

ЗАДАЧИ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВ

СТАТЬИ:

*Б. Л. Боттаевскою, Игоря Глебова,
А. А. Гвоздева и В. М. Жирмунскою*

„ACADEMIA“
ПЕТЕРБУРГ — 1924

Б. Л. БОГАЕВСКИЙ

Задачи искусствознания

ЗАДАЧИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

(Современные проблемы изучения изобразительных искусств).

I.

Существуют забытые страницы, которые таят в себе наблюдения, оживающие в связи с вопросами искусства наших дней, и невольно хочется вспомнить некоторые мысли Бодлера; они заслуживают, чтобы их оживила научная действительность,—ведь, в ее подготовке они, несомненно, участвовали.

„Что бы сказал один из бесчисленных современных Винкельманов, очутившись перед какой-нибудь китайской вещицей“?—говорит Бодлер по поводу всемирной выставки в Париже в 1855 г. „Она чужда нам, странна, несоответственной формы, жива по краскам и тонка до того, что кажется расплывется облачком на наших глазах. Между тем, эта китайская вещица является образчиком мировой красоты. Однако, чтобы понять ее, критику или зрителю нужно суметь каким-то таинственным образом перевоплотиться: необходимо усилием воли оказать воздействие на свое воображение и почувствовать себя в той среде, в которой возникло это непривычное для нашего глаза китайское произведение“.

Конечно, „безумные доктринеры“, поклонники установленной раз навсегда Красоты, будут при этом проклинать, „пылая греческим, итальянским или парижским фанатизмом“, тот дерзкий народ, который осмелился мечтать и думать по правилам, непривычным для „профессора эстетики“.

Только немногие ведь знают, что существует восхитительное, вечное и неизбежное соотношение между формой и ее действием. Эти немногие не занимаются критикой, они только созерцают произведение искусства и его изучают. Они хорошо знают, что Красота не может быть „банальной“ — она всегда необычна. Красотой нельзя управлять иначе, как с опасностью уничтожить ее при помощи „утопических правил“, выра-

ботанных в маленьком ученом храме где-нибудь на земле ¹. Эти редкие счастливицы знают, какое глубокое значение имеет линия, как она своим жизненным движением переводит замысел в композицию и помещает ее в свойственную ей красочную среду. Они чувствуют сияние краски и ее теплоту ².

Конечно, для того, кто понимает форму и ее воздействие, кто восхищается сложной жизнью линий и чувствует, как краски „заставляют думать, заставляют мечтать“, сюжет „не имеет никакого значения“ ³.

„Китайская вещьца“ Бодлера знаменательна: на ней поэт иллюстрирует характер основных элементов искусства и однородность художественных впечатлений, возникающих независимо от того, принадлежит ли произведение искусства Западу или Востоку.

Бодлер, вернувшись из путешествия в экзотические страны, умел в Париже удержать в духовном равновесии понимание европейского искусства и любовь к искусству „талисманнических стран Востока“, говоря словами Бальзака.

„Китайские вещицы“ нужны и в наши дни, без них мы обречены видеть только одни привычные нам формы европейского искусства и не понимать других.

Вельфлин справедливо отмечает по этому поводу: „Чтобы понять японский рисунок, необходимо научиться японскому подходу к искусству. Такое чуждое нам искусство, как древнеиндийская архитектура, попросту не поддается привычному зрению европейца. Дело не в том, находим ли мы ее красивой или нет, но мы должны сначала еще развить в себе особый орган, чуткий к ее формальным воздействиям“ ⁴.

Но, если не для каждого понятны формально Япония, Китай, Индия, к памятникам искусства которых наш глаз приучался с XVII в., тем более трудны восприятие и правильная оценка менее знакомых для нас восточных стран.

Например, искусство Сиам, где стены буддийских храмов покрыты фресками, точно мягкими коврами, а над окнами и дверями поднимаются украшения в виде пагод или остроконечных головных уборов камбоджских раджей ⁵. Или яванское искусство, памятники которого, даже рельефы знаменитой боробудурской ступы ⁶, вошли в наш художественный обиход еще меньше, чем волнующие скульптуры буддийского храма в Конарко XIII века. То же можно сказать, например, и об искусстве старой Персии: лишь за последние годы на Западе

¹ Baudelaire, *Curiosités esthétiques*. Exposition universelle de 1855 (Paris, 1869), 213-217.

² Baudelaire, *L'art romantique*. L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix, 5-11.

³ Там же, 18-19.

⁴ Вельфлин, *Истолкование искусства* (Москва, 1922), 13.

⁵ Döhring, *Buddhistische Tempelanlage in Siam* (Leipzig, 1922). Krom, Borobudur (1920).

и у нас в России начали обращать внимание на тончайшие, как лепестки волшебного цветка, персидские миниатюры ¹.

Если мы переведем наш взгляд с Востока на Юг, то Африка представит новые затруднения для восприятия художественных произведений. Между тем, искусство негров Бенина, памятники которого с таким успехом издают Фробениус и Луиан, представляет, несомненно, формально интересный материал, во многих отношениях более значительный, чем памятники искусства Гватемалы или Островов Пасхи, изданные недавно Гаузенштейном ². Это негрское искусство представляет интерес не потому, что оно входит в европейский обиход, например, благодаря Пикассо, — оно важно по своей художественной цельности: на нем можно прекрасно наблюдать не только проявления своеобразной архаики, но изучать также основные формы, свойственные пластике, исследовать тектонические законы, принадлежащие деревянной скульптуре.

