

ВИЛЬГЕЛЬМ ВОРРИНГЕР: ЧУВСТВУЯ АБСТРАКЦИЮ

С. С. ВАНЕЯН

Известная книга Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908), первая глава которой предлагается в русском переводе, получила статус культового текста художественного авангарда XX в., благодаря смелому переосмыслению традиционных понятий эстетики еще XIX в., когда вместо привычного «вчувствования» или «эмпатии» во главу угла была поставлена «абстракция». Вместо ориентации на изобразительность постулируется геометризм и «кристаллизация», вместо чувства жизни — преодоление человеческого начала в творчестве. Первое — признак природного, до-человеческого существования, второе — преодоление зависимости от природного существования. Первое — ранняя история человеческой эволюции, второе — свидетельство зрелости и современности. Анализ содержания этой парной пары позволяет заключить, что отказ в легитимности психологически обоснованного «вчувствования» в пользу «абстракции» представляет собой попытку обосновать независимость не только художественного творчества, но и научной активности: история искусства достигает своей автономности вместе с обретением автономного предмета исследования — независимого от природных («естественных») установок художественного творения. Текст Воррингера становится, таким образом, манифестом не только художественно-актуальной абстракции, но и художественно-исторической конкретики.

Ибо работа эта на самом деле намерена предоставлять не какую-либо систему, но лишь один из многих срезов, комбинация которых только и обеспечивает нас в некотором приближении приемлемой картиной развития художественной деятельности, присущей человеку.

Вильгельм Воррингер

...Представим себе ситуацию: серый осенний день в самом начале прошлого века, пустой парижский музей Трокадеро с залами, заполненными холодными гипсовыми слепками скульптуры греческих храмов и готических соборов, и в нем — практически единственный посетитель — немецкий стажер-искусствовед, изнывающий от полного отсутствия как всякого настроения, так и сугубо — мыслей по поводу будущей диссертации, ради которой он здесь и находится.

И вдруг — гулкие звуки шагов, казалось бы, досадная помеха в разглядывании «форм складок» у статуй, появление еще двух посетителей, но один из них — о чудо! — сам Георг Зиммель, знаменитый и почти великий философ, у которого наш юный историк искусства, учась один семестр в Берлине, прослушал пару часов лекций, страшно измучившись¹.

Состоялся разговор, профессор был любезен, время в созерцании древних монументов пролетело, как ему и полагается, крайне стремительно и незаметно, шаги Зиммеля и его спутника умолкли в дальних залах. Опять — одиночество, но не совсем: вдруг в измученной душе рождается весь план будущей диссертации! Совершенно непостижимым образом — и совсем, видимо, невольно — великий человек передал часть своей души почти незнакомому студенту, который, впрочем, нашел в себе силы и ощутить, и принять, и усвоить, и, главное, вывести вовне, экстериоризировать дар в виде сначала, как полагается, диссертации, а затем — и книги, ставшей и оставшейся одним из главных текстов в истории и искусствознания, и эстетики. И не только: ни один из великих творцов нового искусства прошедшего столетия не обошел вниманием и не избежал влияния этого, казалось бы, сугубо академического — абстрактного вроде бы — труда, исток которого, однако, как мы только что видели, — чистое вчувствование, способность передавать себя как в неодушевленные вещи, так и во вполне живые, вызывая, кстати, и обратный раппорт, как принято говорить в таких случаях, а они — крайне распространенные и практически универсальные.

Речь идет о Вильгельме Роберте Воррингере и той самой его книге «Абстракция и вчувствование», чья чудесная история этим эпизодом только начиналась. Дело в том, что даже после написания диссертации сомнения ее автора не оставляли (недаром он стал историком искусства лишь после неудачных опытов в изучении германистики). Трудности усугублялись необходимостью (согласно университетским правилам) издания хотя бы нескольких экземпляров диссертации в виде книги, что было бы совершенно нереально из-за финансовых обстоятельств, если бы брат диссертанта не владел маленькой типографией. В ней-то и была напечатана работа в количестве, ровно необходимом для защиты, плюс несколько оттисков — для «домашних нужд»². Эти оттиски и решились, на самом деле, судьбу и книги, и ее автора, и, повторяем, истории искусства XX столетия. Они были разосланы буквально нескольким знакомым, в числе которых оказался и поэт Пауль Эрнст, серьезно занимавшийся теорией искусства и знавший нашего автора благодаря опять же случайной встрече во время одного из своих итальянских путешествий. Текст поразил и покорила его своими идеями, и он тут же опубликовал рецензию в весьма в то время влиятельном журнале «Künste und Künstler»³. На автора и его текст обратили внимание самые серьезные личности, в том числе и тот же Зиммель, написавший бесконечно теплое письмо, в котором самым естественным порядком говорил со своим молодым адресатом

¹ Мы излагаем данную историю согласно авторскому предисловию «По поводу возникновения» к переизданию 1948 г. Цит. по 4-му изданию: *Worringer Wilhelm. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper & Co Verlag, 1976. S. 9.

² Ibid. S. 10–11.

³ 1907/08. № 6. S. 529.

совершенно на равных — прежде всего в духовном плане (позднее их связала и уже настоящая дружба)⁴. Проблема была лишь в том, что книги-то никакой не было, а только — оттиски для внутреннего, сугубо университетского пользования. Дело решилось опять же самым неожиданным и счастливым образом: тогда совсем начинающий издатель Райнхард Пипер (основатель одноименного и ныне весьма влиятельного издательства не в одной только Германии) решил-ся опубликовать все-таки диссертацию, придумав ей, как водится, знаменитое ныне название⁵.

В результате успех был почти что сверхъестественным: ни один искусствоведческий текст (за исключением, наверное, «Истории искусства» Эрнста Гомбриха) не имел такого успеха и, главное, влияния. К началу 20-х гг. книга была переиздана одиннадцать раз. Одних только переводов насчитывается около двадцати, а ведь все могло закончиться погребением единственного экземпляра в «темнице университетской библиотеки»⁶.

Книга увидела свет в 1908 г. Никому не известный 26-летний диссертант Бернского университета своим первым опубликованным текстом сделал не только себе имя, не только наконец-то решился стать ученым-искусствоведом, но и обозначил главные направления и самого искусства, и его теории, и его философии, и его психологии, а вкуче — и всей идеологии авангарда.

Впрочем, дело не только и не столько в авангарде (который был чужд, на самом деле, самому Воррингеру): был подведен итог в истории одного крайне существенного философского понятия («вчувствование») и была открыта совершенно новая страница в истории другого — «абстракции», с этого момента означавшего нечто почти что универсальное. Заметим, что замысел работы определялся скорее некоторой ретроспекцией: речь шла об истории искусства, причем не самого раннего, а самого классического, что не помешало ей обозначить и определить логику искусства современного.

Итак, кто же такой — Воррингер, этот «приемный отец абстрактного»? И что такое «Абстракция и вчувствование», первая глава которой предлагается

⁴ Образец стиля Воррингера — и на ту же тему: «Это тот самый Зиммель, которому оказалось достаточно одного-единственного и самого первого — бессознательного, флюидально-атмосферического — соприкосновения со мной, чтобы разделить со мной — на протяжении тех самых решающих часов — музейное одиночество Трокадеро» (Ibid. S. 13).

⁵ У Воррингера есть очень прочувствованные заметки о личности Пипера (1954), опубликованные в сборнике: Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem. München, 1956. S. 180–188. В них упоминается, помимо прочего, и довольно специфический и едкий юмор выдающегося издателя.

⁶ Abstraktion und Einfühlung... S. 12.

⁷ См. краткую библиографию Воррингера: Schriften. Hrsg. v. Hannes Böhringer, Helga Grebing, Beate Söntgen. München, 2004, 2 Bde. Abstraktion und Einfühlung. Dissertation 1907; München: Piper, 1908 (Neuausgabe, hrsg. von Helga Grebing. Mit einer Einl. von Claudia Öhlschläger bei Wilhelm Fink, Paderborn, München 2007); Lucas Cranach. München: Piper, 1908; Formprobleme der Gotik. München, 1911; Die Altdeutsche Buchillustratoren. München: Piper, 1912; Künstlerische Zeitfragen. München: Brickmann, 1921; Die Anfänge der deutschen Tafelmalerei. Leipzig: Insel, 1924; Deutsche Jugend und östlicher Geist. Bonn, 1924; Ägyptische Kunst: Probleme ihre Werte. München: Piper, 1927; Griechentum und Gotik: vom Weltreich des Hellenismus. München: Piper, 1928; Über den Einfluss der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des

в новом русском переводе? Он родился в Аахене в 1881г., учился сначала филологии (во Фрайбурге и Мюнхене), затем — после поездки во Флоренцию (там он познакомился с Паулем Эрнстом) — истории искусства в Берлине (у Генриха Вёльфлина) и опять же в Мюнхене. Защитил диссертацию, нам уже известную, в 1907 г. в Берне у медиевиста Артура Везе, ученика Августа Шмарзова. Тогда же он женится на художнице Марте Шмитц — верной спутнице жизни ученого, пережившей мужа на несколько месяцев⁸. Их брак подарил им трех дочерей, причем старшая умерла совсем молодой (будучи врачом, она заразилась от пациентки скарлатиной).

Габилитация его состоялась после выхода «Проблем формы в готике» (1909) — еще одного безусловно знакового текста (только знак совсем обратный: если первая книга — предмет почти что культа для модернизма, то эта чуть-чуть не дотянула до официального текста в культурной политике национал-социализма, самого автора, впрочем, совсем не жаловавшего, справедливо связывая его имя с тем самым дегенеративным искусством «до-культуры», которому не нашлось места в «тысячелетнем царстве» тоталитаризма)⁹. Строго говоря, книга не была принята и академической наукой, в лице, например, Рихарда Гаманна, прямо связавшего текст Воррингера с экспрессионизмом и отказавшего ему в какой-либо научности¹⁰. Многих смущала «фельетонная манера письма» Воррингера,

Kontinents. Halle: Niemeyer, 1931; Käthe Kollwitz. Königsberg: Grafen und Unger, 1931; Vorwort zum Neudruck: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, 1948; Problematik der Gegenwartskunst. München, 1948; Lächelt die Mona Lisa wirklich? // Thema. Zeitschrift für die Einheit der Kultur. 2/1949. S. 25–29; Jean Fouquet und Piero della Francesca // Das Kunstwerk. 3/1949 (1). S. 24–30.

⁸ См. ее автобиографию: *Marta Worringer*. «Meiner Arbeit mehr denn je verfallen»: Retrospektive. Bonn, 2001.

⁹ Вот еще одна символически неслучайная конфигурация совпадений: знаменитое фото Адольфа Гитлера на фоне Эйфелевой башни вскоре после занятия его войсками Парижа сделано с террасы того же Дворца Трокадеро, музей внутри которого — начало триумфа Воррингера. Еще более символически и совсем сознательно «Декларация прав человека» была подписана ровно на том же месте — и в том же 1948 г., когда вышло второе издание книги «Абстракция и вчувствование» и первое, между прочим, — «Утраты середины» Ханса Зедльмайра, еще одного пророка от искусствознания. Из предисловия к этому переизданию мы почерпнули все вышеизложенные сведения, оставив на чуть более поздний срок Послесловие к пересмотренному изданию 1959 г. с весьма характерными элементами саморецепции — тоже варианта самоэкстериоризации.

¹⁰ См. его рецензию на «Абстракцию и вчувствование»: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 1910. № 5. P. 276–281. Его же на «Проблемы формы в готике»: *Ibid.* 1915. № 10. P. 357–361. И, наоборот, книга способствовала увлечению и немецкой эстетикой, и современным искусством Герберта Рида, написавшего предисловие к английскому переводу 1927 г. Посредником в рецепции Воррингера в Англии был «отец имажизма» Т. Э. Хьюм, посмертное издание трудов которого сопровождалось предисловием Рида, тогда-то и узнавшего о Воррингере. Хьюм был весьма им увлечен — с подачи того же Пауля Эрнста, — даже слушал его лекцию в Берлине и пропагандировал его идеи в Англии (см.: *Andrew Causey*. *Herbert Read and Contemporary Art* // *Herbert Read Reassessed by David Goodway* (ed.). Liverpool, 1998. P. 125–126). У Рида есть некролог Воррингера с массой подробностей прежде всего биографического характера: *Encounter*. November. 1965. P. 85–86. Рид прямо называет себя учеником Воррингера, он бывал у него дома в Берне, и их соединяла очень долгое время самая тесная дружба. Наконец, Риду принадлежит перевод книги о готике (*The Form in Gothic*, 1957).

который, тем не менее, сознательно использовал «субъективный взгляд на историю искусства, с доверием к спекуляции, ведомой интуицией»¹¹.

Академическая карьера в том же Берне была прервана военной службой (Воррингер специально вернулся в Германию, чтобы пойти на фронт!). Но уже с 1915 г. он, по приглашению Пауля Клемена, — приват-доцент, а с 1925 по 1928 г. — экстра-ординариус в Бонне, где его учеником был Генрих Лютцеллер — еще одна выдающаяся личность на стыке искусствознания и философии, оставивший воспоминания о своем учителе, в том числе как о человеке, который «пламенел сам и воспламенял других»¹². В это время Воррингер много читает лекций, причем немало выездных, в том числе в Берлине, собирая полные залы, преимущественно молодежи. Тот же Лютцеллер вспоминает, что на одной из выставок экспрессионистов он видел витрину, крепко запертую, ибо в ней представлены были истинные экспрессионистские святыни — две главные книжки Воррингера!

С 1929 по 1945 г. — он ординариус в Кенигсберге, заведующий кафедрой истории современного искусства. В своих публичных лекциях, пользовавшихся неизменным успехом у образованного населения города, Воррингер говорил о древнем искусстве, «которого уже нет» (в военное время это звучало, увы, сугубо актуально и — применительно сугубо к Восточной Пруссии — даже пророчески). Нет смысла искать его книги или статьи начиная с 1933 г.: в Третьем Рейхе он добровольно предпочел не публиковаться, уйдя во «внутреннюю эмиграцию» (между прочим, его ученику Лютцеллеру публиковаться было прямо запрещено). Лекции же были единственной формой протеста против «ненавистного духа нездоровья», царившего за стенами университета. В 1944 г., выбравшись в гости к дочери в Берлин, Воррингеры больше не вернулись в Кенигсберг, практически спасшись оттуда бегством и оставив там буквально все имущество¹³.

После войны, до 1950 г., Воррингер — сначала директор Института истории искусства, а потом — профессор в Галле. Выбор этого города был обусловлен отчасти неприязнью к «консерваторам из Западной зоны». В 1948 г. он становится действительным членом Саксонской Академии наук. Его популярность как лектора и одновременно — «воспитателя художественного чувства и гуманности»¹⁴ именно в Галле и Лейпциге достигает зенита¹⁵. Тем не менее, быстро разобравшись, что происходит в будущей ГДР (по его же собственным словам, «повтор-

¹¹ Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Stuttgart; Weimar, 2007². S. 526. Такой стиль «не мог способствовать методическому обновлению строгого историко-художественного исследования, поощряя лишь постижение и переживание гештальтных качеств». Тем не менее известный литературовед того времени Оскар Вальцель ставил Воррингера в один ряд с такими стилистами, как Вёльфлин и Шмарзов, отмечая его заслуги в выработке новых языковых средств для обозначения «формальных характеров» (Ibid.).

¹² *Reitmeister Doris*. Gelehrte der Alma Mater Bonnensis: Porträts. Bonn, 2009. S. 31.

¹³ См.: *Nickel Heinrich*. Worringer // *Jahrbuch der Albertus Universität Königsberg*. 1994. S. 795–798.

