

**ГОМБРИХ, ХОФМАН И АККЕРМАН:
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ — РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
ОТВЕТСТВЕННОСТИ, СОМНИТЕЛЬНОСТИ И УСЛОВНОСТИ**
**Три английских и четыре немецких
послевоенных текста**

С. С. ВАНЕЯН

В статье делается попытка сравнить три послевоенных текста, написанных в течение примерно десяти лет и относящихся к одному жанру — теоретического введения в проблематику искусствознания как научной дисциплины и как модели знания. Один текст принадлежит Эрнсту Гомбриху, опубликовавшему в немецкоязычной «Атлантической книги по искусству» (1951) две энциклопедические заметки, которые в сжатом виде дают представление о его концепции науки об искусстве как специфическом способе представления рациональной и когнитивной составляющей эстетического и художественного опыта, где главное — конвенциональная и символическая коммуникация членов научного сообщества (научная истина как общедоступная и взаимоприемлемая составляющая художественного смысла, равно предназначенного и для свободной рецепции, и для верифицирующей фальсификации). Наука об искусстве — практика ответов на вопросы, задаваемые самим искусством. Опубликованный спустя десять лет текст Вернера Хофманна (1960) предполагает иную модель знания, вернее, иную направленность познавательного дискурса, ориентированного уже на само искусство как объект вопрошания и источник не столько ответов, сколько стимулов сомнения, причем не только в возможностях науки (ее ограниченные права даже не обсуждаются), но и в потребностях искусства быть источником знания как такового. Наконец, текст Джеймса Аккермана (серия «Гуманитарные науки в Америке», 1963) переводит проблему из области эпистемологии как таковой скорее в сферу поэтологии: несомненная условность не столько научного знания, сколько самого человеческого восприятия — визуальности в собственном смысле — заставляет обращать внимание на практику представления — вербального и символического — когнитивных эквивалентов эстетического опыта, где самое существенное — его субъективность (индивидуальность) и потому критичность. История искусства имеет корректуру в критике, а литературный жанр энциклопедического эссеизма предстает единственной достоверной формой знания, где собранный воедино концептуальный материал оказывается стимулом чувств и желаний.

В Англии я научился слегка втягивать щупальца.

Эрнст Гомбрих

Импульсы, исходящие от венской школы искусствознания, — так или иначе — расширили пространство опыта, именуемого «искусством», благодаря многочисленным актам «перехода границ», и тем самым соприкоснулись с немалым числом событий в искусстве нашего столетия, что оправдывает историков искусства и художников как защитников границ и их нарушителей.

Вернер Хофман

Исключительно на основании нашего собственного восприятия объектов, мы не в состоянии ничто из наших ответных реакций на них обозначать как «объективные». Однако в процессе *производства утверждений по поводу* наших ответных реакций, мы выделяем в качестве «объективных» те из них, относительно которых мы верим, что они соотносятся с опытом других людей, обеспечивая понимание наших установок-обстоятельств и имея дело с релевантной информацией.

Джеймс Аккерман

Обращаясь к фигуре Эрнста Гомбриха — этого почти неестественно убедительного и безусловного воплощения успехов искусствознания XX в., мы обнаруживаем в его жизненном пути один момент, который стал решающим как для него самого — это начало его блистательной научной карьеры, так и для науки об искусстве — это переломный момент смены парадигм, вернее сказать — сосуществования различных моделей науки. Иногда это сосуществование имело сугубо жизненное основание (сам Гомбрих и его опыт преподавания в Лондонском университете во время и после войны). Иногда же мы наблюдаем единую культурно-историческую ситуацию, подкрепленную, например, языковыми или жанрово-литературными моментами (обратимся к трем схожим изданиям, вмещающимся в одно десятилетие и обладающим совершенно аналогичными — энциклопедически репрезентационными функциями).

Напомним, что в конце войны Гомбриху удается обрести стабильную должность преподавателя именно истории искусства: возможность читать лекции по специальности предоставлял лишь университет, да и то не совсем надежно, ведь в варбурговском научном центре (в Библиотеке Варбурга), сотрудником которой он был с самого начала своей английской эмиграции (1938), читались лекции по «цивилизации Ренессанса, по платонизму, по Вазари, патронажу и по прочим вешам такого рода; история искусства же — только в Институте Курто»¹, кото-

¹ Gombrich E. H. A Lifelong Interest. Conversations on Art and Science with Didier Eribon. L., 1993. P. 63–64. Генри Франкфорт, став директором Института (1948), сменив Фрица Закля,

рый был подразделением Лондонского университета. Хотя и там под историей искусства понималось несколько иное по сравнению с тем, к чему приучен был Гомбрих еще в Вене.

Гомбрих в одном из своих поздних и как раз немецких воспоминаний объясняет, что основатель Института — Самуэль Курто, будучи сам собирателем и знатоком, считал необходимым введение истории искусства в Лондонском университете, хотя и не знал, как это должно быть, тем более что в самом университете существовала местная партия противников немецкой науки, понимавшей историю искусства на английский лад — «критика, знаточество, эстетика и т. п.»². Заслуга Фрица Закля — в преодолении этой позиции, в том числе и благодаря привлечению к преподаванию того же Энтони Бланта³. В этой связи Гомбрих воспроизводит и собственную — важную для нашего последующего разговора — позицию, замечая, что для английской гуманитарной традиции характерно выделение всей практики «созерцания искусства» в безусловно донаучную зону «художественной педагогики», своего рода пропедевтики, рассчитанной и нацеленной на детей и любителей (напомним, что для немецкой науки процесс рассматривания произведения — особый предмет научных усилий и главнейший источник и стимул в том числе и методологической рефлексии, направленной, например, на выявление общего основания художественного восприятия — как для подготовленного («искушенного»), так и не подготовленного («невинного») глаза⁴. Художественная критика, понятая по-английски, — это всегда оценка, которую производит критик, способный и желающий «свои впечатления и реакции облечь в словесные наряды»⁵. При этом Гомбрих замечает, что нет такого историка искусства, которому бы не приходила в голову мысль о ранге произведения, хотя сам он себя «никогда не чувствовал критиком и никогда в такой роли не выступал»⁶.

Заметим, однако, что вся, казалось бы, сугубо немецкая психологическая проблематика XIX в. коренится в переосмыслении наследия как раз английско-го эмпиризма XVIII в., что не скрывает и сам Гомбрих, не упоминая, однако, чего-то еще более существенного — опыта критики психологизма — со стороны той же немецкой феноменологии, в своей ранней фазе оказавшейся источником формального метода (теория и практика «вчувствования»), а в более зрелой — структурного анализа и, конечно же, иконологической герменевтики, пусть и в ее вторичной, неокантианской трансмутации. Тут-то мы и подходим ко второй

первым делом спросил у Гомбриха, что он может для него сделать, и тот, недолго думая, сказал: «одну простую вещь — дайте мне постоянную работу» (Ibid. P. 63). В других воспоминаниях Гомбрих уточняет, что в момент его возвращения в Лондон в 45-м году Библиотеку прикрепили к университету строго в наличном составе, и Закль не решался особо ходатайствовать о расширении штата: мол, «у меня тут есть еще кое-кто» (*Gombrich E. Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen... // Kunsthistoriker in eigener Sache / Hrsg. von Martina Sitt. B., 1990. S. 79*).

² Ibid. S. 77.

³ Ibid. S. 96.

⁴ Напомним, что исходный тезис «Искусства и иллюзии» состоит в том, что невинный глаз — фикция.

⁵ Ibid. S. 97.

⁶ Ibid.

части наших наблюдений, касательно уже опыта представления науки об искусстве в немецко-язычной среде⁷. Ведь уже в связи с вышесказанным вспоминаются весьма остроумные, хотя и краткие наблюдения тогда тоже только вставшего на научную стезю Вернера Хофмана по поводу «критических форм» Зедльмайра и «символических форм» Панофского. Но о Хофмане и его принципиальном тексте, причем в сравнении с не менее принципиальным и тоже немецкоязычным текстом Гомбриха, — в своем месте.

Напомним также, что для Гомбриха именно военные годы — начало и завершение работы над текстом, сделавшим его имя в буквальном смысле символом всемирного успеха классического искусствознания. Это — «История искусства» (1950), написание которой, вернее, составление английского варианта было обусловлено исключительно военными неблагоприятными обстоятельствами, а также деятельным и благожелательным участием основательницы «Файдон-Пресс» Беллы Горовиц, которой Гомбрих, между прочим, посвятил свой крайне принципиальный сборник «Размышления верхом на скакалочке» (1963).

Война, по наблюдениям Гомбриха, положила начало его в известном роде «двойной жизни»: с одной стороны — героическая борьба за существование (вначале — только за материальное, но в дальнейшем, позволим себе заметить, и за идеальное), с другой — настойчивые усилия по поддержанию своего места в науке. Когда эти две интенции-тенденции в жизни ученого пересекались, получались прорывы и к новому знанию, и к очередному признанию, о чем — чуть ниже...

Собственно же история «Истории искусства» полна классических и практически мифологических примет всякого удачного писательского проекта: это и добрый, внимательный и благородный в своей терпеливости издатель, проявляющий одновременно мудрость и осмотрительность (Горовиц поручила читать рукопись своей шестилетней дочери, немедленно одобрившей текст), это и нуждающийся, скромный и послушный писатель (все та же Горовиц дала уже ему аванс в 50 фунтов, автор же, когда понял, что у него «мало времени, но много забот», сначала пробовал скрываться, затем попытался деньги вернуть, но та сказала, что, мол, ей не нужны деньги, а нужна книга, так что пришлось писать и т. д.), это и колоссальный и абсолютно неожиданный успех, сопровождающийся многомиллионными тиражами, переводами на десятки языков и всяческими анекдотами, курьезами и воспоминаниями⁸.

⁷ Bildende Kunst. Bd. II / Hrsg. von W. Hofmann. Frankfurt am Main, 1960.

⁸ Например, для готовившегося издания художник-оформитель настойчиво попросил Гомбриха — из-за своих сугубо полиграфических соображений — дописать что-нибудь, чтобы иллюстрация поместилась ровно на том месте, где было ему удобно, тем более что он выбрал и соответствующий сюжет: фото знаменитого «Глочестерского подсвечника» XII в. Гомбрих послушно написал тут же несколько слов, особо не задумываясь, и каково было его потрясение, когда он увидел рецензию на вышедшую книжку одного виднейшего медиевиста, специально упомянувшего именно характеристику данного памятника, многое ему заново открывшего в его понимании... И ведь этот ученый — удивительное совпадение! — был, помимо всего прочего, выборщиком в Оксфорде, что обеспечило Гомбриху там профессорство (речь идет о Томе Боасе) (см.: Ibid. P. 65–66). Кстати сказать, Горовиц обитала в том же Оксфорде, и Гомбрих, когда думал отказаться от книги, боялся там появиться... Примечательно, что в то же самое время там же еще один оксфордский профессор тоже дописывал свою не менее популярную

И именно в те же военные годы пишется знаменитое, программное, многозначное и неоднозначное (как раз в своей программности) исследование «Мифологии Боттичелли...», посвященные не просто специфике фичиновского неоплатонизма как возможного идейного источника для «Весны» Боттичелли, а сознательной и целенаправленной тактике и практике пробуждения из исторической спячки, христианизации и персонификации-сублимации античного мифа и древних божеств посредством творчески-расширительной поэтической экзегезы соответствующих текстов (например, Апулея), что позволяло и на практику сугубо живописную взирать как на эквивалент такого рода неоплатонической риторически-дидактической мифографии и одновременно сценографии⁹.