Негрское искусство интересно также и в том отношении, что оно связывается не только с искусством наших дней, но дает направление пути и в прошлые века. Вот один пример: Боссерт, новейший исследователь эгейской культуры на Крите, уловил элементы негрского искусства в мраморных фигурках Кикладских островов II тысячелетия до Р. Хр. Правда, это несомненное увлечение, но все же нельзя отделаться от мысли, что сходство форм, там в дереве, здесь в мраморе, несомненно налицо ³.

„Китайская вепица“ Бодлера увлекла нашу мысль в „томительную Азию и огненную Африку“; искусство народов этих материков, пока, не для нашего европейского глаза. Но оно имеет свое, несомненно чрезвычайно большое, место в общем объеме искусства, которое неутомимо создает человек от раннего палеолита с его ручным клином, представляющим уже „современное произведение искусства в нашем смысле слова“ ⁴, до экспрессионизма последних дней.

Нужно уметь почувствовать неизмеримость числа произведений, к которым прилагается одинаковое для всех веков и стран понятие „искусства“. Тогда легко сделать наблюдение, что по истине неисчерпаем „художественный фонд“ человека! ⁵

Но в этом сложном материале есть своеобразная простота. Насколько трудно бывает археологу установить самостоятельные слои при раскопках, например, Анауской культуры в

¹ Hanp. Sarre, Die Kunst des alten Persien (Berlin, 1922). Денике Б. П., Заметка по искусству Востока в „Казанском Музейном Сборнике“ (Казань, 1921). Его же, Арабо-месопотамские школы, „Новый Восток“, 1923 г., № 3. Статья Розенберга в журнале „Восток“; 1922 г., № 2.

² Hausenstein, Exoten (München, 1920).

³ Bossert, Alt Kreta (Berlin, 1921), 6.

⁴ Bulle, Vom Wesen der Kunst, „Deutsche Rundschau“, 1913 г., 443.

⁵ Выражение принадлежит Elie Faure, Histoire de l'art. L'art antique (Paris, 1909), 9.

Туркестане, или Кноса на Крите, настолько же легко выделяются основные слои этого художественного фонда человека. Прежде всего необыкновенна его формальная простота: какую бы эпоху или страну мы ни взяли, мы всегда встретим наличие одних и тех же основных форм, в которых человек закрепляет свое искусство — архитектура и изобразительные искусства в различных степенях достижения проходят перед нами во всех веках жизни человека. Затем, закономерная простота зрительных отношений: все основные формы искусства создаются для того, чтобы их видеть. И, наконец, простота речи произведения искусства: необходимое о себе каждый памятник, откуда бы он к нам ни пришел, сумеет сказать. Именно, потому, что он выступает перед нами в одной из основных форм искусства и воспринимается нашим глазом.

Словом, язык искусства един и, пользуясь выражением Гильдебранда, „вовсе не требуется нового языка, чтобы сказать новое“. Конечно, для того, чтобы хорошо понимать этот язык, нужно его тщательно изучать. На изучение этого единого языка произведения искусства и направлено сейчас ученое внимание, особенно в Германии. Ведь, как это ни странно, но до сих пор нет ясно установленных методов изучения памятника архитектуры или изобразительных искусств (о них только и будет, главным образом, в дальнейшем речь), как самостоятельного явления.

Раз произведение искусства существует, то, при развитии исторических дисциплин, естественно, что памятники, как факты, порождаемые художественной деятельностью человека, должны были соединяться между собою историческими связями и составить содержание „истории искусства“. Затем, искусство, которым определяется памятник, вызывает оценку. Обычно, больше всего обращается внимание на то, „нравится ли“ данное произведение искусства или нет. Можно по этому поводу вспомнить выражение французского аббата Дюбо, сказавшего еще в начале XVIII века, что „вкус—шестое чувство человека, которое учит его познавать Прекрасное“. Этим шестым чувством и определяется оценка памятника искусства. Но, „Die Schönheit, was das ist, das weiss ich nicht“, следует сказать словами Дюрера. Однако, история искусства, как бы современно она ни строилась, так же, как и эстетика, не могут исчерпать понимания искусства и, главным образом, потому, что и в том и в другом случае произведение искусства оказывается принадлежащим прежде всего или изучаемой исторической и культурной среде, или эстетической стихии, но совершенно не представляет интереса само по себе. Привходящие элементы при изучении искусства только затрудняют исследование. В настоящее время вполне осознана необходимость обратить особое внимание на изучение памятника, как такового.

Однако, считаю необходимым сделать одну оговорку. Новые подходы к изучению искусства можно наблюдать в эстетике, в истории античного искусства Греции, начиная с эгейского периода, христианского искусства, искусства т. н. средневековья, искусства эпохи Ренессанса и новейшего искусства. Намечается этот метод при изучении искусства и внеевропейских стран, например, Японии и Африки.