¹⁴ Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon... S. 527.

¹⁵ О Воррингере в Галле см.: *Dilly Heinrich*. Wilhelm Worringers Halesche Publikationen // *Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte*. 2004. 5/6. S. 163–180; *Nickel Heinrich*. Der Wiederbeginn nach dem zweiten Weltkrieg // Ibid. S. 181–190.

ное рождение диктатуры в Германии»), он перебирается в эту самую Западную зону и оседает, окруженный заботой жены, обществом друзей и вниманием почитателей, в Мюнхене, где и прекращает свое земное существование в 1965 г.¹⁶ В этом мире он оставляет 16 книг (совсем не толстых) и около 40 статей — интенсивность его литературной активности явно не соответствует степени влияния его трудов.

Главная книга Воррингера не слишком обширна, лаконична и состоит из двух практически равных по объему частей. Первая из них — «Теоретическая», в которой два крайне принципиальных раздела (собственно «Абстракция и вчувствование» и «Натурализм и стиль»), составляющие сердцевину теории Воррингера. Вторая, как легко догадаться, — «Практическая», в свою очередь состоящая из «Орнаментики», «Избранных примеров из архитектуры и пластики с точки зрения абстракции и вчувствования» и «Северного предренессансного искусства». К переизданию 1910 г. было добавлено приложение «О трансцендентности и имманентности в искусстве», до того опубликованное отдельной статьей¹⁷.

Первейший и главнейший тезис Воррингера, если не иметь в виду совершенно понятное противоположение красоте природной красоты художественного творения (оно есть «самостоятельный организм»), состоит в том, что, во-первых, современная эстетика правильно и благополучно совершила поворот от объективизма к субъективизму, то есть к активному в эстетических процессах творческому субъекту¹⁸, а во-вторых, универсальная и ключевая для понимания того же искусства способность человека к «вчувствованию», переносу себя в подобные себе объекты и переживания в них собственной эквивалентности (как

¹⁶ Вот основная литература о нем: *Wilhelm Worringer. Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag.* Hrsg. von Erich Fidder. Königsberg. Kanter, 1943; *Donahu Neil H. Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer.* Penn State University Press, 1995; Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hrsg.): *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte.* München, 2002; *Frank Büttner. Das Paradigma „Einfühlung“ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer* // Christian Drude (Hg.): *200 Jahre Kunstgeschichte in München.* München, 2003. S. 82–93; *Heinrich Dilly. Wilhelm Worringers hallesche Publikationen* // Wolfgang Schenkluhn (Hg.): *100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.* Halle 2004 (=Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte, 5/6), S. 163–180; *Grebing Helga. Die Worringers Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn. Wilhelm und Marta Worringer (1881–1965).* Parthas, Berlin, 2004; *Udo Kultermann. Die Geschichte der Kunstgeschichte.* München, 1990. S. 192–193; *Heinrich L. Nickel. Der Wiederbeginn nach dem Zweiten Weltkrieg. Erinnerungen an Wilhelm Worringer und Hans Junecke* // Wolfgang Schenkluhn (Hg.): *100 Jahre Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.* Halle, 2004 (= Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte, 5/6). S. 181–190; *Grebing Helga. Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn — Wilhelm und Marta Worringer (1881–1965).* Berlin, 2004; *Claudia Öhlschläger. Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne.* Paderborn, 2005; Norberto Gramaccini und Johannes Rößler (Hrsg.). *Hundert Jahre «Abstraktion und Einfühlung». Konstellationen um Wilhelm Worringer.* München, 2012; *Meyer Jutta. «Ich bin eine durch und durch mystisch angelegte Natur».* Die expressive Abstraktion in den frühen Schriften Wilhelm Worringers. Berlin, 2013.

¹⁷ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* 1908. 3.

¹⁸ Известный, персонифицированный в фигуре Ригля прагматистский поворот в истории искусства — от художественного творения к творческой личности и даже — к творческому процессу как таковому.

тоже чего-то живого), — эта способность оказывается на самом деле не вполне универсальной, не вполне применимой к искусству за пределами (как выясняется позднее¹⁹) классического своего типа.

Воррингер говорит именно о чувстве и, точнее, — о «тяге», то есть порыве, почти что импульсе, ведь за всеми проявлениями человеческой психики стоит сама жизнь, а она — это сила, которая стремится себя реализовать, то есть — воля, вернее — воление, процесс изъяснения и реализации воли, которая устремлена к тому, что ее привлекает, притягивает, даже принуждает, к тому, что подобно ей самой как свойству человеческой психики, главное в которой — чувство собственной идентичности, удовлетворение собой, пребывание с собой в мире. Потому вчувствование — это стремление к удовольствию (так, во всяком случае, согласно Липпсу)²⁰.

Способности к вчувствованию противостоит не менее важная способность, просто чувство — абстракции, то есть стремление, даже — порыв к кристаллическому²¹, неорганическому, «отрицающему жизнь»²².

Тем не менее Воррингер, старательно следуя за Липпсом (с оговорками, что в дальнейшем наступит ревизия), на первых порах именно вчувствованию уделяет достаточно внимания. Центральное в «учении о вчувствовании» — это, несомненно, постулат о присущей психике внутренней творческой активно-

¹⁹ Для Воррингера — это прежде всего северное, германское искусство, хотя, понятно, речь может идти и об искусстве просто неевропейском и, что самое решающее, об искусстве внеисторическом. Таковое — архаическое, а также, как это ни покажется странным на первый взгляд, — современное: одно уже — вне истории, другое — пока!

²⁰ Сразу следует заметить, что ограничение вчувствования только миром органического, живого и человекоподобного — лишь часть теории этого феномена: в том-то и дело, что как функция не одной воли, а того же рассудка, вчувствование способно (или призвано) объяснить саму возможность соотнесения гетерономных, казалось бы, начал (сознания и природы), то есть эмпирического опыта. Но ко времени Воррингера эта кантианская сторона дела становится уже несколько неактуальной в свете, например, Шопенгауэра, не говоря уж о Ницше (не говоря буквально: отдельная загадка Воррингера — не упоминание им ни Аполлона, ни Диониса, что, быть может, объясняется его нацеленностью на готическое и европейское Средневековье как идеальную форму искусства). Критическое оживление в том числе и эстетики в лице Гуссерля наносит серьезный удар по идеям, питавшим Воррингера: сознание способно порождать сами объекты и приспособлять их к себе, парадоксальным образом наделяя их свойствами, противоположными собственной органике, но ею-то всегда и имплицитными и просто конституируемыми. Впрочем, до феноменологического переворота времени еще хоть и немного, но оставалось... Хотя Гуссерль, быть может, читал Воррингера, как читал, несомненно, Липпса. Отдельная и бескрайняя тема — объект-теория постфрейдизма со смещением внимания с Оно (классический Фрейд) на то самое Я, что вдруг возникает со всеми своими притязаниями в конце теоретической части книги Воррингера.

²¹ Эхо Рескина с его теорией кристаллизации как сугубо природного свойства вещей, которому искусство призвано подражать в своих композиционных законах? См. его блистательные рассуждения на эту тему и в прямом противоречии к Воррингеру в «Этике пыли» (рус. пер. Л. П. Никифорова под ред. Анны Шафран. М., 2015). Впрочем, о кристаллизации есть и у Зиммеля...

²² В свете ближайших дефиниций жизни получается, что абстракция — это своего рода «тяга к смерти», фрейдовский танатос, альтернатива либидо, тогда как «вчувствование» — основное понятие уже в «Толковании сновидений» (1900) того же Фрейда, прямо упоминающего Липпса.

сти, именуемой «само-действием», способности к само-принуждению, что есть способность человеческой воли к свободе, личности — к самоосуществлению и к сопротивлению всему внешнему воздействию, вторжению, влиянию, в том числе — со стороны «чувственного объекта», аффицирующего мои чувства, стимулирующего мою активность и предъявляющего мне, получается, свои требования, пусть и самые благие и мне полезные. Удовольствие возникает именно тогда, когда достигается согласие между моей потребностью к свободе и способностью поддаваться воздействию. Строго говоря, стимуляция моих апперцептивных возможностей, выходит, не есть только познавательная деятельность: в этом новшество Липпса, обратившего внимание на то, что во взаимодействие с эмпирическим миром всегда вносится оценка, содержание которой связано с волевыми актами, способными иметь и негативную окраску. Если антагонизм сохраняется, если я не испытываю удовольствие, то вчувствование, оставаясь таковым, обретает негативный характер.

Идея Липпса, с которой категорически не согласен Воррингер, — и это, собственно говоря, то самое, ради чего предпринимается его исследование, заключается в строгом соответствии между чувством удовольствия и положительным вчувствованием, и эстетическим, а равно и художественным опытом как таковым. Искусство для Липпса — всегда прекрасное и вызывающее удовольствие, оно, как не что иное, иллюстрирует главный его тезис, цитируемый Воррингером, что «эстетическое удовольствие — это объективированное самоудовольствие»²³.

Здесь-то и начинается уже сам Воррингер. Все прежде сказанное — только «обрамление», по его же собственным словам, всему тому, что неизбежно и вопреки этой концептуальной раме должно следовать из того очевидного факта, что далеко не все и не во все времена соответствует данному постулату, рожденному в недрах сугубо европейского художественного развития и относящемуся к Новому времени. Чтобы выбраться из этого теоретического формата, Воррингер внутри подобной рамочной конструкции выписывает иные теоретические конфигурации, навеянные уже не философской психологией, а не менее философским, но уже искусствознанием как таковым. И вместо Липпса — через преодоление, кстати говоря, материализма Земпера (вернее, его упрощенного варианта), Воррингер призывает Алоиза Ригля и его «Вопросы стиля» (1893) и «Позднеримскую художественную индустрию» (1901) — самые надежные средства борьбы с тем же материализмом, но не с эволюционизмом, кстати говоря.

Прежде всего, Ригль крайне важен для Воррингера благодаря введенному им понятию «художественного воления», которое, конечно же, связывает не только форму с волей (это важно для Воррингера, так как он стремится сохранить все лучшее в Липпсе), но и друг с другом — вчувствование и абстракцию как два аспекта единого художественного процесса, который подчинен собственным законам, а вовсе не тем представлениям о художественно прекрасном и просто верном, что ориентированы на воспроизведение природных явлений.

Более того: сама «склонность к воспроизведению, эта элементарная потребность человека» не есть эстетическая способность, она не имеет ничего общего с

²³ В некоторой последующей литературе закрепилось ошибочное представление, будто эта формула отражает позицию Воррингера. Все прямо наоборот!

искусством, хотя слово «стиль» используется, скорее по привычке и недоразумению, при описании эволюции этой потребности в подражании природе. За этим стоит сугубо психологическая проблема, связанная со страхом новизны и с желанием вернуться в природное состояние примитивного человека, у которого как раз и наблюдается эта почти чисто инстинктивная тяга к воспроизведению природных образцов. Но это — не искусство, а всего лишь «мануальная шнорелка», техническое умение. Подлинное искусство начинается там, где совершается «размежевание человека с природой» (Воррингер ссылается на Шмарзова, хотя можно было бы — и на Ригля)²⁴. Иногда ценность искусства — в способности «даровать счастье». Это-то и есть главное психическое содержание «художественного воления», что выражается в специфических вариантах «мирочувствования», которое, в свою очередь, вовне «конденсируется» в художественном творении и проявляется в стиле. Он же, таким образом, — сугубо и глубинно психическое явление, результат неизбывной и — самое главное — специфически человеческой потребности в «осчастливлении».

Под таким углом вновь рассмотренное «вчувствование» оказывается, если так можно сказать, эстетическим оксюмороном: нам требуется испытывать, чувствовать счастье, и мы создаем художественные творения, чтобы они эту нашу потребность удовлетворяли. Мы не можем прямо, изнутри себя творить собственное счастье и потому нуждаемся в его заменителях, в произведениях искусства, которые сами же — заменители природы и носители, в лучшем случае, нашего «витального чувства», но не собственной ценности.

Эту ситуацию и эту логику Воррингер и разрушает, обращаясь к образцам творчества, которые своими «мертвыми формами» или «подавлением жизни» явным образом не вызывают у нас привычного удовольствия при созерцании, никак не напоминая нам и не пробуждая нашу способность вчувствования, стремление к родственно-органическому. Это — все не классическое, начиная с древнеегипетского и заканчивая византийским искусством, между которыми и, вернее, над которыми возвышается, конечно же, готика, прежде всего в своей северной, германской разновидности²⁵.

Этим типам искусства соответствует противоположная и — самое существенное — первичная психическая способность человека — порыв к абстракции, к тому, во что невозможно погрузиться, отдаться и раствориться. Отчего же возникает эта потребность, чем она питается? Будучи противоположной чувству единства с космосом, с природой, она содержит в себе утрату доверия ко всему внешнему, окружающему со стороны человека и коренится в роковом моменте человеческой истории — в отделении человека из целостного единства с при-

²⁴ Эта потребность в размежевании сочетается, согласно Воррингеру, с аналогичными процессами в духовной эмансипации человечества: в использовании природных сил, а главное — в «сотворении божеств».

²⁵ Таким образом, получается, что вся последующая текстуальная продукция Воррингера — это попытки подтверждения данного тезиса (подобная тактика намечена уже в «Практической части» главного текста, имеющей в виду практику очень конкретную — именно исследовательскую, и выступающей в качестве методологического расширения соответствующей теории). Заключительный пассаж из книги о древнеегипетском искусстве часто цитируется, так как отражает все мировоззрение Воррингера: «Я задаю вопросы в форме утверждений».

родой, знаменуя то самое освобождение от мира, которое несло с собой чувства совсем неприятного рода, главное из которых — страх. Причем страх — весьма конкретный, связанный с боязнью определенного места и дающий почти что всепоглощающее чувство и состояние-настроение — «отвращение к пространству», которое Воррингер сравнивает с патологическими психическими синдромами.

Проблема лишь в том, что эти состояния в ранние эпохи развития человечества получали эквиваленты в искусстве и, более того, для некоторых уже вовсе не примитивных, а культурных народов, преимущественно восточных, стали единственным типом творчества. Объяснение тому Воррингер дает следующее: описанное выше отделение от природы порождает не просто чувство потерянности, а особое мироощущение — переживание мира и его явлений как чего-то неуловимого и потому опасного. Но так как потребность в покое всегда присуща человеку, то он поступает прямо противоположным и радикальным образом, обращаясь к абстрактным качествам геометрического свойства как к альтернативе неуловимой, текучей и беспокоящей органике, ко всему тому, что противоположно жизни (Воррингер выражается прямо и конкретно), что ее устраняет. Витальные формы таким способом приобщаются к вечности и к законосообразности, а значит, порождают все то же чувство стабильности.

Такого рода трагизм сопровождает всю историю человечества, способного лишь на некоторое время забыть в рационализме и сознательной имитации природных форм и собственного благополучия: в недавнее время возвращается вновь чувство утраты мира и себя и потому — вновь — потребность в абстракции! Притом что мы не обязаны предполагать в примитивном человеке сознательные поиски вечного и законного: он делал это на уровне инстинкта, тем самым отличаясь, кстати, от человека современного.

Но и это — не главная идея Воррингера, указывающего на самое существенное сходство архаического и нынешнего существования: и современный человек не способен индивидуально осуществить этот порыв к абстракции и достижение «высшей абстрактной красоты». Это по силам только человеческой массе, спрессованной и недифференцированной, сохранившей в зародыше подобные порывы имплицитно и внутри собственно человеческой организации²⁶.

