальту: форма — сама есть редукция к реляциям. Гештальт же постулируется прямо противоположным образом: он не есть ни сумма, ни итог, не результат отношений. Он инварианта, фактически — идея, эйдос, он — трансценденция... (Ibid.).

творческого синтаксиса», это «планиметрия инфраструктуры» или, говоря языком уже ученого третьего после Гербарта поколения, — это «контур и цвет на плоскости или в пространстве». Нам должно быть принципиально важно то, что это слова Алоиза Ригля, о котором у нас еще обширный разговор чуть ниже.

Но на самом деле за этими принципиальными положениями стоят проблемы не только эстетики, но и всей науки, которая, согласно уже Эрнсту Кассиреру, как раз в это время — время Циммермана — совершает «переход от понятия субстанции к понятию функции». Само мышление — это есть именно функциональная форма, способ функционирования сознания, обнаружение отношений и нацеленность на них, точнее говоря — их активное выстраивание, конструирование, конституирование и созидание, а не простое механическое или какое-либо иное отражение, репродуцирование или имитация вещей, состоящих из готовой, но скрытой, глубинной и потому внутренне трансцендентной субстанции, что вдвойне невыносимо. Мир таков как он дан, и вещи — это данности; их смысл в этом-то и состоит. Именно отдавание, предоставление и есть главное действие и условие взаимодействия, то есть взаимности, реляционности, самоотказа и самозабвения, самоопустошения и экстаза ради иного наполнения — иным, непохожим и чужим, хотя и не чужеродным (это и есть «экстаз открытости», если пользоваться уже фразеологией Хайдеггера). Отношения чистых форм на поверхности зримой доступности, по мнению того же Визинга<sup>1</sup>, лучше всего воплощаются, например, в деятельности Швиттерса с его коллажами, где реализуется тотальный принцип индифферентности именно по отношению к материалу (то есть к тому же содержанию), который может

<sup>1</sup> Ibid. S. 47ff.

быть буквально отбросами. Эта творческая практика-интуиция как подтверждение теории Циммермана через 50 лет в свою очередь предвосхищает уже эстетику Т. Адорно с его «отрицанием идентичности содержания-состава и явления» в произведении искусства которое, таким образом, перестает быть «чувственной формой проявления сверхчувственной правды», когда та же эстетическая форма представляется «онтологическим носителем содержания», обнаружением «внешнего бытия» (крайнее проявление такой идеалистической эстетики, по мнению Визинга, — это М. Хайдеггер с его пониманием искусства как «помещением-в-творение правды»)<sup>1</sup>. Формальная эстетика, наоборот, видит цель произведения искусства не в выстраивании «метафоры» акциденции (форма) и субстанции (содержание), а в «продуцировании планиметрической инфраструктуры», когда само произведение — это «чистая видимость присутствующей формы»<sup>2</sup>. Нетрудно, впрочем, и просто

<sup>1</sup> Хотя, на самом деле, с Хайдеггером все чуть сложнее в связи с его онтологией, преодолевающей по-своему всю классическую парадигму идеалистической метафизики.

<sup>2</sup> Тем не менее, мы позволяем себе некоторое упрощение ситуации ради общего порядка изложения, и потому, чтобы почувствовать все прециозность и многоаспектность современного эстетического дискурса, позволим себе цитату: «Между идеалистическим рассмотрением эстетического объекта как манифестации правды, с одной стороны, и эстетизированного упразднения того же самого через простую попытку субъективного с ним обращения, со стороны другой, расположена возможность понимания эстетического объекта как некоторого комплекса отношений. Ни произведение не рассматривается как гештальт явления отсутствующего, ни различие между эстетическим объектом и объектом не эстетическим не подвергается ни нивелировке, ни отрицанию. Предложение Циммермана звучит так: Эстетический объект — это образование,

необходимо заметить, что при всей радикальности такого концептуального пересмотра эстетической формы само произведение, пусть и результат продуцирования, остается автономной и замкнутой цельностью-данностью. Но ведь если меняется понимание самого процесса создания произведения (именно это приводит к пересмотру сущности произведения), то следует быть в этом моменте последовательным чуть в большей, мягко говоря, мере: коллажные манипуляции с формой и равнодушие к материалу может предполагать и равнодушие, индифферентность к материальным границам произведения и к преодолению личностных границ авторства, что в качестве следствия вынуждено предполагать и свободу интерпретатора как соучастника, со-творца и даже не соавтора, а подлинного автора такого произведения-коллажа (или того, кто заменяет, представляет в качестве эстетического душеприказчика скончавшегося или не родившегося автора). То есть такого рода сложноустроенная инфраструктура не обязана ограничиваться структурами визуального опыта, который, на самом деле, имеет характер двухмерной данности. Но ведь даже в глазу человека процессы ретинальные всячески расширяются через процессы и состояния хотя бы ментальные. Более того, они даже и предваряются таковыми или даже еще более специфическими и автономно имманентными — процессами мемориальными и в узком, и в широком смысле слова<sup>3</sup>. Поэтому мы в праве представить себе, что эта по-

выделяемое посредством присущих ему имманентных отношений, а формальная эстетика — это теория структур подобных отношений, развертываемых на наружной поверхности» (*Wiesing, L. Op. cit. S. 50—51*).

<sup>3</sup> Отчасти это имеет в виду тот же Визинг, в связи с опасностями логицизма, поджидающими формальную эстетику Гербарта и Циммермана, которые предпочитают мышление восприятию,

верхность реляций — полупрозрачна или что это особое силовое поле, что на него проецируются взаимоотношения, что существует особое отношение именно проступания на поверхность иного — ради единства, ради не сложенности, а, так сказать, «сглаживания», дабы явилась слаженность и согласие, взаимообусловленность во взаимоотнождении. Или даже не проступание, а прохождение сквозь, но не в трансценденцию иного, а в продолжение имманентного, но средового, пространственного — «диафанического»<sup>4</sup>. Другими словами, а что, если в эти отношения включается именно наблюдатель, зритель не в качестве самостоятельной, автономной сверхъинстанции, а как всего лишь один из элементов отношения, часть коллажа? Каков механизм или логика этого включения, этой самоотдачи, где имманентность формальных связей и взаимодействий имеет характер не планиметрический, а стереометрический, где логика и метрика визуального рассматривания раздвигается и транспонируется в топик, например, психосоматического развертывания?

Так мы вступаем на принципиально иной, хотя и до-

говоря как об «эстетике без *aisthesis*», когда «базовые эстетические формы не зависят от восприятия». Вывод — очень точный: «зримые формы мутируют в незримые идеи», они «соответствуют идее формы». И особенно — что касается творческого акта: в контексте такой эстетики «для художника прекрасное — данное, а не сделанное, его деятельность — дело открывателя, а не изобретателя» (*Wiesing, L.*. Op. cit., S. 54).

<sup>4</sup> Здесь — вся проблематика «диафанического»: Янтцен и Зедльмайр, или волшебство диафанического. К истокам современных концепций литургического пространства // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сборник статей / Сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф. М., ГИИ, 2018// 365-403 (с обширной библиографией).

полняющий и восполняющий путь истолкования эстетического опыта, понятого уже не просто как созерцание эстетического объекта, и не просто его сотворения посредством активного воображения, но, скорее, погружения в него, когда субъект становится имманентным аспектом объекта, являя его именно таковым (хочется сказать — объектом интенциональным). Мы имеем в виду уже теорию и практику знаменитого «вчувствования», которое чаще всего (особенно искусствоведы) понимают весьма превратно и которое Вентури вслед за Виктором Башем именуется очень точно «символической симпатией», хотя, если пользоваться английским эквивалентом, который, в свою очередь, забытый на время, но опять-таки немецкий, то это, несомненно, эмпатия, то есть, вложенное переживание<sup>1</sup>. Сын знаменитого философа и писателя Фридриха Теодора Фишера (1807—1887)<sup>2</sup> не менее знаменитый *Роберт Фишер* (1847—1933) был именно тот, кто подхватил этот термин, введенный в употребление Гердером, Вакенродером и Новалисом, придав ему вид целой теории (прежде всего, в своей докторской диссертации «Об оптическом чувстве формы», 1873). Чувство им, напомним, рассматривается как универсальная духовная активность индивидуума, воспринимающая «формы внешнего мира как символы соб-

<sup>1</sup> О «вчувствовании» см., например, наши наблюдения: С. Ванеян, С.С. Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Вып. 1 (21). 2016. С. 123—148.

<sup>2</sup> См. также у него относительно раннюю, младегегельянскую «Эстетику или науку о прекрасном» (1846) с ее идеей «смерти религии» и смерти не вообще искусства (как у Гегеля), а только религиозного искусства (и рождение «искусства человеческого»). А также поздний труд «Об отношении содержания и формы в искусстве» (1858) с предвосхищением психоаналитических представлений о бессознательном и онейрическом.

ственной жизни». Такое взаимодействие внутреннего и внешнего, которое и есть «вчувствование», возможно при соблюдении следующих моментов: 1) действие восприимчивости-симпатии (сопереживания-сочувствия в том числе и собственной индивидуальности); 2) аналогия между внутренними напряжениями-возбуждениями и взаимоотношениями с внешним миром; 3) стремление-тяга к единству с миром как таковым (у Фишера эта тяга окрашивается в несколько пантеистические тона «духовного слияния»). Духовная жизнь художника и он сам — вот что есть объект воспроизведения со стороны художественного творения, а вовсе не предметное содержание. Поэтому аналитика искусства должна опираться на подобные «символы чувства» (например, косая линия, устремленная вверх, возвышает душу, горизонталь ее расширяет, прерванная линия живее задевает зрителя, чем непрерывная и прямая т.д.). Именно такая «самоидентификация Я с объектами» только и обеспечивает возможность познающего контакта с «художественной вещью в себе». Такова четкая и стройная теория «вчувствования», взятая в своей чистоте. Ее ни в коем случае поэтому нельзя путать с каким-либо «субъективизмом», то есть переносом субъектом на предметы своих чувств, мыслей и переживаний, приписыванием или навязыванием объектам состояний субъекта (если мне грустно — то мир выглядит «гнусно»).

Кстати говоря, Р. Фишер был не только теоретиком вчувствования, но и его практиком: он был вполне конкретным искусствоведом<sup>1</sup> и весьма изрядным полемистом, не жалевшим ни своих чувств, ни чувств тех своих коллег, историков искусства, — «deren Arbeit sich im Katalogisieren, Datenbestimmen, Urkundenjagd,

<sup>1</sup> Его габлиитационное сочинение было посвящено Луке Синьорелли (1879).

Notizenhäufung und Technologie erschöpfe»<sup>1</sup> — позволим себе процитировать его в оригинале, чтобы почувствовать всю безжалостную изощренность слога. Ему от них, кстати говоря, тоже доставалось по полной программе, чего стоит один только Вильгельм фон Боде, доходивший в полемике против Фишера почти до диффамации, или Губерт Яничек, или тот же Антон Шпрингер, в отзыве на разгромную рецензию Фишера о посвященной Дюреру монографии Морица Таузинга (одного из отцов венского искусствознания и друга Шпрингера), язвительно замечавший, что сам-то Фишер, хотя и декларировал наведение «крепких мостов между историей искусства и спекулятивной эстетикой», тем не менее с этой задачей не справился<sup>2</sup>. Хотя стоит подчеркнуть, что собственно историки искусства были ему не главные противники. Куда принципиальнее была его критика, например, Гербарта и Циммермана за их абстрактный формализм, которому он противопоставлял (например, в заметке «Эстетический акт и чистая форма», 1879) то истинное «содержание произведения искусства, которое заключено в художнике»<sup>3</sup>. Из чистых (и не последних!) философов известного влияния Роберта Фишера испытал на себе Бенедетто Кроче<sup>4</sup>. Итак, у «вчувствова-

<sup>1</sup> «Их работа представляется им реализованной в каталогизировании, датировании, в охоте на источники, нагромождении заметок и в технологии». Слова из эссе «История искусства и гуманизм» (1880).

<sup>2</sup> Metzler kunsthistoriker Lexikon: Zweihundert Portr. deutschsprachiger Aut. aus vier Jh. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar. Verlag J.B. Metzler, 2007. S. 453.

<sup>3</sup> Характерен подзаголовок его позднего труда о Рубенсе (1904): «Книжечка для нецеховых любителей искусства». Книга Фишера, кстати говоря, вышла синхронно с книгой Я. Буркхардта, посвященной тому же персонажу.

ния» как понятия весьма обширная концептуальная коннотация и крайне емкий теоретический контекст, вбирающий в себя и психоаналитическую проекцию-трансфер вкуче с катексисом (и становится понятным, что это все совсем не изобретение Фрейда), и, несомненно, феноменологическую интенциональность, связанную, между прочим с редукцией односторонней инстанции субъекта, противопоставляемого объекту. И, несомненно, вся постфрейдистская объект-психология (в лице, например, Мелани Кляйн и ее учеников) — это опять-таки то же «вчувствование», но особым образом окрашенное именно феноменологией вкуче с гештальт-теорией<sup>5</sup>. Но, как не трудно заметить, мы все еще находимся в рамках эстетики и психологии. Как и когда «чистая форма» обеспечивает рождение искусствознания, этой тоже «чистой» науки, но уже в силу своей

<sup>4</sup> Одно из первых исследований о Р. Фишере появляется довольно рано. Это монография об его отце с обширной главой о сыне: *Glockner, H. Friedrich Theodor Vischer und das neunzehnte Jahrhundert*. Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1931.

<sup>5</sup> Напомним, что для *Йоханнеса Иммануила Фолькельта* (1848—1930): «вчувствование в мир вещей» представлялось соединением имманентных «объективных чувств» (то есть усвоенных впечатлений, что порождаются в душе при контакте с произведением искусства) и интуитивного схватывания эстетических предметов. Из его сочинений для нас важны «Понятие символа в новейшей эстетике» (1876) и «Система эстетики» (1—3, 1905—1912). Но для *Теодора Липпса* (1851—1914) «вчувствование» представляется как переживание удовольствия (т.е. приемлемости или отвержения). Основные его тексты — «Эстетика пространства и геометрически-оптические иллюзии» (1897). «Эстетика» (1903—1906). особого внимания, конечно же, заслуживаю отношения Липпса и Воррингера, изложенные последним довольно подробно в воспоминаниях. См. *Ванеян С. С.* Цит. соч. (2016).

специальности? Хотя, на самом-то деле, постановка вопроса не совсем корректна: искусствознание и есть та же эстетика и та же психология. Это своего рода дисциплина-Протей, многолика наука или просто проект такого дискурса, который мог бы обеспечивать пересечение разных прочих дискурсов — на сугубо символической основе и одновременно на миметических возможностях, подражая самому предмету, то есть искусству. Оно тоже есть не только вещи, не только личности, не только визуальный опыт, а все вместе и сразу.

*Конрад Фидлер и автономность наглядного созерцания*

Тем не менее, мы уже на примере Роберта Фишера могли видеть, как тяжело было историкам искусства (с ударением на «историках») усваивать новейшие эстетические идеи. Тот, кому удалось обеспечить этот недисциплинарный переход и снять цеховую фрустрацию, носил имя *Конрада Фидлера* (1841—1895).

«Об оценивании произведений изобразительного искусства» (1876), «Об интересах искусства и его требованиях» (1879), «Современный натурализм и художественная правда» (1881) — вот основные тексты Фидлера, пронизанные целым комплексом идей, позволяющих именно его, Фидлера, называть родоначальником «искусствознания», сумевшего отделить его от всеобщей эстетики<sup>1</sup>. Что же это за идеи и каков способ отделения? Первое — это различие вслед за Кантом субъективного усвоения вещей и объективного, то есть, основанного или на чувстве удовольствия-неудовольствия, или на наглядном восприятии, которое, в свою очередь, лежит в основе и изображения вещей. Именно объективное усвоение — единственная специфическая область искусства, когда, между прочим, художествен-

<sup>1</sup> *Venturi, A. Op. cit. S. 276.*

ное созерцание и изображение, интуиция и выражение в произведении искусства совпадают. «Продуктивное созерцание» — вот, согласно Фидлеру, сущностная черта искусства, продуцирующего особую реальность. Эти характерные признаки кантианства в герабартианской редакции Фидлер дополняет одним принципиальным моментом: предметом его внимание становится не только созерцание красоты как таковой, но, в первую очередь, осмысление форм и способов верного обращения с искусством, когда именно отдельное произведение искусства отмыкает доступ к художественному сознанию.

Существенное у Фидлера различие чувства зрения и чувства осязания (тактильного восприятия и физиогномического). Осязание лишено собственных «возможностей развития», так как для реализации «осязательных представлений» обязателен переход к языковым представлениям, к понятиям о соответствующих свойствах (твердость, мягкость, шершавость и т.д.). Тогда как при обращении с зрительными чувствами разворачивается такая активность, что воспроизводит «непосредственное развитие» чувственного восприятия как такового. Это развитие реализуется в жестах, знаках, в живописании и в занятии пластикой и вся подобная активность, продуцируя особую и специфическую реальность, становится предметом следующего уровня активности — и опять глаза, минуя всякого рода интеллектуальные подпорки.

Так рождается основополагающая идея Фидлера: выше-названные художественные активности (живопись, пластика, зодчество) развиваются по своим законам — законам «наглядного созерцания», не нуждаясь в воспроизведении законов той же природы, будучи от них независимы. Но природа — как раз и есть показатель разных способов познания: как с ней обходится понятийное мышление учебного и как — наглядная созерцательность художника — так различаются и виды познания. Художественное — это «вос-

произведение формообразования-оформления» (Formgebung). Причем художественная деятельность не подчиняется законам формообразования-созерцания, а именно соответствует, находится в согласии (Übereinstimmung) с ними, и они выводятся из наблюдения-контакта с уникальным способом рассматривания вещей и мира, что свойственен конкретному художнику (понять Рембрандта — значит уразуметь «формальное значение его стиля», который заключен в его, скажем, особой, только ему присущей светотени).

Согласно Фидлеру, подлинная история искусства основана именно на специфическом способе познания, которое опосредуется одним лишь искусством и которое только искажается всякого рода «фантазийными воспроизведениями духа времени вкупе с народным духом» или, что еще хуже, «филологически окрашенной педантичностью и мелочной возней с деталями». Типу истории искусства, основанному на идее развития и исторических взаимосвязях, Фидлер противопоставляет историю гениальности и уникальности художественной персональности. Гениальность же — это способность открыть миру глаза на вещи, в существование которых прежде просто не верили (а не верили, потому что, скажем так, этих вещей не существовало). Поэтому, кстати, у гения не может быть предшественников, а только последователи. Предзримый художником «идеал» — это не повторное созидание природы посредством предзаданных правил, а особый способ созерцания и изображения, корни которого уходят глубоко в сущность уникальной индивидуальности. Искусство не развивается последовательно, поэтапно от орнамента примитивных народов к шедеврам великих исторических эпох, оно, скорее, совершает скачки. Фидлер выражается весьма выразительно: «ценность художественных правил в том, что они способствуют порождению того, что они выставляют, а не в том, что они способствуют приспособлению того, что их превосходит».

Итак, еще раз: 1) независимость искусства от внешней

действительности и от задач подражания природе; 2) творчество и произведение искусства как самостоятельная действительность; 3) творчество как особый тип познавательной активности; 4) восприятие — творческий процесс (миросозидающий акт творческой монады)<sup>1</sup>. Особым практическим, то есть историко-художественным приложением фидлеровских идей стала его версия истории архитектуры.

Поступательное движение архитектуры заключается не в выражении намерений народов и эпох, а в переходе от того, что «бегештальтно», к тому, что гештальтом надделено. «Бегештальтное» — это ожидающий гештальта материал (вещество), которое обнаруживается, исходя из первичных практических потребностей, в замкнутом и перекрытом пространстве<sup>2</sup>. Форма поэтому — не предзаданная величина, а именно бытие в материале. Фидлер в этом пункте вполне следует за Земпером, и для него конечное достижение архитектуры — греческий храм, а единственное в последующее время к нему приближение — это романика (а вовсе не готика, где налицо лишь изошренная конструкция, тогда как в романике — предельное развитие пространства, доходящего до интегрированного единства и цельности, все превосходящей и все в себя вбирающей, когда, например, колонны, преобразуются в чистые столбы как продолжение пространства и не более того, но и не менее). Брунеллески и Микеланджело со своими куполами — это именно доведенная до гениального и уникального совершенства все та же романика. В целом же история архитектура (как и прочие области искусства) — это скорее всевозможные заблужде-

<sup>1</sup> Собрано воедино в эссе «О происхождении художественной деятельности» (1889).