Обширный и разнородный материал требовал бы для полного освещения вопроса работ философа и исследователей античного и нового искусства. Если я взял на себя смелость охарактеризовать в небольшой статье столь обширный материал, то сделал по следующей причине. Мне кажется, что своевременно дать именно краткую сводку главнейших, по возможности, типологических работ ученых, занимающихся за последние годы изучением искусства с новых точек зрения. Сейчас искусствознание переживает момент, когда оно должно оглянуться на пройденный путь, сделать оценку достигнутых результатов и, поставив хорошо очерченные вопросы, направиться в планомерном движении к поставленным целям. Предварительно остановимся, однако, несколько на эстетике, которая до недавнего времени брала на себя истолкование основных проблем искусства.

II.

Вопросы, которыми занималась „старая“, спекулятивная эстетика и в значительной мере продолжает интересоваться также и современная наука о Прекрасном, и то, как она эти вопросы ставила, показывают, что эстетика не знает произведения искусства, как живого и сложного организма. Свои построения эстетика основывает на анализе понятия искусства и из него получает свои выводы, к которым подводятся те или иные категории искусства.

„Эстетика“ интересовала прежде всего проблема эстетической телеологии: мир пребывает для осуществления Красоты, которая объявляется в Прекрасном, в Добре, в Возвышенном. Прекрасное есть Добро и Истина.

Прекрасное, как высшая категория, к себе сводит и через себя объясняет чувства человека, его волю, мышление. Прекрасное создает гармонию в мире и устанавливает отношения между людьми и Природой в ее единстве и множественности явлений. Природа могущественный орган, осуществляющий эстетическую телеологию. Сама Природа представляет Естественную Красоту.

В наивысшей степени обладает знанием Прекрасного художник: он жрец, — чувства, воля и мышление его содержат в

себе стихию Прекрасного. Художник—творец, так как он своими эстетическими чувствами, волей, воображением вызывает к жизни Искусство.

Искусство, единое, распадается на свои виды: рождается поэзия, музыка, архитектура, живопись, скульптура, наука. Осуществляя высшие эстетические цели, заложенные в движении мира, Искусство переносит свои действия в область практической жизни. Искусство украшает жизнь человека всеми ценностями культуры, ведущей к совершенству.

Характерно, однако, что уже в начале XIX в. Гербарт сделал попытку построить систему практической философии, доказывая, что отвлеченные эстетические системы не обладают опытным непосредственным знанием и заменяют его бесплодной диалектикой. Система Гербарта не получила признания, и начатое им „формальное“ движение в изучении явлений эстетической ценности не дало нужных результатов, особенно в смысле приближения „эстетика“ к производству искусства.

После сороковых годов эстетические теории, не имея силы оторваться от „спекулятивного“ метода рассуждения и не оставившись на „формальном“ типе построения, представляют собою малоотрадную картину „эклектизма“, как справедливо отмечает Дессуар: новые системы пытаются примирить тонкости, свойственные философскому мышлению, с требованиями исторических наук¹. При этом, однако, по-прежнему, главное внимание обращается на исследование природы эстетического наслаждения и эстетических ценностей.

Все же Дессуар наблюдает „живое движение“ в науке о Прекрасном в некоторых работах Кона, Липса, Фолькельта².

„Устремление вперед“, пользуясь выражением Дессуара, мы можем наблюдать более всего в трудах, которые обращают главное внимание на постановку нового вопроса, „как“ изучать проблемы искусства, и на те вопросы, которые выдвигаются самими произведениями искусства. В указанном отношении необходимо отметить работы того же Дессуара и Утца с характерными, новыми для эстетики, заглавиями: „Эстетика и основы общего искусствознания“ и „Основы общего искусствознания“³.

Нельзя не отметить также своеобразной теории эстетики „прочной формы“ Кроче, устанавливающего наличие целостности художественного выражения, выясняющего понятие Прекрасного, как понятие, стоящее вне эстетики. Кроче знает только выраженную в форме интуицию и он говорит о

¹ Dessoir, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, (Stuttgart. 1906) 51.

² Dessoir, ук. соч., 58, 59.

³ Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, I и II (Stuttgart, 1914 и 1920 гг.).

том, что все наши чувствования представляют собою формы „чувственного познания“¹.

Современные течения в эстетике несомненно подготовлены плодотворными наблюдениями „эстетиков“ прошлого времени. Необходимо, поэтому, отметить некоторые новые для своей эпохи взгляды и в школе спекулятивной эстетики, которые сейчас получают свою запоздалую оценку.

Герbart, которого мы упоминали выше, непонятен, если не вспомнить Баумгартена; нельзя также не отметить знаменательного совпадения мыслей в половине XVIII в. Хогарта и основателя истории классического искусства Винкельмана.

Баумгартен является как бы обоснователем современного интуитивизма; он стремится построить эстетику, как учение о чувственном и наглядном познании мира. Эстетические процессы, по Баумгартену, представляют аналогии с логическими процессами. Он устанавливает „эстетические доказательства“ (*demonstrationes ad oculum*), являющиеся в противоположность логическому доказательству „доказательствами осязательными“ (*demonstrationes palpabiles*). Баумгартен, построения которого хотя и не получили признания, заложил все же камень в фундамент самостоятельной эстетики, которая могла бы подойти с достаточным правом к истолкованию произведений искусства. Нельзя не отметить оживление интереса к Баумгартену в настоящее время: некоторые немецкие критики находят отражение его идей у Кроче².