Однако абстрактность, что и парадоксально, заключается в том, что подобная человеческая масса как раз оказывается способной к высвобождению от-

²⁶ Именно подобный тезис оказывается по душе национал-социализму, хотя за него Воррингер несет ответственность куда в меньшей степени, чем за все прочие последствия своего бестселлера — настолько он (тезис) общеобязателен для любой разновидности социалдарвинизма, к которому и прививается, и прирастает, и просто пристаёт практически все, что только можно подвести под эволюционистскую и объективистскую схему. Это может быть и Альфред Розенберг, но может — и Дьердь Лукаш (он же — Георг Лукач). Оба — крайние враги вчувствования, только если у одного — «гештальтная борьба», то у другого — борьба, понятно, «классовая», для одного «вчувствование» усыпляет «народно-расовую эстетическую волю», для другого оно ведет к оправданию угнетателей и культивированию «симпатизирующей меланхолии “трагической” невозможности-вести-себя-иначе» (см.: *Alfred Rosenberg. Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Die Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit* [1930] и, соответственно, *Georg Lucács. Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer* [1934]. Цит. по: *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe in 7 Bde. Hg. von K. Barck u.a. J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001–2010. Bd. 2. S. 136, 140*).

дельно взятого и, быть может, самого беспокоящего объекта из его связанности с потоком явлений, с невыносимым произволом природных сил и с «бегом событий»! Неявный у Воррингера, но очевидный тезис: несвобода человеческая рождает свободу нечеловеческую. Или даже — нечеловеческого, хотя бы — тех же артефактов, предметов техники и прочих, на самом деле, знаков отчуждения!

Хотя с точки зрения сугубо художественных моментов такая тактика выражает себя в приспособлении именно к человеческим, но ограниченным возможностям, когда заведомо остаются не задействованы сугубо интеллектуальные способности сознания. Это выражается в уже упомянутом отказе от пространства, ибо оно, во-первых, есть мощнейшее средство связывания объектов в единое целое и тем самым препятствие для их обособления и выделения в качестве «абсолютных объектов», а во-вторых, способ воспроизведения пространства, вся визуальная символика трехмерности предполагает высокоразвитые навыки комбинаторики и рассудительности, которые трудно приписать пусть и культурным, но древним народам. И наконец, глубина как один из модусов пространства — это всегда отчуждение, с которым как раз и ведется инстинктивная борьба.

Заметим сразу, насколько кажется противоречивой такая постановка вопроса: абстрагирование мыслится функцией психики, независимой от интеллекта и потому — пребывающей в зоне инстинктов и неосознанных порывов. Но если вспомнить о существовании воления (в том числе и художественного), тогда все станет на свои места: любое достижение психики — это всегда усилие, а сила — в действии и воздействии воли.

В любом случае отвержение пространства (или лучше сказать — его игнорирование?) проявляется в господстве плоскости, линии и кристаллических структур. Они приписываются природным образованиям, у которых в таком обличье, тем не менее, остается все та же функция обеспечения счастьем через избавление от чувства беспомощности, охватывающего примитивного человека всякий раз, когда ему требуется довериться зрению, а не привычным тактильным (хватательным!) инстинктам. Но насколько для Воррингера пространство — не апперцепция и насколько преодоление его — не преодоление человеческого в человеке, самой чувствительности, способности к аффицированности, да просто к аффекту и, быть может, пафосу?

В любом случае абстрагирование чувственного объекта — это созидание объекта эстетического, абстракция — исходная точка творчества, которое всегда есть опыт преодоления всякого рода мучительного и беспокоящего состояния (так что ссылка на А. фон Гильдебранда кажется вполне уместной). Наиболее же показательным и многообещающим выглядит появление под занавес главы (вместе с возвращением вновь обильно цитируемого Липпса) человеческого «Я», которое вбирает в себя полярные тенденции творчества, во-первых отвечая за обе возможности — и абстракции, и вчувствования по причине того, что воление — одно и едино как функция этого самого Я с его потребностью к внутреннему действию, во-вторых, своей способностью к изменчивости Я обеспечивая переходность между полюсами, само, как мы сейчас увидим, подвергаясь очень важной трансформации. Главное, что все совершается в границах эстетического переживания, «глубочайшая сущность» которого — потребность в само-экстериоризации,

то есть к отказу от себя вовне, к само-отчуждению, к преодолению всего в себе и в собственной экзистенции — случайного. Последнее же — в индивидуальной жизни, неслучайное, то есть необходимое и законосообразное, — в идеальной, то есть всеобщей. Иначе говоря, избавление и забвение себя — ради обретения себя, но только другого, потребность в активности Я находит реализации в отказе от этого конкретного и, так сказать, личного Я, доставляющего слишком много хлопот по причине своей не слитности, чрезмерной не дифференцированности и текучести. Вот только кому достаются эти проблемы, что признается за действующее лицо в этой драме дуализма? Другое Я, подтверждение прав и возможностей которого — через преодоление прежнего Я²⁷.

Стоит обратить внимание, что Воррингер сугубым образом ополчается на естественную способность исходного Я к вчувствованию из-за ее связанности с объективизацией через подражание внешнему явлению, что предполагают все прежние эпистемологические версии вчувствования: понимание других людей возможно через одушевление других за счет себя и подражание им как уже достойным доверия (себя можно с ними уже сравнить). Я узнаю себя в других и узнаю, что и меня узнают.

Кроме того, Воррингер подчеркивает дуализм именно эстетического опыта, который наступает лишь после первичной слитности человека с природой, то есть не с людьми, а с вещами. И уже интерсубъективный (а не субъектно-объектный) опыт тематизируется через опыт разрыва, аффекта, болезненной, ибо невольной редукции «естественной» установки, что совершается через искусство, хотя непонятно, почему если не единство, то синкретизм — не признак человеческого бытия, пусть и самого примитивного. Вот он — гнет дарвинизма и органической теории!

То есть вчувствование Воррингера стимулируется, казалось бы, вещью, но уже художественной, одушевление которой — не обязательно, так как она сама носитель не только одушевления, но и воодушевления (ср. начало книги). Другими словами, перед нами редукция художественной вещи и эстетического опыта в их естественном аспекте, поэтому понятно, что абстракция как корень того, в чем действует вчувствование, не может не быть первичным моментом. Еще раз: речь идет об искусстве, а не об экзистенции как таковой.

И в области эстетического и художественного опыта, то есть всего того, в чем действует «художественное воление», парные понятия абстракции и вчувствования проявляют себя в своих «продуктах» в виде стиля и натурализма, которым, напомним, посвящен второй раздел теоретической части книги²⁸. То, что Воррингер действует из сегодняшнего дня и из естественной установки, видно из того, что он начинает с натурализма, сразу же отделяя его в качестве «типа искусства» самым строгим образом от простой имитации природных образцов,

²⁷ Таким образом, в основе — представление о двусоставности Я, внутри себя, так сказать, эмбрионально повторяющего эволюцию. Если бы вместо Я было Оно — получился бы уже К.-Г. Юнг. Об отношении Юнга к Воррингеру см., например: *Moshe Barasch. Theories of Art: 3. From Impressionism to Kandinsky. 2nd revised ed. N. Y., 2000. P. 174–176.*

²⁸ Мы позволим себе достаточно подробное воспроизведение заложенных в этом разделе положений, так как они прямо связаны с предлагаемым переводом первого раздела.

хотя, как признает Воррингер, это выглядит несколько парадоксально. Но парадокс разрешается вместе с уточнением, что натурализм — это «приближение к органическому и верному природе», это чувство, наполняющее художественное воление и дарующее ощущение примирения. Но тут же — масса оговорок, где помимо различия счастья, вызванного живым, а не верным живому (последнее просто пробуждает желание первого), очень важное уточнение, что речь не идет о телесности того, чему подражают. Этот момент серьезным образом ограничивает область действия такого рода натурализма и несколько искусственно выделяет область самого искусства, находящегося, как уже говорилось, под властью абсолютного художественного воления, которое «в том чистейшем виде, как оно открывает себя в орнаментике, где содержательное не способно сокрыть положение дел, состоит, таким образом, например, ко времени Ренессанса, уже не в том, чтобы воспроизводить вещи внешнего мира, а в том, чтобы проецировать вовне в идеальной независимости и совершенстве линии и формы органического и полного жизни, дабы в каждом творении как бы изготовить сценическую площадку для свободного и нескованного действия собственного чувства жизни»²⁹.

То есть не игра, не «банальная радость от соответствия художественного воспроизведения самому объекту», а потребность испытать удовольствие посредством «таинственной власти органических форм», благодаря чему растет и удовольствие от собственного организма. Для таких художественных эпох (особенно Кватроченто) «искусство было именно объективированным удовольствием от себя».

Последующие эпохи с их «уснувшим художественным инстинктом» (65) слили воедино такие понятия, как «действительность», «верность природе», и само «искусство», сделав ложный вывод, что не само «действительное», а подражание действительному — цель искусства. Вторичное явление заняло место первичного.

Когда же Воррингер, чтобы объяснить, что эстетика может быть только эстетикой форм, ссылается на «внутреннее переживание в пределах эстетических категорий» (66), то есть на априорные формы Канта, перенесенные в область эстетического, указывая, что только так художественный объект может обрести характер чего-то необходимого и внутренне законосообразного, — только тогда-то мы и начинаем догадываться о природе уже абстракции. Она — все тот же кантовский схематизм, который единственный делает универсальными свойства художественного творения, делая его тем самым предметом научной эстетики. А иначе, если нет апелляции к «этим ясным и константным элементарным эстетическим чувствам» (66), то остается такой «комплекс эстетических переживаний», что разнится от человека к человеку и от одного времени к другому, слишком безграничен и неуловим, подобно «безбрежному морю индивидуальных возможностей» (66). Такие переживания просто «непередаваемы» и не могут быть «предметом научно-эстетического обращения»: при любых обстоятельствах «эстетическое есть не-индивидуальное» (67). Но не стоит видеть в Вор-

²⁹ Abstraktion und Einfühlung... München, 1976. S. 63. Далее в тексте — ссылки на страницы этого издания.

рингере тайного неокантианца, скорее — неосознанного, стихийного, тем более что стихия природного мира подступает и к его собственной картине мира, а равно — и картине науки.

Эти выводы обретают сугубое значение при обращении к северному искусству, где индивидуализм не позволял полноценно усвоить художественный язык итальянского Ренессанса — единственного, не считая античности, случая полноценного художественного натурализма, а не голого подражания природе. Именно в этих и только в этих художественных эпохах Воррингер признает «натурализм как вид искусства», и его «психологическая предпосылка — процесс вчувствования, ближайший объект которого — это всегда родственно-органическое, что предполагает отражение внутри художественного творения таких процессов уже формальных, которые соответствуют в самом человеке природно-органическим тенденциям, ему позволительным, и которые по ходу эстетического созерцания человека вкупе с его витальным чувством, с его внутренней потребностью в деятельности беспрепятственно вливаются в убажжающее протекание подобного формального события» (68–69). Человек, таким образом, способен «наслаждаться неподдавленным блаженством своего чисто органического бытия» (69).

Стиль же, «в высшей степени растяжимое понятие», противостоит, с точки зрения Воррингера, натурализму как эффект противоположного полюса абсолютной художественной воли — порыв к абстракции, который, напоминает Воррингер, первичен по той причине, что только она, абстракция, создает — перед лицом спутанной и не дающей покоя изменчивой игры явлений внешнего мира — «точку равновесия, условия для передышки», но главное — предоставляет для человеческого духа, который формируется в условиях «произвола [череды] восприятий», набор необходимостей, созерцание коих позволяет этому духу, по выражению Воррингера, «сделать привал» (70).

Но главное — в следующих постулатах: абстракция, избавляющая от внешней связанности с миром, дарующая блаженство, находит свое объяснение «не в интеллекте созерцающего, а в глубиннейших корнях его телесно-душевной конституции». Проблема лишь в том, что геометрическая форма — «закон образования и кристаллически-неорганической материи». Но это не значит, что в основе человеческого естества — законы материи, совсем наоборот: «сотворение геометрической абстракции было чистое само-творение из условий человеческого организма» (71), сходство с кристаллической формой и механическими законами природы не было доступно интеллекту «примитивного человека», знавшего только «чистое инстинктивное творчество» (71).

Очевидная проблема здесь состоит в необходимости показать, как возможно абстрагирование без участия интеллекта (его, так сказать, невеликая сила у примитивного человека — не обсуждается). Воррингер, не называя вещи своими именами, тем не менее отталкивается от первичной слитности духовного и физического: всякое «духовное отношение имеет свое физическое значение» (71). Более того: «в нашем человеческом организме подобно еле слышному воспоминанию все еще звучат законы образования, свойственные неорганической природе» (72). А всякая дифференциация организованной материи, последующая достройка ее самой примитивной формы сопровождается напряжением,

«непреодолимым желанием вернуться назад» и сопротивляться переходу на более высокий уровень развития организма, так как подобные процессы сопровождаются «муками рождения» (72). В созерцании абстрактных форм примитивный человек испытывает своего рода эволюционную передышку. Получается, что «дух — только посредник в достижении подобных более высоких отношений» (72). От этих процессов, состояний и чувств невозможно избавиться, они переживаются как необходимые и неудалимые исключительно потому, что их предпосылки — в нашем организме, который предоставляет возможности преодолеть «сознание потерянности»: «в необходимости и необратимости геометрической абстракции примитивный человек мог передохнуть» (73). Эта абстракция выглядела очищенной как от вещей внешнего мира, так и от наблюдающего субъекта. Она была «единственно мыслимой и достижимой абсолютной формой» (73).

Но абсолютная форма — только прелюдия в процессе абстрагирования, так как важно и отдельную изображаемую вещь избавить от связи с природным образцом, «приблизить к абсолютным ценностям», «вырвать ее из временности и неясности», хотя в подобной борьбе между человеком и природным объектом «победа всегда означала поражение». Впрочем, подобное «колебание между отказом и компромиссом» только способствует прогрессу в искусстве и является истоком искусства современного, того, что началось в Ренессансе (73). Но главное — достижение того, что Ригль называл «изолированной индивидуальностью материала». Здесь Воррингер насчитывает две возможности: во-первых, «исключение изображения пространства и исключение субъективных примесей», а во-вторых, «через приближение к абстрактной кристаллической форме избавление объекта от его относительности и его увековечение» (74).

Пространство требовало своего упразднения или элиминации лишь потому, что воспроизведение вещи трехмерно означало включение ее в то же самое пространство, в котором находится зритель в жизни, в то самое, что его мучает и заставляет страдать. Созерцание пространства еще и перед собой, а не только ощущение его вокруг — добавочная мука для примитивного человека. Так что «пространство — величайший враг абстрагирующего усилия и должно быть подавлено в изображении в первую очередь» (75). Это подавление — в отказе от трехмерности и, главное, от глубины, ибо третье измерение — это всякого рода проекции, ракурсы и анаморфизмы, то есть узнавание вещей в таком виде предполагает знакомство и, более того, доверие к этим же вещам, но в реальности. А этого доверия — нет. Поэтому опыт телесный здесь тоже выводится из игры, равно как и все индивидуальное и субъективное, тоже связанное с определенным местом в пространстве. Результат — «приближение изображения к плоскости, то есть ограничение по высоте и ширине» (76). Вот образчик рассуждений Воррингера на эту тему: «...художественное воление состоит не в том, чтобы воспринимать природный образец в его материальной индивидуальности, что практически было возможно посредством обхода или ощупывания, а чтобы его воспроизводить, то есть ради представления добиться целого из отдельного произведения и из временной последовательности моментов восприятия и их взаимосочетания, как они представляются в оптических процессах. Речь идет о

представлении, а не о восприятии. Ибо лишь в репродуцировании этого представления, закрытого и целого, человек мог найти приблизительную замену вечно недостижимой для него индивидуальности вещи, абсолютной и материальной» (77).