Так что эссе Гомбриха программно и по жанру (манифест воспрявшей духом и плотью, пережившей войну научной иконологии), и по замыслу (только четко выраженная программа как средство воздействия на зрителя может быть предметом последующего анализа все тем же зрителем — не только ученым, но и восприимчивым). Именно программа — принципиально первичный, исходный и возможный предмет исторической реконструкции. И, кстати, согласно Гомбриху, теоретическая программа его эссе — предмет критики со стороны оппонентов¹⁰. Кроме того, программным это эссе выступает и с точки зрения сугубо методологических притязаний тогдашнего Гомбриха, о чем мы будем говорить ниже со всевозможной детальностью, заметив здесь лишь то, что, переиздавая этот текст спустя четверть века (1972), Гомбрих тем самым обозначил его актуальность, хотя и в несколько ином контексте (иконология к тому времени превратилась в расхожую моду, а Варбург — во всем известного, но малопонятого авторитета). Поэтому и сам текст Гомбрих подвергает в некотором роде реинтерпретации, придавая ему довольно характерные признаки семиотического литературоведения не без признаков рецептивной эстетики (программа, заложенная в произведении, — это и программа, вернее сказать, инструкция и для пользователя-реципиента, и для исследователя-истолкователя).

Итак, начало 50-х гг. — время появления, по всей вероятности, самых принципиальных текстов, охватывающих две темы: психологию и иконологию, теорию восприятия и теорию символизма, хотя, вернее сказать, это единая теория двух типов или способов репрезентации — визуальной и вербальной, помещенных и внутри двух контекстов функционирования этих репрезентаций, то есть в контекст практик — внутри искусства и внутри науки — с учетом той уже единой

лярную книгу, происходившую тоже из одной предвоенной публикации, тоже детской и тоже прошедшей детско-издательскую апробацию (но не у дочки, а у сына — книга была больше для мальчиков, хотя тоже получила признание у взрослых)...

⁹ Botticelli's mythologies. A study in the Neoplatonic symbolism of his circle // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 8, (published in 1947). Reprinted in Symbolic Images, 1972. P. 7–60. К этой работе примыкает эссе: Icones Symbolicae. The visual image in neo-Platonic thought // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 11. Reprinted (revised) in Symbolic Images, 1972. P. 163–192. Заметим заодно, что в этой постановке участники представления практически все: и автор программы, и художник-исполнитель, и герменевтик-зритель.

¹⁰ Гомбрих безбоязненно приводит в своем «Предисловии как послесловии» к перепечатанной в сборнике 1972 г. статье обширнейший список критиков своего текста (это А. Шастель, и Э. Панофский, и Э. Винд, и В. С. Хекшер, и П. Франкастель), подчеркивая одновременно, что он остается вполне им удовлетворенным, хотя и готовым внести коррективы (р. 31).

картины, что возникает при пересечении того и другого (своего рода морально обоснованная идеология социально обусловленного знания). Назвать следует, по крайней мере, два текста: это и фундаментальные в своей изящной лаконичности «Размышления о скакалочке» (1951), и универсальные в своей ученой демонстративности «*Icones symbolicae...*» (1948).

И именно с ними связаны — мы, наконец, подошли к главному в наших заметках — два его немецких, мало известных историографических текста, которые сами, будучи известным резюме концептуального развития Гомбриха в начале его научного — фактически еще венского — пути, оказываются и методологическим основанием всех последующих мыслительных построений ученого, определяющих в них и саму науку об искусстве (а главное — ее границы), и свое в ней (и вне ее) место. Кроме того, они не только по языку, но и по общему настроению созвучны как раз очень поздним и тоже немецким воспоминаниям-размышлениям не столько биографического, сколько теоретического свойства.

Так что остановимся на них более детально. Тем более что и сам сборник, в котором были помещены тексты Гомбриха, — это «*Atlantisbuch für Kunst*» (1952)¹¹ — представлял собой программное в своей послевоенной концептуальности начинание: собрать воедино все самое свежее и самое главное — свободное от навязанной идеологии — знание об искусстве, способное теперь вновь свободно обращаться наряду с иными культурными ценностями по всей Европе¹².

Соответственно, в определении того, что есть искусствознание, — уже весь последующий и неизменный Гомбрих: это именно практика использования искусства не для удовольствия, например, и не для воспитания, не для каких-либо иных почтенных целей, а для дела вполне конкретного — получения от него (искусства) знания, прежде всего исторического и культурного. «Под искусствознанием, начиная с конца XIX века, понимают всякое обхождение с искусством прошлого и настоящего, нацеленное на познание»¹³. То есть искусствознание — это не просто знание того, что есть искусство, а знание, так сказать, того обстоятельства, что из искусства можно извлекать знание. Это на самом деле очень радикальная философия, вернее сказать, идеология науки, ставящая ее (науку) в очень четкие и весьма узкие рамки, выход за пределы которых — выход за пределы науки как таковой, что не лишает сам этот выход значимости и значительности, а значит — и возможности или даже необходимости при известных обстоятельствах. И уж тем более не лишает значения и смысла само искусство, а в чем-то даже и прибавляет ему того и другого (вспомним, с какой иронией отзывается Гомбрих о намерениях венских историков искусства рубежа веков придать истории искусства характер науки: именно доля ненаучности, возможность не быть наукой и способность быть не наукой спасает этот род интеллектуальной деятельности от самых роковых ошибок, главная из которых — превратиться в альтернативу своему предмету).

¹¹ Das Atlantisbuch der Kunst. Eine Enzyklopedie der bildenden Künste. Zürich, 1952.

¹² Atlantisbuch... S. 5 (Предисловие издателя). Из классиков науки в сборнике присутствуют не кто-нибудь, а Ренэ Юиг, Мартин Вакернагель и Хельмут Кун.

¹³ См.: Ibid. S. 653.

Поэтому такого рода «асимметричная» научность истории искусства заключается в использовании произведения искусства как источника — в первую очередь исторического, который, однако, не существует без сопровождения источников более традиционных, а именно — литературных (это и есть главный методологический завет Юлиуса фон Шлоссера — но в исполнении Гомбриха, его, пожалуй, самого верного или самого последовательного ученика). Хотя и здесь Гомбрих проявляет известную и важную тонкость и точность мысли: литература — тоже искусство, только словесное, и ему, так сказать, вменяется в обязанность поддерживать искусство изобразительное.

Кроме того, методологически это просто необходимо: только использование одного искусства в качестве инструмента понимания (если не объяснения) другого снимает проблему разнородности (т. н. «гетерономности») предмета и средства познания (мы видим глазами, а объяснять пытаемся разумом, что не может не вызвать сомнений и попыток найти посредника или в лице той же психологии, из чего получается психологизм, или — того же языка, из чего возникает структурализм¹⁴).

Впрочем, в своем следующем тексте из того же сборника, выглядящем уже по названию («Литература по искусству») продолжением дела Шлоссера (или изложением его слова), Гомбрих уточняет, что литература, то есть тексты по искусству, имеющие признаки изящной словесности (вообще — находящиеся вне научно осознанной традиции), — это именно тексты ненаучные, к которым можно причислять не только старые источники, а именно донаучные тексты, но и тексты современные, но уже выходящие за пределы науки хотя бы по своей подчеркнутой субъективности. И отрицание этой субъективности — вовсе не добродетель: за ним стоит на самом деле, как подчеркивает Гомбрих, позитивистский идеал внеценностного знания¹⁵.

То, что остается науке, — это именно прямое и осознанное обращение с произведением искусства как с источником исторического знания, то есть как с памятником. Именно связанность и зависимость искусствознания от исторической науки только и обеспечивает ей подобие научности, хотя следует различать выявление сведений сугубо исторических от сведений, касающихся смысла самого произведения. В любом случае, т. н. знаточество (произведение искусства для него — источник именно исторических сведений) не должно претендовать на научность хотя бы по причине присутствия в этой практике многочисленных элементов интуитивизма (я не буду, — замечает Гомбрих вслед за Фридлиндером, — считать строго научным деянием узнавание мной по телефону знакомого голоса собеседника — а ведь в этом-то и заключается сама суть атрибуции: я узнаю в новом — уже знакомое). Важно — и это действительно важная идея Гомбриха — не претендовать на объяснение с помощью несомненных и всего лишь

¹⁴ Напомним, что эта эпистемологическая коллизия — основа фундаментальнейшего труда Г. Лютцеллера: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft: systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst*. Freiburg: K. Alber, 1975. Bd. 1–3.

¹⁵ *Atlantisbuch...* S. 653, 665.

гипотез, а осознать, что это гипотезы и не более того (хотя и не менее)¹⁶. Даже все современные естественнонаучные методы (рентген, облучение, химический анализ) всего лишь «затрудняют труд изготовителей подделок», но не приближают «историко-филологические изыскания» к идеалу точного знания, так как все несомненные достижения такого рода — это всего лишь накопление сведений, тогда как претензия именно научного знания — «объяснение и толкование»¹⁷, иначе говоря — прирост знания, а не его реконструкция по причине забвения (вся проблематика историзма — уже здесь, хотя за этим, конечно же, стоят все те же идеи того же Поппера).

Очень важный акцент, который делает Гомбрих, — указание, что для искусствознания вопрос «объяснения и толкования» довольно рано определился как проблема «стиля», за которым присутствует проблематика исторического развития, проблематика определения того, что и по какой причине в искусстве может претерпевать последовательное и целенаправленное (и потому значимое, что-то означающее) изменение. Вопрос о причинах, факторах развития существенен для искусства и крайне важен для искусствознания, так как от того, что мы примем (если примем) за причины исторического существования искусства, будет зависеть то, что мы будем иметь в качестве предмета нашего изучения и содержания нашего знания. Говоря просто, если — вслед за Гегелем — мы допустим самообнаружение абсолютного духа, являющего себя, например, в «духе времени», за основание истории искусства, то мы останемся без этого искусства (линия, венчаемая фигурой Шнаазе). Если же — вслед за немецкой эстетикой «чистого зрения», вслед за Фишером, Фидлером и Гильдебрандтом, мы допускаем автономное, имманентное развитие искусства, то мы остаемся без истории (Гомбрих явно помнит уроки Шлоссера, хотя и останавливается — крайне подробно — на Ригле и Вёльфлине).

Почти неразрешимая проблема состоит в том, что если художественность принять за критерий истинности в искусстве, то за бортом останется не только море массовой изобразительной продукции (изобразительность на уровне языковой деятельности), но и сама история, так как художественное — синоним уникального, неповторимого и индивидуального, не сводимого, не редуцируемого ни к чему за своими границами (в этом весь крохеанец Шлоссер и в этом вся проблема Гомбриха, пытавшегося этот когнитивный парадокс так или иначе разрешить).

Делает он это тройким способом. С одной стороны, он указывает на мощную реакцию на формализм со стороны ученых, прямо ориентированных не на историю искусства, а на историю культуры (Гомбрих связывает здесь воедино — весьма смело — и Дворжака, и Стжиговского, и Варбурга). Точнее говоря, это есть история практик обращения с искусством, использования его как готового продукта, предназначенного для последующего функционирования в иных «средах» и иных контекстах, а не история практик его, например, изготовления, то есть не история творчества, что начиная с XVIII в. составляло основу понима-

¹⁶ Atlantisbuch... S. 655 (со ссылкой и на Якоба Буркхарда, третировавшего т. н. «атрибутичность»).

¹⁷ Ibid. S. 656.

ния сущности искусства¹⁸. С другой стороны, Гомбрих замечает, что культурно-историческая традиция — это не просто порождение позитивизма, но прямое смещение интереса на социальную и психологическую «среду», определяющую позицию заказчика, а не художника (главное положение, по мнению Гомбриха, у Варбурга)¹⁹. Это опять-таки уже не может быть наукой об искусстве. С третьей же стороны (быть может, это самое существенное в идее Гомбриха касательно искусствознания) — рождение и развитие иконологии — главный и, так сказать, институциональный симптом «самораспада» искусствознания как «самостоятельной дисциплины», владеющей «собственным методом»²⁰. Ведь иконология — порождение не университетского образования, а частной инициативы вне университетских стен и, значит, вне предметно-факультетской специализации, обеспечивающей специфику и предмета, и метода, и, соответственно, знания²¹.

И дело не столько в том, что смещается интерес с формы на семантику (форма вполне способна быть значащей и означающей — Гомбрих сознательно вспоминает английский формализм)²², сколько в том, что произведение искусства перестает быть прямым источником знания, как это полагается для истории искусства: мы не можем задокументировать и, выражаясь языком венского неопозитивизма, запротоколировать наше знание ссылкой на произведение искусства.