Мысли Хогарта и Винкельмана подводят нас ближе к самим произведениям искусства. Хогарт, не строя философских систем, указал, что живым источником познания Прекрасного являются произведения самого художника. Художник глубже и непосредственнее чувствует Прекрасное, чем простой смертный — он один в состоянии сознать в памятниках искусства произведения Красоты. Произведения искусства художника — откровения о Прекрасном. Однако, это Прекрасное отнюдь не тождественно с Красивым. Есть Прекрасное и в уродливом и в отталкивающем: гранюры художника являются лучшей иллюстрацией к этому положению. Произведения искусства многочисленны и разнообразны, но основа их едина, так как Прекрасное едино. Отсюда вытекает известное положение Хогарта об Единстве в Многообразии. Как художник и, особенно, как

¹ Ср. Кроче, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I, Теория (Москва, 1920). Заметка о трудах Кроче: в журнале „Начала“ (Петроград, 1921), 1, 264. Новейшая критическая статья: в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1922 г. Работы Кроче по эстетике составляют т. V его философских сочинений за 1911—1919 г.г. Croce, *Nuovi saggi di estetica* (Вар., 1920); м. пр. здесь помещены этюды о начале, периодах и характере истории эстетики, об искусстве, о внеэстетическом понятии Прекрасного и об изобразительных искусствах с критикой теорий Фидлера и Гильдебранда.

² Указанная статья в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1922 г.

график, Хогарт глубоко понимал значение линий. Отдавая дань „живописному“ характеру эпохи, он отмечает линии более высокой ценности, как, например, змеистые и волнистые: только в них осуществляется, а не в простых прямых, разнообразие и однообразие, нужное сплетение линий и величина их. Хогарт требует возможно большего разнообразия в линиях архитектуры, в орнаменте, в живописи.

Хогарт затрагивает также вполне современный вопрос о том, почему линии, не обладающие вне композиции эстетической ценностью, оказывают воздействие на человека. Он объясняет это тем, что воспринимаемый зрителем предмет побуждает „душу“ как бы следовать за ним. Здесь, в соответствии с взглядами Гильдебранда и Вёльфлина можно сказать, что глаз художника, совершающий зрительно-психический акт, следует по линиям, охватывающим предмет. Глаз как бы „ощупывает“ предмет со всех сторон. Положение Хогарта напоминает „нащупывающий глаз“, „nachastende Auge“, Гердера, строившего против Канта свою „эстетику значительного“, согласно которой при восприятии предмета нет ничего второго, лежащего вне предмета. Предмет и наше восприятие его составляют единое. Этот Глаз Гердера является несомненно родственным Большому Глазу — „das Auge“ Вёльфлина¹.

Подобно Хогарту, Винкельман также считал необходимым установить определенный, „абсолютный“ и в то же время осязаемый источник Прекрасного. Свое положение он формулировал точнее, чем Хогарт. Памятники искусства классической древности Греции и Рима являются этим источником. Они представляли для Винкельмана чистые формы, содержащие высшие эстетические ценности. Это были знаки возвышенной речи, с которой божество обращалось к человеку. В связи с установлением абсолютно прекрасной формы греческой скульптуры Винкельман вырабатывает понятие стиля и обращает внимание на влияние, которое оказывает на него климат, раса, национальные качества, государственный строй. Рассматривая произведения искусства в исторических условиях, Винкельман устанавливает смену стилей в трех знаменитых чередованиях: зарождение, расцвет и упадок искусства. Но, так как в произведениях греческого искусства был воплощен абсолютный идеал, то, следовательно, развитие греческого искусства есть развитие идеальной формы.

Винкельман еще более, чем Хогарт, ценил значение линии. Он находил ее в изображениях идеально-прекрасного человеческого тела и считал высшей геометрической фигурой эллипс, отвечающий контурному рисунку человеческого тела и основному понятию „формы чистой Красоты, которая никогда не имеет прерывистых частей“.

¹ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (München, 1921), 18.

Изучая идеальные формы, которые являлись дарами божества, Винкельман не мог не коснуться вопроса о значении „учености“ при исследовании памятников. „Нужно помнить“, говорил он, что „ученость должна занимать в работах по искусству наименьшее место; если же она ничего существенного не высказывает, то должна почитаться за ничто“. Винкельману приходилось встречаться с эстетическими эрудитами, повидимому, не реже, чем Бодлеру с парижскими „фанатиками Красоты“! Приведенное мнение Винкельмана об опасности излишней „*erudizione*“ в исследовании не должно быть забыто, хотя Винкельман нередко погрешал против выставленного им положения, особенно, при истолковании мифологического содержания композиции. По существу же положение Винкельмана содержит чрезвычайно важную мысль: произведение искусства невозможно изучать исключительно при помощи отвлеченных понятий.