Промежуточный итог при поддержке Ригля (последнее предложение) звучит следующим образом: «Итак, изначальная тенденция художественной воли древних народов состояла в том, чтобы из неясных моментов восприятия, которые, собственно говоря, только и наделяют внешние вещи их относительностью, добиться abstractum объекта как такового, который способен был образовать целое, предназначенное для представления, и обеспечить зрителя успокаивающим сознанием того, что объект может вызывать удовольствие в необратимой необходимости своей замкнутой материальной индивидуальности. Такое было возможно лишь внутри плоскости, в пределах которой тактильная взаимосвязь изображения способна была сберегаться самым строжайшим образом. “Эта плоскость не есть плоскость оптическая, которая обманывает наш глаз при некотором удалении от вещей, но плоскость гаптическая (тактильная) — плод суггестии со стороны осязательных восприятий, ибо от осознания осязаемой непроницаемости зависит на этом уровне развития и убеждение в материальной индивидуальности”» (78).

В качестве второго требования порыва к абстракции Воррингер указывает на «потребность соотносить передачу природных образцов с элементами той самой чистейшей абстракции, а именно — геометрически-кристаллической законосообразности, чтобы таким способом запечатлеть на ней штемпель увековеченности и вырвать ее из временности и произвола» (79).

Другими словами, «первичный порыв к искусству не имеет ничего общего с воспроизведением природы» (81). Этот порыв «подразумевает поиск чистой абстракции как единственной возможности передышки [Ausruh] внутри спутанности и неясности картины мира и с инстинктивной необходимостью творит из себя самой геометрическую абстракцию. Она — законченное и единственно мыслимое применительно к человеку выражение эмансипации от всего случайного и временного в картине мира. Но после этого первичный порыв к искусству настаивает на том, чтобы вырвать отдельную вещь внешнего мира, поглощающую почти все его интересы, из ее неясной и спутанной взаимосвязи с внешним миром и, тем самым, из потока событий, приблизившись к ней в ее материальной индивидуальности, очистив ее от всего, что в ней есть жизнь и временность, сделав ее по возможности свободной как от окружающего внешнего мира, так и от субъекта наблюдателя, желающего в ней наслаждаться не родственно-жизненным, но необходимостью и законосообразностью, в которых он со своей связанностью с жизнью может обрести покой как в такой абстракции, что им же самим желанна и ему одному доступна» (81–82)³⁰.

³⁰ Воррингер добавляет (S. 82), что тот, кто уяснил для себя эти два художественных решения, необходимо следующие из порыва к абстракции, тот не позволит себе уже, например, высказывания в духе Викхофа из Предисловия к «Венской книге бытия» касательно стиля этой рукописи («милый детский лепет стилизования»).

Итак, эти два момента объединяются одним понятием «стиля», который противостоит «натурализму» как эффекту, возникающему от «порыва к абстракции». Эти два порыва, в свою очередь, являются полюсами человеческого «восприятия искусства в той мере, насколько ему доступно эстетические его достоинства», но только «в принципе», так как «в действительности история искусства демонстрирует неупраздняемое взаимодействие двух тенденций» (82).

Получается, дискурс логический корректируется той «действительностью», в которой противоположности сходятся — вместе с историко-художественными параллелями. И эта действительность, казалось бы, — собственно человек, но Воррингером он берется в этническо-психологическом аспекте: завершение «Теоретической части» — достаточно беглые, но принципиальные для автора религиозно-психологические характеристики народной типологии — с точки зрения склонности к тому или иному порыву в сочетании с предрасположенностью к нему и с учетом тех или иных условий. Понятно, что вчувствование должно сопровождаться «отношением доверия между человеком и внешним миром», «чувственной безопасностью», «свободным от всяких проблем собственным благополучием», что, в свою очередь, ведет к «антропоморфическому пантеизму и, соответственно, политеизму, а в отношении искусства — к блаженному, благочестиво-мирскому натурализму» (83). В том и другом случае «предается потребность в спасении», в котором не нуждается «посюсторонний человек», удовлетворенный пантеизмом и натурализмом. Равным образом сильна вера и в «действительность бытия», и в рассудок, парными явлениями выступают и сенсуализм, и «бодрый рационализм», то есть «вера в дух, пока он не спекулятивен, пока он не захвачен трансцендентным».

Этот «посюсторонний человек», с его «равнозначностью чувственности и интеллекта» и «закупоркой» страха перед пространством, для Воррингера — «идеальный грек», обретающий себя на «узкой грани», где он «наконец уже освободился от всех восточных элементов своего происхождения и еще не заразился хворью новых восточно-трансцендентных склонностей» (83).

Такому человеческому или, вернее сказать, этнически-историческому типу противостоит тип «восточного человека» с его «глубиной мирового чувства», с его «большим инстинктом неисповедимости бытия, полной иронии по отношению ко всякому интеллектуальному овладению собой» (84). Человеческое самосознание, соответственно, находится в подавленном состоянии и всегда сохраняется осознание бедности рационалистически-чувственного познания.

Таков «потусторонний человек», которому ничего не способна сказать греческая философия. И если она и проникает на Восток, то обнаруживает там «гораздо более глубокое мировоззрение, которым она проглатывается, или не оставляя после себя ни кусочка, ни запаха, или ассимилируясь до неузнаваемости» (84). «Ту же судьбу испытывает и греческое искусство со своим натурализмом, а наша европейская гордыня только удивляется, как мало в конце концов ее проникновение на Восток и как в конце концов велико ее поглощение древней восточной традицией» (84).

Древнеегипетское монументальное искусство практически превосходит наши возможности восприятия, мы только можем догадываться о его психоло-

гических предпосылках. Перед ним классическая античная скульптура выглядит поделкой человечества скорее ребячливой и забавной, чем способной соприкоснуться с «великим страхом». Мелким и скудным вдруг оказывается само слово «прекрасное», и философ, воспитанный на аристотелевско-схоластической традиции, перед лицом «восточной мудрости» вдруг понимает, что с такими муками выработанный европейский критицизм для Востока — необсуждаемая предварительная посылка³¹. В Европе все построено как будто на каком-то мелком основании и на ничтожных условиях. Можно говорить об изящно изготовленной миниатюре. Понятно, что речь идет о величии не в размерах, а в чувствах, породивших восточные произведения искусства³².

Ослабление мирового инстинкта, разъяснение картины мира через внешнюю ориентацию всегда сопровождается усилением порыва к вчувствованию, который «латентно присутствует в каждом человеке и лишь “страхом пространства”, только порывом к вчувствованию удерживается на заднем плане» (85). «Страх отступает, доверие возрастает, и только так внешний мир начинает жить, всю свою жизнь воспринимая от человека, который сейчас делает антропоморфным всю его, мира, внутреннюю сущность, все его внутренние силы; это ощущение-себя-в-вещах обостряет, естественно, и чувство несказанно прекрасного содержания органической формы, а художественному волеию тем самым указываются пути, собственно говоря, один путь — художественного натурализма, которому природный образец служит всего лишь субстратом для его желания формы, ведомого чувством органического» (86).

Под занавес подобных «эскизных выкладок» Воррингер намечает проблематику «Практической части», где в центре внимания будут уже «промежуточные этапы» перехода от вчувствования к абстракции — орнаментика и архитектурная история (можно было ожидать «архитектонику»)³³. Эту логику перехода Воррингер

³¹ Ирония по отношению к «прекрасному» — то ли вольный, то ли не совсем камень в сторону Фридриха Теодора Фишера с его крайне фундаментальным для всей последующей эстетики постулатом, что «прекрасное — это не вещь, а действие».

³² Стоит заметить, что Воррингер выражается почти теми же словами и почти что сознательно, что и упоминавшийся им только что Викхоф, но только буквально переориентируя свою снисходительность. Тем не менее, как будет сказано чуть дальше, такой образ загадочного и заманчивого Востока — порождение чисто европейского если не разума, то воображения.

³³ Ср., например: «В сущности орнаментики заложено то, что в ее творениях художественное волеие народа находит свое выражение самым чистым и самым незамутненным образом. Она предлагает своего рода парадигму, на основании которой специфические особенности абсолютного художественного волеия можно прочесть со всей ясностью. <...> Она обязана формировать исходный пункт и базу всякого художественно-эстетического наблюдения, которое после этого призвано двигаться от простого к сложному» (*Abstraktion und Einfühlung*, S. 87). Или — касательно архитектуры: «Дорический храм все еще являет себя как всецелый продукт художественного волеия, полностью устремленного к абстракции. Его внутренняя конституция, если можно так выразиться, все еще базируется на той самой чисто геометрической, вернее, стереометрической законосообразности, лишенной всякого выражения, из четко очерченных границ которой это волеие выходить не желает. Законы построения такого храма — никакие иные, помимо законов материи. Подобная абстрактная внутренняя конституция наделяет его серьезной медлительностью, той самой приземистостью, безжизненностью, скованностью узлами материального, что и составляет его, дорического храма, недостижимую торжественность» (*Ibid.* S. 118).

именует вслед за Липпсом «эстетической механикой», не скрывая тем самым общую механистичность своего подхода, только ожидающего перехода, быть может, к интенциональному восприятию вышеописанных проблем, их освобождения от самого образа бытия и экзистенции, разделенных на регионы внешнего и внутреннего, пусть и связанных тягами и порывами, инстинктами и чувствами. Не совсем понятна и связь почти не обсуждаемая, как бы очевидная автономность художественного воления, которая то фоном, то, наоборот, главной «фигурой» присутствует во всех рассуждениях, обеспечивая их диалектичность по умолчанию.

«Результаты изысканий, предпринятых в этой главе», выглядят, если обобщать, так: «под понятием “стиля” должны быть обобщены те элементы произведения искусства, что находят свое психологическое объяснение в потребности человека в абстракции, тогда как понятие “натурализма” охватывает все те элементы произведения искусства, что результируются из тяги к вчувствованию» (86).

Конечно, нельзя забывать о главном достижении Воррингера — введении в игру на равных, если не в главной роли «абстракции», которой всегда комплементарно «конкретизирование», что есть по существу то же «вчувствование», ибо оно ему парно. Важно понимать и признавать уровни, на которых эти пары работают — всегда сообща. Для Воррингера, напомним, одно дело — индивидуальное Я, другое — идеальное (он не говорит о коллективном). Несомненно, узнается в воррингеровской паре и дедукция с индукцией, и фактически он борется за априоризм перед лицом позитивистски понятой индукции, за которым — весь сенсуализм с его болезненными проблемами. Недаром все разговоры окрашены у Воррингера психологически и аффективно: это всегда порывы и всегда страхи или радости, а главное — поиск равновесия, покоя, отдыха и, как следствие, — удовольствия и удовлетворения.

Но несмотря на вынесенную даже в заголовок книги первичность абстракции, уразумение этого феномена невозможно без вчувствования, хотя бы на уровне доверия к тексту и его автору (хотя это другое вчувствование — эпистемологическое, а не психологическое, которым занят Воррингер)³⁴. Постулируемая историческая изначальность порыва к геометрическому и кристаллическому — сугубо логического свойства (природное единство человека и мира — еще не человеческая ситуация, стать человеком означает встать лицом к лицу с миром враждебным, во всяком случае не человеческим и потому пугающим). Следует прежде доказать или просто эксплицировать саму дилемму и оппозицию человеческого и природного, живого и мертвого, страха и покоя, материального и идеального. Ополчаясь на греческие и европейские корни вчувствования, Воррингер сам, тем не менее, принимает сугубый платонизм — такое же точно порождение эллинского духа, если выразаться в его же манере. Хотя и духом вполне манихейским веет почти от всех его формулировок...

³⁴ Предваряя и облегчая последующие — еще более беглые, чем у Воррингера, заметки, приведем достаточно стандартное определение обсуждаемого явления: «Вчувствование, или эмпатия, — это психический процесс, в котором манифестации чувств реальных или фиктивных персон со стороны других персон как таковыми или осязаются, или воображаются, и притом выражаемые чувства осязающий в свою очередь тоже воспринимает» (Metzler Lexikon Ästhetik. Stuttgart; Weimar, 2006. S. 90).

Не совсем прояснена и аксиома о потребности в счастье и отдыхе как будто бы специфических свойствах человеческой психики, а равно и роль страха как движущего мотива всех защитных действий, предпринимаемых человеком перед лицом — это самое существенное — безличных и безымянных сил...

Более того, возможность «оживления» геометрических форм — часть функций вчувствования, способности идентификации с противоположностью, которая для человеческого существа — именно нечто «неодушевленное». Строго говоря, это начало понимания вообще и коммуникации в том числе³⁵.

Наконец, само понятие «порыва» — уже все вчувствование, понятое как проекция, всегда наполненное чувством — тем или иным, которое не обязательно должно быть аффектом или эмоцией. Во вчувствовании самое важное не наполнение — например, чувственностью и жизненностью, — а сама динамика выхода, перехода и переноса.

Особые вопросы к Воррингеру связаны с понятием пространства, которое у него слишком ограничено трехмерностью и глубиной. Он не знает разницы между телом и плотью и не выделяет как основание пространственности кинестезию, что не позволяет со всей серьезностью разбирать его выкладки касательно «страха пространства», так как и страх, и блаженство, и пространство, и плоскость — внутри «плотского сознания», которое творит мир вокруг себя по подобию того, что внутри него, интериоризируя одно и экстериоризируя другое — или Другого, хотя Воррингеру важно говорить о вынесении во вне Себя или собственное Я.

Таким образом, нам никак не обойтись без истории крайне важного, повторяем, вынесенного в заголовок понятия «вчувствование» (*die Einfühlung*), степень кардинальности которого для всей истории эстетики, начиная с Ренессанса, можно сравнить с другим немецким словом — «гештальт», не переводимым на прочие языке вовсе, в отличие от «вчувствования». Последнему есть эквивалент английского происхождения — «эмпатия»³⁶, а также и совершенно

³⁵ Ср.: «Намеренная инсценировка или спонтанная экспрессия, а также идентифицирующее или дистанцирующее восприятие знаков эмоций анализируются как составные элементы процесса коммуникации, где чувства участников процесса суть не просто субъективное восприятие, а интерсубъективно регулируемый феномен многостороннего вчувствования» (*Metzler Lexikon Ästhetik... S. 90*).

³⁶ Автор английского эквивалента — Эдвард Титченер (*Edward B. Titchener. Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes. N. Y., 1909*). Существенно, что для Титченера речь идет в том числе о мускульной реакции на поведение воспринимаемого объекта («моторная эмпатия»). Именно так толкует эмпатию, например, Эрнст Гомбрих, сравнивая восприятие формы (черт лица, то есть той же физиогномики) с реакцией на музыку, когда непроизвольное желание танцевать сродни отражению на нашем лице мимики наблюдаемого лица с соответствующими эмоциями (см.: *E. Gombrich. The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art // Gombrich a. o. Art, Perception and Reality. Baltimore-Lnd., 1972*). Первоначально сугубо английский неологизм, «эмпатия» стала как раз интернациональным термином с очень широким смысловым наполнением, где самое элементарное значение — просто «сочувствие». Оно вернулось, кстати, и в немецкую научную лексику, маркируя более нейтральный узус, свободный от слишком прямых ассоциаций, например с новейшей немецкой историей, а также с герменевтикой или психоанализом (похожее положение и у «гештальта»).