<sup>2</sup> Только так устроенное, структурированное, сконфигурированное пространство является местом и вместилищем.

ния, чем богатство находок и мыслей, так как редко достигается соответствие «внутренним законам» развития искусства, которые, тем не менее, существуют и ожидают своего воплощения. В этой историко-художественной парадигме характерно полное игнорирование свободной человеческой фантазии. И подобный интеллектуализм и, пусть имманентное, но все-таки «законничество» Фидлера (по образованию, он между прочим, был юристом) часто ставятся ему в вину, но скорее со стороны художественных критиков, чем тех историков искусства, кто желал бы поновому, но все же практиковать научный дискурс (это именно справедливо для Вёльфлина, в первую очередь).

И тем более интересен случай *Адольфа фон Гильдебранда* (1847—1921) с его крайне знаменитой и популярной «Проблемой формы в изобразительном искусстве» (1893), где мы видим не просто практическое (художественное) приложение идей Фидлера, но как раз тот особый случай, когда именно художник интеллектуально и концептуально вдохновляется и стимулируется идеями философа и мыслителя<sup>1</sup>. И стоит чуть подробнее обсудить причины того, что, казалось бы, столь «нехудожественное» явление, как примат мысли над чувством как раз и оказывается одним из самых последовательных и продуктивных продолжений формальной эстетики.

Фидлер выстраивает свою теорию, пытаясь соединить форму и содержание, которое для него — это смысл самого процесса и просто акта наделения формой. Форма — посредник познания, но познания, как мы видели, особого («образная форма как инструмент познания»<sup>2</sup>). Именно поэтому форма у Фидлера — это уже практически кассире-

<sup>1</sup> В такой же точно роли чуть позже выступают, между прочим, В. Кандинский и П. Клее.

<sup>2</sup> *Wiesing, L. S.* 148.

ровская «символическая форма», хотя и представленная как «форма способа зрения» (Sichtweise), когда «образ показывает, как он показывает», когда зримой формой осуществляется «сообщение формы». Для этого случая вовсе нет надобности в предметной изобразительности: можно изображать вещи, не имеющие зримого обличья — чувства, настроения, эмоции. Но это положение может вызывать сомнение в своей специфичности именно для произведения искусства, то есть для вещи, специально созданной для созерцания и смысл которой, повторим, заключен в том, что она предполагает и, значит, воспроизводит особую чувственную модальность, именуемую зрением. Другими словами, изображать можно саму «инфраструктуру зрительного восприятия» — посредством «инфраструктуры образа», причем типов, разновидностей и, в конце концов, состояний зрительских актов может быть предостаточно, главное — изображая те или иные объекты воспроизводить «качества имманентных образных отношений» как качества процесса зрения<sup>1</sup>. Другое дело, что только в редких случаях воспроизведение подобных «модуляций восприятия» можно расценить как художественное достижение. Первое вовсе не предполагает автоматически второе, но второе — невозможно без первого<sup>2</sup>. Другими словами, искусство не есть иллюстрация того или иного способа зрения, того или иного навыка видения. Внутренняя структура произведения может быть чем-то прямо противоположным: она задает то, как можно или следует смотреть и видеть вещь и саму действительность, конструируя или

<sup>1</sup> Ibid., S. 150—151.

<sup>2</sup> Очень принципиальная в данном случае проблема — это оценка и понимание данных «инфраструктур», «модуляций» и т. д. именно как различных объектов изображения, а не различных уровней смысла.

вариацию на тему увиденного, или прямо независимую и новую реальность (но на основании прежнего визуального опыта, который в любом случае, но по-разному включается в структуру уже изображения, а не образа). Те или иные стили — индивидуальные или коллективные — это информация именно о том, как можно видеть те или иные вещи, но, однако, такого рода «структурная корреспонденция между образом и глазом» совсем не обязательно доступна проверке, и подобное не есть задача ни эстетики, ни искусствознания. Тут мы и подходим к существу теории Фидлера, сформулированной им еще в «Происхождении художественной деятельности» (1872) как задача искусства, состоящая в «развитии и образовании (культивировании) таких представлений, в которых действительность воспроизводится в первую очередь в той мере, насколько она есть именно действительность зримая». То есть, искусство, создавая «проекты» чистой зримости (визуальности), принимает на себя трансцендентальную функцию: она предлагает «планы схематизации, которые делают возможным видеть предмет»<sup>1</sup>. Посредством своих отношений-реляций форма образа (изображения) становится схемой созерцания. Как об этом уже выразился когда-то Шопенгауэр: «художники позволяют нам смотреть на мир своими глазами». Но в этой и подобных ей формулировках<sup>2</sup> сокрыто больше вопросов, чем возможных ответов. Это хорошо можно понять, если попытаться — в метафизическом смысле понимая форму созерцания — представить себе соответствующую ей «материю созерцания» (из чего сделано созерцание). Тем самым мы понимаем, что формальная эс-

<sup>1</sup> *Wiesing, L. S.* 153.

<sup>2</sup> Например, выражение Дильтея касательно ментальных структур как «руководства ко зрению» или самого Фидлера: «образное отражение мира преобразуется в головах людей».

тетика в лице и Фидлера, и того же Вёльфлина мыслит себе образ инструментально, как средство схватывания того, что имеет доинтенциональный характер (ведь форма — это есть уже «состояние интенциональности»<sup>1</sup>). Другими словами, уяснение видимых имманентных отношений образов открывает доступ и к пониманию «незримых состояний созерцания», то есть к тому, что может именоваться «синтаксисом созерцания» (Визинг), что есть «состояния человека», «самодостаточная значимая размерность сознания, в данном состоянии пребывающем»<sup>2</sup>. Но это то, что касается имманентных структур сознания, пусть и находящегося в состоянии зрительного восприятия или, говоря шире, образного переживания. Но это не снимает проблему того, как обосновать эквивалентность до-визуального опыта и визуальной его манифестации. Единственный путь обоснования — это допущение того, что вышеописанные имманентные образные структуры опять же не есть структуры отображения, а структуры изображения: вещи воспринимаются, но не воспроизводятся, а производятся, так что можно говорить о том даже, что «в нашем восприятии напрямую начертаны типические разновидности стиля». И эти стили собственно и выстраивают восприятие: в сознании наличествует такой смысловой уровень, который соответствует не предметам, а формам его изображе-

<sup>1</sup> *Wiesing, L. S.* 153. Нацеленность на доинтенциональные уровни — это попытка описать досемантические структуры, так как в интенциональном уже сознании присутствуют интенциональные объекты. Позволим себе заметить, что формальное как до-материальное может предполагать и до-вещественное, до-вещное, то есть до-реальное.

<sup>2</sup> Стоит оценить терминологическую скрупулезность данных формулировок, далеко, кстати говоря, превосходящих любой филологический педантизм...

ния». Более того — это даже не структурные формы, а «структурные качества, независимые от интенциональности». Очень осторожная и сдержанная итоговая формулировка звучит так: «лишь образ способен показать, что это значит: совершать опыт восприятия в медиальности человеческих чувств»<sup>1</sup>. У нас нет ни достаточного места, ни должной квалификации, чтобы подробно комментировать данное в высшей степени искусное (но не искусственное!) высказывание, убедительное в своей наглядно-зримой обходительности по отношению к уровням созерцания, где смысл и значение формы проступает сквозь смысл и значение созерцания как такового. Еще раз подчеркнем, что этот сквозной смысл — в конструировании реальности по принципу ее наглядного предоставления всякому взору, то есть по принципу искусства в его «сильном», активном аспекте — в «состоянии стиля».

Итак, само восприятие и его результаты становятся предметом внимания, так рождается новый объект со своим смыслом, со своим содержанием: не отказ от содержания

<sup>1</sup> *Wiesing, L.* Op. cit. S. 154. Со ссылками на Фоссийона («становиться осознанным означает становиться формой» и Мерло-Понти («воспринимать — это уже, стало быть, стилизовать» (*Ibid.* S. 283). Все вместе это и есть то, что другой — уже англоязычный исследователь Марк Роллинс назвал «perceptual style» (*Rollins, M. Mental Imagery: On the Limits of Cognitive Science. New Heaven, Conn.: Yale University Press, 1989*). У нас будет еще возможность вспомнить эти принципиальнейшие идеи в связи с продолжением разговора о вчувствовании и, соответственно, абстракции. Важно в вышеприведенной формуле пять моментов: (1) образ демонстрирует значение (содержание) того процесса, (2) который состоит в создании (почти изготовлении) некоторого опыта, (3) и он есть восприятие, (4) осуществляемое посредством чувств (5) и они — человеческие.

и не преодоление предмета, а открытие нового предмета и его содержания. Иначе говоря, даже в таком достаточно радикальном своем прорыве (это случай — Вёльфлина) формальная эстетика делает лишь первый шаг в поисках чистой видимости.

Более радикальный шаг — это преодоление и «субъективного состояния глаза», которое, повторяем, было последним словом Вёльфлина, но не Фидлера: для него это было промежуточным достижением и возможно было (в позднем тексте «Об истоке художественной деятельности», 1887) двигаться в глубь «символизма состояний формы» — от способов зрения к чистой зримости (*von der Sichtweise zur reinen Sichtbarkeit*)<sup>1</sup>. Движение на этом пути связано с релятивизацией, казалось бы, непреложной релевантности чувственной красоты и наглядного постижения-познания. Для Гербарта и Циммермана безусловное требование — воспринимать в искусстве красоту, для Вёльфлина — уяснять смысл связи между восприятием и формой. Фактически, и то, и другое — все семантика. Фидлер ставит под сомнение эти истины и выражается со всей определенностью: «конечно же, есть что-то совершенно иное, чем потребности нашей познающей, желающей или эстетически воспринимающей природы»<sup>2</sup>. Речь идет о «тайном смысле художественной деятельности», и при этом редуцируется данная деятельность до тех «воздействий, что уместны в совершенно иных областях бытия». Эти ценности связаны не с интересами и интерпретациями, которые вносятся в формообразование, но с, так сказать, побочными ценностными эффектами, пробуждающимися к жизни

<sup>1</sup> Последующее изложение — достаточно точное, хотя и не без комментариев, следование за Л. Визингом. См.: *Wiesing, L. Op. cit. S. 153–167.*

<sup>2</sup> *Ibid. S. 156* (все цитаты Фидлера — по Визингу).

посредством «художественной работы». Так преодолевается скрытая ориентация всей прежней формальной эстетики на все те же «формы референции», когда и сам способ изображения указывает не один раз, а дважды на содержание — и на предмет, и на себя. Все это — более изощренные варианты эстетики, ориентированной на содержание. Фидлер объявляет именно неважной все «указующие состояния» даже не одного зрения, но всего сознания зрителя, созерцателя образа, реципиента, «интерпретирующего образного сознания», конечно, задающего бытие образа, но вместе со всей текучей субъективностью и чередой состояний, вместе с художественной волей и волей к форме, постигнутых как формально неважное. Это несущественно именно формально, а сущностно принципиальным остается упразднение всякой знаковой, указующей, референциальной перспективы, что приводит к признанию исключительно визуальной поверхности как образного типа. «Тот самый факт, что нечто было порождено-произведено — вот то единственное, что, кажется, желательно всегда иметь пред собой»<sup>1</sup>. То единственное, что можно видеть в образах даже после удаления содержания, — это и не красота, и не способ зрения, а «гештальтные привидения к зримости» (*Sichtbarkeitgestaltungen*). Это то, что делает образ образом, это тот особый тип зримости, что отсутствует во всей зримой и многообразной природе и что «является нашему взору исключительно в художественной деятельности», когда «речь идет о производстве чистого выражения зримости некоего явления»<sup>2</sup>. Но это не есть зримость того,

<sup>1</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 159.*

<sup>2</sup> *Ibid.* Важно видеть порядок феноменов: (1) деятельность, направленная на (2) создание-продуцирование (3) экспрессии (4) зримости. В целом подобное именуется Визингом сменой парадигм: вместо изящных (букв. «красивых») искусств — искусства по-

что зримо: зримый образ и зримая вещь взаимоисключают друг друга, так как образ — это предмет на месте другого предмета, суть образа — присутствие на месте отсутствия (одно яйцо не может быть образом другого яйца, так оно тоже яйцо, образ же — иное по отношению к предмету, как это уже было ясно Блаженному Августину).

Как же образ демонстрирует отсутствие вещи? — Посредством своей зримой поверхности, которая превращается в отдельный феномен, тем самым обозначая и утверждая разницу между поверхностью образа и материалом, субстанцией образа, изолируя одно от другого, делая зримость освобожденной от вещи и позволяя ей являться как «свободное, самостоятельное образование» (выражение самого Фидлера), противопоставляя ей «связанную и несамостоятельную зримость» природных образований<sup>3</sup>. Связанная зримость — это интенциональность, это своего рода оболочка, упаковка вещи, которая всегда остается, всегда присутствует на заднем плане восприятия, так как помимо зрения существуют и прочие способы доступа до вещи — иными чувствами и в первую очередь осязанием, то есть, вообще — всякого рода обращением с вещами, которые ограничены своими средствами и граничат с иными возможностями, образуя единство именно в предметной интенциональности, но не в себе. Среди них зримость — только одно свойство вещи, одна из многих свойств, особенностей, то есть акциденций одной единственной субстанции, у которой, таким образом, наличествует наряду с прочими и такое качество

знающие, вместо же них — «искусства зримые». Уместно вспоминается и статья Б. Кроче 1911 года («Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit»), посвященная как раз фидлеровской «трансформации понятия искусства» (принцип искусства отныне — ни красота, ни понятие, ни подражание, ни даже чувство, а зримость).

<sup>3</sup> Ibid. S. 160ff.

как быть физиогномически явленной.

Ситуация с образом — фундаментально и принципиально иная. «Мы творим нечто, что воспроизводит для нас зримость предмета, и когда мы это делаем, мы создаем нечто новое, что прежде не было охвачено нашим физиогномическим представлением»<sup>1</sup>. Явленное в образе и есть вся реальность, так как зримость — это все, что может остаться и утвердиться от предмета в образе. Зримость и предметность в образе идентичны, но предметы в образе лишены субстанции, они поэтому — фантомы. И доступ к действительности в образе только один — всматривание, погружение взора в образ, зрение, скажем, облачается образом. В нем воспроизведен мир, который соответствует той личности, что его, этот мир, изобразила, но она — тоже иллюзорна, ее нельзя не потрогать, не обонять, ни даже видеть: образ буквально развеществляет мир человека, делая его в том числе и бесполезным, ибо недоступным. Мир разрушается, но на его месте воздвигается действительность уже образная<sup>2</sup>. И получается, что деконструирующая активность образа («иконоборчество имманентно образу») оборачивается конституирующим актом: «иная форма бытия утверждается на месте прежней» и это как раз и заключена «чистая зримость». Так что формальное рассмотрение образа венчается онтологией: образ на основании своей образности имеет собственный и особый «онтологический статус», так что зримость можно зреть как таковую.

<sup>1</sup> Ibid. S. 162.

<sup>2</sup> Напомним, что деконструкция человеческого мира образом может заключаться и во включении индивидуума (в том числе и творческого) в процесс, порядок порождения, продуцирования образа в качестве не истока, а момента, звена цепочки. Так мы приближаемся к сугубо феноменологической подоплеке «вчувствования».

Согласно Фидлеру, образ поэтому не открывает «мир отсутствия», а строит свой «мир присутствия», в котором «реальность только зримая» обретает такие онтологические качества, которых никак иначе ей не добиться. Образ может и должен быть сам вещественной и предметной реальностью в пространстве и времени. Все это — материальные носители образной зримости, но «образный процесс» преодолевает зримость материала, делает его незримым. Через деструкцию материальной зримости, когда материал используется всего лишь как материал, как подсобное средство ради достижения иных целей, — только тогда становится возможным возникновение мира искусства, в котором зримость вещей реализуется в «гештальте чистого формального образования»!

И это — именно образование, и оно — именно гештальтное, но главное — автономное, что отличает образную зримость, между прочим, от образности орнамента, который не может быть автономным, потому что он ничего не отрицает и потому не в состоянии предполагать то, чего нет, что отсутствует. Только про образ можно сказать, что в нем «видят то, что не наличествует на том месте, где это наблюдают». Орнамент — весь здесь, а чистая зримость — результат формальной редукции, если можно так сказать, которая не требует своей интерпретации, дабы обрести существование: ею нельзя пользоваться, у ней нет интерпретатора, ибо он ей не нужен, у ней нет онтологической санкции со стороны прагматики, тогда как орнаментом именно используют, его применяют, например, для украшения чего-либо (он представляет собой «асемантическую декорацию»)<sup>1</sup>. Поэтому можно сказать, что «чистая зримость идентифицируется

<sup>1</sup> Ibid. S. 165. Имеются, между прочим, ссылки на «Утрату середины» Х. Зедльмайра и его тезис «смерти орнамента», восходящий, в свою очередь, к Шпенглеру.

как семиотически нейтральная форма бытия»<sup>1</sup>. Сущее может обладать и характером знака, и характером знания, и характером красоты. «Зримость первичнее читаемости», ведь и животные, не умеющие читать, способны воспринимать, и, чтобы мыслить себе образ, не обязательно видеть в нем символ.

Итак, урок и достижение Фидлера, превосходят уровень и тогдашней эстетики (феноменологические аналогии и перспективы – неслучайны), и тогдашнего и последующего искусствознания (Вёльфлин разрабатывал, так сказать, промежуточную фазу развития идей Фидлера и даже так достиг почти предела искусствознания). И заключаются эти идеи в следующем: если образ – продукция чистой зримости, то эстетика – это требование к художникам в первую очередь искать такую образную форму, продуктивная возможность которой исключает «желание при создании изображения интерпретировать видимую действительность»<sup>2</sup>. Вместо этого предполагаются «попытки понять сотворение образа как выстраивание такого предмета, в котором зримость становится самостоятельной формой бытия». Так что в итоге мы имеем полную перемену представлений о природе художественной деятельности, которая уже не вторична и не производна по отношению к видимой действительности, а творчески активна в дополнении, расширении, обогащении и замене ее особыми феноменами, которые своим существованием обязаны художественной деятельности и которые по своей сущности – «только-зримы».

Так возникает следующая череда проблем, связанная с поиском возможных соответствий заявленной эстетической программы со стороны реального художественного процесса: есть ли творчество, отвечающее эстетике «чистой

<sup>1</sup> Ibid. S. 166.

<sup>2</sup> Ibid. S. 167.

зримости» и художественное ли это творчество? Быть может, речь должна идти, например, все-таки о практике научной или, во всяком случае, критической?<sup>1</sup>

В любом случае, ссылка на художественность в инфраструктуре дискурса о чистой зримости приводит к тому же подозрению в скрытой референции: объект и его содержание возвращаются, но под другим именем и в другом облике. Несомненно, творческий акт творит свою реальность, им же и наполняемую смыслом (хотя бы своим, то есть, акта содержанием). Но где истоки и пределы продуктивности: созидание реальности удовольствия (цельности, покоя, структурности), то есть красоты, продолжается (или укореняется?) в созидании реальности восприятия, зрения (или слуха)...

Почему, спрашивается, зримость выпадает из этой последовательности, останавливает ее или трансформирует в противоположность? Выход, прорыв за пределы интенциональности — не есть ли это выход в сферу как раз природы, где интенция прелагается в интуицию и, соответственно, инстинкт (ход бергсоновской мысли)?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Наука как вариант творчества тематизируется несколько в иной рефлексивной перспективе. См.: Prange, R. *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Deubner. Köln, 2004.