Историк искусства должен задавать вопросы только произведениям искусства, ждать ответа только от них, полагаясь при этом на специфическую методо-

¹⁸ Что понимать под искусством и что следует понимать под ним, учитывая разные эпохи, — фактически основная мысль «Истории искусства», о чем — ниже.

¹⁹ Ibid. S. 663. Стоит заметить, что это довольно ранние тексты, но в них уже вполне сформировался взгляд Гомбриха на Варбурга, последовательно реализованный им в соответствующей книге.

²⁰ Мысль подхватывается в схожем по жанру тексте В. Хофмана: *Bildende Kunst*. Bd. II. S. 195. Хофман указывает, что иконология (для него она есть крайнее и окончательное развитие иконографического подхода) рассматривает произведение искусства как документ, источник информации, сближаясь тем самым, как это ни парадоксально, с формальным анализом — точно так же претендующим на внеценностное отношение к искусству (что значит — безоценочное).

²¹ Тот же Лютцеллер выразил это вполне удачно, заметив, правда, об иконографии, что она — «универсальна, но не университетна» (см. *Lützel*. Op. cit. Bd. 2. S. 1000). Его понимание же иконологии — прямо противоположно Гомбриху и прямо следует за Панофским: это именно наука, твердо альтернативная иконографии и прямо обращенная на познание символизма творческих актов, коренящихся в глубинах творческой личности, которая может персонифицироваться как в лице художника-автора произведения, так и в лице не менее творческой, но иной личности. Ею может и должен быть толкователь, интерпретирующий произведение, обращаясь к собственному опыту не как к источнику знания, а как к средству его обретения... Гомбрих, заметив это уже здесь, старается быть ближе к Варбургу: средство познания остается традиционным — историко-филологическим, меняется предмет — психология и социология мышления и поведения — как художника, так и его заказчика. Историк искусства — тоже носитель психологии и субъект поведения, но его результаты — это его творения, его тексты, а не собственно произведения искусства, над которыми он не имеет прав собственности перед лицом, позволим себе так выразиться, — авторской смертности (что есть святая святых историзма, его неприкасаемая и недосягаемая реликвия — источник святости и предмет поклонения).

²² *Atlantisbuch*... S. 659.

логию искусствоведения, определяющую, какие вопросы можно задавать и какая предполагается мера ответственности «ответственного исследователя», готового не только использовать те или иные методы, не только подвергать проверке все случаи их применения, но и нести собственную за них ответственность, которая может и должна быть моральной: ведь речь, напомним, для Гомбриха идет не об истине, а о правде — о сознательном выборе заведомой гипотезы-позиции и осознании ответственности за выбор²³. Другими словами, ответственность — как возможность и потребность, необходимость и обязанность отвечать и соответствовать, отвечать и нести ответ — не молчать и не уходить от ответа (в том числе и слышать ответ).

Что же тогда остается, если история искусства — сугубо логически — ограничена узкими рамками историзма? Остается практически все самое интересное, хотя и не самое научное: остается практика словесного сопровождения, обоснования и обоснования искусства, за которой стоят сугубо ценностные ориентиры и установки. Именно об этом — второй в сборнике текст Гомбриха, прямое продолжение первого.

Согласно этому тексту, для Гомбриха важны два момента, внутри которых заключена вся история литературы по искусству. Один из них — обилие текстов, не претендующих на простое знание, им не ограничивающих себя, но четко подразумевающих оценку. Это посягательство на оценочное суждение, по мысли Гомбриха, и делает соответствующие тексты вполне не научными, хотя и не лишенными познавательной ценности. Прежние эпохи просто не знали нашего понимания «искусства» и видели в нем способность и готовность что-либо сделать. Вспомним заключение предыдущего текста, где говорится об обязательной готовности историка искусства отвечать за свои гипотезы. Только так мы поймем вторую главную мысль данного текста: дело не только в том, что существуют тексты оценочные, и не в том, что ученый историк искусства не должен выносить приговор уже потому, что он сам, так сказать, находится под непрерывным подозрением во вне-верификации. Дело в том, что можно заниматься искусством — вполне в духе того, кто его порождает; это все та же готовность пройти проверку и ответить достойно на процедуру верификации — через практику верификации: историк должен именно технически, по-художественному быть готовым дать отчет, что он думает по поводу искусства. Историк должен быть готовым оставить за собой всякую науку ради обретения подобия, сходства или даже идентичности своей деятельности изучаемому материалу. Что и демонстрируют те же поэты современности, упоминаемые Гомбрихом в конце этого обзора литературы по искусству: они — Валери, Аполлинер, Жид, Бретон — оказываются «ответчиками» за современных художников. Вопрос заключается в том, почему и историк искусства не желает или не дерзает сближаться с художниками прошлого: так ли уж они далеки от него, так ли необходимо отчуждение от них ради воображаемой объективности? Так ли она полезна именно для целей познания, которое, быть может, повторимся, свершается именно через сближение, почти что отождествление с материалом?

²³ Atlantisbuch... S. 664.

Недаром Гомбрих упомянутых поэтов помещает в контекст символизма, связывающего воедино все аспекты, все виды и все формы творчества. Почему творчество когнитивное, то есть наука, оказывается в стороне от этого единства и общности, почему эпистемология вынуждена чураться поэтологии, если у них может быть единое основание творчества, единая структура и механизм, заключенный именно в символизме, во вчувствовании, в метафоре и переносе?

В данном тексте Гомбрих на эти вопросы не отвечает, хотя одно перечисление некоторых образцов современной «литературы по искусству», в том числе, например, Зедльмайра с его «Утратой середины» или Мальро и его «Воображаемого музея», обнаруживает саму возможность достойного и плодотворного преодоления границ историзма XIX в. — задача вполне актуальная и для нач. XX в. (это все программа «молодого» венского искусствознания во главе с теми же учениками Шлоссера)²⁴, и для начала столетия уже следующего.

Впрочем, мы должны себе представлять и более конкретную и не столь масштабную тактику Гомбриха, вынужденного или даже скорее призванного всю эту методологию (здесь она излагается внутри своего родного языкового контекста) перенести в контекст иной научной и языковой традиции. И как нам представляется, он делает это исподволь, дидактически выдержанно — с помощью текста, в котором поэзия познания идет в качестве ненавязчивого фона²⁵.

Можно предположить, что эти два небольших эссе из *Atlantisbuch* — и резюме, и программа того, что ненавязчиво скрыто, но, как мы уже заметили, настойчиво присутствует в «Истории искусства», имеющей вполне развитую и осознанную тематическую структуру, которую Гомбрих впоследствии обсуждал достаточно подробно. Остановимся на этих ключевых проблемных полях «Истории искусства», представляя себе — вслед за ее автором, — что это название не только книги, но и соответствующей научной дисциплины, плоды которой — особенно если ты сам автор обсуждаемого текста — могут быть предметом обсуждения и интерпретации.

Начать придется с замысла книги, восходящего к тексту еще немецкому и посвященному истории как таковой, но адресованному юному читателю, где Гомбрих столкнулся сразу с двумя проблемами, позволившими ему позднее утверждать, что «история искусства никогда не может быть предназначена для

²⁴ Текст-манифест этой тенденции — «Конец теории отображения» Отто Пэхта: *Pächt O. Das Ende der Abbildtheorie // Idem. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München; Prestel, 1986. Познание — не репродукция объекта познания, а слияние с ним и передача этого опыта переноса с помощью единственного приемлемого средства — поэзии.*

²⁵ Еще один признак, быть может, «скрытого символизма» гештальт-психологии в сочетании с опытом прослушки (Гомбрих, напомним, расшифровывал и проверял результаты записей немецкого радиоэфира): методология не обязана быть на переднем плане в качестве основной и значимой конфигурации, которую можно и нужно легко узнать. Но она не должна быть и бессмысленным и отвлекающим фоном-шумом, сквозь который еле слышны звуки членораздельной речи. Баланс — вот проблема и цель любого текста об искусстве, будь это рядовые исследования, или высокая поэзия науки (мы еще раз настаиваем, что шлоссеровское различие двух видов изобразительной активности — просто языковой и собственно творчества — легко и правильно переносится и на активность научную: она может быть и некоторой репродукцией положения дел, представляемого памятником-документом, а может быть подлинной интерпретацией, активностью смыслополагающей).

детей»²⁶. Во-первых, он столкнулся с невозможностью рассказывать ребенку о прошлом, то есть о времени — причем времени прошедшем — из-за отсутствия личного опыта воспоминания и вообще чего-либо за спиной (за плечами ребенка — чистота и пустота) и чего-либо такого в голове (прежде всего — нашей идеи развития, происхождения чего-то из чего-то)²⁷. Во-вторых, с невозможностью отождествить себя со «школьным учителем», то есть с сознательным популяризатором и «примитивизатором» некоторых «взрослых», общечеловеческих истин. Достаточно чуждой была ему и идея «художественного посредничества», он никогда не был озабочен связями с публикой (от которой следует, по-видимому, отличать аудиторию). Гомбрих, как он сам признается, мало в своей жизни водил экскурсий, никогда не занимал должность музейного работника. Он, по его словам, «всегда был лишь библиотечной крысой» и никогда не ощущал себя «миссионером», просвещающим отсталых и не «прогрессивных» (но что ждать от человека, отказывающегося верить в прогресс и эволюцию?)²⁸. Впрочем, когда задумывалась уже собственно английская «История искусства», перед Гомбрихом маячил некий образец — старая книга 1911 г. Юлиуса Ляйшинга «Пути искусства», ныне забытая, а когда-то бывшая настольной у юного Гомбриха²⁹. Характерно, что книга самого Гомбриха писалась, вернее сказать, диктовалась (ради темпа и ради невозможности возвращаться и исправлять) с постепенным освобождением от этого воображаемого образца: внимательный читатель, говорит Гомбрих, заметит, что две первые главы написаны для более юных читателей, чем последующие: «книга как будто росла вместе со мной»³⁰.

Очень показательная и буквально демонстративно обсуждаемая самим Гомбрихом проблема отбора материала — даже не иллюстративного (см. выше), а именно интерпретируемого. Работа писалась быстро, и в ней упоминались и, соответственно, обсуждались те памятники, что отвечали трем параметрам: преимущественно виденные самим автором, желательно крупнофигурные (чтобы было что увидеть и читателю хотя бы в книге) и наиболее доступные — те, что быстрее всего оказывались под рукой (в первую очередь книги из дома, из немецкой Propyläen-Kunstgeschichte). Полушутливые рассуждения Гомбриха на эту тему, как всегда, полны многозначительности: можно представить себе культурный уровень частной жизни, если в домашней библиотеке наличествует практически вся история искусства, с другой стороны — нет объективных параметров «подлинной» и показательной истории искусства — можно рассказать о главном, имея под рукой второстепенное (что можно было успеть просмотреть, прежде чем придет стенографист для диктовки), с третьей — рассказ всегда предполагает этот самый отбор, с четвертой — произведения искусства суть производные истории, которая должна всегда рассказываться (желательно — устно) и по возможности — иллюстрироваться (предпочтительно — внятно).

²⁶ Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen... S. 75.

²⁷ Ibid. S. 76.

²⁸ Ibid. S. 79.

²⁹ Ibid. S. 78.

³⁰ Ibid. S. 79.

Самое главное и сущностное заключено в зоре между образным потоком изобразительного творчества и дискретным словесным рассказом. Как раз в этот промежуток и имеет возможность вместить себя наука об искусстве, которая будет иметь право и именоваться наукой, и занимать это место лишь при условии осознания своего промежуточного и довольно компромиссного положения.