родственные термины, например уже упомянутый «перенос» или, еще лучше, — «трансфер», хотя последние аналоги открывают перспективу довольно опасную и ответственную, ибо — психоаналитическую. В отличие, между прочим, от менее выпуклого слова «идентификация», хотя именно оно — сама суть «вчувствования» и корень всей проблематики, связанной с этим явлением: дело в том, что «вчувствование» — реально и, самое важное, — процессуально.

Это функция психики, а потому область ведения психологии, которая ко времени написания книги Воррингера на равных соперничала не только с эстетикой, но и с гносеологией, еще не подвергшись критической редукции под рубрикой «психологизма» со стороны феноменологии. Более того, как мы вскоре убедимся, именно психология в борьбе за «вчувствование» в течение XIX в. на какое-то время почти одолела всех своих главных противников, не без основания претендовавших на это и понятие, и явление. Среди них достаточно упомянуть наряду с философией — почти на равных — театральную теорию и практику вкупе с литературной критикой, особенно романтической, чтобы уразуметь весь концептуальный объем рассматриваемого понятия.

В лице же Теодора Липпса, на которого ссылается Воррингер и который отчасти был и феноменологом (мюнхенский и слегка альтернативный вариант по отношению к Гуссерлю), «вчувствование» было наделено почти универсальным значением — причем практически эпистемологическим³⁷ (не без Шлейермахера и Дильтея, то есть ранней герменевтики). Не случайно Вернон Ли сравнивала Липпса с Дарвином — по степени влияния, но только не на биологию, а на саму онтологию³⁸. Чтобы понять, что сделал Воррингер с этим понятием, надо представлять его (понятия) подобный чуть ли не метафизический статус, который оно приобрело, однако, по ходу довольно долгой и отчасти запутанной истории.

Но на самом деле Липпс только подхватил и придал универсальный характер идеям прежде всего обоих Фишеров — отца Теодора и сына Роберта, впервые

³⁷ См. его основной текст на данную тему: *Theodor Lipps. Einfühlung und ästhetischer Genuß* (1906) // E. Utitz (Hg.). *Ästhetika. Vrl.*, 1923. Главный постулат эстетики Липпса — в признании универсальной «воли к творчеству» как важнейшей детерминанты именно человеческого способа существования. Эстетика пространства Липпса — еще один источник идей Воррингера, но с обратным знаком: порыв к абстракции у Воррингера борется с трехмерностью именно потому, что пространство — порождение человеческой телесности, которая посредством зрения проецируется, то есть «вчувствуется», в окружающий мир, который только так становится человеческим миром. Как мы видели, можно сомневаться в необходимости и обязательности этого процесса очеловечивания мира и космоса (сомнения могут возникать в том случае — это не выражено у Воррингера достаточно явно, — если мы способны заподозрить в деятельности нашего зрения моменты иллюзии, фикции, если не обмана: вопрос состоит фактически в том, как мы оцениваем саму способность человека к символизму и мифологизму).

³⁸ См.: *Ästhetische Grundbegriffe...* Bd. 2. S. 132. Для нее «вчувствование» — это почти что «естественный отбор». Между прочим термин быстро был усвоен с легкой руки того же Липпса и в зоологии (см., например: *Karl Möbius. Ästhetik der Tierwelt*. Jena, 1908). Вероятно, к эстетическому переживанию способны и животные — тезис, на первый взгляд поддерживающий позицию Воррингера («вчувствовать» еще не значит быть человеком), но на самом деле ему противоположный (если начало подлинного творчества и, соответственно, эстетического переживания видеть в абстракции, в освобождении от природного бытия или в преодолении бытия не совсем сформировавшегося — случай «детских каракулей»).

поставивших во главу эстетического угла «вчувствование», имевшее в качестве термина происхождение из романтизма и восходившее, как мы увидим, к самому Ренессансу с очень важными промежуточными этапами в барокко и Просвещении³⁹.

Хотя, если быть уже совсем точным, «вчувствование» восходит к самому Аристотелю и его теории катарсиса. Так что театральные импликации этого понятия совершенно обязательны: то самое «осчастливливание», о котором говорит Воррингер вслед за Липпсом, — и есть не что иное, как катарсис. Вопрос состоит лишь в том, что если театральная теория и практика Просвещения в лице, например, Лессинга утверждала возможность и необходимость слияния зрителя с персонажами (вернее — с «драматическим персоналом») на сцене (принцип «идентификации»)⁴⁰, то в XX в. Б. Брехт в рамках теории и практики «отчуждения» настаивал на необходимости дистанции, подчеркивая как автономность драматического произведения, его независимость от повседневности, так и необходимость реагирования на современность как систему массовых, надындивидуальных конфликтов и неразрешимых противоречий (реальность страшнее

³⁹ Младо-гегельянская эстетика прежде всего Фридриха Теодора Фишера, этого «отца вчувствования», впервые постулировала активную и оформляющую реальность деятельность восприятия, которая состоит в своего рода «одалживающем» созерцании, во «внесении человеческой души в безличное» (*Friedrich Theodor Vischer. Kritik meiner Ästhetik [1866] // Ders. Kritische Gänge / Hg. von R. Vischer. Bd. 4. München, 1922*). Для Фишера (в отличие от Воррингера), как раз на ранних стадиях своего именно человеческого развития человек одушевлял вещи, буквально вкладывая в них свою душу, порождая всякого рода символизм — как мифический, религиозный, так и поэтический. В конце концов, «свобода символизирующей деятельности характера» порождает все искусство XIX столетия. Первоначальные термины вроде «интимной символики» с подачи Роберта Фишера были заменены «вчувствованием» (*R. Vischer. Über das optische Formgefühl, 1873*) и получили распространение благодаря Йоханнесу Фолькельту (*Johannes Volkelt. Der Symbolbegriff in der neuen Ästhetik, 1876*). Согласно Роберту Фишеру, человек создает не только в душе, но и на уровне телесности символические отображения вещей, чтобы затем в процессе «бессознательного переноса собственной телесной формы вложить в форму объекта и свою душу». Помимо вчувствования «сенситивного» и «моторного», существует высшая и самая интенсивная форма вчувствования — «центральное смещение», когда «мое духовно-чувственное Я транспонирует себя во внутреннее объекта и улавливает своими чувствами характер его форм изнутри наружу» (цит. по: *Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. S. 130–131*). Развитие этой теории — в том числе у Л. Толстого («Крейцерова соната», 1891) и сугубо — у М. Бахтина («Автор и герой в эстетической деятельности», 1920–1925).

⁴⁰ Лессинг настаивал на важности смысловой переработки содержания пьесы не только актерами, но и, главное, зрителем, который внутри «жизненного события» постановки посредством «спонтанного возбуждения чувств» фактически замещает страдающего героя на сцене самим собой, идентифицируя себя с ним и присваивая события пьесы себе, делая их частью собственной жизни. На практическом уровне это выразилось, между прочим, не только в исчезновении, например, котурнов или масок (уже Ренессанс отказался от этих атрибутов античной драматургии), но и в появлении актеров-женщин, а равно — в возникновении всей современной театральной декорации, машинерии и костюмерного искусства (заметим, что уже центральная перспектива в живописи, особенно монументальной, в эпоху Ренессанса — симптом все тех же процессов, начавшихся еще в недрах Средневековья и выразившихся в новом типе благочестия). Аналогичные установки можно обнаружить в литературной теории (Дидро), в музыке (Руссо), в моральной философии с выходом в социологию и политэкономии (Адам Смит). См.: *Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2. S. 127–129*.

любой пьесы, принципиально нечеловечна и не позволяет человеку-зрителю отождествлять себя с ней, что предполагает новый тип «эпического театра» с его особой «техникой отчуждения», фактически — освобождения человека — от индивидуализма и персональности)⁴¹.

Непостижимым парадоксом, но только на первый взгляд, кажется то обстоятельство, что Воррингер во всем этом критическом контексте выглядит как сторонник вчувствования, хотя, как мы отчасти убедились, это и справедливо: абстракция — просто обратная сторона вчувствования, быть может, скрытое основание или бессознательный фон, тем не менее всегда сопровождающая и направляющая самые различные стратегии этого куда более универсального и именно метафизического и мета-антропного явления, которым оказывается вчувствование. Оно, как это демонстрирует Воррингер, объемлет собой и природное и культурное, и животное и человеческое, и историческое и современное, а равно и будущее, ведь ожидание и предположение — все те же эффекты воли, в том числе абсолютной, а не только в виде художественного воления. Хотя, повторим еще раз, у Воррингера последнее почти что приравнено к первому и действует по отношению к искусству как сила прямо трансцендентного свойства (вспомним приложение к основному тексту «Абстракции и вчувствования»).

Можно прямо утверждать, что Воррингер просто постулировал именно абстрагирующий потенциал все того же вчувствования, которое, как легко убедиться, может принимать самые разные, порой прямо противоположные облики, всегда оставаясь аспектом человеческого существования, какие бы формы оно, в свою очередь, ни приобретало, сохраняя всегда возможность и потребность в неудовлетворенности, сомнении, отказе от себя, потере собственного Я и обретении его в Другом.

Оставляя за пределами вводных заметок почти безбрежную сферу, например эпистемологического, а равно социологического или психоаналитического наполнения «вчувствования»⁴², обратимся в заключение к послесловию 1959 г. третьего издания «Абстракции и вчувствования», в котором восьмидесятилетний Воррингер с совершенно юношеской энергией защищает свою книгу от очень принципиального, почти что катастрофического возражения, связанного

⁴¹ Современный роман и драма, согласно Брехту, разрушают «интроспективную психологию», выносят смертный приговор не только аристотелевскому катарсису, но и просто склонности человека к сочувствию, к обязательному получению конечного удовлетворения. Парадоксальным образом марксистская эстетика в лице Георга Лукача увидела в Брехте своего противника, который просто заменяет один предмет вчувствования другим — менее достижимым, более отчужденным, почти что религиозным и потому еще более желанным, что и есть «мистификация» в условиях «классовой борьбы», согласно венгерскому философу, с которым согласуется в своем анализе «капиталистической банализации» искусства и Теодор Адорно, а равно и вся послевоенная традиция критики, например кича (см.: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. S. 139–140).

⁴² Ср. совершенно специфический подход к проблематике «вчувствования», например в современной феноменологии: *Sabine Gürtel*. Einfühlung // *Wörterbuch der phenomenologischen Begriffe*. Hamburg, 2004. S. 126–130. Или специфический социо-психоанализ Александра и Маргарет Мичерлих (*Alexander und Margareth Mitscherlich*. Die Unfähigkeit zur Trauer. München, 1967) с идеей нарциссического пресечения самой возможности эмпатии, что понимается как защитная реакция на утрату объекта почитания (своего рода «анти-вчувствование»).

с открытием пещерной живописи (Альтамира), где явлены были несомненные образцы все того же натурализма. Получается, тезис Воррингера о первичности именно абстракции как средства обособления человека от природы посредством противопоставления органике геометрики — неверны!

Из этого текста становится видно, насколько принципиальны и насколько неизменны оставались если не гуманистические, то уже точно — антропологические позиции Воррингера: мы обнаруживаем в обращении к пра-истории его практически про-роческие порывы, пусть и облаченные в мирскую форму...

Заметим сразу, что самозащита осуществляется сразу по нескольким направлениям, главное из которых — история. Кем бы ни были существа, оставившие безусловно выдающиеся образцы наскального искусства с несомненно натуралистической стилистикой, временные рамки, обширность, просто колоссальность временных промежутков, отделяющих нас и всю человеческую культуру от них, — уже это не позволяет сделать единственно принципиальный ход: связать их время с нашим, которое — единственно историческое время по одной простой причине — непрерывности временной последовательности, от самого раннего прошлого к самому современному настоящему. Только континуальность (реальная или воображаемая) обеспечивает истории ее статус реальности, за которую мы, так сказать, отвечаем и в которую мы вписаны, которой можем задавать вопросы и у которой, между прочим, искать собственную идентичность. Древние пещеры со своими обитателями и их творчеством — вне этой последовательности. Они буквально доисторичны. Это первое и самое существенное возражение Воррингера. К нему присоединяется по крайней мере еще один пункт: отсутствие прямой связи между тем, что внизу, под землей, и тем, что наверху: в отличие от археологических раскопок, в случае с пещерами мы имеем дело с находками, которые буквально случайны уже по той причине, что пещеры — природные образования и все, что в них, — принадлежит той же природе, но не культуре, следов которой на земле — нет и быть не может⁴³. Строго

⁴³ Тут можно подобному антиархеологическому и геологическому аргументу противопоставить контраргумент касательно, так сказать, топологии земной поверхности: она не плоскость и имеет выпуклости (возвышенности, горы и т. д.) и вогнутости (долины, ущелья и т. д.). Среди последних — те же пещеры, если они имеют прямое сообщение с землей. Тогда то, что в них, — в земле, а не под землей. Сходная ситуация с катакомбами и их росписями, которые создают дополнительные трудности практически всем теориям о происхождении христианского искусства: их буквально латентный характер не вписывается в историю публичного, официального и общеобязательного церковного искусства, каким оно стало с эпохи Константина Великого и каковое не имеет никаких общих связей с подземельями тех, кто был вне закона (за исключением, быть может, рельефов саркофагов, то есть искусства опять же погребального, мемориального и, так сказать, земляного). Между прочим, пещеры на первый взгляд подрывают и другую, более универсальную генетическую теорию о происхождении архитектуры из «протохижины», которая защищается тем же способом, что и у Воррингера, и которая вновь дезавуируется ссылкой на неизбежность среды, в том числе и в первую очередь — природной, ибо в ней — корни самой способности человека к «жительствованию» и оформлению своего жизненного пространства. И наконец, мы просто вынуждены умалчивать о всей пещерной метафорике, происходящей от Платона, хотя в ней как раз прямая связь с землей и выход на поверхность — моменты ключевые. Заметим лишь, что именно произведения искусства (статуи) у Платона — снаружи и облачают (пусть и невольно) ограниченность человеческого разума!

говоря, это только подтверждает, пусть и косвенно, тезис Воррингера: доисторический человек — часть природы, он потому и не совсем человек и искусство его потому-то — столь натуралистично. И наконец, невозможно строго доказать, что до этого искусства не было какого-то более раннего искусства. Нельзя, впрочем, доказать, что не было и чего-то одновременного ему.

Все парадоксы исторического сознания — в этой череде аргументов, выявляющих куда большую иррациональность историзма по сравнению даже с мифологизмом, особенно когда он пытается скооперироваться с физикализмом: геологические аргументы со ссылкой на безусловность все той же земли — практически религиозны в своей крайне суггестивной аподиктичности, за которой — все тот же если не страх, то благоговейный трепет перед органикой.

Но еще более парадоксальной выглядит скрытая апелляция ко все той же геометрике, неотличимой порой от геомантики: все хронологическое время, на которое ссылаются не одни только оппоненты Воррингера, имеет откровенно пространственные импликации. Фактически это та же абстракция, но перенесенная на более высокий уровень: не эстетический, а уже прямо и недвусмысленно — эпистемологический.

Но вот еще один оттенок истории науки — внутри истории книги: для восьмидесятилетнего автора его собственный текст, написанный в двадцать шесть лет, — тоже история, которую он вправе защищать как исторически, так и доисторически! Не только прошло слишком много времени — прошло в смысле ушло, потеряно, — но и слишком много произошло из этого времени, очень много свершилось, так сказать, сделалось и, значит, закончилось, исчерпалось и потому уже абстрагировалось. Той ситуации уже нет, этот текст, который есть сейчас (например, в 1959 г.), уже никак не заподозрить в том, что он связан со своим окружением, со средой происхождения, что он воспроизводит тот момент, в котором он возник. Он лишен уже всякого аспекта, так сказать оригинальной репрезентации. В этом своем измерении он погребен во времени, как в пещере были погребены наскальные образы ледникового периода. Хронология обращается в геологию и тем самым спасает текст от натурализма, обращает его в абстракцию, помещая вне времени, в спасительную и неизменную архаику, которой не страшны перемены, но из-за которой стоит опасаться отмены — своей актуальности, ибо ей грозит забвенье. Процесс должен пройти полный цикл, «и если история развития искусства имеет форму круга, подобно вселенной, где никакой полюс не существует без другого полюса»⁴⁴, то и текст об этом искусстве тем более обязан или вновь оказаться интересным, или на этот раз разочаровать, он призван быть выкопан, открыт и явлен — на свет Божий и на суд — хотя бы человеческий, и хотя бы в переведенном виде.