<sup>2</sup> И не только: природная, то есть, как предполагается, непосредственная и до-сознательная, а значит, и до-интенциональная образность, презентативность и презентность, заключена и таится в зеркальности! Этот еще аристотелевский, как известно, порядок мысли радикальным образом подхватывается Лаканом, но как мы хотим показать, не только им: вчувствование как проекция, как трансфер — это поиск и потребность во вместилище чувства, которое (вместилище), однако, видится в знакомом, в узнаваемом, в том, что есть уже достояние памяти, которой предлагается про-

В этом контексте место и функция поверхности кажется совершенно ключевой: это буквально преграда зрению, то, во что взгляд упирается, это остановка способности зора как проникающей силы и превращение ее в бессилие скольжения, растекания по поверхности — со всеми ее уже не визуальными, а тактильными свойствами. Этот переход — не просто переключение режимов одной единой сенсорной активности и не смена сенсорных модальностей: это не просто чередование зрения и осязания и не просто смена объектов восприятия. В структуру и так сложно устроенных, неоднородных процессов вторгается третья величина: слово и образ уступают место телу, точнее говоря, плоти, то есть тому что функционирует по природе своей как преграда, как препятствие, как оболочка, как то, что именно не пропускает внутрь, делая это, однако, не по своему какому-то зломыслию, не потому что это некая сила сопротивления. Дело в том, что плоть — однородна и аморфна именно как первичная субстанция, в которой нет членения и потому нет частей и нет различения явленного и скрытого, и на поверхности — то же, что и внутри (хотя о внешнем и внутреннем тоже говорить не приходится). Поэтому взгляд во внутрь — просто неважен, не интересен, ибо бессмысленен (буквально, ничего не значит — ни к чему не ведет, ничего не подразумевает)<sup>5</sup>.

сто новая ситуация, непохожая на ситуацию хранения. Ведь созерцание себя вовне, изнутри наружу — это хороший стимул или повод для пересмотра тех сокровищ, что хранятся внутри, то есть в недоступности непосредственного соприкосновения и т. д. Главное — идентификация себя в динамике перехода, в диалектике узнавания и забвения, сходства и чужеродности.

<sup>5</sup> Можно говорить, что если все-таки плоть — субстанция, то должна быть и ее явленность, то есть акциденция... Но если мы приписываем именно такой субстанции онтологию предельного

Поэтому мы не можем говорить, что перспектива упраздняется, что взгляд не может осуществить свою власть проникновения. Он сталкивается не просто со своей противоположностью, а со своим основанием, с условием своей реальности и реализуемости — фактически с основанием пространственности, которая предшествует зримости как условие, основание именно проникновения и «простираемости».

Хотя не следует игнорировать то обстоятельство, что именно взгляд «ощупывает» плоскость и реагирует на нее, натываясь и уклоняясь. Ему (взгляду) предлагается испы-

характера — как условия нашего, человеческого существования, если мы не редуцируем себя к душе и чистому сознанию, оставляя той самой плоти как раз роль акциденции, если мы переживаем свою собственную данность в нашей материальности, если мы признаем, что наше бытие — это плотское бытие, то тогда опыт нерасчлененности, до-структурности, до-оформленности (а-морфности), опыт идентичности и цельности — первичен, хотя и крайне неустойчив, неуловим и скорее — опыт искомости, а не исконности, опыт совершенства, которое только совершается. Но тем паче будет выглядеть запретным, табуированным, опасным и утопичным и мифологичным проникновение вовнутрь, не желание ограничиться поверхностью, стремление двигаться не по верху, а стелиться по глубине: это, так сказать, психосоматическая бес-тактность — не удовлетворенность касанием, посягательство на первичную а-морфность, явленную, стоит заметить, и а-эйдичностью. Тем радикальнее, между прочим, выглядит проект Фуко, хотя за подобной концептуальной аутопсией исторических эпох с присущими им эпистемами скрывается и феноменологическое эпохэ, и психоаналитическая техника и все то же вчувствование-трансфер, хотя, как мы только что убедились на примере Фидлера, до-интенциональность зримо присутствует во всей этой единой и именно критической парадигме, где отражение — форма защиты, но не отторжения.

тать встречу со своим неподобием, с образом несходства и с образом своего упразднения (но не с самим упразднением!). Почему взгляд поддается этой, так сказать, виртуально-сенсорной угрозе, почти депривации, меняя характер своего поведения, почему не уклоняется, соблюдая, так сказать, свою чистоту, и не отказываясь от зрения, погружаясь например, в слепоту хотя бы закрытых глаз?<sup>1</sup>

Не просто потому, что темнота, а не взгляд условие незрения (слепота — свойство зрения, знак его отсутствия, не более того), а потому, что остается субстанция зрения! Это, конечно же, световой поток, но главное — это плоть, телесность в своем самом наипервейшем, до-рефлексивном обличье-состоянии — в виде поверхности!

И взгляд поддается этой перемене, отдается ей — именно потому, что пред угрозой своего отрицания, когда взгляду предлагается созерцать собственную ограниченность, свое не-всесилье, он каким-то, казалось бы, странным образом, вдруг проникается доверием к этой плоскости и отдается ей... Причина — почти очевидна: взгляд в лице плоскости не только узнает свое подобие, свое основание и свое происхождение — тело и плоть, но и узнает, а точнее говоря, переживает, просто чувствует, что все не так уж и ужасно, самые главные условия его функционирования и осуществления его свойств сохраняются и удерживаются: взгляду предлагается как раз очищенная картина его существования, существования зрения и зримости.

Эта очищенная картина свидетельствует о том, что плоскость — не только место приложения силы зрения,

<sup>1</sup> Это не просто вопрос о пороге восприятия, который может быть и физическим, и собственно психологическим. Наружная поверхность — это символизм всякого порога, лимита и лименальности восприятия, у которого и пределы, и ресурсы принципиальным, фундаментальным образом ей внеположены.

не только средство и условие привязки зрения к своему объекту. Этого мало! Зрению (взгляду) указывается, что он не первичен, что он момент, что он аспект единства и цельности другого масштаба, другой, более емкой размерности, включающей в себя и предполагающей собой констелляцию большего количества сил: и инварианта этого силового поля — именно динамика, именно переходность, способность к самоотдаче и доверия себя, ибо сохраняется и именно утверждается исток всякой человеческой реальности — континуальность плоти, явленной как в своей персональности, так и в своей ограниченности<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Хочется сказать, в своей гештальтности. К сожалению, у этого слова слишком узкий узус, который лишь отчасти расширяется за счет привлечения, например, понятия системы. Но мы, если желаем быть последовательными, должны признать, что всякая персональность отчасти — в той или иной мере — сродни личности (хотя в персоне «звучит» речь, что тоже немаловажно). Взор наблюдателя встречается на плоскости изображения (или образа?) со взором создателя изображения. Взирая, мы видим, что на нас смотрят тоже. Он бестелесен, бесплотен, но он присутствует, если мы воспринимаем и осознаем предложенное изображение как его продуктивность, как результат его усилий. Зритель способен восполнить это отсутствие, став образом отсутствующего (умершего!) автора. Образность возвращается к своей референциальности буквально сугубо! Можно было бы сказать, что не всякая зримая плоскость преобразует взор и смиряет его, так как недостаточно только отказать взору в глубине иллюзорной. Не достаточно только свернуть изображение к плоскостидвухмерности, ведь остается иной образ пространства — дистанция, расстояние. Да и сосредоточившись на плоскости как таковой, зритель тотчас узнает себя в такой модальности плоскости, как плоскость письма — двигаясь по плоскости, взор ее читает, и зритель узнает себя зримо как читателя, если не писателя! Как же быть? Видимо, единственный выход — выход из зримо-

Фактически таков смысл творческой деятельности как условия зримости: это не просто синоним конституирования внешней (объектной) реальности, это специфическая и уникальная конституирующая модальность, включающая именно персональность. В творческом акте возможно именно участвовать, ему можно отдаваться, ибо он сам есть отдача, казалось бы, утрата, но нет — именно обретение, ибо это утверждение непрерывности человеческого присутствия в его активном и творческом, творящем, продуцирующем модусе бытия, где свернуты воедино все потенциальности — в том числе и чувство<sup>2</sup>.

Так, по нашему мнению, можно соотнести и увязать некоторую активную концептуально-наглядную конфигурацию единой человеческой чувствительности как именно экзистенциальности. Вчувствование и чистая зримость — не враги, у них есть место и пространство соприкосновения — осязание, так сказать, тактика тактильности, со всем

сти и переход ко все тому же осязанию. Или — прямо противоположный путь — максимальная констелляция всех возможностей и модусов сенсорики. Вопрос — о месте, о приложении сил. Полевая теория и практика гештальт-психологии вкупе с психоаналитическим трансфером, приправленным феноменологией компрегензивного опыта — вот то несколько пряное блюдо, достижение, так сказать, эпистемологической кулинарии (тоже искусства!), которое — по закону этого искусства — следует непременно попробовать, вкусить, интериоризировать, а на самом-то деле — редуцировать (переварить). Но всегда важно помнить, что приготовление этого блюда из соответствующих эпистемологических ингредиентов как обязательный первичный процесс — это этап строжайшей дескрипции...

<sup>2</sup>Свернуты, но не редуцированы: иначе мы оказываемся вынужденными совершить онтологический переход в иное агрегатное состояние бытия — уже не экзистенциальное, уже не человеческое.

тактом открывающая врата доверия как доступности иной степени и эстетического, и художественного, и познавательного посвящения...

*Адольф фон Гильдебранд и проблемы формы*

Так что вернемся к Адольфу Гильдебранду, в лице которого мы, между прочим, видим биографическую ситуацию как бы зеркальную по отношению к Роберту Фишеру, сыну своего слегка более известного отца: этот скульптор-неоклассик больше знаменит как отец другого выдающегося человека — тоже классика, но не искусства, а католического богословия и почти учителя Церкви XX века — Дитриха фон Гильдебранда.

Впрочем, еще раз подчеркнем, что нам существенно важно понять смысл именно плоскости и перспективы, так сказать, обращенного взора, обратившегося к плоскости, обратившегося в себя и тем самым обретшего себя — в зримой наглядности, но не очевидной данности смысла...

Для этих целей, быть может, лучше подойдут Ригль и Вёльфлин вкупе с Воррингером, но случай Гильдебранда тем хорош, что это, во-первых, пример очень удачной, адекватной, влиятельной и успешной рецепции именно Фидлера, а во-вторых, это, так сказать, «чистая зримость» снизу — из недр практического искусства, что тоже крайне показательно. Вентури, правда, без стеснения говорит, что фон Гильдебранд — это сокращенный и упрощенный вариант Фидлера, да еще и с тенденциями к академизму, но, тем не менее, важна наглядность в нем и показательность последствий столь высокопроработанной теории<sup>1</sup>.

Поэтому мы не будем столь категоричны и попробуем просто проследить общий ход мыслей это ученого скульптора, в друзьях — и весьма близких — у которого был в том

<sup>1</sup> *Venturi, L. Op. cit. S. 279.*

числе и Вёльфлин.

Если выразаться очень кратко, то суть гильдебрандовской версии «чистой зримости» заключается в следующем. Перво-наперво следует проводить различие «далевого» и «ближнего» зрения. «Далевое» — символ собирательного, синтетического, собственно художественного (художнического, присущего художнику) типа зрения. «Ближнее» — тоже символ, но аналитического, эмпирического (анти-художественного) типа зрения. Далевое зрение продуцирует плоскостной образ, что предполагает потребность при любом художественном творчестве, в любом процессе изготовления изображения учитывать «идеальную» поверхность и всячески к ней стремиться, выстраивая символические связи с признаками глубинности. Это предполагает и делает просто необходимым — именно в рамках и границах плоскостного образа задавать стимулы, поддерживающие устойчивый и напряженный глубинный взгляд (иначе говоря, мы можем стремиться посредством взора к реализации символов глубины, но не самой глубины). Это предполагает в качестве именно художественной задачи постоянное сохранение плоскости, ее единства и цельности. Именно это — художественно и соответствует творческой деятельности, творческому способу бытия. Гильдебранд называет это «формой воздействия», противопоставляя ей «форму бытия», то есть собственно форму предмета, которая соответствует природе предмета, что, по определению, не может быть художественным (искусство — альтернатива природе, естественному бытию). Именно поэтому сугубо художественное воздействие оказывают, например, светотеневые эффекты, в отличии от сугубо пластической обработки объемов (и это говорит скульптор!). Всякий образ открывается исключительно в пространстве, которое, однако, обязано мыслиться как вместительное, как тело, точнее говоря, — как кубическое тело, как человеческое тело, но, так сказать, вынесенное вовне и ставшее объектом созерцания, причем в своем предель-

ном, фактически, идеальном состоянии.

Именно так излагает Гильдебранда Вентури, но попробуем проследить за ним самим, что требует и некоторого последовательного комментирования. Ведь при внимательном чтении текста Гильдебранда обозначаются довольно интересные и поучительные аспекты, так сказать, трансформационной логики дискурсивных переходов, подчиненных, как мы увидим, все тому же символизму визуальной риторики. Мы говорим о переходах, но с тем же успехом можно вести речь и о рецептивных механизмах. В любом случае, налицо логика некоторой визуальной системы, функционирующей и как порядок репродуцирования и продуцирования, и редукции, и продукции.

Особенно убедительно это выглядит в исполнении собственно художника. Сам Гильдебранд в самом начале своей книги упоминает «художника-исполнителя». Постараемся показать, что его текст — это тоже разновидность некоторого исполнения, своего рода разыгранного представления с действующими героями — концептуальными схемами и теоретическими положениями, сгруппированными в мизансцены, с декорациями и, конечно же, с общим сценарием, который можно озаглавить как «Чистая зримость Фидлера и чистая видимость Гильдебранда»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Если мы признаем несомненное влияние Гильдебранда на последующую науку об искусстве, то не следует ли в таком случае допустить, что тезис о подобии науки и творчества стоит уточнить и конкретизировать: это, отчасти, может быть творчеством актеров, включенных в некоторый сюжет, заданный некоторой ранее написанной пьесой. Об этой, так сказать «адаптированной киноверсии» у нас будет возможность поговорить чуть ниже. Равно как и о зрителях, что приглашены на просмотр... На самом деле, почему научное творчество всегда ассоциируется с письмом? Почему с литературой, а не, например, с актерской игрой или каким-либо

— — —  
— — —

Исходные декорации — вполне кантианские и гербартианские: восприятие осуществляется посредством представлений, создающих образы вещей, но никак не отражающих, не имитирующих вещи. Вопрос об идеальном (1) зрении решается вполне четко — таковым будет взгляд под прямым углом к рассматриваемому предмету. Взгляд всякий создает картину, взгляд идеальный — идеальную картину, которая — двухмерна. Это — основа основ в буквальном и теоретическом смысле слова. Все зависит также и от дистанции зрения: чистое зрение — далевое, близкий взгляд заставляет глаз скользить, переходить от детали к детали, от элемента к элементу. Он как бы ощупывает ту поверхность, которую не может охватить целиком. Это уже не столько зрение, сколько осязание, которым является всякое ощупывающее движение. Движение задает, между прочим, меру времени, тогда как чистое зрение — неподвижно и вне времени. Собственно говоря, так мы приходим к двум основополагающим и явлениям, и понятиям — плоскости и пластики. И их объединяет понятие движения, которое в случае с далевым взглядом — лишь символ, указание, лишь геометрия глубины. Ближний взгляд, как может показаться — это самое движение и глубина, но нет: движение глаза превращается в линии и векторы, и только так воспринимается сознани-

исполнительством? Оставим эти вопросы пока без ответа, а сейчас позволим себе обратить внимание на известную разницу русских слов «зримость» и «видимость», которые равным образом могут быть эквивалентами «Sichtbarkeit», но, тем не менее, обнаруживают противоположные качества (или режимы-модусы) зрения: его и очевидность-зримость, и возможную мнимость-видимость. Все зависит от точки зрения, а точка — в голове. Где вот только голова...

ем, как иллюстрация пространства, заключенного на поверхности предметов. Но это и есть наше представление пластики. Но все это — только описание зрения как такового. Здесь вмешивается и такой фактор, как относительная ясность впечатлений, почти бессознательное порой считывание пространственных стимулов и соотнесение их с уже существующими представлениями. Как раз призвание искусства — согласовать, восполнить разрозненность зрительного опыта и создать «символы цельности».

Поэтому именно материалом художественной деятельности будут как раз двигательные и зрительные впечатления, которым соответствует и нечто в структуре деятельности художника: это движение его тела и память (представления) о его же двигательной активности. Причем у скульптора — это движение руки и пальцев, а у живописца — движение зрака и глаза. В любом случае главная проблема — это согласование представлений о форме и «зрительной картины», то есть прямого визуального опыта, — и не только своего (художнического), но и зрительского.

Итак, явления природы перерабатываются до художественного впечатления через взаимодействие со зрительной картиной, зрительным впечатлением, в результате получается впечатление художественное, особенность которого — в его осознанности, что отличает его от впечатлений повседневных, которые могут быть невольными и бессознательными.

Поэтому самым существенным моментом будет именно уразумение того, что все, в конце концов, — это впечатления, получаемые от формы, которая перво-наперво есть неизменная, внеэмпирическая сущность вещи. Это есть «формам бытия», которой противопоставляется вещь в ее всяческих связях и условиях, в ее отношениях, которые только и придают вещи смысл. Это — «форма воздействия вещи», но эта форма — искомая величина, так как восприятие — это череда впечатлений, которые не автоматически

обретают цельность и, соответственно, ценность. Можно сказать, что они не сразу, эти впечатления, становятся формой.

Но тут-то и начинается у Гильдебранда нечто принципиальное: он, на самом деле, не противопоставляет форму бытия форме воздействия. Существует задача согласования отвлеченной величины (формы бытия) и конкретного впечатления, которое переживается мной как воздействие, но которое становится формой, только если я осознаю все связи и отношения этого моего опыта. И та сила и то условие согласования и достижения формы — это зрение и пространство. Такова важнейшая мысль Гильдебранда: осознание формы воздействия как условия цельности и, соответственно, ценности воздействия и впечатления — вот задача полноценного, то есть осмысленного опыта. Добиться этого можно только через осознание и оценку ситуации, в которой совершается и испытывается воздействие: «художник в зависимости от его индивидуального дарования обогащает наше отношение к природе тем, что ставит форму бытия в различные ситуации, которые дают ей новые нормальные акценты воздействия»<sup>1</sup>. Это и есть то, что называется «представлением формы», когда форма бытия делается способной на воздействие через извлечение из нее таких элементов, что наиболее близки нам и жизненны, что могут, таким образом, быть ценностями, но ценностями «относительными» — связанными и соотношенными с нашими потребностями и возможностями.

<sup>1</sup> Цит. по: *Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве* / Пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., 1914, с. 20 (далее в тексте — ссылки на этой издание). Между прочим, первый из переводчиков — тоже художник-иллюстратор и брат Л. Б. Каменева, осужденный по «кремлевскому делу» (1937), будучи главным художником издательства «Academia».

Только так эти ценности могут быть нами и восприняты, и усвоены, и оценены. И все это обеспечивается представлением главного условия вообще всякого опыта — а именно пространства, которое, между прочим, связано с памятью как хранилищем, емкостью знания. Извлечение этих запасов ради их дальнейшего постижения — это задача науки.

Но только искусство извлекает из памяти этот «запас впечатлений» ради воссоздания впечатления и пересоздания такого воздействия, которое обладает решающим свойством — цельностью. «Таким образом, для художника изображение природы сводится к изображению мира форм, уже переработанных его представлением и перечеканенных в пространственные формы воздействия». Здесь очень важен «характер» воздействия, смысл которого — в «способе изображения». Подразумевается, между прочим, что «он должен быть красноречив, должен достигнуть мощного выражения»<sup>1</sup>. Это, несомненно, стиль, понятый столь открыто, как риторическая величина.

...Мы видим многоступенчатую картину последовательных и ментальных, и сенсорных, и аффективных образований-воздействий, переходящих друг в друга, причем не без участия механизмов памяти, и подвергающихся в определенный момент воздействию со стороны и художественной деятельности. Это совсем не похоже на позитивистский редукционизм и примитивизм, на который Гильдебранд обрушивается со всем нелицеприятием, предлагая одновременно и окончательную дефиницию произведения искусства. Оно есть «законченное, в себе самом покоящееся и для себя существующее целое воздействия, противопоставленное в качестве самостоятельной реальности природе»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 21.

<sup>2</sup> Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 22.

Но мы убедились, что эта столь существенная для художественной деятельности форма воздействия должна быть пространственной формой, если говорить точнее, исходить из пространственных представлений и выражаться в явлении. Как это происходит согласно Гильдебранду?

По большому счету, все до сих пор сказанное было не более как психологической прелюдией к основной части, касающейся именно пространства. Обратимся, наконец, к нему, заметив мимоходом, что поверхность, столь важная для чистой зримости, в данном случае не играет такой революционно-парадоксальной роли, как это было у Фидлера, хотя некоторые ярчайшие моменты, например, гештальт-теории здесь присутствуют в полной мере.