И первая книга Гомбриха, сделавшая его до конца жизни безусловно востребованным ученым, заставляет думать именно на эти темы: свойства языка, речевого акта и тех миров, которые и порождены, и зависят от этой уникальной, но не универсальной особенности человеческой природы: «у каждого языка, так сказать, своя сеть, которой он улавливает действительность»³¹. И та же «История искусства», переводимая на немецкий, заставляла ее автора обнаруживать, что по-немецки он о той же вещи сказал бы совсем другое³². И уже на склоне лет, между прочим, по ходу написания уже своей последней книги, посвященной примитиву³³, Гомбрих обобщает собственные наблюдения за собственными творениями, начиная с одной из первых и самой успешной, в которой, как может показаться, автор нашел себя и реализовал свой замысел...

Размышляя над «Историей искусства», последним пунктом Гомбрих касается проблемы прогресса в искусстве, вернее сказать — в истории искусства (для Гомбриха абсолютно не очевидно, что история — это развитие, тем более — развитие по восходящей и по направлению к накоплению положительных качеств). На этом моменте мы еще остановимся, но уже сейчас в связи с проблемой языка стоит обратить внимание, как техничность, то есть буквально художественность, связана с языком как в первую очередь средством выражения.

Можно предположить, что, подводя итоги своим достижениям как раз с точки зрения развития, он, так сказать, понуждает себя говорить о прогрессе, его возможности или невозможности применительно хотя бы к себе. Ведь существенно, что проблема техники в искусстве для Гомбриха — это именно техническое исполнение, где вопрос качества — первостепенный (это перформативность в самом прямом смысле слова, артистизм как способность реализации, например, задуманного, достижение, понятое как положительный итог целенаправленного, где цель — условие цельности, органичности и т. д.). С этим безусловным аспектом качества связывается и проблема оценки, которая в данном случае не просто возможна, а безусловно необходима как форма принятия, рецепции произведения, реализующего таким способом свое предназначение и являющего свое значение. Но одновременно здесь возникают две проблемы: во-первых, оценка предполагает субъективность и отрицает объективность, а значит — научность; во-вторых, оценка предполагает предварительное точное описание именно впе-

³¹ Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen... S. 80. Важные наблюдения связаны у Гомбриха с проблемой перехода с понятийной системы одного языка и другого, когда, казалось бы, эквивалентные понятия «покрывают» реально разные смысловые поля, лишь отчасти пересекаясь содержательно.

³² Ibid. S. 81. Чуть раньше Гомбрих поминает совместный с женой опыт перевода книги о Джулии Романо на итальянский, когда ему пришлось признать, что «сейчас бы он такое не написал» (другой язык заставил по-другому взглянуть даже не на способ выражения мысли, а на нее саму).

³³ The Preference of Primitives (1999).

чатления от художественного качества, что затруднительно уже на уровне языка. Кстати говоря, этот момент заставляет Гомбриха признаваться в необходимости оценки и собственных способностей, в первую очередь языковых: не все почувствованное и воспринятое можно передать словами и донести до читателя или слушателя с помощью речевого высказывания, сделав, тем самым, «объектом так называемого научного обращения»³⁴. Поэтому следует воздерживаться в подобных случаях от претензий на научность, сталкиваясь с вещами заведомо и безусловно высокого художественного уровня, заставляющего скорее восхищаться или испытывать удивление, чем размышлять (планка должна быть соответствующей, как в случае лично для Гомбриха — Веласкеса, о котором он так и не написал ничего, потому что он слишком хорош)³⁵. Можно сказать, что перед нами — последний и самый крайний вывод из методологии гомбриховского учителя фон Шлоссера, настаивавшего, что истинное искусство — уникально и неопишуемо с позиции и в терминах истории искусства. Возможны лишь монографии об отдельных творческих личностях и их творческих достижениях. И если для Гомбриха «произведение искусства — это, скорее всего, все-таки исключительное достижение, воплощающее ценности»³⁶, то понятно, почему он за всю свою жизнь не написал ни одной монографии и не сделал ни одного доклада об отдельном произведении — «это не моя задача»³⁷.

Другими словами, проблема языка — не просто проблема выражения, а — описания, то есть опосредования, пропускание впечатления через среду языка, что предполагает крайне фундаментальную рефлексию, на которую именно Гомбрих был способен как мало кто иной. Язык всегда имеет дело с универсалиями, в этом его сила, но в этом же — и его пределы, смысл которых — в невозможности иметь дело с конкретными вещами. Правда, Гомбрих тут же переходит к обсуждению «конкретных впечатлений», которые, конечно же, отличаются от предмета: поток впечатлений неуловим уже на уровне мышления, если мы предположим, что оно подчиняется правилам логики. Психологизм во всех своих разновидностях такого мнения и придерживается, но возможен и иной порядок мысли: сознание — это вовсе не одно только мышление, фантазирование, образная деятельность — вот возможный материал уже для мышления, дискурсивность которого обусловлена выбранным средством — языком. Гомбрих ссылается на последнюю фразу «Трактата...» Витгенштейна («если невозможно сказать, должно молчать...»), но, быть может, стоит начать с первых постулатов, как это сделал в свое время Зедльмайр, поместив в середину своей аналитики «отображение» (Abbild), с которым имеет дело Витгенштейн (и наше мышление)

³⁴ Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen... S. 81.

³⁵ Ibid. Иными словами, испытывать удивление — выше и сложнее, чем, например, доказывать. Поэтому от историка искусства всегда требуется осознание своего родства с тем же художественным критиком и вообще — с писательским и даже поэтическим родом деятельности, ведь сам «язык стихотворствует и мыслит для нас» (Гомбрих ссылается в данном случае одновременно и на Гете, и на Витгенштейна (Ibid.)).

³⁶ Ibid. S. 87.

³⁷ Ibid. S. 98.

и которое, в свою очередь, предполагает «наглядный характер» как способ своего обнаружения и усвоения³⁸.

Это и есть «атомарный факт» нашего сознания, данный непосредственно и изначально (правоверный сторонник Гуссерля, вероятно, с этим определением «оригинальных данных» не согласился бы). Отдельный вопрос, можно ли и язык сводить к словам, они ли — эквиваленты качествам вещей и на самом ли деле при желании точного описания нам понадобились бы «миллиарды слов»? Быть может, то, что мы именуем качествами вещей, — тоже средства, тоже медиальные формы? Но в любом случае, на редкость точно Гомбрих в связи со всей этой проблемой описуемости выражается следующим образом: «в общем и целом можно сказать, что описание производит высказывание, причем самыми различными способами»³⁹. Понять это можно двояко: только описание может быть высказыванием (методически мы должны описание строить как высказывание, чтобы видеть во всяком высказывании описание и больше ничего), или только описание создает условие для последующего высказывания (методически мы сначала должны составить описание, чтобы на его основании строить аналитические предложения)⁴⁰. Правда, тут мы сталкиваемся с продолжением, отчасти разрешающим наши сомнения, что, мол, высказывание должно быть предметным, описывая величину или материал, а иначе следует просто говорить, что это произвело на меня впечатление и не более того. Другими словами, сам Гомбрих склонен придерживаться мнения, что научными могут быть исключительно назывные предложения, а все остальное — фикция и поэзия, что вовсе не плохо, просто не научно. Но почему все-таки не допустить, что описание — только одна из функций или разновидностей высказывания, что связано с интенциональными аспектами речевого акта?

Ответ, почему для Гомбриха это не так, состоит в следующем: «большинство вещей мы не можем выразить словами. Подумайте о посещении врача. Язык за этим не поспевает, но я точно знаю, что я испытываю. Однако это то самое, что невозможно сформулировать с помощью языка, чего нет в области публичного, то есть то, что не обсуждаемо intersubjektivно». Ответ по-своему исчерпывающий: можно сказать, что художественная деятельность (не надо путать с художественной вещью!) сродни посещению врача (не надо путать с его диагнозом и рекомендациями!), в ней есть нечто не просто субъективное, а почти что

³⁸ Вещи, в том числе и художественные, открываются нам не в неразличимом потоке всех своих качеств и аспектов одновременно, а в последовательности своих характерологических качеств, обнаруживая не просто ту или иную свою сторону, а свое лицо, ибо явление — это всегда обнаружение силы (тем более произведение искусства — оно производит впечатление, будучи ради этого и произведенным на свет).

³⁹ Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen... S. 83.

⁴⁰ Альтернативы асимметричны: только в последнем случае возможно избежать тавтологических высказываний и продолжить цепочку в сторону высказываний о науке. Это и соответствует излюбленному образу Гомбриха: только оседлав нечто не совсем совершенное, т. е. не окончательное, не исчерпывающее и потому стимулирующее дальнейший поиск, мы можем надеяться на некоторую истину. То, что мы используем как материал, должно быть по-детски открытым или не полностью полноценным, готовым к сомнению и опровержению (это не настоящий конь и это не настоящее высказывание!).

интимное, неотчуждаемое, не общеупотребительное, не предназначенное для всех, иррациональное, неосознаваемое, связанное или со страхами, или с неопределенностью состояний, чему нет названий, что нельзя поименовать⁴¹. О чем не может быть знания или что не следует знать чужаку. Так что перед нами — определение или просто высказывание на тему науки: научное знание должно принадлежать упомянутой области публичного и предполагать или допускать свое обсуждение.

Это крайне облегчает, между прочим, обсуждение и понимание научных позиций самого Гомбриха. Эти позиции весьма и сугубо пограничны в том смысле, что связаны именно с правильными, по праву, законно обозначенными границами, пределами — прежде всего средств, которые вынужденно принадлежат языку, но также и содержания, которые в человеческом случае всегда принадлежат оценке, то есть сфере нравственного, если человек — это свобода и выбор, выражающиеся, правда, и в способности к самоограничению...

И вот в качестве промежуточного резюме всей этой проблематики еще раз вернемся на родную для Гомбриха немецкоязычную почву, напомним себе общую картину немецкой науки об искусстве — с ее совершенно иными и постулатами, и установками, и, главное, — с иными интонациями и способами тематизации искусствоведческого и, прежде всего, историко-художественного знания. Это уже упоминавшийся текст Хофмана⁴², важный для нас как пример и образец «другого» искусствознания, не озабоченного ни респектабельностью, ни доходчивостью и потому — совершенно ненавязчивого в своей убедительности...

Вспомним, как важно было для Гомбриха осознать и довести до сведения своего читателя, что искусство может выступать в разных своих аспектах, лишь отчасти служа целям познания, выступая в роли документа-монумента, источника знания.

Хофмановский текст спустя десять лет начинается с совершенно иного определения искусствознания как не просто практики извлечения знания из искусства, а практики — задавания вопросов, смысл которой (практики) пара-

⁴¹ Опять же открытый вопрос, по-разному решавшийся, например, Фреге и Расселом касательно имен собственных и их применимости в верифицируемых высказываниях. Применительно к художественным творениям — да и к человеческому индивидууму — отдельный вопрос, насколько имя — аналог личности...

⁴² См. краткую библиографию этого совершенно незаурядного классика (род. 1928): *Das Iridische Paradies: Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. Muenchen: Prestel Verlag, 1960; *Grundlagen der modernen Kunst*. Stuttgart: Kröner, 1966; *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*. Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1970; *Anhaltspunkte: Studien zur Kunst und Kunsttheorie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989; *Caricature from Leonardo to Picasso*. London: John Calder, 1957; *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. Muenchen: Beck, 2003; *Goya: das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830*. Muenchen: Prestel, 1980; and Schiff, Gert. *Johann Heinrich Füssli, 1741–1825*. Muenchen: Prestel, 1974; *Wie Deutsch ist die deutsche Kunst?: eine Streitschrift*. Leipzig: E. A. Seeman, 1999; «Die geschichtliche Stellung von Daumiers graphischer Form», in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 52 (1956): 147 ff. В том же сборнике автобиографий историков искусства, где опубликованы воспоминания Гомбриха, есть и мемуары Хофмана: *Werner Hofmann. Produktive Konflikte // Kunsthistoriker in eigener Sache...* S. 113–132, с упоминанием разбираемых нами текстов (S. 123).

доксально заключается в том, что искусство для искусствознания выступает как проблемная величина: это документ, который являет принципиальную непонятность и сомнительность искусства. Фактически, вместо документа — перед нами симптом.