Ключевые слова: Вильгельм Воррингер, психология художественного творчества, абстракция, вчувствование-эмпатия, происхождение искусства, художественный авангард и классическое искусство, натурализм, стиль, орнамент и архитектура.

⁴⁴ Abstrakton und Einfühlung. S. 172.

WILHELM WORRINGER: FEELING THE ABSTRACTION

S. VANEYAN

Famous WW's «Abstraktion und Einfühlung» (1908), whose 1st chapter is presented here in Russian translation, has received its status of a cult text of artistic avant-guard of the 20th century thanks to its daring reconsideration of traditional aesthetic concepts of the 19th century. Instead of «Einfühlung» or «empathy», «abstraction» has become the key concept. Instead of the focus on picturing, geometrism and «crystallization» have been stressed; instead of the feeling of life — the overcoming of «the human» in creative work. The former is a sign of natural, pre-human existence, whereas the latter is an overcoming of the dependence on natural existence. The former corresponds to an early stage of the human evolution, the latter, by contrast, is a testimony of maturity and modernity. The analysis of this conceptual pair allows to conclude that the abandoning of legitimate, psychologically justified 'empathy' for the sake of 'abstraction' is an attempt to form the basis of independence — not only for artistic, but also scholarly activity. This means art history gains its autonomy at the same time as it receives an autonomous subject to investigate — the independent work of art, free of natural attitudes. Thus Worringer's text becomes a manifest of artistic-historical concreteness, as well as artistic-actual abstraction.

Keywords: Wilhelm Worringer, the psychology of artistic creativity, abstraction, perception-empathy, the origin of art, artistic avant-garde and classic art, naturalism, style, ornament and architecture.

ВИЛЬГЕЛЬМ ВОРРИНГЕР

АБСТРАКЦИЯ И ВЧУВСТВОВАНИЕ

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

I

Абстракция и вчувствование

Эта работа имеет намерение внести вклад в эстетику художественного произведения и при этом особым образом — в эстетику художественного произведения, относящегося к сфере изобразительных искусств. Тем самым область этой работы ясно ограничена относительно эстетики природно прекрасного. Подобное ясное ограничение представляется крайне важным, хотя большинство работ по эстетике и истории искусства, занимающихся проблемами, сходными с предстоящими нам, такого рода ограничение игнорируют и переводят, не задумываясь, эстетику природной красоты в эстетику красоты художественной.

Наше исследование исходит из того предположения, что художественное произведение как самостоятельный организм равноценно стоит наряду с природой и в своей глубочайшей и наиболее внутренней сущности с ней *не* взаимосвязано в той мере, насколько под природой понимается видимая поверхность вещей. Природная красота ни в коей мере не позволяет рассматривать себя в качестве условия художественного творения, даже если в процессе развития она начинает казаться полноценным фактором произведения искусства или даже отчасти чуть ли не чем-то идентичным с ним.

Это предположение заключает в себе и то следствие, что специфические художественные законы не имеют ничего общего с эстетикой природно прекрасного. Таким образом, речь, например, идет не о том, чтобы анализировать условия, в соответствии с которыми пейзаж кажется прекрасным, но об анализе условий, в соответствии с которыми представление этого пейзажа становится произведением искусства¹.

Современная эстетика, сделавшая решительный шаг от эстетического объективизма к эстетическому субъективизму, то есть исходящая в своих изысканиях более не из формы эстетического объекта, а из отношений [Verhalten] наблюдающего субъекта, достигает своего апогея в теории, которая может быть

¹ Ср.: *Hildebrand*. Problem der Form: «Проблемы формы, которые возникают при архитектурном оформлении [Gestaltung] художественного произведения, возникают не со стороны природы и напрашиваются сами собой, они, во всех отношениях, именно абсолютно художественные». Или: «Деятельность образного [bildenden] искусства овладевает предметом в качестве такого, который объясняется только способом своего воспроизведения, а не как что-то поэтическое уже само по себе или как нечто действующее этически или как нечто значимое». Не следует заблуждаться относительно слова «архитектоническое» у Г.; оно охватывает у него все элементы, которые производят произведение искусства из простой имитации. Ср. рассуждения в Предисловии к третьему изданию, где Г. в ясных фразах формулирует свое художественное кредо.

обозначена при помощи универсального и обширного именованя как учение о вчувствовании. Свою ясную и всеобъемлющую формулировку эта теория обрела благодаря Теодору Липпсу. В связи с чем его эстетическая теория в качестве *pars pro toto* вынуждена служить обрамлением последующих изложений².

Ибо основная мысль нашего опыта заключается в том, чтобы показать, каким образом подобная современная эстетика, исходящая из понятия вчувствования, оказывается неприменимой для более широких областей истории искусства. Скорее всего, ее архимедова точка принадлежит лишь одному полюсу человеческой художественной восприимчивости. Она приобретет облик всеобъемлющей эстетической системы лишь тогда, когда соединится с теми линиями, что происходят из полюса противоположного.

В качестве такого рода противоположного поля мы рассматриваем эстетику, которая, вместо того чтобы исходить из тяги [Drang] человека к вчувствованию, отталкивается от тяги к абстракции. Подобно тому как тяга к вчувствованию в качестве условия эстетического переживания обнаруживает свое удовлетворение [Befriedigung] в красоте органического, так и тяга к абстракции находит свою красоту в неорганическом, отрицающем жизнь, в кристаллическом, если говорить вообще, во всякого рода абстрактной закономерности и необходимости.

Отношение между вчувствованием и абстракцией мы попытаемся прояснить, вначале несколько большими чертами охарактеризовав понятие вчувствования — в той мере, насколько оно для наших целей кажется важным³.

Наипростейшая формула, знакомящая с этим родом эстетического переживания, звучит так: эстетическое удовольствие [Genuss] — это объективированное удовольствие от себя. Испытывать удовольствие — эстетически означает испытывать удовольствие от себя в чувственном предмете, от меня отличном, в нем себя чувствуя [mich in ihn einzufühlen]. «То, что я в нем вчувствую, — это всецелая жизнь. И жизнь — это сила, внутренняя работа, стремление и осуществление. Жизнь, одним словом, — это деятельность. Но деятельность — это то, в чем я переживаю затрату сил. Эта деятельность, согласно ее природе, есть деятельность волевая. Она есть стремление или воление [Wollen] в движении».

Если более ранняя эстетика оперировала чувством приятности или неприятности [Lust- und Unlustgefühlen], то Теодор Липпс придает этим обоим чувствам

² Это ограничение — требование необходимости. Ибо здесь не место взвешивать разные системы, исходящие из психического процесса вчувствования. Так что здесь приходится отказываться от всякой критики системы Липпса, тем более что мы пользуемся лишь самыми общими из основных мыслей. Развитие проблемы вчувствования восходит к романтизму, который предвосхитил художественной интуицией современную эстетику в ее основных мыслях. Научное обличье проблема обрела благодаря таким людям, как Лотце, Фридрих Фишер, Роберт Фишер, Фолькельт, Гроос, Зибек и, наконец, Липпс. Поближе ознакомиться с подобным развитием можно в ясной и достойной мюнхенской диссертации Пауля Штерна «Вчувствование и ассоциация в современной эстетике» (*Stern Paul. Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik. München, 1897*).

³ Дальнейшая попытка характеристики воспроизводит базовые идеи теории Липпса, отчасти буквально, в тех самых формулировках, что даны были им самим в резюмирующем обзоре его учения, опубликованном в еженедельнике «Zukunft» в январе 1906 г.

ценность всего лишь оттенков чувства [Gefühlstonen], в том же самом смысле, в каком более светлый или более темный тон некоторого цвета не есть сам по себе цвет, но именно оттенок цвета. Решающим моментом оказывается не столько оттенок чувства, сколько чувство как таковое, то есть внутреннее движение, внутренняя жизнь, внутреннее само-действие [Selbstbetätigung]*.

Условие акта вчувствования — это всеобщая апперцептивная деятельность. «Всякий чувственный объект, в той мере, насколько он для меня существует, есть всегда как раз лишь результирующая обоих компонентов, чувственно данного и моей апперцептивной деятельности».

Всякая простая линия вызывает во мне, благодаря тому что я воспринимаю то, чем она является, — апперцептивную деятельность. Я должен расширить вовне внутренний взор, пока он не охватит всю линию; я обязан внутренне все подобным образом воспринятое ограничить и ради него извлечь его из его окружения. Так что всякая линия вызывает во мне то самое внутреннее движение, которое заключает в себе оба момента: расширение вовне и ограничение. Но помимо этого всякая линия в соответствии со своим направлением и формой вызывает во мне и всякого рода специальные требования [Zumutungen].

«Так что возникает вопрос: как я веду себя по отношению к подобным требованиям. При этом существуют две возможности, собственно говоря, чтобы я сказал подобному возбуждению или “да”, или “нет”, или чтобы я свободно производил во мне же пробужденную деятельность, или чтобы я воспротивился подобным побуждениям меня; или чтобы во мне пребывающие естественные тенденции, склонности, потребности само-действия находились в созвучии [Einklang] с возбуждением, или чтобы произошло противоположное. У нас всегда есть потребность в само-действии. Это есть просто основополагающая потребность нашего существа. Однако с само-действием, которое во мне пробудил чувственный объект, можно так обойтись, что оно станет протекать во мне как раз благодаря такому способу обращения не без трения, не без внутреннего антагонизма [Gegensätzlichkeit].

Если я могу во мне побужденную деятельность произвести без внутреннего антагонизма, тогда я обретаю чувство свободы. И это — чувство радости [Lust]. Чувство радости — это всегда чувство свободного само-действия. Это именно та непосредственно переживаемая тональность деятельностного чувства, которая устанавливается, когда деятельность во вне протекает без трения. Эта тональность — симптом осознания того, что есть свободное созвучие между принуждением к деятельности и моим произволением».

Во втором случае, однако, возникает конфликт между моим естественным стремлением к само-действию и тем действием, которое мне навязано. И, соответственно, чувство конфликта — это чувство неудовольствия от объекта.

То положение дел Липпс именуется позитивным вчувствованием, это — негативным.

* Мы избегаем более естественного русского «само-деятельность», чтобы не возникло ощущение, что в нас организован какой-то кустарный промысел... Тем более что в тексте присутствует и собственно die Tätigkeit. — *Примеч. пер.*

Так как подобная апперцептивная деятельность только вносит объект в пределы моего духовного достояния, то она относится и к объекту. «Форма некоторого объекта — это всегда бытие, оформленное через меня [Geformtsein durch mich], посредством моей внутренней деятельности. То и есть основной факт всякой психологии и уж тогда воистину — всякой эстетики, что “чувственно данный объект”, точно взятый, представляет собой не-вещь [Unding], что-то, чего нет и чего быть не может. Если он для меня существует, — а ведь только о таких объектах можно вести речь, — то он пронизан моей деятельностью, моей внутренней жизнью». Так что подобная апперцепция не случайна и не произвольна, а необходимо соединена с объектом.

Эстетическим удовольствием апперцептивная деятельность становится в случае позитивного вчувствования, в случае созвучия моей естественной тенденции само-действия с деятельностью, побужденной во мне со стороны чувственного объекта. И лишь о подобном позитивном вчувствовании можно вести речь, находясь напротив произведения искусства. Здесь — основание теории вчувствования в той мере, насколько она в произведении искусства обретает свое практическое применение. Из этого основания получают дефиниции и прекрасного, и отвратительного. Например: «Лишь в той мере, насколько это вчувствование состоялось, настолько формы прекрасны. Их красота — это то самое мое идеальное и свободное проживание себя вовне [Sichausleben] — в этих самых формах. И наоборот — форма отвратительна, если я не в состоянии подобного [произвести], если я ощущаю себя в форме или в ее созерцании внутренне несвободным, зажатым, в смысле подчиненным давлению» (*Lipps. Ästhetik*, 247).

Здесь не место проследить дальнейшее построение системы. Для наших целей достаточно отметить исходную точку такого рода эстетического переживания, его психические предпосылки. Ибо тем самым мы добьемся разумения той для нас важной формулы, которая должна послужить нам обрамлением для последующих рассуждений и которую мы поэтому на этом месте повторяем: «Эстетическое удовольствие — это объективированное самоудовольствие».

Цель последующих рассуждений — указать, что допущение, будто подобный процесс вчувствования явился для всех времен и всех мест предпосылкой художественного творчества, не может быть поддержано. Более того, с такого рода теорией вчувствования мы оказываемся беспомощными перед художественными творениями немалых времен и народов. Для уразумения того неслыханного комплекса художественных вещей, что выбиваются из узких рамок греческо-римского и современного западного искусства, данная теория не предлагает никакого, например, подручного средства. И нас охватывает догадка, что здесь имеет место совершенно иной процесс, объясняющий своеобразные и нами негативно оцениваемые черты тех стилей. Прежде чем мы попытаемся определить подобный процесс в некотором приближении, мы обязаны сказать несколько слов касательно известных основных понятий науки об искусстве, так как лишь при соотнесении с этими основными понятиями возможно понимание всего последующего.

Так как расцвет истории искусства пришелся на XIX век, то само собой получилось так, что теории возникновения произведения искусства оказались

основанными на материалистическом способе воззрения. Не требуется особого напоминания о том, какое здоровое и рациональное воздействие произвела эта попытка проникновения в сущность искусства в качестве ответной реакции на спекулятивную эстетику и эстетическое псевдо-одухотворение прекрасного [Schöngeisterei], присущие XVII веку. Несомненно, ценнейший фундамент юной науки был обеспечен именно подобным способом. Такой труд, как «Стиль» Готфрида Земпера, навсегда останется тем великим деянием истории искусства, которое, подобно всякому масштабному и основательно проработанному мыслительному сооружению, стоит по ту сторону исторических оценок типа «правильно» и «ложно».

Тем не менее эта книга с той самой своей материалистической теорией возникновения художественного творения, которая сквозь все круги и поперек всех десятилетий вплоть до нашего времени включительно действует в качестве ненавязчиво молчаливого условия большинства художественно-исторических изысканий, для нас сегодня оказывается опорным пунктом всякой враждебности относительно прогресса и истоком всякой умственной лени. Любому более глубокому проникновению в интимнейшую сущность художественного творения перекрывается путь из-за преувеличенной переоценки второстепенно-подчиненных моментов. И к тому же, не всякий, обращенный Земпером, Земперова духа.

Повсюду возникает реакция на подобный плоский и удобный художественный материализм. Самую серьезную брешь в подобной системе пробил, пожалуй, слишком рано умерший венский ученый Алоиз Ригль, чье предельно углубленное и масштабное по замыслу произведение о позднеимпрессионистской художественной индустрии — отчасти из-за непреодолимой недоступности публикации, — к сожалению, не снискало того внимания, которое оно заслужило благодаря своему значению, определившему целую эпоху⁴.