Приведенные примеры позволяют сделать несколько выводов. Мы видим, как в разгаре спекулятивной эстетики, оперирующей отвлеченными понятиями, далеко стоящими от произведений искусства, Баумгартен, Хогарт и Винкельман указывают в разрез существующим мнениям на значение „чувственного познания“ и на исключительную важность самого произведения художника. Они говорят о необходимости прежде всего видеть памятник и не только физическим глазом, но прежде всего „ощупывающим“ духовным Глазом. Про них можно было бы сказать словами Вольтера, что они хотели бы „*voir la pensée ou toucher*“. Наконец, они обращают внимание на значение линии и формы. Они чувствуют, что язык искусства иной, чем язык отвлеченной науки. Однако, конечно, не следует их роль переоценивать и видеть в Хогарте и Винкельмане основателей современного искусствознания. Они прежде всего люди своего века, для них искусство — это Красота, творимая божеством.

Так, время от времени, создавались положения, направленные на то, чтобы вывести искусство из сферы отвлеченной эстетики и вместе с этим укрепить значение произведения искусства.

Россия не оставалась чуждой разработке вопросов изучения искусства. Для примера напомним забытую статью академика Н. П. Кондакова, которая представляет интерес не только, как показатель настроения семидесятых годов, но и потому еще, что она знаменует собою один из этапов завоевания историей искусства места в нашей высшей школе¹. Н. П. Кондаков считает необходимым, как это уже имело место во Франции, разграничить теорию искусства, „долженствующую

¹ Кондаков Н. П., Наука классической археологии и теория искусства, „Записки Новороссийского Университета“, 1872 г., 51—90.

по своему существу идти путем индуктивным¹ и эстетику, которая „останется отделом умозрительной философии“ и будет трактовать о Прекрасном². Это разделение необходимо проводить и по отношению к классическому искусству. Нужно идти от исторической разработки именно классического искусства³. Н. П. Кондаков говорит, что в этом, так сказать, практическом направлении теория искусства устраняет от себя все те отделы, которые, как метафизика Прекрасного, могли бы только препятствовать установлению положительных данных и необходимому ограничению области исследования Прекрасного только в искусстве с целью выработки прочных положений, которыми должна руководиться художественная критика⁴. Нужна почва действительности, необходима безпристрастная критика, ищущая в памятнике новых знаний; нужно отделять и связывать эпохи и явления, а главное, избегать произвола субъективных суждений. Для науки наступает время, когда каждый памятник, хотя бы и мелкий, не может уже казаться новой, нередко лишней мелочью. Он находит себе место и становится новым звеном исторической последовательности. Н. П. Кондаков высказывает весьма важную мысль в заключение своей работы, отмечая, что „древний памятник говорит современному зрителю то, что говорил он некогда художнику, его создавшему“⁵. Эту мысль можно выразить иными словами: язык искусства един, нужно только его понимать. Или еще иначе: если современный зритель знает то, что памятник говорил художнику древности, это значит, что существуют закономерные пути искусства, на которых создаются памятники.

Работа Н. П. Кондакова относится к 1871 году. Не случайно, что в это время вновь мы встречаем мысли, сходные по существу с отмеченными нами выше у Баумгартена, Хогарта и других.

III.

„Семидесятые годы“ — десятилетие сложной и разнообразной жизни на Западе и в зависимости от него в России. Основной тон времени — позитивизм в разных формах и приложениях, укреплявшийся, благодаря развитию точных наук и успехам техники⁶. По отношению к пятидесятым годам эти „Семидесятые годы“ одна из высших точек реалистического отношения к миру в кривой, изображающей историю

¹ Кондаков, ук. соч., 53.

² Кондаков, 79.

³ Кондаков, 79.

⁴ Кондаков, 90.

⁵ Ср. Fiedler, *Moderner Naturalismus und Künstlerische Wahrheit* в его „*Schriften über Kunst*“ (München, 1913), I, 133.

второй половины XIX столетия. Этот основной тон был слышен в области всех гуманитарных знаний, но звучал он по-разному в различных дисциплинах. В различии тонов звучания позитивизма можно сделать наблюдения важные для жизни искусства.

Вот несколько примеров полных аккордов позитивизма.

В 1874 г. известный историк литературы Вильгельм Шерер подхватил фразу, незадолго до этого высказанную Юлианом Шмидтом: „новое поколение не строит никаких систем“. Миросозерцания, подтверждал Шерер в своих лекциях и статьях, потеряли кредит. Ссылаясь на точные науки, Шерер требовал, чтобы науки гуманитарные заимствовали у них методы исследования ¹.

То же проводит в 1879 г. во Франции Золя в своей известной работе об экспериментальном романе. Можно верить только прочно установленным фактам, и натурализм представляет наилучшую литературную форму в век торжества точной науки.

В изобразительном искусстве художники проводили те же мысли. Искусство прошлого стремилось, говорили они, приукрашать явления жизни и повинно в искажении действительности. Теперь нужно стать лицом к лицу с действительностью и изображать все так, как оно существует в реальной жизни. Правда, при этом вопрос об истинной сущности действительности не ставился, и мнения по этому поводу не шли дальше форм наивного реализма.

Например, Курбе в знаменитом своем художественном манифесте 1855 г. говорил: „реализм по существу искусство демократическое. Оно состоит в изображении предметов видимых и осязаемых. Живопись—чисто физический язык, и предметы абстрактные, невидимые и несуществующие не подлежат ее ведению“. Эти же мысли повторял он и 15 лет спустя: „сущность реализма заключается в отрицании идеала; никогда ни один художник до настоящего дня не решался это утверждать столь категорически, как я“.