Природа этой сомнительности и симптоматичной проблемности искусства для искусствознания заключается в том обстоятельстве, что искусство не только оказывается точкой схода совершенно разных подходов, но выступает в качестве «сырого материала» для науки об искусстве, при том что этот материал предлагается искусствознанию иными дисциплинами. Он вовсе не сырой и не непосредственный, а подготовленный соответствующими науками, например, археологией, рассматривающей и обрабатывающей памятники как чистые артефакты, лишённые какой-либо художественно-эстетической ценности. Это то самое *Sachkunde*, что в обязательном порядке предваряет собственно искусствоведческие подходы: *Inhaltskunde* и, главное, *Wesenskunde*, т. е. описание содержательной стороны произведения как изображения чего-либо и его сущностное объяснение как феномена, открывающего способ (форму) собственного существования. Наука начинается именно с этих притязаний, которых лишено знаточество, тем самым лишённое и признаков научного знания. Мысль — абсолютно родственная гомбриховской, но с прямо противоположным логическим выходом: наука — это техника вопрошания, а не умение отвечать на вопросы. Для Гомбриха важна ответственность в смысле готовности отвечать, так сказать, за свои ответы, позиция Хофмана — апология сомнительности: «вопрошание, адресованное искусству, предполагает, что искусство — вызывает вопросы и что оно не может быть понято из себя самого»⁴³. Там — ответственность, здесь уже вопросительность знания.

Только после того как будут произведены локализация, атрибуция и определение материального состояния произведения, т. е. после «исторического описания» художественного творения, и начинается работа искусствознания, причем именно искусствознания «идеального» (понятие Зедльмайра)⁴⁴, вбирающего в себя все подходы, но отдающего себе отчет, что его предваряет «вещественная каталогизация», которая, впрочем, с самого начала сталкивается с проблемами, принадлежащими исключительно искусствоведческому «кругу вопросов»⁴⁵, и заканчивается вместе с искусством через осознание того, что оно со своим предметом «разделяет судьбу никогда не иметь конца»⁴⁶. Не заключен ли в этой концовке феноменологический намек на «безостановочное “и так далее”», характеризующее «бесконечность горизонтного сознания», заключенного в есте-

⁴³ *Bildende Kunst* II... S. 184–185.

⁴⁴ А как быть с «обычной» наукой — в смысле Томаса Куна?

⁴⁵ *Ibid.* S. 185.

⁴⁶ *Ibid.* S. 197. Горизонт естественной установки, напомним, это «игровое пространство», трансцендирующее и сознание, и предметность — в их, конечно, интенциональной взаимосвязанности. Такова и участь искусствознания, если оно претендует на научность внутри вышеуказанных границ. Хотя завершение заметки о «теории искусства» с упоминанием художников, активных и текстуально, и концептуально (Кандинский, Клее, Мондриан), предполагает пафос бесконечности усилий искусствознания как созвучия и соответствия непрерывному и неисчерпаемому творчеству...

ственной установке на мир как «горизонт всех горизонтов»?⁴⁷ Или перед нами намек на теорию Йозефа Гантнера с его *non finito* как характеристикой не только процесса творчества, но и процесса интерпретации этого самого творчества?

Ученый же искусствовед осознает то, что его наука обусловлена иными когнитивными практиками, выливающимися, например, в то обстоятельство, что «искусствознание» — это знание того, что есть «учение об искусстве», т. е. теория, которая, в свою очередь, как бы в ответ учит, в том числе и знанию о том же предмете, уразумению того, что знание того, что есть искусство, предваряет и обуславливает и незнание того, что есть искусство, — с этого искусствознание и начинается и, быть может, имеет возможность и закончиться — в признании искусство-не-знания.

Иными словами, наука об искусстве задает вопросы не только практике искусства, но и его теории.

Кстати говоря, очень важно, что первый по-настоящему теоретический текст Гомбриха — еще довоенный — написан был в соавторстве с искусствоведом-психоаналитиком Эрнстом Крисом, бывшим учеником того же фон Шлоссера, который был наставником и Гомбриха, и ставшим потом профессиональным психоаналитиком, задавшим тем самым один из путей, так сказать, из искусствознания⁴⁸.

И это была именно программа использования внешнего знания для интенсификации искусствоведческой аналитики. Хотя Гомбрих впоследствии довольно критически отзывался о замысле этой книги⁴⁹, важнейшая тенденция его мысли присутствует уже здесь: искусство говорит о большем и об ином по сравнению с тем, что оно изображает. Между прочим, стоит привести критическое замеча-

⁴⁷ См. об этом, например: *Klaus Helden. Einführung // Edmund Husserl. Ausgewählte Texte I. Stuttgart, 2010. S. 33–34.*

⁴⁸ Это их монография о карикатуре, изданная лишь отчасти и лишь по-английски: *E. H. Gombrich and E. Kris. The Principles of Caricature // British Journal of Medical Psychology. Vol. 17. 1938. P. 319–342.*

⁴⁹ «Крис, подобно Фрейду и Варбургу, был полностью под властью эволюционистской интерпретации человеческой истории, воображая ее как постепенное движение от примитивного иррационализма к триумфу рассудка; уже Варбург организовывал свою библиотеку таким способом, чтобы отразить человеческий прогресс от магии к разуму, так что и наша книга по истории сатиры выглядела как аналогичное развитие... теперь мы уже не можем смотреть на эти вещи тем же образом: слишком много случилось такого, что разрушает подобный розовый оптимизм». И дальше — главное замечание: «я сам пытался позднее поместить карикатуру в более общее развитие репрезентирующих искусств; но я рассматривал ее как скорее техническое новшество, чем как симптом перемен в человеческом сознании; нельзя отрицать наши невероятные технические успехи, но не меньшая правда заключается и в том, что в иных моментах мы еще совершенно дики» (*A Lifelong Interest... P. 53*). Ср. более благосклонную позицию относительно эволюционизма в другом месте: «не слишком ли эволюционистично это мыслилось нами?» (*Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen... S. 75*). Можно добавить в качестве уже комментария, что человек способен создавать, например, идеологические карикатуры, которые оказываются не просто могучими, реальными и воистину «черными» (или «красными») практиками современной магии, но и подлинной бессознательной диффамацией самих себя и сатирой на современное сознание (физиономия человечества искривлена и изуродована им самим безотносительно к внешним врагам — реальным и фантомным).

ние Вернера Хофмана⁵⁰, ссылающегося на Арнольда Хаузера, что, мол, парадокс предложенного Крисом и Гомбрихом подхода состоит в том, что критерий анализа — область бессознательного, которое — по определению — бесформенно и потому ставит всякое изобразительное искусство в невыгодное положение: оно вынуждено как бы оправдываться за свою наглядность, хотя именно это может быть рассматриваемо и как несомненное и уникальное преимущество всякой образности, отвечающей условию непосредственной — наглядной — данности (так что гештальт-структурализм Зедльмайра и сочувствующего ему отчасти Хофмана — это прямая и феноменологически подтверждаемая альтернатива психоанализу). Хотя мы вслед за всяким психоаналитиком вправе возразить, что как раз бессознательное — крайне структурировано и вполне владеет формами, сходными с языковыми.

В любом случае, психоанализ не может не быть критичным ко всякой изобразительности: она для него всегда остается карикатурой полноценного образа психического функционирования, при том что и сам психоанализ не может не иметь дело с карикатурой нормальной психики: только нездоровое и неполноценное — детское и психотическое — остается для него документом. Фактически и методологически ненормальное оказывается нормой аналитики и оценки (а нормальное — просто не ценно, не значимо для анализа)⁵¹.

И как текст Гомбриха об искусствознании дополняется текстом, посвященным литературе по искусству (Kunstliteratur), так и подобный ему тематически текст Хофмана продолжается текстом о теории искусства (буквально о том, что есть «учение об искусстве» — Kunstlehre). «Художественная деятельность подвергается своему сущностному определению. Историческое рассмотрение художественного события, заложенного в конкретных творениях, не позволяет игнорировать масштабы, желания и требования, выработанные и постулированные художественными учениями, что были созданы теми или иными эпохами. Общая примета всех этих учений — стремление выработать общую направленность формальной или содержательной организации произведения и поместить художника перед лицом категориального “ты обязан”. От искусствознания теория искусства отличается своими нормирующими и регулирующими претензиями, тогда как искусствознание ограничивается смысловым определением того, что уже наличествует»⁵².

В связи с этим можно предположить, что или результат, или альтернатива и о-писанию, и об-учению — опыт чтения и отчет о прочтении, хотя в своей основе и литература, и учение сходятся: учить и вырабатывать учение — дело литературы, все это — вопрос словесности, желательно, конечно же, качественной...

Гомбрих выражается в связи с этим подчеркнуто наглядно, хотя и не буквально: он выписывает «Scientific American», читает его, не понимая очень много, но тем не менее старательно выбирая оттуда нечто, что может понадобиться

⁵⁰ См.: Bildende Kunst. Bd. II / Hrsg. von W. Hofmann. Frankfurt am Main, 1960. S. 194.

⁵¹ Не такова ли природа зедльмайровских «критических форм» и общей установки на «разломь» духа, конфликты и диссонансы — как на уровне отдельно взятого произведения (даже шедевра), так и исторических эпох (в них всегда следует слышать «эпох»)?

⁵² Bildende Kunst II... S. 150.

для его собственных ученых нужд: «наверно, я отличаюсь от многих моих коллег, в том числе и потому, что я убежден в необходимости выглядывать из окна и высматривать, нельзя ли что-нибудь подобрать из лежащих на дороге иных научных достижений»⁵³. Итак, чтение, казалось бы, не относящегося к делу (история и естественные науки!), но тем не менее подходящего для усвоения, удержания, уразумения и утилизации.

Удивительным образом ответы на все вопросы, совместно поставленные Гомбрихом и Хофманом искусству и искусствознанию, а заодно нами — им, в качестве некоторого результирующего усилия дает еще один текст того же литературного жанра «обзора-введения» в науку. Это текст Джеймса Аккермана⁵⁴ «Искусство», вышедший в принстонской серии «Гуманитарные науки в Америке» примерно в то же самое время (1963)⁵⁵, что и текст Хофмана. Перед нами еще один совсем молодой профессор, а ныне — сверхмаститый классик.

Текст Аккермана состоит из пяти частей («Природа истории искусства», «Историк как критик», «Стиль», «История искусства в Америке» и «Жанры и ученые»). Нас будет интересовать первая часть с некоторым заходом, к сожалению, очень кратким, во вторую, хотя, безусловно, особого внимания заслуживает последний раздел, где под жанрами понимаются искусствоведческие методы, весьма справедливо и точно названные именно этим литературоведческим термином: это всего лишь, хотя и не менее того, «способы пролить чернила», если употреблять выражение Остина, — в подражание собственно словесной активности...

И эта самая природа связана, конечно, с природой исторического знания, с одной стороны, и с природой искусства — с другой. В качестве источника знания произведение искусства — тот же документ-источник, отсылающий к определенному историческому событию, именуемому созданием этого самого произведения. Этот источник отчасти сродни прочим артефактам, как просто физическим, так и социальным, и может рассматриваться и, главное, оцениваться, например, с точки зрения своей эффективности в исполнении своих социальных функций (любое событие — социально, так как связано с поведением и коммуникацией). Но оно и отличается коренным образом от прочих артефактов тем,

⁵³ Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen... S. 84.

⁵⁴ См. краткую библиографию работ этого выдающегося ученого (род. 1919): *The Cortile del Belvedere*. New York University, 1952, published as, *The Cortile del Belvedere*. Biblioteca Apostolica Vaticana. Vatican City: Biblioteca apostolica vaticana, 1954; [collected essays and selected bibliography:] *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991; *Palladio*. Baltimore and Harmondsworth: Penguin, 1966; *Palladio's Villas*. Locust Valley, NY: J. J. Augustin/Institute of Fine Arts, 1967; *Science and Visual Art. Seventeenth Century Science and Arts*. Edited by Hedley Rhys. Princeton: Princeton University Press, 1961; *The Architecture of Michelangelo*. 2 vols. L., 1961; Edited, *The Garland Library of the History of Art*, (one hundred fifty-two articles in fourteen volumes), Garland (New York), 1976ff.; and Weil-Garris, Kathleen. *Looking for Renaissance Rome* [video]. NY: Fogg Fine Arts Films, 1976; *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1985. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990; and Slosburg-Ackerman, Jill. *Origins, Imitation, and Conventions: Representation in the Visual Arts*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

⁵⁵ *Carpenter, Rhys*. *Art and Archaeology*. Englewood Cliffs, NY: Prentice-Hall, 1963. P. 123–231.