Ригль в первый ввел в методологию художественно-исторического исследования понятие «художественное воление»*. Под «абсолютным художественным волением» следует понимать то латентное внутреннее требование, которое, совершенно независимое от объекта и модуса творчества, заключено в себе и ведет себя как воля к форме. Она — первичный момент всякого художественного творчества, и любое произведение искусства в соответствии со своей самой внутренней сущностью — лишь объективизация подобной а priori предсуществующей

⁴ Моя работа во многих моментах опирается на воззрения Ригля, как они были изложены в «Вопросах стиля» (1893) и в «Позднеимпрессионистской художественной индустрии» (1901). Знание этих трудов для уразумения моей работы если не безусловно необходимо, то, во всяком случае, весьма желательно. Если автор и не по всем пунктам единомышлен с Риглем, то, тем не менее, что касается метода исследования, он стоит на той же почве и со всем воодушевлением выражает ему благодарность.

* Мы заменяем, таким образом, прижившуюся в русскоязычной литературе «художественную волю» на более точное «воление»: и у Ригля не Wille, но Wollen, и по смыслу речь идет о процессуальном явлении (получается в результате, кстати говоря, немного неогегельянский Шопенгауэр, не без подвергнутого ревизии Ницше, Аполлон которого оправдывается перед Дионисом). (См. на эту тему: Günther, Friederike Felicitas. Rhythmus beim frühen Nietzsche. Berlin, 2010. S. 20–26.)

абсолютной художественной воли. Художественно-материалистический метод, тот самый, на который мы вынуждены указывать особым образом и который не должен просто так идентифицироваться с Готфридом Земпером, будучи отчасти основан и на превратном и мелочном истолковании его труда, — этот самый метод видел в примитивном произведении искусства продукт трех факторов: назначения, исходного материала и техники. История искусства была для него в своем исходном основании историей *умения* [Können]. Новое воззрение, наоборот, рассматривает историю развития искусства как историю *воления* [Wollen], исходя из психологической предпосылки, согласно которой умение — это всего лишь вторичное явление как следствие воления. Стилистические особенности прошедших эпох восходят не к недостающему умению, а к иначе направленному волению. Так что решающим является то, что Ригль называет «абсолютным художественным волением» и что посредством тех самых факторов использования, исходного материала и техники лишь модифицируется. «Этим трем факторам более не пристала та позитивная творческая роль, которую им приписала материалистическая теория, эта роль скорее тормозящая, негативная: они образуют коэффициент трения внутри всецелого продукта» (Позднеримская художественная индустрия)⁵.

При самом общем взгляде, не понимают, почему понятию художественного воления придается такое исключительное значение, ибо исходят из наивной и закоренелой предпосылки, будто художественное воление, то есть осознанно целенаправленное стремление [Trieb], предшествующее возникновению произведения искусства, во все времена — с оговоркой известных вариантов, именуемых стилистическими особенностями, — было одним и тем же, имея в качестве своей цели приближение к природному образцу [Naturvorbild], если рассматривать именно изобразительные искусства.

Все наши суждения касательно художественных достижений прошлого страдают подобной односторонностью. Мы обязаны в этом покаяться. Но одним таким покаянием многого не добьешься. Ведь те самые оценочные директивы, делающие нас столь односторонними, благодаря давней традиции так глубоко вошли в нашу плоть и кровь, что переоценка ценностей в данном случае — в большей или меньшей степени — остается работой мозга, за которым восприятие следует не без страданий, стремясь при первом же неотслеженном мгновении метнуться обратно к своим старым нерушимым представлениям. Критерий суждения, в котором мы со всей нашей самоуверенностью застреваем, представляет собой, так сказать, приближение к действительности, приближение к органической жизни как таковой. Наши понятия стиля и эстетической красоты, которые в теории

⁵ Ср. относительно этого у Вёльфлина: «Естественно, я далек от того, чтобы отрицать техническое возникновение отдельных форм. Природа материала, способ его обработки, конструкция никогда не лишены были способности оказывать влияние. Но то, что я хотел бы поддерживать со всей прямотой — собственно говоря, вопреки некоторым новым устремлениям, — это тот тезис, что техника никогда не создает стиль, и, наоборот, там, где говорят об искусстве, всегда первично определенное чувство формы. Технически изготовленным формам непозволительно противоречить этому чувству формы; они могут проявлять живучесть лишь там, где они присоединяются к формальному вкусу, который заведомо налично» (Renaissance und Barock, II. Aufl., 57).

натурализма толкуются как подчиненный элемент произведения искусства, на самом деле вовсе не отделимы от того самого вышеназванного оценочного критерия⁶.

Но помимо теории дело представляется так, что мы за теми самыми высшими элементами, обозначаемыми нами в неопределенной манере многозначным словом «стиль», приписываем лишь регулирующее, модифицирующее влияние на передачу органического и природно-достоверного.

Всякий художественно-исторический способ рассмотрения, последовательно разрывающий с подобной односторонностью, порицается как [искусственная] конструкция, как издевательство над «человеческим рассудком». Но что такое этот здравый человеческий рассудок, как не косность нашего духа и не желание выбираться из жалкого и ограниченного круга *наших* собственных путей, сковывающих наши представления, и допустить возможность иных предпосылок? Так что не остается нам ничего иного, как хранить верность владыкам нашего духа, в котором отражаются века.

Если же мы идем дальше, то нам потребуются прояснить отношение воспроизведения природы — и эстетики. В данном случае необходимо договориться о том, что склонность к воспроизведению, эта элементарная потребность человека, пребывает за пределами собственно эстетики и что ее удовлетворение принципиально не имеет ничего общего с искусством.

Однако здесь, пожалуй, потребуется различать стремление к воспроизведению и натурализм как вид искусства. То и другое не идентичны в своих физических качествах и в обязательном порядке должны быть отделены друг от друга, как бы это ни казалось нелегким. Всякое смешение понятий в этом отношении означает тяжелейшие последствия. Здесь-то как раз и необходимо искать причину превратного отношения к искусству у немалого числа образованных людей.

Примитивное стремление к воспроизведению господствовало во все времена, и его история — это история мануальной шпательки безо всякого эстетического значения. Именно в древнейшие времена это стремление было совершенно отделено от собственно стремления к искусству; это стремление удовлетворялось особым образом в искусстве малых форм, так что всякий небольшой идол и символические пустяки, знакомые нам во всех ранних эпохах, находятся в довольно прямом противоречии с теми творениями, в которых манифестировалось чистое стремление соответствующих народов. Вспоминается хотя бы то, как, например, в Египте существовали друг с другом одновременно, но раздельно стремление к воспроизведению и стремление к искусству. В то время как так называемое «народное искусство» с его обескураживающим реализмом создавало такие известные статуи, как Писец или Деревенский староста, собственно искусство, ложно названное «придворным», являло тот строгий стиль, который обходил стороной всякий реализм. По ходу дальнейших наших рассуждений еще

⁶ Можно было бы всего лишь в качестве примера представить, с какой беспомощностью современная публика, даже художественно просвещенная, противостоит такому явлению, как Ходлер — если говорить об одном из тысячи примеров. Однако в этой беспомощности со всей отчетливостью обнаруживается то, как сильна привычка рассматривать природно прекрасное и природно истинное в качестве условия художественно прекрасного.

будет обсуждаться тот факт, что в данном случае речь может идти не о неумении, не о застылости, но о желании удовлетворить определенное психическое стремление. Собственно искусство во все времена удовлетворяло глубинную психическую потребность, а не чистое стремление к воспроизведению, игровую радость от повторного оформления природного образца. Тот нимб, что окружает понятие искусства, вся его почитаемая самоотдача, которой пользовались во все времена, мотивируется только психологически, если думают об искусстве, возникшем из психологических потребностей и психологически удовлетворяющем.

И лишь в этом смысле история искусства обретает значение почти равноценное религиозной истории. Формула Шмарзова, возникающая в его «Основных понятиях», что «искусство — это противоборство человека с природой», может быть оценена, если только и вся метафизика в качестве того, чем она является на самом деле, будет рассматриваться как размежевание человека с природой. Простое стремление к воспроизведению могло бы тогда оказаться задействованным в большей или меньшей степени в таком стремлении к размежеванию, подобно тому как, с другой стороны, например, использование природных сил (что тоже есть размежевание с природой) задействовано с более возвышенным психическим стремлением — с потребностью в сотворении божеств.

Ценность произведения искусства, то есть то, что мы именуем его красотой, если говорить вообще, заключено в такой его ценности, как способность даровать счастье [Beglückungswert]. Подобные ценности осчастливливания, естественно, находятся в каузальном отношении к тем психическим потребностям, которые они удовлетворяют. Так что «абсолютное художественное воление» есть мерило для качества тех самых психических потребностей.

Психология художественных потребностей (если говорить с нашей современной позиции, то это — потребность в стиле) — еще не написана. Она могла бы быть историей мирочувствования [Weltgefühl] и в качестве таковой могла полноценно стоять рядом с религиозной историей. Под мирочувствованием я понимаю психическое состояние, в котором человечество располагает себя соответственно — в равной мере и перед лицом космоса, и перед явлениями внешнего мира. Это состояние обнаруживает себя в тех качествах, что присущи психическим потребностям, то есть в особенностях художественного воления, и вовне конденсируется в произведении искусства, иначе говоря в стиле того же самого произведения, своеобразии которого — как раз и есть своеобразии психических потребностей. Поэтому в стилистическом развитии искусства возможно точно так же прочитывать разнообразные степени так называемого мирочувствования, как и в народной теогонии.

Всякий стиль воспроизводил для человечества, создававшего его изнутри своих психических потребностей, наивысшую степень осчастливливания. Это можно сделать высшим положением символа веры всякого объективного художественно-исторического рассмотрения. Что с нашей точки зрения кажется величайшим искажением, должно было являться для соответствующих изготовителей высшей красотой и исполнением их художественного воления. Так что все оценки в соответствии с нашей собственной позицией и нашей современной эстетикой, которая выносит свои суждения исключительно в смысле античном

или ренессансном, с точки зрения позиции более высокой оказываются бессмыслицами и пошлостями.

После такого необходимого отступления мы снова возвращаемся к исходному пункту, собственно к тезису о неполной применимости теории вчувствования.

Потребность во вчувствовании можно рассматривать в качестве предпосылки художественного воления лишь там, где художественное воление склоняется к органически и жизненно подлинному, то есть к натурализму в высоком смысле слова. Чувство дарованного счастья [Beglückungsgefühl], пробуждаемое в нас благодаря воспроизведению органически-прекрасной жизненности, то, что современным человеком обозначается красотой, — это удовлетворение тех внутренних потребностей в само-действии [Selbstbetätigungsbedürfniss], в которых Липпс узрел предпосылку процесса вчувствования. Мы в формах того или иного произведения искусства наслаждаемся сами собой. Эстетическое удовольствие — это объективизированное удовольствие от себя. Ценность некоей линии, ценность некоей формы состоит для нас в ценности жизни, которую они — линии и формы — в себе для нас содержат. Они исполнены своей красоты лишь благодаря нашему витальному чувству, которое мы в эти [линии и формы] смутно для нас самих и погружаем.

Воспоминание мертвой формы какой-нибудь пирамиды или подавление жизни, как оно себя манифестирует, например, в византийских мозаиках, без особых слов говорит нам о том, что в данном случае потребность во вчувствовании, столь близкая органическому из-за родственных оснований, не в состоянии определять художественное воление. Более того, нам в голову приходит мысль, что здесь наличествует стремление, напрямую противоположное потребности во вчувствовании, которое пытается откровенно подавить то самое, в чем потребность во вчувствовании находит свое удовлетворение⁷.

В качестве противоположного полюса потребности во вчувствовании нам является порыв (Drang) к абстракции. И в данной работе для меня самое первое дело — анализ этого порыва и констатация того его значения, которое он обретает внутри развития искусства.

Как широко определил порыв к абстракции художественное воление, мы можем прочесть в произведениях искусства, делая это тем способом, что возникает из последующих рассуждений. Тем самым мы обнаруживаем, что художественное воление первобытных народов, насколько вообще-то оно у них наличествует, а затем и всех примитивных художественных эпох и, наконец, художественное воление известных развитых культурных народов Востока являет эту самую абстрактную тенденцию. Порыв к абстракции, таким образом, лежит в начале всякого искусства и остается господствующим у определенных народов, находящихся и на более высоких уровнях культуры, в то время как этот порыв,

⁷ То, что мы сегодня способны вчувствоваться и в формы пирамиды, не должно тем самым отрицать в общем и целом необходимость и возможность вчувствования в абстрактные формы, о чем в дальнейшем еще много будет говориться. Все вместе это противоречит лишь допущению, что подобное стремление к вчувствованию действовало и у творца пирамид (см. практическую часть данной работы).

например у греков и иных представителей Запада, долгое время идет на спад, чтобы уступить месту порыву к вчувствованию. Эта предвосхищающая констатация находит свое подтверждающее доказательство в практической части работы.

Каковы же психические предпосылки порыва к абстракции? Мы имеем возможность искать их в мирочувствии тех самых народов, в их психическом положении, противостоящем космосу. Если условие порыва к вчувствованию — счастливое пантеистическое отношение доверия, возникающее между человеком и явлениями внешнего мира, то порыв к абстракции — следствие великого внутреннего беспокойства человека, вызванного явлениями внешнего мира и соотнесенного в религиозном отношении с сильно трансцендентальным (sic! — С. В.) окрашиванием всех представлений. Подобное состояние мы могли бы назвать невиданным духовным испугом от пространства [Raumscheu]. Как говорит Тибулл: *primum in mundo fecit deus timor*^{*}, и то же самое чувство страха можно принять в качестве корня и художественного творчества.

Ближайшее сравнение с тем самым телесным страхом места, овладевающим в качестве болезненного состояния определенных людей, смогло бы, наверно, лучше объяснить, что мы понимаем под указанной духовной боязнью пространства. Тот самый телесный страх места этнически [volkstümlich] объясняется как пережиток нормальной стадии развития человека, в которой он, дабы исполниться доверия к распространяющемуся перед ним пространству, не способный еще опереться только на зрительное впечатление, рассчитывает и на поддержку со стороны своего тактильного чувства. С того момента как человек оказался двуногим и в качестве такового — и человеком зрящим [Augenmensch], едва слышное чувство незащищенности обязано было возвратиться. В своем последующем развитии, однако, человек, благодаря привыканию [Gewöhnung] и интеллектуальному продумыванию [Überlegung], освободил часть пространства от этого примитивного страха⁸.

С духовным испугом от пространства противостоящего, обширного, бесвязного, запутанного мира явлений дело обстоит аналогично. Рационалистическое развитие человечества оттесняет на задний план тот самый инстинктивный страх, который обусловлен утраченным положением человека внутри мирового целого. Лишь восточные культурные народы, более глубокий мировой инстинкт которых противостоит развитию в рационалистическом смысле, — именно они, всегда узревающие во внешнем явлении мира лишь мерцающий покров Майи, лишь они оставались способными осознавать лишенную всяких оснований спутанность всех жизненных явлений, и потому любое интеллектуальное и внешнее овладение картиной мира не могло их обольстить. Их духовное отвращение от

^{*} «Первым богами был страх сотворен» (лат.).

⁸ Можно было бы в этом контексте вспомнить то отвращение к пространству, что отчетливо проявлялось в египетской архитектуре. Посредством бесчисленных колонн, которым не свойственна никакая конструктивная функция, пытались нарушить воздействие, производимое свободным пространством, и обеспечить при помощи колонн поддерживающую безопасность [Stützversicherung] беспомощному взгляду (ср.: *Riegl. Spätromische Kunstindustrie*, Kap. I).