Казалось, что позитивизм в искусстве утвержден, и увлечение им, действительно, достигает размеров, которые позволили Фидлеру привести сравнение его с потоком, заливающим в своем бурном распространении все окружающее ².

Воздействию этого потока подвергся также рисунок, значение которого упало в семидесятых годах в сравнении с усилившейся красочностью „реалистической“ живописи ³.

Однако, позитивизм отнюдь не оказался единственным художественным потоком: в Германии, например, Вильгельм

¹ Вальцель, Импрессионизм и экспрессионизм (Петроград, 1922), 11.

² Fiedler, ук. соч., I, 136.

³ Justi, Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert (Berlin, 1922), 93.

Лейбль и Марес работают в одно время. Более того, в самом основном русле позитивизма можно отметить различные струи. Это наблюдение возможно сделать, например, по отношению к Курбе и Мане. Курбе, работая в 1869 г. на берегу Штарнбергского озера около Мюнхена над осенним ландшафтом, в то же время тщательно копировал в Мюнхенской пинакотеке картины старых мастеров. Также и Мане проходит школу „импрессионистического“ отношения к действительности, через изучение Веласкеса и Франца Хальса.

Нельзя не отметить также творчества Сезанна, исключительного по своему своеобразию преломления идей позитивизма. У Сезанна, который с чрезвычайным вниманием относится к старому искусству и особенно ценит Греко, уже в семидесятих годах можно наблюдать, как для него природа, являясь живописным предметом, лежащим в основе зрительного явления, в то же время представляет совокупность строгих и законченных, объективных, „кубических“ форм. Иначе говоря, реалистическая основа перерабатывается в живописи Сезанна в „философскую“ концепцию формы Вещи.

Присутствие разных потоков художественных интересов можно наблюдать также и в широких кругах общества семидесятых годов. В Германии, например, более всего ценился боевой реализм в живописи и, в то же время, выставка картин Гольбейна в 1870 г. вызывает самый живой интерес в тех же кругах.

Словом, даже для лучших художников-позитивистов „семидесятых годов“, как верно отмечает Мейер-Грефе, слова о натурализме в искусстве представляли собою явную бессмыслицу ¹.

Вот еще один, более резкий, пример разнородности художественных течений в семидесятых годах. Моне и Писсаро во время войны 1870 г. находились в Лондоне, где они, конечно, наблюдали, как, в виде протеста против натурализма и в частности против импрессионизма, в Англии создавалась школа „праерафаэлитов“, для которых действительность являлась в символических и эстетических образах.

И как ярко, на фоне позитивизма континента, должен был выступать примерно в 1878 г. Оскар Уайльд в роли эстета и пророка „красивой жизни“! ²

Изучение искусства античной Греции подверглось также воздействию основного тона времени.

Именно в духе идей семидесятых годов, необходимо оценивать знаменитое в свое время сочинение Земпера, в котором он воплотил свой протест против влияний спекуля-

¹ Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (Berlin, 1904), I, 141.

² Чуковский, Оскар Уайльд (Петроград, 1922), 24.

тивной эстетики и, особенно, против философии Гегеля¹. В своем труде Земпер, обосновавший сравнительно-генетический метод исследования, стремится изучать явления искусства эмпирическим путем. Земпер доказывает, что на формы искусства влияют главным образом материальные причины (цель употребления, материал, климат и т. д.) и в значительно меньшей степени причины духовного порядка. В частности, весь орнамент выводился Земпером из техники тканья и плетения.

Теория Земпера получила, как известно, весьма широкое признание в шестидесятых и семидесятых годах. „Земперянцы“ выставили даже догматическое положение, гласившее, что „художественная форма есть продукт соединения материи и обрабатывающих ее технических приемов“. В течение некоторого времени „Техника“ почти заменила понятие „Искусство“. Под влиянием Земпера написана и работа Конце „К истории возникновения греческого искусства“.

Однако, теория Земпера, объясняющая произведения искусства, главным образом, со стороны их формы, менее всего может быть по существу рассматриваема как пример чисто позитивного метода построения. Действительно, Земпер должен допускать существование какого-то отвлеченного Образца, который и ложится в основу, например, ткацкого мастерства. В создании стиля нужно было признать участвующими, прежде всего, крупные Идеи.

Приведенные примеры позволяют сделать два наблюдения. Позитивизм, действительно, проникает в область духовного творчества. Но, господствуя, он отнюдь не являлся единственным и целостным течением: импрессионизм и противоположный ему английский эстетизм показывают на разнородные группировки вкусов и взглядов в живописи и в современной литературе.

Позитивизм, однако, содержал, по существу, весьма значительную мысль: признание действительности и наблюдение над действующими в реальных условиях закономерными силами.

Несомненно, весьма сложным отражением основных положений позитивизма семидесятых годов должны мы, мне кажется, объяснить своеобразное стремление к Действительности у тех, кто был противником наивного реализма.

Вот несколько примеров: Уолтер Патер, утонченный знаток старых легенд, автор „Воображаемых портретов“, пишет в предисловии к своим этюдам по Ренессансу, вышедшим в Лондоне в 1873 г.: „писатели по вопросам искусства и поэзии многократно пытались установить абстрактное понятие Кра-

¹ Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (Leipzig, 1861; 2-ое изд. 1879). В последнее время подробное изложение теории Земпера дал в своей изданной на правах рукописи брошюре Н. И. Романов, Введение в историю искусства (Москва 1917).