что как раз «оцениваться оно может с точки зрения скорее того, что оно есть, чем того, что оно исполняет»⁵⁶. Но подобное можно приписать и другим артефактам: они тоже, казалось бы, свидетельствуют не только о своей функции, но и о своих создателях, о их мыслях и чувствах, о их жизненных ситуациях и прочих контекстах. Пока произведение искусства помогает проникать куда-то еще, задача истории искусства — та же самая, что и у прочих исторических дисциплин: она просто часть исторической науки со своими источниками. Но тут-то и начинается нечто иное: то, что желает обнаружить или реконструировать историк искусства, — уже перед его взором. В случае с историческим познанием «артефакт ведет к гипотетической реконструкции прошлого, в данном случае реконструкция прошлого ведет к пониманию и оцениванию артефакта»⁵⁷.

Более того, «ценность и значение произведений искусства и не умалается, и не меняется по причине культурных перемен или в течение времени; они обладают таким значением, что не зависит от их создателей и социального происхождения, отличаясь тем самым от иных видов человеческой продуктивности»⁵⁸. Так что можно прямо сказать, что специфическое значение и значимость произведений искусства «не доступна историческому методу; историк обязан стать критиком»⁵⁹. Именно эта переменна способна отражать и соответствовать особому способу восприятия произведения искусства, который есть эстетический опыт.

Подобное «двойное существование произведения искусства и как документа прошлого, и как объекта в настоящем» заставляет вспомнить и о двойственном опыте, характерном для музея, где прошлое, все исторические эпохи — одновременно присутствуют в настоящем, которое совершенно искусственно и не похоже на первоначальный исторический контекст, лишь потому, что настоящее это обеспечивается нашим знанием о прошлом. Именно с точки зрения нашего сознания в какой-то момент становится понятным, что разделение опыта исторического и опыта эстетического — искусственно. Если я знаю, что я смотрю на произведение искусства, я уже и смотрю на него как на произведение искусства и никак иначе.

Так появляется фундаментальное определение произведения искусства, имеющее столь же фундаментальные последствия и для определения науки об искусстве: «произведение искусства прошлого отличается от политических действий или артефактов как своей способностью к коммуникации независимо от тех условий, в которых и для которых оно были изготовлено, так и своей готовностью возбуждать нас и эмоционально, и физически»⁶⁰.

Как же достигается такой эффект и чем действует художественное произведение? Ответ связан с предварительным различением искусств пространственных и искусств, которые Аккерман не называет временными вслед за Лессингом, но которые таковыми являются, — музыки и литературы. Причем крайне важно, что эта их временность исторична в том смысле, что они сохраняются как раз

⁵⁶ *Carpenter, Rhys. Art and Archaeology...* P. 128–129.

⁵⁷ *Ibid.* P. 130.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.* P. 131.

⁶⁰ *Ibid.* P. 134.

вопреки времени, которое их убивает, сохраняя от них лишь память или, вернее сказать, сохраняя их в памяти.

Пространственные искусства — это и физическая реальность. Они продолжают свое конкретное, не абстрактное существование тем же самым способом, что имели и в момент своего создания, они не «транслитерируются в иные медиумы»⁶¹, они ни на минуту не отделяются от того материала, из которого были созданы, и от того окружения, в которое были помещены или которое <...> контролировали»⁶². И потому, забегая вперед, скажем — не подвержены времени, кроме как на том же физическом уровне, сохраняя актуальными все свои специфические значения и возможности (в том числе и вышеупомянутые эффекты воздействия).

Всего этого лишены репродукции произведений искусства. Их невозможно сравнить с нотными записями в музыке и печатными оттисками, т. е. книгами, в которые превращаются литературные произведения. Все дело в утрате своего пространства, своего тела, своей материальности. И тут не помогут никакие усилия археологов, тем более путешествия за тысячи миль (вспомним, перед нами размышления американского ученого). «Движение (motion) не способствует мышлению (meditation)»⁶³. Полевые находки и наблюдения следует собрать воедино, дабы исследовать, их необходимо сравнить, т. е. опять же поместить в иное место. Сравнение — мощное средство не просто познания, но именно видоизменения исходного материала, то есть произведения искусства, сущность, природа которого — в способности сохранять первоначальный живой и человеческий опыт своих создателей: никакая напечатанная поэма Чосера не способна записать и воспроизвести «ни тембра, ни темпа, ни ритма, ни интонации той речи, что звучала и что-то значила для тех, кто ее когда-то слышал»⁶⁴. В отличие от этой ситуации, в случае с рисунком, нанесенным на бумагу 450 лет тому назад, «линия, ее ход и оттенок», т. е. прямые эквиваленты всех тех качеств, что были утрачены в поэме, воспринимаются нами буквально, как будто мы напрямую имеем дело с «рукой» мастера, ее нанесшей⁶⁵. «Напряжение или равновесие между видением художника и реальностью материала и техники способны восприниматься вживую»⁶⁶.

«В пространственных искусствах мы не только усваиваем овладевающее природой мастерство художника, но и саму природу», которая, в свою очередь, носит в себе все возможные материалы — и способы, т. е. техники, взаимоотношения с ними. Но было бы не совсем корректным сравнивать и ставить в эквивалентное соответствие манипуляции писателя или поэта со словами как с «сырым материалом» литературного творчества (лишь в известной мере и метафорически можно говорить о «силе» или технике применительно к словесным искусствам) и манипуляции художника с материалом-веществом как таковым.

⁶¹ *Carpenter, Rhys. Art and Archaeology...* P. 134.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.* P. 136.

⁶⁴ *Ibid.* P. 137.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

Так как язык и слова языка — это символическая система, литераторы манипулируют именно с символами, и если сравнивать словесные и художнические практики, то художник похож на писателя именно тогда, когда он прямо имеет дело с визуальными символами. Для художника взаимодействие с физическим материалом — это не есть язык. Это одно из измерений его деятельности, которому нет аналогов в других искусствах. Но есть и измерение совершенно аналогичное и словесному и музыкальному творчеству — это практика организации элементов-компонентов в когерентную структуру или композицию (именно на этом уровне можно сравнивать, например, Бернини и св. Терезу Авильскую). Но именно поэтому историк искусства более озабочен проблемой стиля: предмет его внимания прямо детерминирован временем и местом своего появления, т. е. максимально общими, универсальными факторами, которые и образуют стиль как таковой, обретающий, однако, конкретику — и это самое интересное — исключительно в соотношении с практикой его индивидуального применения или отдельным художником, или в отдельно взятом произведении. Это и составляет процесс формирования и видоизменения конвенций, которые и приближают визуальное творчество к словесно-языковому.

И тут-то и начинается самое существенное в рассуждениях Аккермана: как только мы заговорили о практике, о применении правил и его результатах, мы сразу же оказались в зоне компетенции не столько историка, сколько критика, хотя, как всячески и настойчиво подчеркивает Аккерман, по всем вышеизложенным причинам, т. е. из-за специфической роли материального и физического в пластических (пространственных) искусствах и, с другой стороны, из-за преобладания конвенционально-символических отношений в литературе и музыке, так легко те же литературоведы исполняют роль критиков, и так трудно это сделать историкам искусства. История искусства кажется, выглядит и представляется более «объективной», так как опять же кажется более материальной и, стало быть, независимой от сознания субъекта. И это есть если не заблуждение, то во всяком случае опять некоторая условность и искусственность, как и показывает Аккерман.

Более и важнее того: именно историк искусства сопротивляется именованию и определению себя в качестве критика — несмотря на очевидность оценочно-избирательных приемов, практик и установок в его деятельности (начать можно с того, что материал им зачастую и вполне законно используется с предварительным отбором и в качестве иллюстрации). И сопротивляется он по той причине, что считает, что именно прошлое не подлежит оценке и субъективизации, что оно независимо от нынешнего положения дел, и в нем даже его очевидно критические процедуры и действия обретают статус чего-то объективного, нацеленного на объективное, так как якобы не связаны с настоящим. И потому историк просто отвергает всякое мнение именно как «субъективное», если оно вырастает из настоящего, не замечая, что, воспринимая прошлое как отделенное от настоящего, он просто-напросто переносит на него материально-физические свойства своего предмета (пространственных искусств), представляя дело так, будто произведение искусства не просто возникло в прошлом и даже не просто ему принадлежит, но и является его чуть ли не порождением. Хотя на самом деле

он всего лишь предпочитает заниматься вещами условными и всеобщими, всем тем, что именуется «стилем»: «применением материала и техник, формальными и символическими конвенциями, конституирующими стиль эпохи, культурной группы, тем, что проникает и в индивидуальный стиль»⁶⁷. Эти вещи гораздо легче поддаются фиксации и сохранению из-за своей абстрактности, в то время как описание и определение уникального художественного качества отдельно взятого творения избегается именно из-за той самой неопределенности и неуловимости (забегая вперед, заметим, что на самом деле — из-за необходимости и неизбежности творчески активного, актуального подхода: там, у историка, можно сказать, преобладает искусственность, здесь же — искусность). Одним словом, историк искусства предпочитает казаться больше археологом, чем знатоком, не замечая, что эти две позиции, в сущности, идентичны. Археолог воспринимает и переживает свои материально-предметные находки как самостоятельные и ни от чего не зависящие ценности, исходные и потому определяющие все остальное, в том числе и историю, хотя на самом деле перед нами крайняя форма критицизма, выступающего не просто с позиции актуальности (это найдено именно сейчас, в настоящем и потому это ценно), а чуть ли не с позиции вечности (это истинный не просто документ, а фактически монумент: памятник открытой, откопанной, вырванной из небытия, забвения и погребения истины; археологический материал превращается в памятный знак на собственных отверстых могилах).

Хотя Аккерман резонно и остроумно обозначает еще один — социологическо-исторический — аспект преобладания в американской науке настороженности касательно критики: отсутствие собственной истории искусства, необходимость совершать путешествия для непосредственного контакта с искусством, так сказать, на месте, вкупе с традиционным господством классической археологии и филологии. «Многие не имеют опыта обращения с искусством как формой переживания в настоящем и потому разделяют подозрительное отношение к оценочной критике»⁶⁸. Более того, один из вариантов такой академически-психологической социологии науки — тенденция рассматривать искусство как аспект более широкого контекста культуры. Это явный камень в огород иконологии, действительно связанной с культурологией (практика «аккумуляции знания, а не поиска значения»)⁶⁹.

В какой-то момент размышления Аккермана приобретают по-настоящему монументальную чеканность и масштабность, когда он говорит, что речь идет не просто об антифилософских настроениях историков, даже не подозревающих в себе бессознательные комплексы стихийных позитивистов-материалистов, а о желании сознательно «свести к минимуму фактор творчества в научно-исторической практике»⁷⁰. Более того, речь идет о тех, «чья уверенность в возможности объективности приводит их к убеждению, будто история не создает-

⁶⁷ *Carpenter, Rhys. Art and Archaeology...* P. 140.

⁶⁸ *Ibid.* P. 141.

⁶⁹ *Ibid.* P. 142. В том смысле, что выученное, полученное по ходу обучения знание (*learning*) может не совпадать со значимым, актуальным, т. е. собственным, значением (*meaning*) изучаемого материала. Можно вспомнить куда более нелестную характеристику А. Варбурга со стороны Г. Лютцелера.

⁷⁰ *Ibid.*

ся, но открывается, так что всего лишь имеется потребность в методе, способе мышления, даже в воображении, но никак не в вере»⁷¹.