Пространство — весьма универсальная категория: это вся природа как «пространственное целое», как «трехмерное протяжение, движение или способность движения нашего представления по трем измерениям»<sup>1</sup>. Мы сами находимся в природе и в пространстве как некоем теле, субстанции, которая подобно водной стихии окружает и объемлет нас — даже без нашего осознания. Задача пластических искусств — воссоздать это представление, показать этот «объем природы», который существует не как ограниченный снаружи, а как оживленный изнутри. Весьма выразительная мысль: пространство оживает и живет благодаря тому, что в нем обитает! Пространство — это природное тело, но объемлющее тело человеческое. Телу свойственна непрерывность и цельность, и представление о пространстве можно создать, помещая в него объемы, но, при этом, создав и «схему движения», которая дает непрерывность объемов и представление и воздействию этого «связанного, моделированного, пространственного тела»<sup>2</sup>. Картина не имеет ничего общего с приро-

<sup>1</sup> Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 26.

<sup>2</sup> Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 28.

дой, хотя бы из-за своей очевидной плоскостности, но, тем не менее, на плоскости можно создать условия для «возбуждения к некоторому замкнутому пространственному единству в представлении»<sup>1</sup>. То есть, в природе единство — это единство процессов, в ней протекающих, а в картине — это единство отношений между контрастными элементами, что своим напряжением и дают то же ощущение (чувство-представление) некоторой протяженности, траектории сил и пространства воздействия. Картина дает «сумму возбуждений» (выражение во вкусе Гельмгольца и всей экспериментальной психологии, ориентированной, напомним, на индуктивную логику наслоения, накопления, суммирования впечатлений). И эта масса пережитых (испытанных) возбуждений-впечатлений дает в итоге эффект цельности, единства — благодаря усилиям художника, который, в этом смысле, занимает «более выгодное место по отношению к природе, чем даже ученый, не выходящий за пределы разрозненных впечатлений», ведь художник прибегает к своего рода «системе очищения» природы, дабы явить ее в непреложной форме художественного воздействия.

Итак, самое фундаментальное в пространстве — это его способность создавать представление об единстве и целостности, ибо оно — тело и это все свойства полноценной телесности. Но у пространства есть и аспекты двигательной активности, то есть глубина, которая как раз-то и связана с плоскостью. И описание этой связи у Гильдебранда носит прямо театральный, буквально сценографический характер: он говорит о «собственно сцене», о ее границах и ее устройстве. А задается она двояко: со одной стороны — нашим взглядом, который устремляется вглубь, реализуя свою динамически-поступательную сущность и осваивая все протяжение нашего зрительного поля (вот уже первая ласточка

<sup>1</sup> Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 29.

гештальтизма!). А с другой стороны — расположенными на этой сцене предметами, которые образуют «точки сопротивления» этому движению взора, так как это ведь зримые предметы, визуальные образы, и потому-то они безусловно плоскостны, хотя именно потому что движение вглубь ими только задерживается, но не останавливается, они тем самым сами втягиваются отчасти в это движение и получают объем, то есть малую толику этого движения (оно, напомним, и есть признак пространства). Наш взор, задавая всю эту динамику, одновременно и «считывает» все эти взаимоотношения и взаимодействия.

Изображение подобной картины отношений-реляций связано с задачей упрощения-очищения подобных довольно запутанных связей и создания условий для возбуждения со стороны зрителя «притягательной силы», задающей представление одного единственного движения вглубь.

Итак, сопротивление и уступка взору, притягательность силы и готовность отступить — но не в сторону, а опять же в глубину, как бы заманивая, завлекая, уводя за собой!.. Поведение взгляда и образов описывается почти как какой-то сложный танец, разыгранное представление, затягивающее в себя, но производящее впечатление — и в этом можно, действительно, заподозрить академизм Гильдебранда — своей ясностью, четкостью, прочитываемостью. Это, повторяем, достигается именно тем, что предметные образы представляют собой плоскости, «плоскостные единицы» — как бы выгородки-декорации, буквально «фигуры», помещенные на некоторый контрастный фон (совершенно гештальтистская манера выражаться!)

В чем же заключены контрасты? Для фона — это его способность затягивать взгляд, притягивать к себе за счет своего свойства неопределенности (всякий фон — образ манящей дали). Этой фундаментальной и принципиальной неясности (а здесь вспоминается уже Вельфлин!) противостоит свойство фигуры обладать характерными признака-

ми: предмет-фигура проявляет тем самым свой характер, обозначает свое поведение, а значит, свое отношение и воздействие.

И опять встает задача объединения, но уже предметов с фоном во единое целое. Возможны четыре способа интеграции. Во-первых, предметы-фигуры можно объединять в некоторые пространственные планы, которые суть те же фоны, но как бы расслоившиеся, ставшие промежуточными. Во-вторых, всякого рода пересечения и наслоения (частичные) предметов воздействуют как стремление фигур распространиться на соседние, расширяться, но не в глубину, в сторону: фигуры, как говорит Гильдебранд, «подают друг другу руки», хотя это «соприкосновение» заведомо задумано не было. То есть, речь идет о невольном, бессознательном действии форм, они именно соприкасаются (недаром возникает образ руки!), напоминая, между прочим, тактильные ценности, которые у Гильдебранда быстро исчезают из поля его концептуального взора, но опять же невольно всплывают почти как оговорка... В-третьих, это светотень, основа которой — поток света, который действует именно как масса в движении и по контрасту с неподвижным мраком фона. Наконец, самый сложный и одновременно показательный способ — это компоновка, то есть распределение предметов-фигур на картинной плоскости. Эти фигуры, а точнее, действия, совершаемые с ними художником, «вводят нас <...> в мир пространственного». Иными словами, расположение предметов — это тоже единый образ и снова — образ движения, активности распределяющей руки. Это, так сказать, мануальная дистрибуция вещей, и она тоже воздействует, и опыт этого воздействия опять-таки недаром именуется «капиталом», который «передается по наследству как учение о воздействии»<sup>1</sup>.

Опять воздействие, а чуть выше — упоминание о «художественной психологии», задача которой — «ясное ощу-

щение действий этих возбужденных движений» (39). Эта психология призвана отслеживать, «чувствуется ли легкость в восприятии или нет». Не углубляясь сугубо во все эти оговорки-обмолвки, заметим, что все это — явные признаки нормативной эстетики, обновленной и оживленной формальной эстетикой, но по-прежнему озабоченной предписаниями и учениями. Мы обозначили эти формулировки, так сказать, по-фрейдовски, дабы подчеркнуть именно художническую психологию, связанную с усвоением и переработкой концептуальной пищи высшего порядка. Это, на самом деле, вопрос философии науки, которая способна описывать воистину «дистрибуцию» концептуального материала.

Интересно, как подобные когнитивные модальности (эстетика/психология/теория искусства) и эпистемологические модели-парадигмы (формальная эстетика/психология чистой зримости/теория художественной формы) имплицитируют соответствующие выходы в виды (опять же модальности) пластических искусств. Художник-скульптор, решая «проблему формы», обращается к живописи, но заканчивает разговор о пространстве обращением к следующему виду искусств — архитектуре, делая это почти что невольно, бессознательно, следуя за логикой самого порядка разговора<sup>2</sup>.

Размышления о композиции на плоскости он подтверждает и продолжает разговором о «направлениях», о гори-

<sup>1</sup> Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 39—40.

<sup>2</sup> У Гильдебранда достаточно текстов, посвященных собственно архитектуре. Они отчасти представлены и в русском сборнике 1914 года, и в совершенно недавнем немецком издании: Adolf von Hildebrand. Ein Bildhauer über Kunst. Kritische Aufsätze zu architektonischen, städtebaulichen und allgemein kulturellen und künstlerischen Fragen. Hrsg. Von S. Braunfels. München, 2010.

зонталы и вертикали, как бы не замечая, что тут же нарушает всю скрупулезную кантианскую и шопенгауэрианскую понятийную систему «образов», «понятий», «впечатлений» и «воздействий», когда прямо ссылается на «наше отвесное положение по отношению к земле» и на «горизонтальное расположение наших глаз», которые нам «прирождены», то есть природны. Указывается прямо и недвусмысленно, что эта «картина природы» отражается в «нашей организации» (конституции), так что все соответствующее горизонтальности, будут обладать «для нашего взгляда естественным единством» (опять же природным!), а применительно к художественному произведению и его «общему строю» — отличаться «известной крепостью» (вот она — архитектура!), создавая «остов» из горизонталей и отвесов подобно скелету организма...

Остов, остаток, остановка — все это напоминает структуру визуального акта с его плоскостными препятствиями и порогами восприятия, описанными чуть выше, но здесь мы имеем уже ссылки на природу и на организм...

А задача художника — поставить частную ситуацию (своего творения) «в зависимость от основных условий природы». Пересоздание отдельного образа — это «выражение нашего общего отношения к природе», которая, будучи закрепленной и переработанной в произведении, продолжает «действовать и далее, обуславливая покой и гармонию последнего» (то есть произведения). И так, то, что прежде было источником случайности, теперь — условие покоя и гармонии того, что, опять же прежде, было автономным по отношению к природе. Куда делась «форма воздействия», почему опять пересозданная «форма бытия»?

И вот появляется нечто уже совсем неожиданное и необязательное: разговоры о «законе, ставшем естественной потребностью», упоминание «художественной дисциплины», ссылки на «культуру образного представления».

Как нам представляется, особо симптоматично отноше-

ние Гильдебранда к цвету, к краске в картине, где она играет «служебную роль», хотя «в блеске и роскоши красочного действия лежит живое свидетельство бытия природы», но к пространственным отношениям цвет не имеет прямого отношения. Главное — это рисунок линий, описывающих глубину и плоскость. Это-то и есть «архитектура картины».<sup>1</sup>

Когда произошел этот несколько неожиданный переход от эстетизма и априоризма к почти что биологизму? Быть может проблема — в необходимости подключения того, что не может иметь статус исключительно образного представления и что дано непосредственно и реально? Это, несомненно, тело, на которое Гильдебранд ссылается прикровенно (образы движения, в том числе и руки) до последнего момента, ввести его в игру ради подтверждения конечного окончательного единства, а значит — и покоя, и гармонии. Это, наверное, больше ссылка экзистенциального свойства, но по форме, а не по содержанию, которое подразумевает исключительно подражание природе внешней. Вот так, почти что ничего не остается от Фидлера с его многообещающей эстетикой и, казалось бы, окончательной победой над материализмом и идеализмом.

Еще раз скажем, что это и есть вопрос психологии и психологизма: задача практическая и художественная заставляет адаптировать нечто радикальное, воспринимая его — не побоимся такого каламбура — слишком плоско и двумерно со всевозможными ретардациями и отступлениями назад...

Подведем — не совсем утешительные итоги. При самом ближайшем взгляде (не в гильдебрандовском смысле) все пространство описывается как образ некой практически сцены, некоего театра. Единство и направленность — главные признаки пространства. Но не менее важное качество

<sup>1</sup> Гильдебранд, А. Цит. соч. С. 41—42.

(или признак) — ясность и отчетливость отношений, выстроенность связей (почти как звучание реплик и состояние декораций и череды мизансцен). То, как образы предметов описываются через характер их воздействия, ясно, что предметы — как актеры, участники представления (и по-русски, и по-немецки — одно слово в применении и к психическому образованию, и к театральной постановке: die Darstellung). А то, как описывается роль краски, цвета в картине, становится ясным, что это взгляд скульптора, для которого картина — всегда сценография, и потому столь же постановочно отстраненно ведет себя его взгляд по отношению к теории чистой зримости, сведенной к теории взгляда как главенствующего фактора и условия пространства, но вовсе не плоскости, которая для Фидлера — цель и условие чистоты, а для Гильдебранда — исходное условие уже его построений, которые он, правда, тоже именует «очищением». Он отталкивается от Фидлера, но движется не вперед, а совершает обратное движение: взглянув как истинный художник на предмет своего внимания в упор, он, дабы, как ему кажется его воспроизвести, отходит назад, отстраняется и, фактически, отказывается от него, творя «по мотивам» свое собственное произведение, совершая, на самом деле, акт репродуцирования-адаптации и символизации. Еще раз подчеркнем, что именно этот сценарий был разыгран всем последующим формальным искусствоведением. Но не это было в замысле Фидлера и всей формальной эстетики.

*Алоиз Ригль: гаптическое и оптическое проявление художественного и исторического воления*

Можно было бы попробовать теперь разобраться в том, как была разыграна подобная концептуальная пьеса со стороны уже историка искусства Генриха Вёльфлина, хотя некоторая более желанная для нас цель — это, несомненно, подлинный философ искусства, хотя и историк искусства

тоже, — Алоиз Ригль, после которого, напомним, минуя несколько затянувшееся неогегельянское интермеццо (Дворжак и фон Шлоссер), разверзаются просторы гештальт-структурализма (Зедльмайр) и визуальной семиотики (Гомбрих), если брать только венскую «линию». Итак, сначала Ригль, а затем — долгожданный Вёльфлин.

Очень показательным, что первое принципиальное сочинение Алоиза Ригля «Вопросы стиля. Основания истории орнамента» (1893) выходит одновременно с «Проблемами формы» Адольфа фон Гильдебранда. Но еще более показательным, что если Гильдебранд отвергает в качестве второстепенного случай с искусством ковроткачества, где, казалось бы, цвет выступает в своем первоначальном состоянии орнамента на плоскости (вот самый буквальный случай для Фидлера!), то для Ригля именно прикладное искусство — самый чистый вариант «изобразительного синтаксиса». Разница парадигм и их явная смена — налицо<sup>1</sup>.

На самом-то деле «вопрос стиля» — это «проблема формы», понятой как некоторая визуальная конструкция, осуществленная на совершенно конкретном основании, которое есть двухмерная плоскость. Сущность — еще априорная — этих построений определяется Риглем, как

<sup>1</sup> Мы не будем углубляться в тот момент, что для Гильдебранда ковер — противоположность живописи с точки зрения не конечной продукции, а типа творчества: рука в картине и на ковре действует по-разному. В последнем случае она лишена пластической свободы жеста-указания, но непосредственно связана со структурой, буквально тканью изготавливаемой, порождаемой вещи. Кроме того, ткачество — сродни всякому текстильному труду, который — основание любого текста. Текстильность и текстуальность связаны воедино ткущей, то есть протыкающей, проникающей рукой, для которой поверхности не существует, ибо она же ее и создает, но только когда отстывает.

известно, понятиями «гаптическая форма» и «оптическая форма». Но за этими типами и формы, и формообразования стоит нечто, что можно назвать силой всякого творчества — и не только его. Принципиальнейшим образом отстраняясь от позитивистского материализма в лице того же Земпера, Ригль определяет эту силу чисто и подчеркнуто идеалистически как «художественное воление», которое есть именно духовное условие всякого творчества и вовсе не сумма или даже синтез художественных взглядов, намерений и склонностей, например, эпохи. Художественная воля — это, тяга, устремление и порыв, «динамическая ценность и реальная сила»<sup>1</sup>. Это — основание стиля.

Но отложим обсуждение художественной воли, которой много досталось и от критиков, и просто от интерпретаторов: в ней, на самом деле, не всегда понятным и прозрачным образом вмещается и идеальная сила, и коллективный волевой фактор, и индивидуальное сознание художника. Мы к ней вернемся, а сейчас сосредоточимся на гаптическом и оптическом.

Самое важное для уразумения этих понятий — их метафорический характер, это именно символы, и символы языковые, речевые, и символы не просто «способа видения», а способа обращения с образами зримости, с визуальным материалом как порядком впечатлений. Это, фактически, категории поэтики и ее раздела — стилистики. Но не только, так как это все же понятия и, значит, речь должна идти и о логике. Нужно очень хорошо себе представить, почти ощутить, что это именно определенные слова, обращенные к столь же определенным образам. Но каково же содержание этих понятий, существующих заметим еще парно, то есть комплиментарно?

<sup>1</sup> *Venturi, L. Op. cit. S. 281.*

Самое существенное, что есть в гаптическом и оптическом, — это именно отношения элементов формы между собой. Это суть описания двух видов переходов от одного формального элемента к другому. При оптическом или живописном типе отношений элементы наглядно перетекают друг в друга, между ними нет границ, отношения — подвижные, льющиеся и аналогичные, и элементы образуют единую и наглядную структуру, общую для них всех<sup>1</sup>. Гаптическая связь подразумевает разделенность элементов, которые выглядят самостоятельными. Отношения — дискретны, изолированы и дигитальны. Границы — четкие и обозначают не только соприкосновение элементов, но и промежуток, особую нейтральную территорию<sup>2</sup>. Отсюда и обозначение этих метафор: живописная форма — как будто написанная красками, а гаптическая — как будто подвергшаяся ощупыванию. При этом важно понимать и воспринимать их как понятия комплиментарные, так как они — два аспекта единого процесса воспроизведения зрительного опыта. Так, оптическая форма подразумевает восприятие таких феноменов, которые иначе, как глазом, воспринять невозможно: цвета, тень и, главное свет, который, будучи единым потоком, задает и соответствующее единство частей оптической формы.

И наоборот: гаптическая форма связана с касанием и движением руки по плоскости. Поэтому главенствует, например, не пятно, как в оптической форме, а линия — как образ и символ всякого направленного движения, вектора приложенных сил и направлений. Линия образует контур, она — основа рисунка, но также и чертежа, поэтому все сконструированное из отдельных частей, все машинное и все, дискретно описуемое, подвластное расчету и объекти-

<sup>1</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 61.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

визирующему естественно-научному описанию, ориентированному на сущность вещи, а не на ее явление, — все это родственно гаптической форме и ею подразумевается<sup>1</sup>.

Но основное дело даже не в разнице способов восприятия, не в стратегии выбора глазом и сознанием тех или иных объектов внимания. Наиболее существенно то, что эти понятия описывают характер изображения, который связан с характером отношения к нему со стороны того, кто изображение создает (его производитель). От характера отношения зависит та информация, что вкладывается в изображение. Поэтому можно сказать, что мир чисто гаптический — это мир слепца<sup>2</sup>. А что же мир оптических форм? Это просто мир, до которого не дотянутся рукой, это мир — издалека, но мир данный, открывшийся, явленный в своей непосредственности и зримости, мир, от которого никуда не уйдешь, но с которым можно что-то делать, его можно схватить (*begreifen*).

Из сказанного становится понятным одна очень существенная проблема: разбираемые понятия не обозначают никаких реальных свойств вещей, это свойства отношений к вещам и к творческим процессам. Это описание, в конце концов, мышления или, говоря точнее, состояний сознания. Это логика реляций, но не предметов и не действий. Взятые в своих пределах, оба эти понятия описывают именно крайние случаи, пограничные для образа и изображения ситуации: в том и другом случае предел описываемых отношений — это утрата изображения<sup>3</sup>. Поэтому мы должны в этих

<sup>1</sup> Визинг, анализируя эти понятия, ссылается на описание пары «живописное и линейное» у Вёльфлина, различающего, медлу прочим, истинный Gestalt вещи, который интересен для линейного подхода, и кажущийся Bild — предмет внимания живописного взгляда (*Wiesing, L. Op. cit. S. 63*).

<sup>2</sup> *Ibid. S. 64.*

логических понятиях видеть именно термины, терминальный, так сказать, инструментарий, описывающий логические возможности вообще всякого изобразительного процесса. Поэтому теория Ригля — это не теория исторических стилевых эпох, а «трансцендентальная теория возможностей визуализации», пытающаяся ответить на вопрос, что лежит в основании изображения, не будучи, таким образом, само изображением?<sup>4</sup>

Вернее было бы говорить об усилиях, направленных на создание изображения, о процессе визуализации или, еще точнее, о приведении к зримости, наглядности, демонстрируемости бытия как такового. Насколько эта деятельность рациональна и связана с сознательными намерениями индивида? Можно ли так — через усилие личности уразуметь, схватить всеобщий и неизбежно очевидный характер данности мира? Какая непреодолимая и неуловимая сила открывает мир навстречу нашему взору, не спросясь у нас разрешения, санкции, нашего произволения? Ответы на эти вопросы и приводят Ригля — через Шопенгауэра — к художественной воле.

Но посмотрим, как Ригль описывает, так сказать, поведение тех феноменов, что он обозначает, символизирует понятийными метафорами «оптическое» и «гаптическое», как сквозь их явленность проступает действие или просто присутствие чего-то необъяснимого — то есть самого воле-

<sup>3</sup> Визинг в данном случае ссылается на Э. Винда и его заметку 1925 года (*Zur Systematik der künstlerischen Probleme*). Стоит, однако, заметить, что это свойство всякой абстракции: не стоит ли, коль эти понятия — реляционные, представить себе именно их в переходе не только внутри себя, но и по отношению друг к другу. Именно это — идея Вёльфлина, рассматривающего понятия как парные оппозиции.