соты и выразить ее в общих выражениях и найти универсальную формулу для нее". Но, „Красота нечто относительное; поэтому, определение ее тем менее имеет смысла и интереса, чем оно абстрактнее". По мнению Патера, „задача истинного эстетика заключается в том, чтобы определить Красоту в возможно более конкретных формах". „Видеть вещь такую, какова она есть в действительности, вот, что признается целью истинно-критической деятельности. Но, для того, чтобы видеть предмет в действительности, необходимо иметь восприятие своего собственного впечатления таковым, каково оно есть" ¹. Можно, конечно, отказать в научности выражениям Патера, как это делает Дессуар ², но нельзя не видеть в них жизненной формулы: „видеть вещь таковой, какова она есть в действительности".

Ту же мысль, по существу, высказывает в 1875 г. Фромантен, один из тех тонких ценителей искусства, как Гонкуры и Румор, которые, по выражению Фридлендера, своим „хорошим диллетанством" сделали все существенное для понимания произведения искусства ³. В предисловии к своей прекрасной книге Фромантен говорит, что следовало бы написать книгу, в которой „философии, эстетике, номенклатуре, анекдотическому элементу было бы отведено гораздо меньше места, а вопросам искусства несравненно больше" ⁴.

Более определенно формулирует свой взгляд на искусство Бурхардт в одном письме из Лондона, в августе 1879 г.: „необходимо, пишет он, привести к возможно более ясным формулам живые законы, лежащие в основе художественной формы" ⁵.

Приведенные примеры ясно указывают на поиски „объективной действительности", в условиях которой возможно проводить истолкование искусства более тонким методом, чем это предлагали обоснователи позитивизма.

Неизмеримо большее значение имеет работа, которая была проделана, начиная с 1866 г., в Мюнхене и в Италии, в Риме и во Флоренции Маресом, Фидлером и Гильдебрандом. В постоянном обмене мнений со своими друзьями Фидлер выработал темы главных своих статей „Об оценке произведений изобразительного искусства" (1876 г.), „О художественных интересах и об усилении их" (1879 г.) и полемической статьи, направленной против увлечения позитивизмом („Современный натурализм и

¹ Патер, Ренессанс (Москва, 1912), V.

² Dessoir, ук. соч., 7.

³ Фридлендер, Знаток искусства (Москва, 1923), 18: „диллетанты сделали самое существенное; когда-то они сделали все: достаточно назвать Гонкуров, Фромантена или Румора".

⁴ Фромантен, Старинные мастера (Спб. 1913), 3.

⁵ Burchardt, Briefe an einen Architekten. 1870 — 1889 Jahren (München, 1913).

художественная правда", 1881 г.). В этих же беседах зародилась книга Гильдебранда.

Марес, Фидлер и Гильдебранд, объединенные общностью художественных интересов, не стремились, однако, к созданию "школы", не вырабатывали никаких художественных "манифестов" и не заботились о широком распространении в печати своих взглядов. Не могли получить широкого распространения новые мысли и потому еще, что Фейербах и Бёклин, Тома и Ленбах, чаще других посещавшие кружок трех друзей, мало интересовались идеологической стороной их бесед и, конечно, не могли бы явиться проводниками мыслей. Оттого и случилось, что работы Фидлера были впервые изданы отдельным изданием лишь год спустя после его смерти в 1896 г., только в 1913 г. были переизданы, и у нас в широких кругах мало известны. Гильдебранд издал свою книгу "Проблема формы в изобразительном искусстве" только в 1893 году. Также и Марес, не признанный при жизни, смерть которого в 1887 г. прошла для широких кругов незаметно, только в начале девятисотых годов начал входить в художественный обиход европейского искусства.

На основных взглядах Фидлера необходимо остановиться подробнее. При обозрении его взглядов на искусство, мы включим также его рассуждения о значении "зримости" (*Sichtbarkeit*) в работе "О происхождении художественной деятельности" (1887 г.) ¹.

IV.

Уже в своей первой работе Фидлер отмечает, что объяснение произведения изобразительного искусства, как порождения человеческой энергии, и суждения о нем, должны исходить из иных предпосылок, чем истолкование произведения природы и суждения о нем ². Тут же Фидлер ставит свой первый основной критический вопрос: является ли вполне обоснованным предположение, что искусство в полном его объеме принадлежит истолкованию эстетикой? Не имеет ли искусство какое-либо иное, самостоятельное значение, чем то, которое эстетика ему приписывает ³. Для Фидлера нет сомнения, что необходимо должна возникнуть специальная дисциплина, которая будет заниматься вопросами искусства. Главный вопрос Фидлера разбирается им в четырех положениях.

¹ Fiedler. Schriften über Kunst (München, 1913), т. I и II (2-ое изд. работ Фидлера было выпущено Коннертом; 1-ое—Марбахом в Мюнхене 1896 г.). О Фидлере главные работы: Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers (München, 1909); Utitz, K. Fiedler, Schriften über Kunst в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1913 г., 501—504; Utitz, Grundlegung etc, I, 3—9. Paret, Konrad Fiedler в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1922 г., 320—368.