Именно давняя гуманистическая (и потому гуманитарная) традиция, питающая литературоведение, дает столь мощную критическую установку, что не только избавляет историков литературы и тем более самих литераторов-теоретиков (того же Т. С. Эллиота) от ложных страхов по отношению к оценочной деятельности, но прямо позволяет надеяться «на признание проблем ценности без отрицания научности»⁷².

Но пока подобные надежды применительно к истории искусства и вообще научного обращения с пространственными искусствами упираются в суеверную убежденность, что «история искусства — это мышление и может практиковаться лишь как активность документирующая, но никак не созидаящая»⁷³.

«Я смотрю на критическую практику не как на дополнительную технику, что пригодна для усвоения историками, но как на вызывающую проблематику, что заставляет нас пересмотреть фундаментальные философские принципы, которыми мы оперируем»⁷⁴.

Так совершается переход к следующему разделу текста Аккермана, прямо посвященному «историку как критику», чье существование возможно не просто как один из вариантов научного верования (наряду с мифом о раздельном существовании объекта и субъекта), но как единственно возможная позиция по одной простой причине: «мы не можем четко различать “объективные” и “субъективные” факторы визуальной перцепции, так что едва ли не каждое наше заключение относительно произведений искусства несет на себе печать нашей персональности, нашего опыта и нашей системы ценности, пусть и в разной степени»⁷⁵.

Следующие формулировки Аккермана следует привести с максимальной дотошностью, ибо они определенно и ясно передают положение дел не в одном искусствознании, а в науке как таковой.

Основная проблема — в невозможности представлять себе объективное знание, т. е. знание о некотором объекте, как знание определенное, так как затруднительно представить себе некое сообщение, исходящее от определенного объекта: субъект, как известно, получает одновременно целый поток если не сообщений, то точно впечатлений. И сам субъект — это вовсе не какая-то «губка», тщательно собирающая инвариантный сигнал, поступающий от некоторого источника: воспринимающий субъект — это «активно задействованный участник восприятия, который видит в воспринимаемом объекте, в том числе и в произведении искусства, то, что предписывают ему видеть — замечать и отбирать — его ожидания, связанные с предыдущим опытом, и что его воображение ему подсказывает добавить в этот опыт и что в нем изменить»⁷⁶.

⁷¹ *Carpenter, Rhys. Art and Archaeology... P. 142.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid. P. 143.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid. P. 145.*

⁷⁶ *Ibid.*

Так что мы оказываемся перед лицом одной явной и убедительной тавтологии: всякий опыт, который можно описать как реакцию на визуальный объект и приписать мне как субъекту, всегда будет внутри меня и потому субъективным: никакую мою реакцию невозможно именовать объективной.

Но объективность присутствует в другом месте: если я что-либо утверждаю о моих реакциях и если я желаю, чтобы мои утверждения были восприняты другими, то я верю, что мой опыт соотносится с опытом других, предполагая и понимание с их стороны моих предварительных установок, и желание усвоить мою информацию, — релевантную их установкам. Поэтому нет никакой интуитивно желаемой объективности, мы просто обучены нашим опытом представлять себе объективным то, как другие люди — в границах нашей культуры — «артикулируют собственные реакции». Так что термин «объективный» всего лишь (хотя и это немало) предполагает с нашей стороны допущение, что когда люди делают сходные допущения и делятся сходной информацией, то они именно делают некоторые утверждения или желают их услышать. И эти утверждения делаются относительно некоторых черт объекта, которые приписываются ему в качестве присущих ему характеристик⁷⁷.

Объективность и субъективность не разные состояния сознания, а его полярные положения, ибо восприятие — это единое целое, сопротивляющееся категориальному разложению. И те утверждения, что легко включаются в коммуникативный акт, — таковые принимаются как «объективные», а те, что сильнее зависят от индивидуального опыта и восприимчивости (или просто описывают то и другое) и потому требуют усилия для принятия себя, — такие именуются «субъективными»⁷⁸.

Кроме того, утверждения — даже в рамках собственно критики (она ведь тоже стремится к «объективности»), — прибегающие к конвенциональным референциям, легче принимаются в качестве «объективных»; где же речь идет об индивидуальном опыте или используется оригинальный язык, — там предпочитают говорить о «субъективности», хотя во всех случаях перед нами свойства и характеристики дискурса (в данном случае, критического) как всего лишь средства выражения нашего отношения к вещам, а не описание их свойств⁷⁹.

На одном полюсе всего диапазона критических утверждений, распределенных по принципу условий коммуникации, — утверждения касательно физических свойств произведений и соответствующих им техник (это восприни-

⁷⁷ То есть фактически то самое, что мы именуем характером произведения искусства, его характерологической структурой, есть всего лишь характер нашего к произведению отношения, в нем отраженный или на него перенесенный. Это наша его оценка — и оценка наших возможностей. Поэтому так необходимы методу, в основе которого — «наглядный характер» (Зедльмайр), критические формы, вызывающие, в свою очередь, критические реакции, порой весьма неадекватные, т. е. несимметричные, когда критика обращается в карикатуру и сменяется сам тип дискурса и вместо науки является сатира. Высокий жанр сменяется низким, что, впрочем, может быть весьма полезным (см. об этом у Диттамана).

⁷⁸ *Carpenter, Rhys. Art and Archaeology...* P. 146.

⁷⁹ Другое дело, что мы все можем именовать отношением к вещам и всякая характеристика будет отношением к вещам (даже само желание что-то сказать о них или даже просто описать).

мается всеми). На другом — личный опыт переживания творения (это требует максимальной самоотдачи и напряжения со стороны читателя). И посередине — утверждения относительно формальных и символических структур изображения, где задача рецепции таких утверждений облегчается тем, что конвенции распределены среди групп художников или тех же критиков, а также сосредоточены на свойствах одного произведения.

Но в любом случае — будь то эмпирические утверждения (первый тип) или аналитические (второй) — перед нами характеристики и классификации самих дискурсов, а не «отдельных зон восприятия» и типов соответствующего опыта, который всегда остается единым, сложно устроенным целым, а не «аккумуляцией отдельно взятых перцептов». Более того, это все один и тот же дискурс, который принято именовать критикой.

Простота усвоения физических характеристик связана с тем, что все они — результаты измерения, то есть, по сути, манипуляции с вещами, в том числе и с художественными творениями, что легко включить в коммуникативный акт, ибо практика измерений и оценки с точки зрения физических параметров — максимально конвенциональная и упорядоченная область опыта, дополнительно и сугубо отчужденная от субъекта и, стало быть, «объективизированная» с помощью технических приспособлений и процедур (приборов и правил их использования). В этой зоне «данные не столь самоочевидны, чтобы оказаться под воздействием бессознательных вторжений воли»⁸⁰.

И потому зачастую физически материальные аспекты произведения кажутся избавленными от ведения критики: то, что можно измерить количественно, не нуждается в том, чтобы его оценивали, т. е. мерили качественной мерой, связанной всегда с переживаниями и аффектами. Однако все не так просто: физические свойства материала, его потенциал иным способом становятся релевантными критике, оказываясь, например, проблемой для художника, ставя перед ним задачи, которые соотносятся не только с его воображением, но и с его навыками сугубо техническими, заставляя его решать эти проблемы и, соответственно, заставляя говорить об эффективности, результативности его действий (мысль совершенно аналогичная Гомбриху)⁸¹. Мы реагируем на его действия и, значит, оцениваем его технические навыки, совершая тем самым критический акт.

Формальные или символические структуры — это более сложный случай для критики хотя бы потому, что их функционирование предполагает в обычных условиях отсутствие внимания к ним и к их конвенциональности как таковой. И лишь там, где видоизменяется или нарушается система правил, зритель начинает обращать внимание на разницу между физическим и символическими параметрами, осознавая, что произведение искусства говорит с ним на «своем», специфическом «языке», который условен и потому выдвигает и со своей стороны условия. Знание подобной «грамматики» стиля (того, что внутри этого языка «символические и формальные конвенции организованы в когерентные

⁸⁰ *Carpenter, Rhys. Art and Archaeology...* P. 148.

⁸¹ Равно как и та идея, что единственный способ говорить об историческом развитии — это говорить, основываясь на логике изменений технических навыков (P. 150).

конструкции, подобные грамматическим»), то есть языковая компетенция со стороны зрителя, обязательно как предварительное условие «чтения» и понимания. Хотя это не есть еще само понимание уже потому, что здесь не требуется индивидуальная чувствительность и способность ее передавать словами: лингвистический анализ изображения предполагает обучение и навык пользования приобретенным знанием — например, в целях интерпретации⁸².

Но самое главное — и это требует уже индивидуального опыта и настроения со стороны зрителя — возникает не тогда, когда мы применяем приобретенные знания относительно тех или иных правил и традиций (формальных или символических) и учимся узнавать их в конкретном произведении. Проблема в том, что и формальная традиция («жизнь форм»), и символическая («миграция символов») в истории живут самостоятельной и независимой зачастую друг от друга жизнью (вдобавок по-разному вписываясь в контексты иного порядка — культурные, социальные и религиозные, давая тем самым выход интерпретатора в иные сферы иных «языков»).

Бесконечно важнее то обстоятельство, что как материал и техника обнаруживают себя в своем конкретном использовании конкретным художником (и это будет прямым эквивалентом реализации грамматических правил в речевом акте), так и формальные и символические конвенции оживают лишь в случае их конкретной встречи в индивидуальном творческом акте отдельно взятого художника. И именно этот аспект индивидуального достижения (но уже на уровне формы и символа) вновь вводит в игру критический дискурс.

Сущностно важным оказывается именно момент неповторимого сопряжения-комбинации не только символических фигур, вступающих друг с другом в конкретные отношения (как, например, в случае *sacrae conversationae*), но и моментов времени и элементов пространства, когда самым прямым образом оказываются востребованными и задействованными чувствительность, отзывчивость, готовность реагировать на визуальные образы и на собственные состояния — со стороны зрителя, обнаруживающего себя частью всего происходящего⁸³.

И это чувство индивидуальности и ценность индивидуального момента и опыта работает, даже если мы имеем дело с анонимным произведением. По состоянию формальных элементов и по отношению их к символическим составляющим мы воспринимаем и осознаем неповторимость и уникальность произ-

⁸² Еще, заметим, один из путей критики варбургянской иконологии.

⁸³ Аккерман напоминает об опыте кубизма с его simultaneностью разновременных точек зрения (*Carpenter, Rhys. Art and Archaeology...* P. 154), обращаясь одновременно и к проблеме конвенциональности т. н. абстрактного искусства, указывая, в первую очередь, на опять-таки условность и неудачность самого понятия. Ведь абстрактен любой символизм, а уж тем более изобразительный — независимо от того, присутствуют ли в изображении символы предметов или чего-то еще. В любом случае присутствует опыт повседневного восприятия, к которому обращается согласно своим правилам предметное искусство и от которого отворачивается искусство беспредметное — тоже по своим правилам. Разница лишь в том, что в последнем случае правила задает сам художник, в первом — исторический, религиозный и культурный контексты. Конвенциональность сохраняется со всей определенностью, если сохраняется коммуникация, желание быть воспринятым и понятым — даже в желании оставаться непонятым (*Ibid.* P. 154–155).

ведения, фактически ставя себя на место отсутствующего автора — и то лишь отсутствующего в нашем сознании в качестве нашего знания, которое, повторяем, лишь часть большего единства, включающего в себя личность, но не умаляющего ее, хотя и оценивающего. Это целое — сама жизнь. И потому совершенно справедливо Аккерман именует финальные стадии критического дискурса уже не аналитикой, а синтезом, ибо речь идет уже «не об определении черт или частей произведения, а о тотальной значимости (import) его для зрителя»⁸⁴.

Такого рода включенность произведения в сознание зрителя, присутствие его внутри его опыта на практическом уровне делает затруднительным осуществление в полной мере столь желанной «синтетической критики», так как требуется язык, максимально свободный от общеупотребительной конвенциональности. Это совершенно аналогично ситуации с художником-творцом, который вынужден вырабатывать свой собственный язык, чтобы выразить свой индивидуальный опыт, ведь «слова в своей нормальной функциональности подводят нас лишь к границе художественной креативности; проникнуть внутрь нее — сам по себе креативный акт»⁸⁵.