<sup>4</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 66.*

ния.

Самое важно, на самом деле, это то, что эти понятия не описывают как мы говорили, свойства вещей, не существует носителей этих свойств, ибо это не свойства, не качества, а действующая сила, проявляющая себя в образах («в стилистических формациях образных модальностей») и отчасти похожая на дискурс в понимании его у Фуко<sup>1</sup>. Стиль — это тоже своего рода речь, акт говорения, никак не сводимый ни к своему содержанию, ни к своей структуре, ибо за ним — говорящий, который может быть безымянен, но который обладает намерением использовать знаки (или образы).

Риглевское предвосхищение Фуко оказывается еще более поразительным, если обратиться к позднему — и сугубо теоретическому эссе Ригля «Творение природы и творение искусства» (1901). Смысл наблюдений Ригля заключается в следующем: в процессе художественного изображения в изображаемые отношения вторгаются качества, которых не было в изображаемом предмете и которые явно возникают именно в процессе изображения как ответ на требования, желания того, кто, собственно говоря, создает изображение, кто «принимает заведомое (*willentlich*) волевое решение»<sup>2</sup>.

Это направленное волеизъявление, по мнению Ригля, неизбежно, ибо сами вещи, являясь в восприятии, обнаруживают то, что Ригль именуется «двойственным проявлением всех природных вещей». Каждая вещь открывается и как изолированная фигура, и как нечто, погруженное в свое окружение, «объемлемое всем универсумом» как бесконечным целым. Это свойство вещей, не подвергшихся художественному переоформлению. Вот здесь-то и возникает по-

<sup>1</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 67.*

<sup>2</sup> Цит. по: *Wiesing, L. Op. cit. S. 68.*

требность в решении: что избрать из столь противоречивых, но одновременно явленных особенностей? Это то самое качество природы, что через 60 лет после Ригля опишет Мерло-Понти как «полиморфное свойство бытия» и что крайне затрудняет «верное» воспроизведение природы, ибо оно свободно от тех форм, которыми его можно уловить и допускает разные и противоположные способы своего воспроизведения, то есть разнообразие стилей как «форм постижения» природы. Следует подчеркнуть именно парадоксальность и иррациональность ситуации: именно идентичность природы обнаруживает себя в полиморфизме. Природной неопределенности мышление противопоставляет логику различения: реальная линия одновременно принадлежит и фигуре, и фону, точнее говоря, ее попросту нет в природе. Ее создает изображение как потребность не только увидеть, но и усвоить, то есть ее исток — логическая схема, разводящая и фиксирующая крайности, практически их создающая.

Вот тут-то и обнаруживается глубинная основа всей теории Ригля: он говорит о том, что эта неуловимая текучесть неизбежно заставляет из чисто логической необходимости уразумения выбирать между крайностями, дабы преодолеть неопределенность. Или «внешняя изоляция» отдельно взятой вещи перед лицом прочих вещей, или «внешнее соединение» со всеми прочими. Подчеркнем этот момент: для Ригля это решение «или-или» имеет сугубо «мыслимый» характер, это решение, связанное с мышлением, которое вынуждено<sup>1</sup> выбирать из крайностей, дабы противостоять логически и априорно эмпирической неопределенности. Ригль как бы обязан говорить о «произведении искусства вообще». Можно сказать, что это ответный логицизм и ответный рационализм, а заод-

<sup>1</sup> Что или кого заставляет наше мышление? Что еще за воля скрывается за, как оказывается, вынужденными нашими решениями?

но и универсализм, перед лицом непосредственно данной неопределенности и не то что случайности, а именно текучести, подвижности, неуловимости природных явлений. Но именно так через достижение «слоя элементарных ценностей», уравнивание которых и дает в изображении искомое «оформленное единство», то, что именуется «фигурой». По словам Панофского, «основные понятия» — это не нормативная эстетика, а именно формальная: она предписывает не то, как решать проблемы искусства, а как их ставить. То есть они, эти понятия, предваряют изобразительный процесс априори как абсолютные противоположности, но апостериори являются как «скользящая шкала» возможностей изображения, которых, на самом-то деле, не две (как понятий), а бесконечное множество<sup>1</sup>.

Другими словами, всякое формообразование — ответ на вопрос, поставленный логически, но разрешенный — через намеренное волеизъявление, через сознательный выбор. Другой вопрос, что питает это конкретное волеизъявление, почему воля подчиняет природу и само мышление.

Ответ напрашивается сам по себе, стоит нам вспомнить Шопенгауэра с его учением о воле как о том начале, что предшествует всему сущему как умопостигаемому, что предваряет мышление как сила и власть, ему противоположная, что «уклоняется от обоснования». «Ведь в каждой природной вещи есть нечто, чему нельзя приписать никакое основание, для чего невозможно никакое объяснение и причину чего более невозможно искать»<sup>2</sup>. Это и есть воля, принципиальная каузальная неопределяемость всего, которая, тем не менее, — и это ее важнейшее свойство — наглядно манифестирует себя как принцип (воля — это всегда волеизъявление, явление себя). Воля себя не скрывает, она

<sup>1</sup> См.: *Wiesing, L. Op. cit. S. 70—71.*

<sup>2</sup> Цит. по: *Wiesing, L. Op. cit. S. 72.*

непосредственно зрима и как всякая вещь «выглядит так, как она выглядит, потому что она так выглядит». «Здесь и сейчас» всякой вещи не сводимы ни к чему за пределами этого места и этого времени, потому что это и есть вся вещь, все что за ней — это уже воля...»<sup>1</sup> Вот исток всей эстетики чистой зримости и всей проблематики этой зримости.

Поэтому формальная эстетика — благодаря Шопенгауэру — не может быть ни детерминизмом, ни психологизмом, ни материализмом. Поэтому для Ригля главный враг — Земпер: «если весь мир как представление — зримость воли, то искусство — уточнение этой зримости» (Шопенгауэр). Искусство демонстрирует то, что желают, когда дело касается приведения вещей к зримости<sup>2</sup>.

Не более того, но и не менее: ни техника, ни материал, ни типология, ни функция, ни условия жизни, ни исторические обстоятельства, ни природные или экономические условия, ни нация, ни государство и даже не религиозная традиция, а волевой ответ на наглядно проявляющую себя трансцендентную волю — и конечную, и изначальную<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ibid. Это известный шопенгауэровский принцип «двойного основания определения», относящийся к воспринимаемой вещи, когда за причинно-следственными связями на поверхности обнаруживают себя глубинные иррациональные структуры воли, с точки зрения Визинга, был преобразован Вельфлином в его не менее популярный принцип «двойного корня стиля» (*Wiesing, L. Op. cit. S. 74, Anm.*).

<sup>2</sup> Ibid. S. 74.

<sup>3</sup> В данном случае мы не будем уточнять религиозно-метафизическое измерение этого ответного усилия, то есть, в конечном счете, личностный и трансцендентный статус этой воли, хотя позволим себе напомнить, что примерно в это же время те же процессы происходят в богословии, в том числе и протестантском, совершающем переход от т.н. «либерального» богословия к «диалектическому»,

«Образование форм не свободно ни от воли, ни от произвольности, ни от контингентности (случайности)». Более того: «посредством волевого решения в процессе отображения перекидывается мост через непреодолимую (букв. — „необ-ходимую“: unumgehbare) неопределенность, то есть прореху в когерентной обосновывающей взаимосвязи, тем самым переводя неопределенное в определенность, иначе говоря, в форму»<sup>4</sup>. Со ссылкой на Эриха Ротхакера (между прочим, главного идейного вдохновителя и Г. Бандманна, отца архитектурной иконологии), можно говорить об этом «волевом решении» как особой — «трансцендентальной и антропологической», то есть, принципиальной, форме догматизма, которую сам же Ротхакер соотносит со стилем в той же живописи и что можно соотнести и с волей Шопенгауэра. Можно сказать, что «стиль — это ответ жизни на конфронтацию с непреодолимой неопределенностью». «В каждый артефакт вставлена воля, которая ответственна за то, что данная часть выглядит так, как она выглядит»<sup>5</sup>.

заново решающему проблему имманентности и трансцендентности Божества, открывающего себя человеку и миру именно в своем свободном и суверенном произволении и позволяющего, произволяющего человеку воспользоваться — в ответ — предложенным ему даром — верой (Карл Барт — соотечественник и Буркхарда, и Ницше, и Вёльфлина). Ср. касательно этой проблематики взаимодействия божественной имманентности трансцендентности общую концепцию недавнего исследования-обзора богословия прошедшего столетия: *Грентц, С. Дж., Олсон Р. Э. Богословие и богословы XX века [1992] / Пер. О. Розенберг. Черкассы, 2011.*

<sup>4</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 74.*

<sup>5</sup> *Ibid. S. 75.* Визинг приводит пример — довольно удачный — с одеждой: ее внешний вид (форму) можно объяснить и материалом, и ценой, и назначением, но все равно решающий момент — это именно решение ее надеть: только так одежда обретает свой

Другими словами, невозможность рационального обоснования воспринимаемой (и создаваемой тем самым) вещи, заставляет прибегать к стилю, который сам и есть «манифестация воли и догматизма». Стиль — фактически «выражение языка», на котором предпринимаются попытки говорить с вещами и, можно сказать, их уговаривать, то есть подчинять своей воле. Подчеркнем еще раз: это все ситуация, вызванная именно «зримостью» вещей, которая трансцендентальна с точки зрения своей возможности и есть «выражение не-рационального принципа», который можно назвать «жизнью»<sup>6</sup>.

Но следующий момент — крайне важен: как стиль обозначает («манифестирует») желание и реализацию свободы по отношению к непреодолимой неопределенности и одновременно зримой явленности вещей и порождает артефакты (таковые — уже образы перцепции), и понятия — это тоже средство (медиум) освобождения от «стилевой хватки образов». Более того — и это самый кардинальный момент подобного хода мысли — как вещь, можно сказать, не спросясь, явлена непосредственно, потому что зримо, так и понятие реализует свою волю, власть и силу, когда описывает именно реляции элементов (форм), причем де-

истинное обличье, которое, таким образом, зависит от ни к чему не сводимого «волевого остатка». Для Визинга эта идея присутствует уже у Лейбница, отмечающего в своей «Монадологии», что творчество Бога и творчество человека отличаются степенью тотальности: у Бога она абсолютна (Он создает свои «машины» — природные вещи так, что в них нет ничего человеческого, а человек так творить не в состоянии: в его «машинах» (артефактах) обязательно что-то природное да найдется (*Wiesing, L. Op. cit. S. 75 u. Anm.*).

<sup>6</sup> Здесь Визинг ссылается В. Зауэрлендера, обнаруживающего у Ригля все признаки «витализма» (или «философии жизни»?).

лая это, относительно и касательно<sup>1</sup> поверхности. Это по-настоящему феноменологическая особенность понятия-схватывания: логический анализ стилового понятия не просто параллелен феноменологическому анализу, эти анализы взаимообратимы, потому что эти анализы описывают и улавливают именно отношения, согласно, между прочим Кассиреру.

Поэтому для Ригля стиль — это именно выражение, манифестация художественной воли («тем видом и способом, которым формально выстраиваются расположенные в плоскости и воспринимаемые по высоте и ширине отношения, присущие эстетическому творению»). Это и есть зримое выражение художественной воли и «главная мысль» Ригля: отношения — зримы и, соответственно, суть непосредственно воспринимаемые феномены, а вовсе не есть результат интерпретации. Отношения — реальные единства и единицы, подобные фигурам и гештальтам. И они, повторим еще раз, суть феноменологически непосредственно данные единицы, если располагаются на поверхности (зрительные образы феноменологически — двухмерные сущности<sup>2</sup>).

То есть, формы как проявление отношений воспринимаются непосредственно и независимо от тех элементов, которые участвуют в отношениях и которые образуют целое. Феноменологически очевидно, что как восприятие, например, красного и синего нельзя ни к чему свести более простому и изначальному (оригинально данному), так и восприятие — причем именно зрительное и, значит, зримое — линейных и живописных (гаптических и оптиче-

<sup>1</sup> Почти буквально, то есть непреодолимо (то есть опять-таки исходно?) гаптически! Эта самая касательность поверхности, однако, делает ли понятийное схватывание медиальным моментом?

<sup>2</sup> См. выше у Гильдебранда самое красноречивое описание этого непреложного факта.

ских) отношений — столь же первично и непосредственно, а значит, и достоверно<sup>1</sup>.

Хотя мы можем возразить, что требуется уточнение: идет ли речь о наглядности самих явленных отношений, наглядности характера явленных отношений или наглядности характера их явленности, манифестированности? Или это тотальная зримость, инвариантно принижающая всю структуру отношений и всю типологию вещей — и природных и художественных? Как мы пришли к предположению о тотальности? Она нам тоже дана непосредственно, предваряя момент, когда будет схвачена (то есть удержана понятием)? Сам нами порядок и характер наших вопросов обозначают следующую тему: зримость не просто отношений, а зримость до-понятийной рациональности. Мы ведь ведем разговор об «основных понятиях», которые, между прочим, следует понимать не как «главные» понятия, а именно как нередуцируемые понятия, касающиеся основы (Grund) или даже ее выстраивающие («выстилающие»).

Так почему же мы можем признавать, что образование понятий, будучи эквивалентом образованию образов (там и здесь непосредственность отношений), замечательно еще

<sup>1</sup> В этих рассуждениях Визинга, за которым мы следуем относительно усердно, появляется ссылка на Альфреда Брунсвига и, что особенно существенно, Э. Гуссерля с его важным уточнением о «постижении отношений и их оснований в пассивности» (Viesing. S. 77). Этот гуссерлевский «пассивный синтез», как кажется, представляет собой альтернативу тезису о волевой активности восприятия, происхождение которого — кантовский априорный синтез, который для Гуссерля, в конце концов, оказался не так уж чужд, равно как и для формальной эстетики с ее последующей идеей зримости до-понятийной рациональности (ср. это у Визинга, предполагающего, что у ранней феноменологии больше родства с английским эмпиризмом).

и тем, что ведет к своему истоку столь же прямо и непосредственно — делая доступным уровень до-рефлексивной, но все-таки рациональности? Только потому мы в праве это допускать, что образование понятий — это тоже процесс волевой, это акт принятия решения — решения «забыть о различиях», если прибегать к формуле Ницше, видевшего в понятии именно «отождествление несхожего», игнорирование разницы. Иначе говоря, понятие — это результат усилия, это волевое достижение (Leistung), принятое и реализованное решения<sup>1</sup>.

В данном — фундаментальном, именно основополагающем — случае это решение состоит в том, чтобы рассматривать, видеть и схватывать вещи, игнорируя и как бы не видя их несходство. Все сходится воедино — и понятия, и образы, и слова, делая это все на той же двухмерной плоскости, ко-

<sup>1</sup> Еще раз по-другому: работа по схватыванию вещей становится действенной, то есть осуществленной в тот момент, когда она продемонстрирована, то есть явлена зрению, стала зримостью, ведь увидеть — это принять без рассуждения, до-рационально (так и хочется сказать — «не глядя», но, увы, нельзя...). Правда, кажется несколько подозрительным упоминание акта забвения, который тоже, несомненно, до-рационален, но, по всей видимости, и вполне независим и от самой воли. Нельзя себя заставить забыть — это акт не просто самозабвения, а самоупражнения (заставить себя забыть себя и одновременно забыть, что я делаю это сознательно, но мысленного, не в реальности: это уже случай не до-рациональности, а распада мышления или, в лучшем случае, бессмыслицы). Память всегда представляется независимой от той же воли и потому кажется, что воля, дабы образовать понятие, обращается за помощью к тому, что ей предшествует или, во всяком случае, ей не подчиняется и от нее не зависит. Будто память напоминает нам о каких-то не только до-рациональных, не только до-зримых, но и до-волевых аспектах бытия...

торая располагается на том же до-рефлексивном уровне манифестации воли, которая требуется или все соединять в единства, или разделять на части, уравнивая, повторяем, несходное и делая его сходным — как раз через помещение их (контрастных и непохожих индивидуальностей) по содействию и через помещение их в отношения друг с другом, что обеспечивается не просто зримостью, а именно поверхностью, двухмерностью, отсутствием, так сказать, пространства как простора ускользающего от взора маневра — со стороны форм, которые в плоскости не могут отступить в глубину или, наоборот, приблизиться вплотную<sup>1</sup>.

И эта деятельность — именно рациональна и именно она порождает стили как художественные способы обращения с первичными данностями опыта визуального. Так что логическое — оно же и художественное, а художественное — логично<sup>2</sup>. Стиль мышления не просто эквивалентен стилю обращения с вещами со стороны художника, то есть их изображению, это не просто похожие для стороннего наблюдателя вещи, не сопоставимые изнутри. Это именно типологически разнообразные проявления (разные образы яв-

<sup>1</sup> Вспомним, что у Гильдебранда условие пластического, то есть телесно пространственного взора — это неподвижность и перпендикулярность зрения относительно предмета. Такое зрение своей пассивностью позволяет «представлению» (работе мышления) манипулировать, то есть буквально творить, пересотворять, обращаться художественно с творениями чистого зрения — именно зрительными, образными плоскостями.

<sup>2</sup> То есть, везде, где присутствуют признаки сделанности, искусственности, художественности, там есть и знаки присутствия некоторого усилия-вмешательства, направленного на схватывание, на овладение, что и есть понятийная логика (а может быть, и понятийная, так сказать, политика в широком смысле слова, если речь идет о власти и подчинении, воле и догматизме).

ления) единой логики различения и объединения, и за этим стоит реально единая реальность волевого акта, именно желающая себя так манифестировать — в таких именно типах или опять же формах «репрезентации мировых отношений» (в конце концов, «картина мира» тоже рисуется — но в свое время...)¹.

К этому следует добавить еще один небольшой мыслительный пассаж (то есть ход или маршрут мысли). Если акт зрительного восприятия — это изначальный акт пассивного подчинения воле, презентующей себя как силовой акт, структурирующей поток первичной непреодолимой неразличимости, то восприятие и все, что его сопровождает (то же мышление), есть именно повторение, удвоение, дублирование этой воли — ее буквально представление, презентация. Но одновременно, в тот же момент — это и представление сознанием (скажем так) и этой самой своей покорности, своего слияния с этой волей, приятия ее (восприятие — это всегда результат, воз-обновление приятия, подтверждение приятельства). Это именно манифестация желания — отдаться этой воле, пережить собой, испытать на себе ее действие и его последствия. Это акт симпатии и эмпатии, фактически — все того же «вчувствования» как ответной реакции на вторжение — реакции через смирение, которое и смиряет всякую внешнюю и трансцендентную активность (если та сама не являет акт смирения и кротости, демонстрируя желание быть имма-

¹ Со всей осторожностью позволим себе напомнить, что для Хайдеггера весь это ход мысли — все тот же идеализм, но с не-человеческим (до-человеческим) лицом: Ницше и иже с ним — остаются традиционными метафизиками, хотя и манифестируют волю к борьбе. См.: *Хайдеггер, М. Время картины мира // Он же. Время и бытие. Статьи выступления / Пер. В. В. Библихина. СПб., 2007. С. 58—86.*

нентностью: стоит у дверей, но только стучится), демонстрируя добрую волю, направленную на умиротворение, иначе говоря — на покой и равновесие (до-рефлексивная логика единения и различения — все то же желание преодолеть исконную агональность противоположностей и противоречий). Понятно, что это логика живого и совсем не мифического Логоса, но это и логика состояний живого сознания, описываемых пусть и не основным, но понятием «чувство», за которым — больше чем понятие, а именно жизнь, которая может себе позволить не только эпохэ естественной-таки установки на непосредственность схватывания, но и трансцендентальную редукцию очевидного и зримого к незримому, однако видимому иными очами — духовными<sup>1</sup>.