пространства, их инстинкт относительности всего сущего располагался не *прежде* знания, как у примитивных народов, а *над* знанием.

Испытывающими муки от запутанности взаимосвязей и переменчивой игры явлений внешнего мира, подобными народами овладевала неслыханная потребность в покое. Возможность осчастливливания, которое они искали в искусстве, состояла не в том, чтобы погрузиться в вещи внешнего мира, испытывая удовольствие внутри этих вещей, а в том, чтобы извлечь отдельную вещь внешнего мира из ее произвольности и видимой случайности, приобщить ее вечности посредством сближения с абстрактными формами и таким способом обрести точку покоя в беге явлений. Их сильнейшим порывом было изъять объект внешнего мира из природной взаимосвязи, из бесконечной и переменчивой игры бытия, очистить от всего, что в нем зависело от жизни, то есть от того, что было в нем произволом, сделать его необходимым и не обманчивым, приблизить его к его же абсолютной ценности. Где им это удавалось, там они испытывали те самые чувства счастья и удовлетворения, которые нам обеспечивает красота органических и исполненных жизни форм, более того, они не знали иной красоты, и потому мы вправе подобное именовать их красотой.

В «Вопросах стиля» Ригль выражается так: «Геометрический стиль, строго выстроенный на высших законах симметрии и ритма, — это, с точки зрения законосообразности, самый совершенный стиль. В нашем же ценностном суждении он располагается ниже всего, и эволюционная история искусства учит, что подобный стиль присущ, как правило, народам в определенные эпохи по той причине, что они застыли на относительно низшей стадии культурного развития».

Если мы примем эту фразу, которая всячески подчеркивает роль геометрического стиля у народов прошлых культур, то тогда мы оказываемся перед лицом следующего факта: стиль, самый совершенный в своей законосообразности, стиль высшей абстракции, стиль строжайшего исключения жизни [Lebensausschließung] присущ народам в их самой примитивной культурной стадии. Иначе говоря, необходимо настаивать на каузальной взаимозависимости между примитивной культурой и высшей, чистейшей и закономерной художественной формой. Позволительно затем выдвинуть и такое положение: чем менее человечество в силу своего духовного знания оказывалось в дружбе с явлениями внешнего мира и чем менее оно добивалось с этим миром доверительных отношений, тем властнее та динамика, с которой наружу устремляется высшая абстрактная красота.

Не то чтобы примитивный человек с большей силой искал законосообразности в природе или сильнее ее в ней воспринимал, как раз — наоборот: так как он оказывается столь потеряннным и совершенно беспомощным посреди вещей внешнего мира, так как он способен воспринимать лишь неясность и произвол во взаимосвязи явлений внешнего мира и их переменчивую игру — именно потому так могуч порыв приписывать вещам внешнего мира произвольность и неясность в картине мира, наделять их ценностями необходимости и законосообразности. Используем один рискованный пример: у примитивного человека как раз инстинкт «вещи в себе» — наисильнейший. Нарастающее духовное овла-

дение внешним миром и привыкание означает притупление, замутнение этого инстинкта. Только лишь после прохождения человеческим духом в течение тысячелетнего развития всего пути рационалистического познания, в нем в качестве резиньжации знания вновь пробудилось чувство «вещи в себе». Что прежде было инстинктом, стало ныне конечным продуктом познания. Низвергнутый с престола своего горделивого знания ныне опять предстоит человек образу мира таким же потерянным и беспомощным, как и человек примитивный, постигнув, что «этот видимый мир, в котором он есть, есть творение Майи, подобное пробужденному волшебству, лишенное всяких оснований, в себе бессущностное видение, оптическая иллюзия и сновидение, завеса, обволакивающая человеческое сознание, Нечто, о котором равным образом и ложно, и истинно говорить, что оно и есть, и что его нет» (*Шопенгауэр*. Критика кантианской философии).

Но подобное постижение было художественно бесплодным, уже потому, что человек стал индивидуумом и освободился от массы. Лишь та динамическая сила, что покоится в спрессованной воедино всеобщим инстинктом недифференцированной массе, лишь она могла творить из себя те самые формы высшей абстрактной красоты. Отдельно стоящий индивидуум был слишком слаб для подобной абстракции.

Было бы недооценкой психологических условий возникновения этих абстрактных художественных форм, если бы кто захотел сказать, что страсть к законосообразности склоняла человека хвататься за геометрическую законосообразность, так как подобное предполагает духовно-интеллектуальное проникновение геометрических форм, когда они кажутся как бы продуктом рассуждения и расчета. Куда с большим основанием мы предполагаем, что здесь заложено инстинктивное творчество, что порыв к абстракции творил эти формы посредством элементарной необходимости без вмешательства интеллекта. Именно по причине того, что интеллект пока еще не замутнил инстинкт, можно было искать тому абстрактное выражение в расположенности к законосообразности, сохранившейся хотя бы в зародыше⁹.

Таким образом, подобные абстрактные законосообразные формы суть единственно возможные и наивысшие формы, в которых человек, предстая зловещей, пугающей спутанности картины мира, мог испытать покой. Мы находим в многочисленных высказываниях современных теоретиков искусства идею, на первый взгляд смущающую, будто высшая художественная форма — это математика, и при этом показательно, что именно романтическая теория в своих художественных программах пришла к подобному, как кажется парадоксальному, уразумению, столь противоречащему всеобщему и расплывчатому восприятию искусства. И однако же, никто не посмеет сказать, что, например, Новалис не всецело и не без помощи художников по существу и воплощал собой возвышенное воззрение на математику, имея основание высказываться следующим образом: «жизнь богов — математика» и «чистая математика — это религия». Вот только необходимо констатировать, что между подобным постижением и элементарным инстинктом примитивного человечества заключено то же самое

⁹ Во второй главе данной работы эта проблема будет обсуждаться с большим углублением.

сущностное различие, что и между чувством «вещи в себе» примитивного человечества и философской спекуляцией по поводу той же «вещи в себе».

Ригль говорит о кристаллической красоте, «которая образует первый и самый вечный формальный закон безжизненной материи и которая предшествует абсолютной красоте (индивидуальности материала)».

Так что мы не можем, как было сказано, принять, что человек эти законы, собственно говоря, абстрактно законосообразные, перенял у безжизненной материи, скорее это для нас мыслительная необходимость признать, что подобные законы содержались имплицитно в собственной человеческой организации, хотя всякая познавательная попытка в данном случае не может выйти за пределы логических предположений в том их виде, как мы их коснемся во второй главе нашей работы.

Итак, мы выдвигаем следующее положение: простая линия и ее последующее преобразование в чисто геометрическую законосообразность призвана была предлагать человеку, лишенному покоя неясностью и спутанностью явлений, великие возможности в обретении счастья. Ибо здесь был выплавлен последний остаток жизненной взаимосвязи и жизненной взаимозависимости, здесь была достигнута высшая абсолютная форма, чистейшая абстракция; здесь закон, здесь необходимость, хотя там повсюду властвует произвол органического. Однако же этой абстракции в качестве образца не служит никакой природный объект. «От природного объекта геометрическая линия отличается именно тем, что она не состоит ни в какой природной взаимосвязи. Что составляет ее сущность, конечно же, принадлежит природе. Механические силы суть силы природные. Но они в геометрической линии и в геометрических формах изымаются, вообще говоря, из природной взаимосвязи и бесконечно-переменчивой игры природных сил и приводятся к созерцанию ради них самих» (*Lipps. Ästhetik*, 249).

Естественно, чистая абстракция никогда не могла быть достигнута, пока в основе находился фактический природный образец. Так что спрашивается: как ведет себя абстракция перед лицом вещей внешнего мира? Мы уже подчеркивали, что это не было тем стремлением к воспроизведению, которое привязано к художественной передаче некоторого природного образца (история стремления к воспроизведению — это иная история, нежели история искусства). Скорее мы видим здесь устремленность к освобождению отдельного объекта внешнего мира от его связанности и зависимости от иных вещей — в той мере, насколько он пробудил особый интерес, устремленность к изъятию его из бега событий, к превращению его в объект абсолютный.

Ригль весьма выразительно этот порыв к абстракции сделал основанием художественной воли древних культурных народов: «Культурные народы древности во внешних вещах по аналогии с им предположительно известной собственной человеческой природой (антропизм) узревали материальных [stoffliche] индивидов хотя и различных размеров, но состоящих всегда из прочно взаимосвязанных частей, сплоченных в неразрывное единство. Их чувственное восприятие показывало им вещи спутанными и неясно смешанными друг с другом; посредством изобразительного искусства они изымали отдельных индивидов и утверждали в их ясно обособленном единстве. Тем самым изобразительное искусство

всей древности преследовало свою конечную цель в том, чтобы воспроизводить внешние вещи в их ясной вещественно-материальной индивидуальности и тем самым перед лицом чувственного явления внешней вещи в природе предотвратить и подавить все то, что могло бы замутить и истощить непосредственно убедительное выражение вещественной индивидуальности» (*Ригль*. Позднеримская художественная промышленность).

Решающее следствие подобного художественного воления заключалось, с одной стороны, в приближении изображения к плоскости, с другой — в строгом подавлении пространственного изображения и в исключительном воспроизведении отдельных форм.

К приближению изображения к плоскости склонялись по той причине, что трехмерность по большей части противостоит схватыванию объекта в качестве замкнутой материальной индивидуальности, в то время как восприятие трехмерности требует того последовательного чередования комбинирующих моментов восприятия, в котором распадается замкнутая индивидуальность объекта; с другой стороны, глубинные размерности обнаруживают себя лишь посредством сокращений и теней, и потому для их схватывания необходимо сильное участие комбинирующего рассудка и навыка. Так что в обоих случаях получается то самое субъективное искажение объективного положения дел, чье предотвращение было бы невозможным для культурных народов древности.

И подавление пространственного изображения уже потому было заповедью порыва к абстракции, ибо пространство — это именно то, что объединяет вещи друг с другом, что придает им относительность в картине мира, ибо пространство не позволяет [им] как раз индивидуализироваться. Так что в той мере, насколько чувственный объект зависит от пространства, настолько он не в состоянии являться в своей закрытой вещественной индивидуальности. Всякое стремление, таким образом, направлялось на отдельную форму, освобожденную от пространства.

Кому этот тезис о первичной способности человека освободить чувственный объект посредством художественного воспроизведения от неясности, которая им овладевает через его трехмерность, покажется [искусственно] сконструированным и слишком вычурным, тот может вспомнить, что один современный художник и более того — скульптор вновь испытывает весьма сильное чувство касательно той же самой потребности. Собственно говоря, я указываю на такие вот пассажи Гильдебрандта из его «Проблемы формы»: «Ибо у пластики нет задачи допускать наблюдателя в неготовое и неприятное состояние перед лицом трехмерного или кубического, что присуще природному впечатлению, в соответствии с которым необходимо не без муки образовать ясное физиогномическое представление, хотя на самом деле эта задача состоит как раз в том, чтобы этого зрителя снабдить подобным физиогномическим представлением и благодаря этому приписать кубическому мучительное. До тех пор пока пластическая фигура в первую очередь действует как нечто кубическое, она остается в начальной стадии своего художественного формообразования [*Gestaltung*], только если она действует как нечто плоское, будучи чем-то кубическим, только тогда она достигает художественной формы».

То самое, что Гильдебрандт в данном случае именует «мучительным кубическим», представляет собой не что иное в своем конечном основании, как рудимент той муки и непокоя, что властвовали над человеком, предстоявшим вещам внешнего мира в их неясной взаимосвязи и переменчивой игре, это не что иное, как последнее воспоминание об исходной точке всякого художественного творчества, собственно говоря — о порыве к абстракции.

Если мы теперь повторим формулу, которую нашли основанием эстетического переживания как результата порыва к вчувствованию: «эстетическое удовольствие есть удовольствие от самого себя», то мы сразу придем к осознанию полярных противоположностей подобных двух форм эстетического удовольствия. С одной стороны, Я как замутнение великого, как умаление возможности для произведения искусства приносить счастье, с другой — самое интимное соединение Я и произведения искусства, которое обретает всю свою жизнь только через Я.

Подобный дуализм эстетического переживания, как его обозначают оба вышеназванных полюса, не представляет собой — и этим мы могли заключить данную главу — нечто окончательное. Оба полюса — это всего лишь градации одной единой потребности, которая обнаруживает себя в качестве глубочайшей и последней сущности любого эстетического переживания: это есть потребность в экстерииоризации [Selbstentäußerung]*.

В порыве к абстракции интенсивность тяги к самоэкстерииоризации несравнимо более сильная и интенсивная. Здесь эта тяга характеризуется не как в случае с потребностью к вчувствованию: она — не столько порыв к выходу во вне относительно индивидуального бытия, сколько порыв к избавлению в созерцании необходимого и необратимого от всего случайного в человеческом бытии как таковом, от видимого произвола всеобщей органической экзистенции. Жизнь как таковая воспринимается препятствием для эстетического удовольствия.

То, что потребность во вчувствовании представляет в своей основе в качестве исходной точки эстетического переживания порыв к самоэкстерииоризации, — подобное в первый момент для нас оказывается чем-то мало проявляющимся, как если бы у нас в ушах стояла та же формула — «эстетическое удовольствие — это объективированное удовольствие от себя». Но тем самым и было сказано, что процесс вчувствования воспроизводит признание себя [Selbstbejahung], признание всеобщего желания деятельности, что присутствует в нас. «Мы всегда обладаем потребностью в самопризнании. Более того, это есть базовая потребность нашего существа». В тот момент, однако, когда мы совершаем вчувствование подобного желания деятельности в иной объект, тогда мы *оказываемся* в ином объекте. Мы *оказываемся* освобожденными от нашего собственного индивидуального бытия до тех пор, пока мы входим с нашим внутренним порывом к

* Мы используем здесь термин, способный напомнить об юнгианской типологии, дабы обозначить несомненную связь Юнга и Воррингера, в равной степени питавшихся уроками «философии жизни», хотя точный перевод звучал бы как «избавление от себя во вне». Достаточно удачен английский эквивалент Герберта Рида: «the self-alienation», то есть «самоотчуждение».

переживанию во внешний объект и во внешней форме. Мы как бы ощущаем нашу индивидуальность, влившуюся в твердые границы, вопреки безграничной дифференцированности индивидуального сознания. В подобной самообъективации заложена самоэкстериоризация. Такое признание нашей индивидуальной потребности в деятельности воспроизводит одновременно ограничение безграничных возможностей этой деятельности, отрицание ее неслитной дифференцированности. Мы обретаем покой вместе с нашим внутренним порывом к деятельности в границах подобного объективирования. «Таким образом, во вчувствовании я не есть уже реальное Я, внутренне я уже от него освободился, то есть я освободился от всего, чем я являюсь за пределом созерцания формы. Я — только это идеальное, это созерцающее Я» (*Lipps. Ästhetik, 247*). Повседневный язык удачно говорит о потере себя [Sich-Verlieren] в созерцании художественного творения.

Так что в этом смысле пусть не покажется дерзновением всякое эстетическое удовольствие, равно как и всякое человеческое восприятие счастья вообще возвращать на уровень стремления к самоэкстериоризации, понятого как глубочайшая и окончательная сущность этого удовольствия.

Поэтому стремление к самоэкстериоризации, которое распространяется на всеобщую органическую витальность, противостоит в качестве порыва к абстракции порыву к самоэкстериоризации, направленному лишь на индивидуальную экзистенцию, как это открывается в потребности во вчувствовании — в качестве полярной противоположности. Ближайшей характеристикой этого эстетического дуализма займется следующая глава .

*Публикация, перевод с немецкого и комментарий
прот. С. Ванеяна*