А так сказать, повседневная, нормальная критика реагирует не столько на уникальное, сколько именно на конвенциональное, тогда как на самом деле важно не описание эффектов, сколько обнаружение «причин, создающих впечатления от произведения»⁸⁶. А есть «вопрос о значении целого»: целое не может быть дано порционно, последовательно, поэтому оно «продукт художественной личности в данный момент»⁸⁷. Так что оценка частей или отдельных аспектов произведения сродни характеристике человека исключительно по его жестикуляции или по его физиогномике.

Поэтому для того «чтобы обрести уникальность произведения искусства, критик должен располагать, во-первых, чувствительностью к произведению искусства и к его пониманию и, во-вторых, творческой способностью переводить свой визуальный опыт в вербальный дискурс»⁸⁸. Фактически, критик описывает опыт встречи с произведением искусства, и здесь важен баланс участников подобной встречи: если критик слишком много говорит о своей доле, то исчезает произведение, если он проявляет индивидуальную сдержанность и позволяет произведению говорить самому, то исчезает сама надобность в нем, т. е. в критике, ибо произведение может прямо общаться с читателем, минуя критика и т. д. И если первый случай типичен для критика, то второй ближе историку, который всегда склонен к конвенциям, особенно к таким, которые кажутся ему независимыми от него самого и потому «объективными», а на самом деле — просто оторванными от произведения искусства как целого и как индивидуального целого.

Попытка избежать подобной механичности и атомарности в восприятии произведения искусства приводит к следующей проблеме: необходимо сразу решить не только вопрос индивидуальности, но и более фундаментальной уста-

⁸⁴ *Carpenter, Rhys. Art and Archaeology...* P. 158.

⁸⁵ *Ibid.* P. 159.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.* P. 159–160.

новки. Что есть для меня произведение искусства: если это источник знания, отражение перцептивных или эмоциональных возможностей, то это произведение не искусства, а чего-то еще? Ибо только признание эстетического опыта делает произведение искусства таковым в глазах воспринимающего его.

Здесь сущностным является укорененность эстетического опыта в чувствительности, восприимчивости, которые уже сами по себе всегда присутствуют «позади информационного или интеллектуального оснащения» нашего опыта⁸⁹ и которых мы именуем опытом эмоциональным и духовным. Произведение искусства порождает реакции, укорененные в «нашей физической форме и функции»: ключ к тому, как мы отвечаем на симметрию, ритм и масштаб, «сокрыт в структуре тела и биении сердца». И в отличие от иных порождений нашего воображения (той же философии, науки или права) искусство — это медиум коммуникации на уровне человеческих чувств. «А так как и чувства, и телесная структура человека отличается постоянством на протяжении всех времен и независимостью от культурных различий, то эта специфическая провинция искусства ни в коем случае не исключена из сферы критической коммуникации»⁹⁰.

Если весь диапазон критицизма порождает реакции как «объективные» (только что упомянутые физически-телесные), так и «субъективные» (чувства и эмоции), то по этой причине невозможно уклониться от попыток артикулировать суждения качества или ценности, как от чего-то особым образом эфемерного или ненадежного. Более того, такого рода суждения — «интегральный фактор нашей отзывчивости»⁹¹, а те, кто отрицают саму возможность суждения о чем-либо, более всего подвержены риску вынесения неадекватного суждения. Тем более если они ссылаются, например, на «размытые стандарты вкусовых суждений»⁹². Вкус как раз, наоборот, основан на нормативах, заключенных в нас самих, и не связан с конкретным опытом восприятия конкретного произведения (вкус именно стремится быть «объективным» в наших попытках получить удовольствие или просто удовлетворение). Предмет обсуждения относительно наших суждений — не то, что нам нравится или не нравится, а возможность или невозможность обрести такой синтез, что превосходил бы конвенции⁹³. Другими словами, выносимый нами приговор или просто оценочное суждение удовлетворяет нас исключительно в том случае, если они способны предложить нечто иное по сравнению с устоявшимися нормами оценки...

Так что вопрос не в том, нужна или не нужна критика, субъективна она или может надеяться на объективность, а в том, какое место она занимает рядом с историей (можно сказать «историкой»). То и другое — компоненты в том «сплаве», что подвижен и зависим от конкретной познавательной ситуации. Главное, что соединение компонентов всегда надежнее и крепче, чем отдельно взятые металлы-ингредиенты⁹⁴.

⁸⁹ *Carpenter, Rhys. Art and Archaeology...* P. 161.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.* P. 162.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.* P. 163.

Впрочем, добавим мы, нельзя отрицать, что состав сплава, выбранные компоненты могут определяться заранее и согласно интересам и мотивам познавательной, т. е. смыслополагающей, активности-практики, допуская заранее некоторые результаты, так что критика искусства предполагает и критику искусствознания, включающего в себя, между прочим, и историю искусства...

И весьма показательно, что под самый занавес своих крайне глубокомысленных наблюдений за наукой об искусстве Аккерман создает «картину» под названием «Жанры и ученые» (последний раздел его эссе). Речь идет об основных исследовательских практиках и традициях — формально-стилистическом, знаточеском и иконографическом методах. И говорится о них именно в терминах литературоведческих: перед нами практики письма, исторические или критические операции, производимые не столько даже над произведением искусства, сколько над нашими «аффектами», порожденными произведением искусства и ставшими, таким образом, его «эффектами». Содержание этих «эффектов» обусловлено каждый раз той информацией, которую мы желаем получить и которая нас интересует. В соответствии с этим мы выбираем конкретный подход и задаем столь же конкретные вопросы: когда (дата), где (происхождение), кто (авторство-атрибуция), как (материалы, средства, техники), зачем (функции).

Важно представлять, что полученная информация, именуемая нами «фактами», есть не столько измерения самого феномена (искусство), сколько результат реализации всех подобных подходов или применения методов, и что это всего лишь материал для исторических построений, конструирующих или рисующих образ или картину прошлого. Не менее важно отдавать себе отчет, что «обнаружение» факта — это результат взаимодействия с той или иной конвенцией (формальной, символической или исполнительской), ведь именно конвенции позволяют находить общий язык в том числе и с практиками прошлого. Мы имеем дело с тем, что, так сказать, приспособлено к этому, что поддается коммуникации, что готово отвечать на наши вопросы. «Исторические данные» не просто даны нам (хотя и это — немало), это то, что задается и отдается нам в руки, что нам доверяет или что нам доверено как то, что поддается созерцанию, рассмотрению и всматриванию. Это сведения, которые могут стать свидетельствами, если мы пытаемся заглянуть за них или внутрь них, чтобы увидеть события и их участников, ситуации, в которых они находились, задачи, стоявшие перед ними (за-данные им — и нам), намерения и желания-мотивы, реализованные и нет, удовлетворенные и породившие разочарование...

Но самое главное — это возможно оформить в виде связного повествования, можно рассказать и об этом можно поделиться, выслушав или одобрение, или отторжение, породив критику и кризис, т. е. суждение и суд...

На самом деле, вышеизложенные наблюдения Аккермана следует понимать внутри той системы взглядов и практик, что связаны с именем Эрвина Панофского: мы совершили своего рода виток иконологической аналитики, вернувшись на новом уровне к тому факту, что делает совершенно обязательным и неизбежным опыт радикальной неокантианской корректуры Варбурга со стороны Панофского. Существуют и такие аспекты и измерения художественного про-

изведения, а также когнитивного опыта, с ним связанного, относительно которых границы субъективного и объективного если и проходят, то внутри самого субъекта, призванного выносить суждения о самом себе, фактически — экстериоризировать, то есть выносить вовне, быть может, и нечто невыносимое, например, свою собственную и, казалось бы, неотчуждаемую имманентность. Но это критический опыт, требующий соответственно критических процедур если не верификации, то хотя бы корректуры — совершенно в духе последнего столбца иконологической таблицы Панофского, завершающего, напомним, горизонтальную строчку «intrinsic meaning», т. е. актуального — личного — значения, равного значимости для субъекта, воспринимающего и переживающего, но также и воспроизводящего и передающего свой опыт. Если он совершает этот акт без всяких предварительных условий — безусловно и без условностей, то он вправе рассчитывать в этой своей искренности по крайней мере на признание и благо-дарение.

Ключевые слова: наука об искусстве как способ представления рациональной составляющей эстетического и художественного опыта; конвенциональная и символическая коммуникация членов научного сообщества (Гомбрих); искусство как стимул сомнения в возможностях науки (Хофман); субъективность истории искусства; ее корректура в критике, жанр энциклопедического эссеизма — единственная достоверная форма знания (Аккерман).

GOMBRICH, HOFFMAN AND ACKERMAN: STUDY OF ART AS REPRESENTATION OF RESPONSIBILITY, DOUBTFULNESS AND CONVENTION

S. VANEYAN

(Lomonosov Moscow State University)

In this article, an attempt is made to compare 3 postwar texts written in the space of about 10 years. All 3 belong to the same genre: theoretical introduction to the problem of the science about art as both a science and a model of knowledge.

The first text is comprised of 2 articles by E. Gombrich published in “Atlantisbuch der Kunst” (1951) in which there was briefly outlined his concept of history of art as a specific way of representing the rational cognitive side of aesthetic and artistic experience. The main point here is conventional and symbolic communication of members of a scientific community, the scientific truth is seen as the part of an artistic meaning that is available to anyone being equally intended for free reception and ‘verifying falsification’. The science about art appears to be the practice of answering questions that art asks to itself.

The second text, by Werner Hoffman, published 10 years later (1960), suggests a different model of knowledge. Here cognitive discourse is aimed at art itself as the object

of questioning and, at the same time, as the source of knowledge; the restricted abilities of science are not in focus here.

Finally, the text by James Ackerman from “Humanistic Scholarship in America” (1963) transfers the problem from the epistemological sphere into the sphere of poetology. The conventionality of visual reception, rather than scientific knowledge, urges us to pay attention to the practice of the verbal and symbolic representation of cognitive equivalents to aesthetic experience whose essential features are subjectivity and criticism. Art history is corrected by art criticism, which means the genre of an encyclopedic essay is the only reliable form of knowledge in which gathered together pieces of conceptual material appear to be stimuli to feelings and wanting’s.

Keywords: the concept of history of art as a specific way of representing the rational cognitive side of aesthetic and artistic experience; conventional and symbolic communication of members of a scientific community (Gombrich); the art itself as the object of questioning and as the source of doubt in the abilities of science (Hofmann); the subjectivity and criticism of the art history; it is corrected by art criticism, which means the genre of an encyclopedic essay (Ackermann).

Список литературы

1. *Ackermann J. and Carpenter, Rhys.* Art and Archaeology. Englewood Cliffs, NY: Prentice-Hall, 1963. P. 123–231.
2. *Das Atlantisbuch der Kunst. Eine Enzyklopedie der bildenden Künste.* Zürich, 1952.
3. *Bildende Kunst. Bd. II / Hrsg. von W. Hofmann.* Frankfurt am Main, 1960.
4. *Helden Klaus.* Einführung // Edmund Husserl. Ausgewählte Texte I. Stuttgart, 2010.
5. *Hofmann Werner.* Produktive Konflikte // *Kunsthistoriker in eigener Sache...* S. 113–132.
6. *Gombrich Ernst Hans and Kris Ernst.* The Principles of Caricature // *British Journal of Medical Psychology.* Vol. 17. 1938.
7. *Gombrich E.* Symbolic Images. Lnd., 1972.
8. *Gombrich E.* Wenn’s euch Ernst ist, was zu sagen... // *Kunsthistoriker in eigener Sache / Hrsg. von Martina Sitt. B.,* 1990.
9. *Gombrich E. H.* A Lifelong Interest. Conversations on Art and Science with Didier Eribon. L., 1993.
10. *Lützelers Heinrich.* Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft: systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Bd. 1–3. Freiburg: K. Alber, 1975.
11. *Pächt Otto.* Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München; Prestel, 1986.