Поэтому, конечно кого-то может смутить столь откровенный (во всех смыслах слова) и, как кажется, анти-художественный тезис формальной эстетики, представляющей логику как основание эстетического опыта. Но дело не совсем обстоит так: эстетический опыт, как мы только что убедились, — это опыт чистой зримости, которая дана непосредственно, открывается напрямую — и уже во всей своей инфраструктурной, так сказать, красе, точнее — в форме, схватывание которой разумом и соответствующими понятиями содержит в себе трудности, ибо человеческому разуму дано такое, что он не в состоянии удержать, как оно есть, — в нерасчлененном и неуловимом единстве волевого акта. Тогда-то задача удержания и становится делом или расчленяющего, или сочленяющего, то есть всячески фиксирующего усилия, имя которому — релятивная интенциональная логика как альтернатива логики экстен-

<sup>1</sup> Говоря по-простому — вчувствование — это почти что редукция и есть. См. об этом: *Friedrich, Th., Gleiter, J.H. Einföhlung und phänomenologische Reduktion. Berlin, 2007.*

сиональной, как логика имманентных отношений структурных образования или даже металогика<sup>1</sup>. Это логика постоянный и отношений, чувств, эмоций, устремлений, а не внешнего порядка дел. Об этом — в завершение разговора о Ригле и на перспективу — в продолжении разговора, например, о Варбурге.

Дело в том, что традиционная метафизика, восходящая к Аристотелю и предполагающая единственную онтологию, описываемую категориями субстанции-акциденции, теряет свой смысл в отношениях, свободных от субстанции, то есть в отношениях структурных, за которыми проступают чисто математические связи. Эти связи можно типологизировать как «транзитивность», «симметрия» и «рефлексивность»<sup>2</sup>. И этими отношениями можно описать структуры таких вещей, что связаны с образами, то есть с до-понятийными, как мы выяснили, образованиями, хотя и основанными на отношениях (это их сущность).

Однако, попытка приложить, казалось бы, логически безупречный инструментарий к изображениям, выдает его известную грубость. Достижение Ригля и его теории стиля заключается в том, что с помощью своих понятий гаптического и оптического он делает реляционную логику тоньше и приспособленнее к эстетическим объектам, в которых «стиль» — неустранимый элемент, не дополнительное, привнесенное и потому устраняемое качество, а именно основное базовое отношение (изображение с точки зрения своих отношений может быть транзитивным, несимметричным, нерефлексивным и линейным или при всех прочих постоянных — живописным). Но почему же реляционная логика

<sup>1</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 90.*

<sup>2</sup> Если  $aRb$  и  $bRc$ , то и  $aRc$ ; если  $aRb$ , то и  $bRa$ ;  $aRa$ . В последнем случае важно наличие смысла в отношении элемента к самому себе (*Ibid. S. 81*).

пропускает отношения эстетические, то есть стилистические?

Потому что образы, как было сказано, — не понятия. Но они — и не совсем знаки, хотя и в знаках необходимо делать различие между значением знака и его смыслом (дополнительное значение, говоря очень кратко или его интенционал, в отличии от экстенционала или предметного значения). Но знаки могут обладать идентичным и значением, и смыслом, но совершать референцию могут по-разному, то есть по-разному, неодинаково представлять предмет, каждый по-своему относиться не только к нему, но и к самому процессу презентации, что зависит понятно, от пользователя и что, столь же понятно, есть тот самый субъективный фактор, что не поддается понятийному описанию.

Интенциональное значение сродни образному смыслу: один и тот же предмет может обладать различными «аспектами», которые последовательно могут открываться (и исчезать) уже в процессе восприятия вещи, сохраняя ее формальную устойчивость и возможность ее постоянной идентификации (узнавания через припоминание). Образ поэтому как непосредственное данное, обладает просто большим количеством нюансов и вообще — «данностей», и его инфраструктура гораздо дифференцированней, богаче просто выглядит. Но это лишь один из типов смысловой вариативности, отчасти свойственный и понятиям.

Но понятия следует использовать ради мышления, в отличии от образов, которые следует рассматривать именно ради их облика. Поэтому сугубо образный тип смысловой вариативности связан именно с восприятием образов (не самих предметов, которые они отображают). В отличии от понятий, которые отсылают к смыслу, образы смысл показывают, делая это каждый по-своему. Известнейшее сравнение Готтлоба Фреге значения с реальной Луной на небе, а смысла — с образом Луны в объективе теле-

скопа должно быть кардинально скорректировано: образ в оптическом приборе прямо зависит от объектива, он объективен буквально как относительное прилагательное, то есть принадлежит объективу и зависит от его схемы, от его способа воспроизведения оптического сигнала. Образы поэтому показывают не то, как выглядит объект, а как его представляет (трансформирует) объектив, который, можно сказать, заставляет видеть так, как видит он.

Образы же художественные — это то, как выглядит объект под взором художника, так что феноменологическая перцептивная перспективность, вариативность восприятия дополняется — столь же феноменологической — вариативностью художественной перспективности. Говоря традиционным языком — это уровень метафоры и поэтики, то есть того, что касается процесса создания образа. Для самого Фреге вся эта окраска образов, их интонации и звучание (он сравнивает образы с декламацией поэта, читающего стихотворение, и с оратором, модулирующим интонацией свою речь) не может быть предметом знака, эта субъективная проекция личности, это только намеки, которые позволяет себе художник. Но, как замечает уже Визинг<sup>1</sup>, в выражении «намеки художника» нет ничего субъективного: он намекает на объект — на собственное творчество, это жест-отсылка к произведению и к структуре процесса его создания. Это знак обращения с художественным, то есть сотворенным произведением.

Именно поэтому реляционная логика не в состоянии иметь дело с образами: понятийный медиум свободен от «стилевой связанности образа», что нельзя считать за его достоинство, ибо «что для одного освобождение, для другого — утрата»<sup>2</sup>. Для эстетика формализация отношений

<sup>1</sup> Wiesing, L. Op. cit. S. 87.

<sup>2</sup> Ibid.

внутри произведения не чревато никакими потерями, пока речь идет о «не-интенциональных контекстах», пока «формальная логика не уничтожает существенные эстетические структурные особенности».

Несомненный вклад Ригля и в эстетику, и в искусствознание заключается не в том, что он отказался от формальной логики, а в том, что смог ее дополнить «интенциональной типологической системой»: риглевские основные понятия типизируют связи в соответствии с их «эстетической данностью», как такие структуры значения, которое не обладают никаким «предметным значением». Формальный логик отличается от эстетика тем, что последнему невозможно абстрагироваться от «зримых способов данности»<sup>1</sup>.

Тем не менее, «в искусстве присутствуют логические различия, которые созерцают, — так следует читать Ригля, а в логике есть такие эстетические различия, которые мыслят, — так можно читать Пирса»<sup>2</sup>. Следует со всей строгостью и буквальностью подойти к этой формуле: перед нами именно опыт чтения и считывания языковых символов визуального и ментального опыта, глубина и острота напряженность и творческая сила которого сродни великим достижениям пластического художества, и это не просто его продолжение или восполнение — это его собственное полноценное бытие в медиальности рационального, то есть осмысленного дискурса, понятого как схватывание и удержание уникального и явленного — в своей зримости, образности и неотступности, порождающего искусствознание как именно «образ чтения», как род искусств, покоящегося на «эйдетике как протологике»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ibid. S. 89 («Теория основных понятий — это продолжение реляционной логики в пространстве эстетики»).

<sup>2</sup> Ibid. S. 91.

<sup>3</sup> Wiesing, L. Op. cit. S. 275 (Anm. 40). Формулировка, относящиеся

*Генрих Вёльфлин: основные понятия формальных переходов*

И вот, наконец, *Генрих Вельфлин (1864—1945)*, читанный и перечитанный, культовый и неприкасаемый классик науки об искусстве, но в вышеизложенном контексте феноменологических предчувствий способный выглядеть неожиданно свежо и глубоко, а заодно и предельно фундаментально и многообещающе для нашего времени, для предвкушений уже нынешнего столетия, когда выясняются воистину трансцендентальные корни и трансцендентные перспективы формального подхода — да вдобавок еще и со всеми притязаниями стилистического анализа. Степень не-банальности Вёльфлина и радикальности уже одной философской подоплеки, что стоит за ним, — не может не радовать и не вдохновлять.

Но попробуем провести некоторый опять-таки метало-гический эксперимент и проследим, как Вёльфлина воспроизводит Вентури и как его комментирует тот же Визинг. Наша задача — истолковать результаты этой корреляции и снабдить их иными аналогиями, благо их предостаточно.

Конечно же, Вентури сравнивает Вёльфлина с Риглем, склоняясь к тому мнению, что превосходящая Ригля слава Вёльфлина не совсем справедлива: «его мысль более дифференцирована, но чуть менее творческая по сравнению с Риглем, а его художественный вкус по-просту ограничен Ренессансом и барокко и страдает от недостатка всеобъемлющего взгляда, что было главной заслугой Ригля»<sup>4</sup>.

Но, тем не менее, признается Вентури, «Основные поня-

к философии Пирса, но распространенная и на риглевскую прото-эстетику, которая одновременно — и мета-искусствознание.

<sup>4</sup> *Venturi, L. S.* 285. Сочинения до «Основных понятий...», включая «Ренессанс и Барокко» (1888) и «Классическое искусство» (1899) — это сборники заметок по психологии, истории культуры и истории зрения, говорит Вентури (*Ibid.*)

тия...» (1915) поражают... При этом существенно, что для Вентури знаменитые пары — это именно символы («изобразительные формы»), содержащие в себе «переход между двумя антитетическими терминами».

«Линейное» и «живописное» подразумевают развитие, то есть формирование из того, что называется линией, «траекторию взора» и «водительницу глаза», что, впрочем, постепенно приводит к обесцениванию линии. Линейное — это восприятие тел в соответствии с их осязаемым характером (в контурах и плоскостях), тогда как живописное — это отказ от рисунка, который можно «потрогать», и желание просто оптической видимости. Первое — границы вещей, второе — обнаружение их в бесконечности. Глаз, который видит «линейно», то есть пластически и контурно, вещи изолирует, глаз же, видящий живописно, — связывает вещи воедино. Первый случай — это интерес к понятию-схватыванию отдельного объекта в качестве крепкой осязаемой ценности, второй — это восприятие зримости в ее общности как плавающего видения.

Плоскостное и глубинное — это развитие от классического искусства с его склонностью приводить части к плоскому слою к барочному творчеству с акцентом на расположение частей друг за другом. Плоскость — элемент линии, плоскостное расположение форм подле друг друга как проявления максимальной обозримости. Когда же происходит обесценивание контура, тогда случается и обесценивание плоскости и глаз по-сути связывает вещи воедино ощущением того, что позади, и того, что впереди.

Соответственно, в случае развития от закрытой формы к открытой речь не идет о простом противопоставлении двух случаев интерпретации единого и обязательного для всех эпох и стилей требования композиционного единства: ведь ослабление правил и смягчение тектонической строгости представляет собой на самом деле «последовательно реализованный новый изобразительный модус, который сле-

дует принимать в ряду базовых форм репрезентации»<sup>1</sup>.

Развитие от множественности к единству предполагает следующее: в системе классического построения отдельные части, как бы они ни были связаны с целым, все равно выглядят самостоятельными. Это не лишенная правил самодостаточность примитивного искусства — отдельное обусловлено целым, но, тем не менее, оно не отказывается от возможности быть единственным. Для зрителя — это предполагает артикуляцию как движение шаг за шагом от одного элемента к другому, что прямо противоположно пониманию целостности в последующую эпоху. Хотя речь идет об единстве в обоих случаях (это отличие развитого искусства от «примитивов»), но в первом случае — это «гармония свободных частей» во втором — «слияние-схождение частей в единый мотив и подчинение всех элементов одному единственному — ведущему».

Развитие от абсолютной ясности предметного к его ясности относительной на первый взгляд напоминает первую пару. Но в данном случае описывается желание представлять вещи в «исчерпывающей ясности», что барокко не отвергает, а просто трактует «произвольно», так что ясность — не конечная цель изображения, не самоцель. Форма больше не склонна выстраиваться перед глазом в своей исчерпанности, она предпочитает обходиться отдельными опорными точками взора, когда композиция, свет и цвет не находятся более на безусловной службе прояснения формы, они «живут собственной жизнью». Сущностное в качестве явления отныне открывается по-иному. «Барокко — это не отвержение идеалов Дюрера и Рафаэля, а иная ориентация в мире»<sup>2</sup>.

Фактически, согласно Вентури, для Вёльфлина эти пять

<sup>1</sup> Ibid. S. 286.

<sup>2</sup> Ibid. S. 287.

пар понятий можно рассматривать и как пять способов зрения на один и тот же феномен. Каждый из способов первой части отвергается или развивается второй частью, жертвуя первой ради чего-то нового, будучи, таким образом, символическим способом описания именно перехода, динамики стиля.

При этом совсем без обиняков Вентури замечает, что все эти пары можно свести к понятиям тактильного и оптического, что встречаются уже у Ригля и что были переняты от Гербарта и Циммермана.

Вентури почти ничего не сообщает о ключевой идее Вёльфлина, касающейся «двойного корня стиля», отмечая лишь, что в «Ревизии» (1933) автор «Основных понятий...» обращается к отношениям между формой и содержанием цитируя знаменитую фразу о том, что «в каждом новом стиле созерцания кристаллизируется новое содержание мира» и что «мы в разные эпохи видим не только по-иному, но и иное». Но согласно Вёльфлину, мы не имеем право все сводить к одному «выражению», так как в истории искусства совершаются процессы, которые хотя и связаны воедино всеобщей историей духа, но которые невозможно объяснить без «имманентного» развития образного искусства без последовательного влияния образа на образ, формы на форму. С точки зрения Вентури, Вёльфлин в данном случае упускает из виду, что «исток художественного творения — в жизни, а не в предшествующих творениях»<sup>1</sup>.

Далее тон Вентури приобретает уже сугубо наставительный характер: «история искусства учит нас тому, что перемены вкуса не подчиняются логике...». Не стоит думать, что Вентури совсем не осведомлен, что стиль питается вовсе не вкусом или что сама суть вельфлиновской теории заключается именно в имманентности законов зрения и формо-

<sup>1</sup> Ibid. S. 288.

образования. Он сознательно пренебрегает этими основополагающими положениями, ибо для него само понятие стиля лишено всякого значения, и потому и теория, где фигурирует столь дискредитировавший себя термин, столь же заслуживает пренебрежения.

«Основные понятия» для Вентури — это абстракции, хотя, как это не парадоксально звучит, «самое идеальное требование — это поиск символов в отдельно взятом произведении». В целом же, для Вентури «история искусства как история созерцания» может быть лишь необходимым подспорьем или продолжением всякого рода «историй культуры», но никак не истории искусства, хотя мы не готовы утверждать, что весь пафос «чистого зрения» был ему близок...

Таков Вёльфлин с точки зрения неогегельянца-кrochenца первой половины 20 столетия: дело не только в том, что Вентури краток и приблизителен в своих оценках. Как мы увидим ниже, для Вентури, в отличие от Вельфлина, изображение не обладает самостоятельной ценностью. То, что подразумевает под искусством этот замечательный художественный критик, представляет собой как раз творчество и стоящего за ним творца. Именно эта творческая, художественная и художническая активность и ее результаты — вот что в центре его внимания. Само же творение, то есть изображение со своей структурой и своей связью с изображаемым — буквально символ, то есть только обозначение некоторой большей, более ценной реальности, которую всегда надо иметь в виду, когда мы имеем дело с творением. Это, как не трудно догадаться, есть и умаление зрителя — в пользу опять же художника, представителем которого выступает критик. Особенно характерно и симптоматично выглядит подозрение со стороны Вентури в абстрактности построений Вёльфлина. Интересно также проследить, как все та же инстанция жизни, упоминаемая Вентури не без укора в адрес Вёльфлина, может оказаться, наоборот, важнейшим

подтверждением конкретности его положений: вопрос в том, откуда и куда смотреть, разбирая одни и те же тексты.

Поэтому — тот же Вёльфлин, но в глазах ученого-феноменолога конца того же века... Так и хочется сказать, что история искусствознания — это и есть история зрения. Но это и история точек зрения как точек доступа, так сказать, зрительных устройств-приспособлений, не только облегчающих зрение или обличающих его порой, но и его облекающих в те или иные формы. К такой активно действующей «оптике» по праву следует относить и всякого рода концептуальные модели, в которых, как мы только что заметили, суждения вкуса играют не последнюю роль, заставляя подзревать помимо теории чистого зрения еще и практику чистого, как хотелось бы, — и прозрения...

Те моменты, что попадают в поле зрения Визинга, — предельно существенны и являются, не только с его точки зрения буквально исходными для всего последующей науки об искусстве. Согласно этой концептуальной позиции, теория Вёльфлина — это реализация главного, что есть в реляционной логике как основания искусствознания как такового, — возможности со стороны логики описывать и выстраивать системы реляционных отношений, а также прилагать эти построения к конкретным феноменам. В нашем случае — эта реляционная логика организует опыт осмысления того, что именуется образами. Согласно еще Карнапу, типы реляций организуют целую систему потенциальностей: существует строгая и описуемая логика того, как реляции взаимодействуют в первую очередь друг с другом<sup>1</sup>. Эти правила сочетания самих сочетаний, то есть их

<sup>1</sup>Транзитивные симметрические отношения рефлексивны. Ассиметрические — и иррефлексивны и, соответственно, если они транзитивны, то и иррефлексивны (*Wiesing, L. Op. cit. S. 95*).

развертывания, — прекрасный инструмент описания и более сложно и менее строго устроенных систем, которые не только конкретны, но и уже эмпирически — более динамичны и текучи. Какая связь между логикой реляционной сочетаемости и логикой чистой зримости?

Ответ на этот вопрос и является теория Вёльфлина, которая, согласно Визингу, представляет собой логику выведения (дедукции) возможных отношений между качествами изобразительной поверхности, которая, напомним, является непосредственно данным материалом эстетического опыта («чистой зримостью»). Важнейшая идея Вёльфлина, которой он отчасти обязан Риглю (а отчасти — и Гильдебранду), заключается в том, что как раз логика взаимодействия линейных и живописных качеств — это именно «образная форма» (Bildform)<sup>1</sup>. Смысл «образной формы» разъясняет, между прочим, и Витгенштейн уже в своем «Трактате...» (1918), указывая, что для образа характерно «отношение своих частей», что образ состоит из отношений определенного вида и способа (Art und Weise), которые и определяют следующий логически существенный момент — саму функцию образа быть «отображением» (Abbild) вещей. Эта возможность организации вещей образом и именуется формой (у Витгенштейна — «формой отображения»). Для Вёльфлина — это та самая «образная форма»<sup>2</sup>, которая логически, до-эмпирически, априорно задает всю логику возможных и конкретных зримых структур<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Точная формулировка звучит так: логика взаимодействия свойств зрительного опыта, качеств такого феномена, что именуется зримостью вещей, качеств, описываемых понятиями «линейное и живописное».

<sup>2</sup> На ней Вельфин подробно останавливается в своей «Ревизии...».

<sup>3</sup> То есть качество априорности — это еще не признак абстрактности, скорее наоборот.

Итак, взаимодействие элементов образа — это его «структура», а система, логика возможностей структуры как «отображения» — это ее «форма». Подобное различие — крайне важно: теория Вёльфлина имеет дело с самим изображением, с его построением и его последующим восприятием (которое тоже может иметь творческий, практически конституирующий характер). Этой логикой сочетаемости и реализации формы образов и занимается Вельфлин, расширяя пару «линейное/живописное» до целой системы понятийных пар, вкладывая, повторяем, в эти пары именно динамическое, реляционное содержание, то есть подразумевая, что эти пары — обозначение крайних возможностей всякой зримости, предельных ее полярностей, логически описывающих тем самым, весь диапазон сочетаемости — как возможных, так и таких, которые принципиально и логически исключены. Забегая вперед, скажем, что самое интересное заключено между этими крайностями. Однако прежде пройдемся еще раз по содержанию уже известных нам пар, но уже с такой точки и логики зрения, что задают иную, мягко говоря, перспективу, чем та, что наблюдалась у Вентури...

Плоскость и глубина — два крайних способа изображения (в смысле образного представления-воспроизведения) пространственных отношений между вещами, которые могут располагаться по отношению друг к другу или рядом, по соседству (на плоскости), или в пространстве — друг за другом. Между подобными крайностями — само собой разумеется — помещаются «бесчисленные переходные формы»<sup>1</sup>, фактически, степени, ступени, оттенки отношений. При этом крайне существенно правильно понимать слова Вёльфлина о том, что «если более невозможно удерживать образное содержание в плоскостном срезе, то тогда мы

<sup>1</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 97.*

и получаем нерв отношений между частями впереди и позади расположенными»<sup>1</sup>. Иначе говоря, все эти отношения описывают именно осмысленные, то есть логически возможные отношения между вещами, которые не могут не быть расположенными в «пространственном створе-диапазоне возможностей», дающих ту или иную градацию, степень глубины. Другими словами, пространство — априорно постигаемая форма образности и, соответственно, изобразительности.

Поэтому эпистемологический статус «основных понятий» выглядит совсем не так, как его представляют строгие, хотя и торопливые в выводах ревнители истории искусства: априорность этих понятий — их безусловное преимущество, они не суть «дескриптивные понятия-характеристики», а, как только что было сказано, «априорные формальные качества изображения». Это те принципы, что наполняют реальностью (реализуют) всякое изображение на сугубо логических основаниях, тем самым делая его мыслимым, то есть возможным (немыслимое и бессмысленное — не существует). Конкретно говоря, этот априорный смысл понятийной пары (мы это подчеркиваем!) заключается в том, что изображение становится зримым (опять же существующим) в том лишь случае, если обретают ценностный характер именно переходы между контрастами, когда конкретное произведение — это достигнутое равновесие между противоположностями, познанными априорно. Это касается и пары живописное/линейное, и плоскостное и глубинное: вещь становится зримой, если она занимает свое место между теми состояниями, что именуется «плоскостью» и «глубиной» (и чтобы иметь знание об этом условии, нет необходимости обращаться к конкретной вещи). Говоря кратко, изображать — значит помещать. Изображение — это переход, ди-

<sup>1</sup> Цит. по: Ibid.

намика и момент схватывания потока и множественности данных через, так сказать, конкретную форму абстрагирования, связанную с местом. То есть зримое изображение (вслед за зрением и зримостью вообще) — уже абстракция и потому вопрос заключается в том, какова степень этого абстрагирования, возможны ли его границы, пределы, лимитируется ли он?

Эти границы обозначаются как раз «основными понятиями», которые указывают именно пределы абстракции, то именно основание, на котором и строится всякое изображение. Это поэтому именно то основание, от которого уже абстрагироваться невозможно, так как иначе изображение перестанет быть зримым, то есть существующим. Невозможно игнорировать, отказываться от пространственного расположения вещи. Образ в отличие, кстати говоря, от понятия, выраженного средствами языка, ограничен в своих абстрагирующих возможностях. Поэтому образ и нуждается в основных понятиях, то есть в описании средств-основ понимания-постижения, схватывания вещи, которая именно мыслится — в первую очередь — существующей. Это неустранимое ядро зримости и существования зримой вещи представляет собой как раз «интенционал образных знаков», как раз то, с чем знак-образ связан за пределами себя. Это те качества, которые у нас под рукой еще до момента, когда эта рука начнет нечто изображать<sup>1</sup>. Мы заранее признаем их и о них мы заранее знаем, что их заведомое и взаимозависимое наличие обеспечивает возможность и необходимость изображения<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Под рукой — как именно инструмент и как перед глазами. И эти моменты взаимосвязаны: нечто увиденное может стать изображенным, если и рука этого коснется, тем самым воспроизводя прежде самой вещи само условие ее узревания — именно тактильность осязаемость, пространственность и телесность и существующей вещи и существования как такового.

Это «два типа способов изображения», как выражается сам Вёльфлин.

«Закрытая» и «открытая» форма — это такие парные понятия, которые при всей своей очевидной универсальности (вспоминается, естественно, Эко со своей «opera aperta») с точки зрения самого Вёльфлина выглядят наиболее спорными, хотя он не готов заменять их сходными терминами — хорошо нам известными: тектоническое/ атектоническое, строгое/ свободное, регулярное/ иррегулярное. Суть отношений, описываемых данной понятийной парой, — отношение к средней оси. Другими словами, речь идет о симметрии образа. Очень показательна логика той же открытой формы, которая ослабляет и упраздняет симметрию: эта форма, по словам самого Вёльфлина, «выглядит не особенно строго продуманной». Это и отличает ее от формы закрытой, которая не просто симметричная и регулярная, а такая, что создается впечатление некоторой «механики с присутствием ей понятиями стабильного и подвижного равновесия». Именно с помощью такой «механики» и обозначается «закрытая» форма.

И опять же перед нами «две реляционно-логические возможности всякой формы»<sup>3</sup>, предполагающие ориентацию частей относительно центральной оси — вертикальной или горизонтальной. Понятно, что учет этой оси требует специального напряжения, тогда как ее игнорирование выглядит более естественным и произвольным, тем более, что всякое отношение — это всегда подвижность, динамика, тогда как симметрия — это покой и неподвижность. Потому-то, как это не странно на первый взгляд, закрытая форма произво-

<sup>2</sup> Эти понятия, таким образом, не абстрактны сами и именно поэтому регулируют поведение всех абстрагирующих процессов — в том числе или в первую очередь — сам процесс изображения.

<sup>3</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 99.*

дит впечатление чего-то сознательно задуманного, замысленного и желательного, то есть чего-то искусственного и вторичного, тогда как асимметрия — это нечто всего лишь вероятное, возможное, зависящее от случайного членения целого. Поэтому касательно именно этой пары Вёльфлин выражается очень точно и тонко: открытость и закрытость — это когда «образное целое обнаруживает себя или как произвольное (то, что желательно), или как непроизвольное. Закрытая форма выглядит как следствие открытой, хотя логика чистого, казалось бы, зрения — непосредственного, прямого, непроизвольного опять же — требует противоположного понимания. Именно закрытость дает впечатление от формы, так представляющей содержание, будто части ее и их отношения выглядят выбранными в результате расчета, тогда как открытость — это такой способ представления содержания, когда кажется, что все отношения и все их части — результат случая. Потому-то закрытая форма и выглядит как возможность сведения всех отношений к одному единственному понятию, то есть как возможность чисто языкового описания этих отношений с помощью того или иного слова. Открытую форму невозможно уловить с помощью понятий, эти отношения уклоняются от словесного своего схватывания или выражения. Так что, например, открытая композиция — вовсе не под рукой и не предполагает строгих отношений как таковых. Так что налицо — парадокс: чем более закрыта форма, тем более она открыта — навстречу законам складывания образов, а открытая форма тем более открыта, чем более она замыкается, закрывается перед лицом всякой законосообразности (так сказать, образной законности). Как выразился один из комментаторов и интерпретаторов Вёльфлина (Карл Шмитц), закрытая форма предполагает открытое (то есть откровенное, явленное, исчерпывающе внятное) оформление, раскрытая же форма — закрытое (сокрытое, неявное, нераскрываемое) оформление, которого как бы нет и которое, таким образом, нуждается во вмешательстве зрителя.

Это, можно сказать, риторический аспект всякого формообразования, особенно — связанного со зримыми формами, которые помимо всего прочего еще и просто демонстрируют свою очевидность, так сказать, убедительность без слов. Когда готовой и откровенной, то есть внешне демонстрируемой зримости не хватает, когда форма выглядит и являет себя в своей внутренней самодостаточности, именно замкнутости, то подобный недостаток формальной «общительности» восполняет зритель, активно, хотя и *post festum*, вмешиваясь в процесс творчества. И, наоборот, активная и подвижная форма предполагает пассивность зрителя, если он желает, конечно же быть таковым, то есть воспринимательной, приемлющей, можно сказать, нуждающейся инстанцией. Это и есть отчасти то, что обозначается гуссерлевским понятием «пассивного синтеза»<sup>1</sup>.

Добавим также, что этот парадокс связан с тем, что всякое изображение соотносено — по смыслу — с тем впечатлением, что оно производит на зрителя. Именно этот эффект и описывают отчасти основные понятия. А «открытая» и «закрытая» формы в своем взаимодействии образуют, наверно, самый основной, то есть фундаментальный, контраст внутри изобразительного процесса: открытость по направлению к зрителю, казалось бы, предполагает недосказанность, незавершенность формообразования, не предполо-

<sup>1</sup> Впрочем, в отношении «чистой зримости» необходимо быть крайне осторожным, так как взгляд — элемент в структуре этой зримости, если мы все-таки понимаем интенционально. Если же мы можем вводить, так сказать, «вторичного зрителя», созерцающего уже формы-изображения, полученные из форм-образов (при том, что, как мы договорились, форма — аспект воли в изобразительных процессах, акт силы), то тогда следует выделять и «двойную зримость», о чем очень кратко — ниже, хотя для Визинга эта тема представляется основной.

жение его в изображении и предположение возможности его последующего до-сотворения в «после-зрителе», тогда как закрытая форма «в открытую», то есть откровенно, не скрывая, демонстрирует свою самодостаточность и завершенность<sup>1</sup>.

Тут важно верное понимание того, что есть форма: для Вельфлина и всей соответствующей традиции форма — это всегда сила, всегда воздействие воли (а не просто идеи). Чуть ниже мы будем иметь возможность об этом поговорить еще раз, хотя не мало было уже сказано и в связи с Риглем. Закрытая форма, повторим еще раз здесь, — это полнота, если не избыточность силы, это активность и власть того, что самодостаточно и что ни в чем не нуждается. Она захватывает и покоряет своей полноценностью и классичностью, своей статикой (хочется сказать, «статью») и покоем, своим богатством и, можно сказать, щедростью сокрытых, но угадываемых возможностей. Тогда как открытая форма — это сила, нацеленная вовне, захватывающая своей активностью и неустойчивостью, навязывающая ее тому, кто с ней сталкивается, кто, так сказать, вовлекается в этот поток и им воодушевляется<sup>2</sup>.

Из этого следует известная асимметричность отношений между закрытой и открытой формами: они производят

<sup>1</sup> Такова логика того же Эко, но совсем иная — у Гантнера, ученика Вельфлина. См. о нем очень кратко наши заметки: *Ванеян, С.С. Гантнер или префигурации научного творчества // Вестник ПСТГУ. Вып. 2 (14), с. 145—172.*

<sup>2</sup> Хотя явленность, зримость присутствуют и там и здесь, но в случае с открытой формой зритель не оказывается задействованным активно: ему не дают не только осмыслить форму, но и оценить ее, расположиться к ней сознательно и целенаправленно. Открытая форма занимает внимание, подчиняет рассудок именно своей видимой неструктурностью, своей, так сказать, «потокостью».

разное впечатление на зрителя, у них разный эффект воздействия и потому они не могут быть сведены одна к другой, они не взаимнообратимы, хотя и транзитивны, но не симметричны и не рефлексивны: у них нет некоего еще более глубинного и потому общего основания-знаменателя. Они воистину основные и воистину они — понятия. От них проистекают прочие понятия, за исключением повидимому, плоскости и глубины. Об этом сугубо логическом характере понятий и о логике их взаимодействия друг с другом еще до всякого вхождения в процесс создания изображения, который они и призваны регулировать и направлять, — об этом стоит поговорить сейчас и отдельно.

И связан этот разговор с определением особенностей следующих пар — «множественности/единства» и «ясности/неясности». Их проблема и отчасти проблема всей вёльфлинской системы заключается в том, что они явно имеют производный и вторичный характер, хотя и призваны описывать особые аспекты формопорождения.

Впрочем, еще раз стоит напомнить, что речь идет именно о логических и основных понятиях, а вовсе не об эмпирических и просто общих понятиях-символах, описывающих средствами языка некие конкретные качества конкретных произведений в конкретную эпоху их исторического существования<sup>1</sup>.

«Множественность» и «единство», а более точно — «множественное единство» и «цельное единство» — это опять реляционная логика образного синтаксиса, в данном случае имеющая в виду отношение частей к целому. Это самое це-

<sup>1</sup> Стоит напомнить и о конкретном состоянии искусствознания в конкретную эпоху его развития. Речь идет и не об этом, что не всегда понимают критики Вёльфлина (в лице того же Вентури с его несколько номиналистическим отношением к терминологическому символизму).

лое никто не может отменить в полноценном художественном произведении, но к нему «изолированная фигура», представляющая собой «замкнутый в себе гештальт», относится так, что оно, это целое, оказывается «системой самостоятельных частей», тогда как «цельное единство» дает эффект «только целого», части просто не воспринимаются как таковые. И опять же — редкое согласие с Гуссерлем, который еще в 1901 году говорил о «несамостоятельных и самостоятельных предметах», образующих целое. В последнем случае невозможно просто думать ни о чем, помимо этих предметов, и ни о чем, что бы напоминало саму связь с целым (формулировки Гуссерля). При самостоятельных частях целое — едино, при самостоятельном целое — множественно. Еще удачнее выражается Гуссерль, говоря о собственно «образных формах». Система самостоятельных частей отличается «неотделимостью», тогда как самостоятельные части можно представить отдельно друг от друга, а целое обретает характер череды приставленных друг у другу элементов. В случае же с «единым единством» попросту невозможно определить границы форм, где заканчивается одна и начинается иная<sup>1</sup>.

Продолжение этой логики и этих свойств — пара «ясность и неясность»: в этом случае мы можем в связи с взаимодействием форм говорить, что их связь или кажется «максимально отчетливой» (и по характеру, и по содержанию), или чувствуется присутствие «остатка неопределенности». Ясность подразумевает опять же возможность вычленения элементов (для зрителя отчетливо ясно, из чего целое состоит), неясность — как раз случай, когда элементы

<sup>1</sup> Более того: в крайнем случае оказывается невозможно осознать и пережить границы между созерцаемым изображением и тем, кто его созерцает, а точнее говоря — тем или иным способом с ним сливается.

сплавляются друг с другом в потоке непрерывных переходов.

И как раз последние две пары демонстрируют самое существенное в теории Вёльфлина: именно систематическое взаимоположение этих понятийных пар, наличие законосообразной логики их взаимодействия друг с другом и принципиальной выводимости их друг из друга, о чем мы уже упоминали. Те или иные типы отношений предполагают только соответствующие противоположные им отношения, подчиняясь четкой логике сочетаемости. Другими словами, определенное свойство изображения (например, характеризующееся линейными переходами) предполагает столь же определенные «синтаксические отношения» (плоскостность, замкнутость, множественность и ясность) и наоборот (живописные переходы — это глубинный, открытый, целостный и неопределенный синтаксис).

Но, спрашивается, почему так происходит, почему возможны только такие сочетания? Если бы речь шла о свойствах конкретной формы в определенную историческую эпоху, то подобное бы предполагало, что в иные эпохи возможно и что-то иное. Эти связи были бы случайными, только подсмотренными в конкретных исторических явлениях. На самом деле, эти отношения выступают и принимаются как необходимые и непреложные исключительно по логическим основаниям, согласно своему внутреннему содержанию<sup>1</sup>. И их историческая возможность и возможность их фактического обнаружения в ту или иную эпоху как раз и обусловлена их логичностью: на примере этой понятийной системы становится понятным, что именно логика делает возможной историю — мы можем мыслить себе прошлое, потому что у нас есть на то средства. Сам Вёльфлин

<sup>1</sup> Которое, однако, напомним, напрямую воспринимается зрителем.

выражается с предельной определенностью, говоря, что эмпирические и исторические взаимосвязи не воспринимаются нами непосредственно, но только при условии, что «у нас есть желание сделать из них четкие понятия».

Такой откровенный антиисторизм и столь же нескрываемый логицизм вельфлиновской системы — мощное оружие против и психологизма, и историзма, которые не позволяют всей многообразной сумме сведений касательно истории искусства превратиться в науку, то есть в систему знаний, которая обладает внутренней обоснованностью и не опирается, не зависит от своего предмета (этим-то всякая наука отличается или должна отличаться от естественного повседневного знания, которое может быть и крайне дифференцированным, и последовательно обоснованным, как правило, прагматически). Поэтому логицизм в этом эпистемологическом контексте — именно единственная альтернатива и психологизму, и историзму, каждый из которых, повторяем по-своему умаляет возможности знания об искусстве.

Это отказывались и отказываются понимать и принимать все критики Вёльфлина, предпочитающие принципиально иную познавательную модель-установку, которая предполагает как раз уподобление знания своему предмету и зависимость от него<sup>1</sup>. Но к этому принципу возможно

<sup>1</sup> Пример почти заведомого искажения Вёльфлина и придания ему мистифицированного образа дремучего историста, самого отъявленного представителя историзма, отдающему в жертву своему идолу художественную индивидуальность, это «революционное» достижение Нового времени («история искусства без имен»), — все это позиция небезывестного Арнольда Хаузера (См.: *Hauser, A. Methoden moderner Kunstbetrachtung. München. 1970. S. 127ff.*). Из последних можно упомянуть: *Hönes, H.S. Wölflins Bild-Körper: Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung. Zürich, 2011.*

предъявить сильнейшие и претензии, и обвинения, и подозрения в недостоверности, случайности, приблизительности и условности («символичности») такого рода знания. Более того, эти установки можно обвинить в том, что они просто не суть формы знания, а скорее — просто мнения, с которыми можно считаться, а можно даже не опровергать, а игнорировать, причем в том же ключе, то есть — произвольно. В лучшем случае перед нами модель критики, практики живого и принципиально неотрефлексированного реагирования на содержание эстетического опыта (вспомним Вентури).

В любом случае, не просто внутренняя непротиворечивость понятийной системы Вёльфлина, но взаимосвязь и последовательная дедуцируемость понятий — существенный признак ее априорной необходимости. Причем именно пара линейное/живописное выглядит самой емкой с точки зрения выводимости из нее остальных пар. Уже простая четкость контуров, их строго линейный характер делает отчетливым, то есть ясным само изображение и как целое, и как результат взаимодействия частей. Но важно и то, что именно живописная форма обеспечивает столь желанную переходность. динамику, транзитивность, о которой опять же замечательно выражается Гуссерль, говоря о «неразличимом единстве» целого, когда одни «конститутивные моменты» совершают «непрестанный» переход в соответствующие иные столь же конститутивные моменты. Визинг, характеризуя пару «закрытая/открытая» форма, выражается очень точно, говоря о таком типе изображения, который именно «производит впечатление», будто части пребывают в замкнутой взаимозависимости, что опять же, как тип связи не может не быть линейным и ясным, ибо тектоника предполагает исключительно ясное свое выражение, она не допускает двусмысленности, неопределенности и т. д. А живописная форма порождает, в свою очередь, отношения, соответствующие именно ей, в частности, исклю-

чая какую-либо симметрию: ведь переход логически не может иметь середину, утвердить ось способна лишь линия, а не пятно.

И вот тут-то мы и сталкиваемся с проблемой «плоскости/глубины», так как эта пара не выводима из линейного и живописного, хотя не дедуктивно, а скорее аналогически можно допустить, что линия предполагает плоскость, так как требует своего основания, она должна с чем-то соприкасаться, ведь линия — образ движения ощупывающей руки, ее траектории<sup>1</sup>. В этом случае живописное — это именно то, что не доступно осязанию, то есть то, что располагается между плоскостями, дистанция, глубина, пространство. Живописная форма задает именно «глубинное напряжение», по выражению Вёльфлина, которое может опираться исключительно на оптическое переживание, то есть на то, что «имеет значение исключительно для глаза, а не для пластического чувства».

Нельзя в этой связи не вспомнить ни Ригля с его парой как раз оптического и гаптического чувства и формы, ни Гильдебранда с его плоскостными и пространственными представлениями. Вёльфлиновская как бы взаимодополняющая пара парных понятий (с одной стороны, «линейное/живописное», с другой — «плоскостное/глубинное» и все — как раз во взаимодействии) может быть попыткой увязать воедино эти две интуиции.

Принципиальный момент тот, что понятийные пары обозначают именно напряжение перехода, что они обозначают крайние точки в некотором логическом и изобразительном пространстве, измеримый и тем самым воспроизводимый диапазон возможностей изобразительной формы. Каждое

<sup>1</sup> При чем линии, добавим мы, указующей: это не взмах, скажем, руки, а ее жест. Это рука вооруженная, например, стилусом или пером на крайний случай.

из возможных формальных качеств — это та или иная степень, оттенок в состоянии формы, и именно эти градации — сама суть изображения и изобразительности, в отличии от отношений, описываемых реляционной логикой, где возможности ограничиваются принципом «или-или» без всяких переходов.

Формальная эстетика в лице вельфлиновских понятийных пар-реляций предполагает некоторое промежуточное пространство вариативности, некую «игровую зону», расположенную между теми экстремумами, что содержат в себе максимум свойств, обозначаемых соответствующими понятиями (причем беспримесно, в чистом виде, можно сказать, одно только свойство или качество). На этих крайних полюсах варианты исключены, один полюс исключает полюс противоположный, но между ними — возможно практически все, точнее говоря, возможны именно переходы, бесчисленные случаи конкретных взаимодействий изобразительной формы по всем своим измерениям.

Но в том-то и дело, что это форма изобразительная, и поэтому возникает вопрос, как же изображению удастся сохранять свою идентичность (соотнесенность с неизменным объектом) при столь обширной зоне переменных величин? Вообще, какова природа и механизм качественных перемен изобразительной формы, ее подвижности, ее динамики?

Визинг крайне удачно сравнивает в этой связи действие и значение понятийных пар с функциями и назначением регулировок какой-нибудь компьютерной программы по обработке изображения, хотя уже простой телевизор имеет регуляторы контрастности, яркости и т. д.

В случае же с компьютерной программой речь идет о чем-то большем: это процесс обработки изображения, представления его в том или виде, придании ему того или иного состояния, что возможно двумя способами: либо дискретно (изображение разбивается на пиксели), либо с помо-

щью векторной графики. Первый случай — это как раз живописная форма (отдельный элемент — не самостоятелен, только в сочетании с себе подобными и неподобными пикселями он формирует целое изображение). Второй случай — именно линейная форма (изображение строится не пикселями, а математически заданными векторами, то есть линиями-контурами, которые дают очертание предметов)<sup>1</sup>.

На что здесь стоит обратить внимание — это то, что решающий момент связан именно с выбором программы, выбором соответствующего способа представления (термин и компьютерный, и формально-эстетический в духе Гильдебранда), которому соответствует модус изображения и его, соответственно модальность. Фактически, это выбор языка, выбор опциональный, но обязательный. И это — выбор художника (но отчасти, так как инстанция предметности и инстанция зримости, как мы уже обсуждали, — могут быть довольно независимыми и активными). Роль и функция понятийных пар — именно логически-инструментальная: понятия облегчают доступ к структуре изображения (или даже обеспечивают его, как мы увидим ниже). Понятийная система как некоторая сеть-растр накладывается на готовое изображение подобно тому, как можно увеличить компьютерное изображение и убедиться, что оно состоит из пикселей или оно линейно. Поэтому совсем точно можно сказать,

<sup>1</sup> Мы еще раз убеждаемся, что пара «живописная/линейная» форма — основополагающая (самая основная из всех основных). Между прочим, тому есть объяснение: эти понятия имеют в виду не только качества изобразительной формы, но и свойства формальной изобразительности, то есть той или иной изобразительной модальности, способа построения (выявления) изображения. Напомним, что уже Умберто Эко в «Отсутствующей структуре» (1968) прибегает к радикальным (по тем временам!) метафорам «аналогового» и «дигитального» изображения.

что парные понятия — это и есть средство увеличения, они и создают необходимую аналитическую оптику, хотя сравнения со всякими оптическими приборами (телескоп, микроскоп, фотоаппарат) здесь не совсем уместно. На самом деле, посредством понятийной логики обеспечивается, строго говоря, доступ к логическим структурам сознания и, соответственно, к логике построения того самого, что обьязано своим существованием этому сознанию, то есть — изображения.

Мы позволим себе продолжить эту аналогию: очень важно представлять себе, что мы увеличиваем, ибо дисплейное изображение всегда останется дискретным — это свойство самого монитора, который задает следующий уровень и модус представления. Его можно сравнить уже с уровнем языка при описании нашего аналитического опыта. Эту цепь аналогий можно продолжать до бесконечности, точнее говоря, до первичных данностей сознания, когда оно еще отслеживает и распознает некоторый конституирующий или просто релевантный ситуации смысл. В вельфлиновском способе выражения речь идет об отслеживаемом впечатлении, имеющим значение, например, для чувства<sup>1</sup>.

Правда, здесь возможно не только уточнение, но и радикальное возражение: компьютерная графика моделирует не столько процесс изображения, сколько процесс зрительного восприятия как такового. Хотя возможен и контр-аргумент — вполне резонный и по существу: зрение — то же самое моделирование, но только происходящая в голове, и компьютерная программа, как составленная именно человеком, гораздо точнее воспроизводит сами условия зрения, обеспечивая систему априорных правил, схем-категорий

<sup>1</sup> Заметим, что здесь слово «значение» употреблено аксиологически, а не семантически: это «значение для...», а не «значение чего...».

«синтетического суждения вкуса», формирующих саму «картинку» — не важно, на сетчатке глаза, на определенном участке коры головного мозга, на экране монитора, на листе бумаги или на экране кинопроектора (не углубляясь столь глубоко, можно сказать, что в данном случае все подчинено правилам узнания).

Существенно иное, уже психофизиологическое уточнение: пиксельный характер имеет, по всей видимости, строение сетчатки, хотя именно дискретная графика лучше приспособлена для своего воспроизведения средствами современной визуализации (те же дисплеи или печатающие устройства: пиксель — это тот же растр, результат *дискретизации* некоторого объекта, что не есть, кстати, повод для *дискредитации* самого *дигитального* метода). Компьютерная визуалистика эквивалентна типографике, но открытым остается вопрос, аналогична ли она зрению в чистом виде. И функционирует ли она именно как зрение, то есть в форме определенного состояния сознания, рассматривающего некоторый объект извне, от себя, как бы «сидя» перед экраном? Есть ли зрение — зрелище или это некоторый объем содержаний и переживаний сознания, которое для удобства и осмысленности своего опыта предпочитает модальность зримости, визуализации? Об этом — весь наш разговор, но об этом — и вся наша современная культура.

И возможный путь в попытках ответить на все подобные вопросы — это признание за самим произведением искусства познавательной функции, которую или обнаруживают в нем логические понятия, или просто наделяют его ими. Эта когнитивно-конструктивная, если так можно выразиться, функция формальной эстетики и теоретического искусствознания, как верно отмечает Визинг, особо заметна в случае с современным искусством, которое напрямую объяснено своим существованием актуальным эстетическим концепциям, не последняя из которых, а даже почти что первая — это теория Вёльфлина, квинтэссенция которой

может быть сформулирована так: «искусство показывает, а эстетика мыслит те возможности, что должны быть представлены некоторому образу, дабы возможно было отображение некоторого предмета»<sup>1</sup>. Это именно то, что мы пытались обсудить чуть выше: формальная эстетика и теория Вёльфлина — это именно род программы эстетической, задающий искусству его поведение, и это подобно программе компьютерной, задающей логику поведения вычислительной машины. Причем в самом этом регуляторе, который сам есть модус появления возможностей, заложен весь диапазон возможных так сказать, степеней проявления тех или иных качеств. К этому добавляется и, повторим, принципиальная динамика переходов, так как понятия все парные, что и задает постоянное напряжение внутри изображения: оно выступает как своего рода повод для развертки той или иной формальной структуры (можно продемонстрировать во всей дифференцированности ту или иную форму а можно все нюансы свернуть и слить воедино). Все зависит от установки, и как верно замечает тот же Визинг, эта установка — не только и не столько персональная (это точка зрения, между прочим, Ницше), сколько возможность самой регулирующей системы. Она в этом смысле и есть «установка», то есть приспособление (русский язык позволяет в этом понятии выделять оба смысла<sup>2</sup>).

Итак, парность — это условие контраста, условие выбора, это именно установка на игру, на равновесие противоположностей, на возможность избегать крайностей, которые, впрочем, не отменяются, а только имеют в виду. Это логика именно сочетаемости свойств, когда те же крайности, взятые одновременно, просто делают изображение невоз-

<sup>1</sup> Wiesing, L. Op. cit. S. 108.

<sup>2</sup> Кстати говоря, и как слово «приспособление»: это и «адаптация», и «гаджет» (в них, можно сказать, вся проблематика медиалогии!)

можным, порождая не более, чем визуальный «шум». Но все, так сказать, «регуляторы», то есть понятийные пары не обязаны действовать синхронно и слаженно, они могут и опаздывать с реакцией на перемены в других парах, то есть диапазонах. И в этой неопределенности и неопределимости поведения форм, произвольности и невольности их комбинаций, и заключается вся свобода именно творчества.<sup>1</sup> Не достаточно просто выбрать тот или иной изобразительный модус, важно и решить, как его использовать, что может определяться иной формальной парой. Существует и логика интерпретации самого порядка использования этих модальностей (сам ход использования, то есть ход создания изображения и есть процесс интерпретации не только самого предмета изображения, но и способа изображения). В самой инфраструктуре изображения при любой «конstellации отношений» всегда остается «не детерминированный остаток». Как удачно выражается Визинг, «реляционная логика образной формы — это логика пограничных ценностей игрового пространства»<sup>2</sup>, в котором все установки действуют свободно и так, что реакция на перемену отношений на одном формальном уровне (в использовании одного «регулятора») может запаздывать на другом. Это среднее пространство логическое, но именно оно питает жизнь «стилистический плюрализм образного представления»<sup>3</sup>. Слово «жизнь» появляется в этом контексте крайне своевременно: только хорошо выстроенная логика —

<sup>1</sup> Это именно невольность, а не, например, стихийность: важно отслеживать и сохранять момент свободы, предполагающей не импульс, а порыв, не тягу, а устремленность (в каждом случае или подавляется, или, наоборот, обнаруживается свобода, не связанность, не обусловленность акта и активности).

<sup>2</sup> Wiesing, L. Op. cit. S. 110.

<sup>3</sup> Ibid.

и именно логика отношений — позволяет — опять же по контрасту — почувствовать и оценить спонтанный поток свободных жизненных сил.

И, наконец, последний из принципиальных моментов теории Вёльфлина: это место цветовых отношений в его логико-реляционной системе. И это место — пусто: именно вельфлиновское (точнее — гербартианско-циммермановское) понятие формы как структурного отношения, свободного от содержания, понятого, в свою очередь, как свойство предмета изображения, не позволяет ему включить цвет в круг основных понятий. Цвет для Вёльфлина — предикат, привнесенное качество того, что вступает в отношение, но само отношением не является. Цвет — не форма, а ее миметическое наполнение, так считает Вёльфлин, принципиально игнорируя окрашенные пятна изобразительной поверхности, концентрируясь на сущностных контрастах, которые задаются исключительно светотональными качествами изобразительной поверхности.

Это тем более может показаться удивительным у Вёльфлина, если помнить о роле живописной формы в его системе и о месте как раз жизненных сил, подспудно действующих в логике формальных связей, задающим их напряжение и динамику. Но именно поэтому цвет изгнан из формальной системы: по мысли Визинга, и здесь он ссылается на Макса Имдаля и Макса Рафаэля, Вёльфлина отличал сугубо импрессионистический взгляд на цвет как таковой и на живопись вообще, которая мыслилась как абсолютизация именно цветного зрения, освобождение именно от логики построения образа, когда и процесс зрения, и процесс изображения — равно свободны от понятийного мышления, от расчета, пребывая в «невинности» непосредственного восприятия мира, который как раз-то и есть в первую очередь изливающийся на человека поток света и цвета. По мысли Макса Рафаэля, импрессионизм — это почти что мировоззрение, направленное на переживание «только акциденциального».

Но цель Вёльфлина как ученого — прямо противоположная: именно обнаружение того, что за пределами акциденций, что есть дух и субстанция искусства, что связано, соответственно, с формой и структурой. Поэтому художники-импрессионисты освобождали изображение от неизбежной логики, а ученый-теоретик, наоборот, но на тех же основаниях («на общем фоне одинакового понимания цвета»<sup>1</sup>), очищал от случайных акциденций художественную форму, ее основные понятия.

Но, как «очень скоро выясняется», эти отношения между, так сказать, теоретическим и практическим «импрессионизмами» вовсе не симметричны. Ведь импрессионизм как изобразительная практика — это все равно построение картинного изображения, это все равно — выбор изобразительного языка и, соответственно определенная теоретическая установка, пусть и направленная на отрицание всякой теории, что тоже есть теория<sup>2</sup>. Писать картину, отрицая логику ее написания, просто невозможно. И импрессионисты не посягают на то положение, что интерпретация зримой действительности («в ее внешнем проявлении») возможна с помощью зримых образов: «изображение может состояться лишь на языке образа». Этих языков или языковых модальностей («идиолектов») может быть много, как мы выяснили, они описывается соответствующими понятийными

<sup>1</sup> *Wiesing, L.* Op. cit. S. 113.

<sup>2</sup> Визинг (*Ibid.*) здесь ссылается на Рёскина как главнейшего представителя теории «невинного взора» (хотя это достижение английского эмпиризма 18 века) и на Гомбриха как на виднейшего критика данной теории, признававшего за ней все признаки мифологии, что не исключает возможность существования целого художественного направления, построенного на мифе (так скорее всего и бывает в истории — и не только искусства, но скорее человечества, добавим мы).

парами, и живописная форма — не обязательно цветная форма. Как со всей лапидарностью выражается сам Вёльфлин, «живописное и цветное — это две совершенно разные вещи, хотя существуют цвета и живописные, и не-живописные»<sup>1</sup>.

Смысл этой фразы, требующий своего истолкования, — опять же в асимметрии этого противопоставления, точнее — в отсутствии такового: краска — это предмет, живописное форма — отношение. Эти вещи не просто «совершенно разные», а совершенно несоотносимые, так как пребывают в разных логических плоскостях (или даже пространствах).

Но фактически для Вёльфлина, для его реляционной логики, в цвете нет никакой «структурной нейтральности». Дело в том, что цветовой тон — это тоже реляционное явление, ибо каждому цвету противостоит его дополнительный цвет. Между некомплементарными цветами возможны переходы, комплементарные цвета связываются друг с другом лишь тональными связями. Цветовые контрасты поддерживаются линейно (конфигурация цветового пятна — важнейшая колористическая характеристика). Так что про цвет можно сказать, что «этот предикат описывает структурные особенности формы, а не только ее наполнение»<sup>2</sup>.

Так что, быть может, цвету тоже соответствует особое «основное понятие»? Положительный ответ на этот вопрос

<sup>1</sup> Цит. по: *Wiesing, L. Op. cit. S. 114.* Визинг отмечает отсутствие всякого догматизма в мышлении Вёльфлина, ибо эта идея должна, по-видимому, противоречить его пониманию цвета. Мы могли бы добавить — в подражание Визингу, тщательно отмечающего все протофеноменологические свойства вельфлиновской мысли, — что здесь налицо отчетливое различие естественной установки ученого и его аналитической рефлексии, редуцирующей в данном случае импрессионизм понимания цвета.

<sup>2</sup> *Ibid. S. 115.*

обеспечен не только контрастными и динамическими связями цветов друг с другом, но чем-то более принципиальным: цвет в изображении вовсе не обусловлен без остатка цветовыми особенностями изображаемого предмета. Поведение цвета в изображении содержит явные признаки необъяснимой и спонтанной самостоятельности, произвольности и невольности, то есть недетерминированности. А ведь все подобное, как мы знаем, — признаки присутствия художественной воли, все это суть следы свободного и внешне немотивированного решения-выбора касательно того, в каком ключе воспроизводить ту или иную вещь. Вместе с цветом в изображение входят те или иные способы видения, которые тем самым, оказываются доступными и просто подлежат интерпретации. Так что цвета, подобно качествам переходности, единства, пространственности, замкнутости и ясности, независимы от предмета и «обретают отдельную от предмета жизнь», как выражается сам Вёльфлин.

Но если цвет все же реляционное понятие, то, спрашивается, в виде какой регулировки можно представить себе его (цвета) динамику? Ответ — в определении того, как цвет в таком случае связан с остальными понятиями. И здесь лучший вариант — это представление цветовых перемен в связи с их расположением в определенном месте на изобразительной плоскости. Цвета меняются и совершают свои трансформационные переходы в зависимости от своей локализации: в той или иной точки одни и те же цвета могут меняться по-разному в разных ситуациях. Это совершенно ключевой момент: цветовые характеристики как реляции, а не просто качества окраски предметов, — это всегда реагирование на свое окружение внутри единого целого. Так и возникает своего рода дополнительная пара основных понятий — шестая по счету и представляющая собой отношение «цветовой контраст/цветовое подобие»<sup>1</sup>.

Но, тем не менее, непременно стоит помнить, что

за цветовыми отношениями всегда стоит свет — его поток и его несвязанность с вещами, его буквальная инаковость, прихождение извне и готовность пронизывать изображение, проходить сквозь него — от трансцендентного источника к трансцендентальному перципиенту. Цвет, можно сказать, самое основное и самое основательное понятие, противостоящее в своей логической несимметричности всем остальным понятиям, с которыми со всеми он один образует пару, — это «характер цвета/структура формы».

Хотя, мы не можем не признать, что, вспоминая свет, мы совершаем даже не переход, а самый настоящий скачок из области формальной и реляционной логики в область экзистенциальной и трансцендентальной метафизики. Можно сказать, что сам световой поток, увлек нас единым устремлением и воли, и желания, и образа, и формы, и разума и чувства, и искусствознания и философии — в область не только чистой зримости, но и не менее беспримесной терпимости по отношению к тому, что может показаться не совсем привычным для привычной всем истории искусства<sup>2</sup>.

Тем не менее, наша задача — деконструировать то, что так и не построили. Вся ирония и одновременно вдохновляющая сила и постигающая воля вельфлиновских основных понятий заключены именно в возможности преодоления барьера повседневности, которая единственная ответственна в «кризисе интерпретации»: вывести образ и изображение за пределы обыденности, вернуть ему способность не просто будить, а формировать воображение — вот к чему

<sup>1</sup> *Wiesing, L. Op. cit. S. 116.*

<sup>2</sup> Стоит обратить внимание, что «мистика света» соперничает с опытом его мистификации. В любом случае, мы должны для себя решить — вслед уже, например, за Аристотелем, что есть все тот же цвет: свойство вещей или функция сознания (психики-души).

со всей непреложной буквальностью призывает нас Вёльфлин, увиденный, правда, в «чистой зримости» феноменологического усмотрения вещей.

Мы вернемся к рассмотрению самого существенного что есть у Вёльфлина, — его понимания самого механизма зрительного восприятия, имплицитующего механизмы и структуры изображения («история искусства как история зрения»), но прежде обратимся еще к одному опыту встречи с зрительным образом, столкновения, можно сказать, с его силой и властью — ибо это образ архаический, первобытный — он первым обрел бытие, еще до появления человеческого сознания, еще до истории. И в этом как раз «доисторизме» и заключена вся проблема: что делать с тем, что до и вне истории, что, соответственно, не подчинено времени, порядку сложения, трансформации, становления, эволюции, в конце концов, что, тем самым, свободно от рациональности, но не свободно от претензий власти и истинности. Речь идет, как легко догадаться, о сакральных образах и об Аби Варбурге.

Показательно то, что от образа можно заболеть, от изображения есть опасность заразиться, но от феноменологии можно обрести спасение, а от экзистенциальной психологии — добиться исцеления. А заодно и основать новое направление искусствознания, если жива память и не поработщен химерами и идолами разум, если Мнемозина и Софросконе могут или договориться, или ужиться и в одной душе, и в одной науке...

Вспомним, что разговор о Вёльфлине мы построили на противопоставлении двух случаев воспроизведения (представления) его теории — Вентури и Визингом. В одном случае — отчуждение и критика, в другом — сживание и интерпретация, в одном — отказ и забвение, в другом — продолжение и актуализация. Строго говоря, это два искусствознания, которые, как кажется, просто нет надобности представлять в параллельном развитии.

Так что фактически мы оказались перед лицом еще одной пары еще одних основных понятий, но уже не истории искусства, а искусствознания<sup>1</sup>. Эта понятийная пара, как нетрудно догадаться, — «объяснение/понимание», что имплицитно и такой вариант взаимодействия с образами, как «отстранение» (Вентури) и «слияние» (Визинг).

Но, быть может в этом нет никакой оппозиции, зазора, диапазона, полярности и противопоставления, если есть и вариант «поглощения» (Варбург)? Но поглощение образом — не заслуга, а симптом... Хотя и преодолимый, правда — лишь последующими методами и процедурами, эпистемологическими дискурсами и терапевтическими курсами...

<sup>1</sup> Аллюзия с А. Шмарзовом напрашивается сама собой (см.: *Schmarsow, A. Die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1906), тем более, что именно этот теоретик считается даже более прямым, чем Вёльфлин, предтечей феноменологии, в первую очередь, благодаря своему совершенно внятному обращению к телесности. См., в частности: *Ванеян, С.С. Август Шмарзов: тело монументального. Заметки и наблюдения // «На ионийский лад я пою...»: Сборник статей в честь Н.М. Никулиной / Под ред. Т.-П. Кишбали, М.А. Лопухова, Н.А. Налимова, И.И. Тучков. Т. 139 (Труды исторического факультета МГУ). Москва: КДУ; Университетская книга, 2018. С. 246–275.*