² Fiedler, ук. соч., I, 3.

³ Fiedler, I, 11.

Во первых, эстетика и изучение изобразительного искусства выигрывают, если обе дисциплины в своих исходных пунктах и выставляемых ими целях сохраняют свою самостоятельность. Они должны соединяться лишь в том случае, если от этого проистекает взаимная польза.

Во вторых, эстетика обязана своим происхождением иной духовной потребности, чем искусство. Она не может истолковывать произведения искусства с точки зрения только эстетической ценности (Aesthetisch) и оставлять их без объяснения с точки зрения искусствознания (Künstlerisch).

В третьих, положения, выставляемые эстетикой, могут быть не только этического и не только художественного происхождения, они могут также вытекать из соображений религиозного, этического или политического характера.

В четвертых, создание художественных произведений исключительно по правилам эстетики должно неизбежно привести к смерти искусства.

Из приведенных положений Фидлера видно, что, если бы третье положение подчинило себе искусство всецело, то оно оказалось бы непригодным для изучения специально-художественного произведения. Равным образом, если бы искусство оказалось подчиненным исключительно научному рассмотрению, оно могло бы также потерять многое из присущих ему качеств. Возможна, предполагает Фидлер, история искусства, в которой некоторые весьма существенные художественные стороны исторически изучаемого предмета могут быть оставлены совсем без внимания. Это особенно часто может случаться при изучении, например, памятника архитектуры. В ней труднее, чем в изобразительных искусствах, определить, какая часть здания принадлежит художественной деятельности и какие части обязаны своим происхождением техническим потребностям ¹.

Из сказанного вытекает одно из важнейших положений теории Фидлера: искусство может быть определяемо только на его собственной почве ². Во всей пестрой совокупности памятников, создаваемых проявлением различных способностей и осуществлением разных стремлений художника, можно заметить основную нить закономерного развития искусства, находящего свое воплощение в самых разнообразных формах ³. Работа над произведениями искусства должна принадлежать особой научной дисциплине, обладающей своей методологией ⁴.

¹ Fiedler, ук. соч., I, 20.

² Fiedler, I, 30: „Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen“.

³ Fiedler, I, 73.

⁴ Fiedler, I, 15—17.

При таком положении возникает необходимость с особым вниманием относиться к развитию способности Восприятия. Фидлер, в некоторых своих положениях напоминая мысли Баумгартена, говорит, что Восприятие так же, как абстрактное мышление, должно получить признание своего права на самостоятельное значение. Ведь человек осуществляет свое духовное господство над миром не только в применении именно Понятия, но также и в осуществлении Восприятия. Происхождение и существование искусства основывается на непосредственном захвате мира силою Восприятия. Значение этого Восприятия заключается в том, что оно является определенной, именно этой, а не другой, формой, в которой человек не только стремится осознать мир, но благодаря которой он принуждается к познанию его.

Таким образом, положение художника по отношению к миру определяется не его свободным выбором, но является ему присущим. То, что создает искусство, представляет вовсе не второй мир, который существует вне искусства; нет, скорее именно искусство вызывает мир для художественного сознания. Невозможно отделять бытие (Wesen) от явления (Erscheinung) — то и другое соединено в Едином. Вообще, можно сказать, что существует Единство в Многообразии, как это имеет место, например, в естественно-исторических дисциплинах. Однако, нужно помнить, что Единство не дает права конструировать понятия метафизической „Вещи в себе“¹.

Если бы человек не обладал художественным дарованием, мир в одной из своих сторон оказался бы потерянным для людей.

Здесь Фидлер подходит к новому важному положению: „Искусство обладает способностью исследовать подобно науке, а наука обладает даром оформления, как искусство. Разница заключается лишь в материале, из которого черпается форма. Искусство и наука обладают им присущими средствами, благодаря которым человек познает действительность“². Фидлер формулирует эти средства во второй своей работе „О происхождении художественной деятельности“.

Но, прежде всего, что такое действительность? По мнению Фидлера, может быть, по существу, только „одна действительность, и эта единая действительность так построена, что к ее сущности неизбежным образом принадлежит духовно-чувственная организация человека. Без этой последней действительность теряет не только способность к явлению, но также и свою сущность, словом, она перестает существовать. Человек не может предъявлять никаких требований к какой-либо иной

¹ Fiedler, ук. соч., II, 193.

² Fiedler, I, 50.

действительности¹. Фидлер дает соответствующую его теории формулу для этой единой действительности: существует „чувственный материал действительности“ (Sinnlicher Wirklichkeitsstoff), который может дать себе самому выражение².

Эту действительность искусство познает путем восприятия, наука путем установления понятий. В восприятии осуществляется „зримость“ предмета (Sichtbarkeit)³. Эта зримость вещей находит свое воплощение в „выраженной форме“ (Formgebilde)⁴.

Необходимо, с точки зрения логики, отчетливо оценить это положение Фидлера: человек приобретает тем большую ясность понятия, чем сильнее произошло отвлечение элементов восприятия. Но понятие никогда не может служить средством к удлинению нашего восприятия. Восприятие вполне противоположно понятию⁵.

Центральное понятие „зримости“, которое Фидлер подробно анализирует, является, несомненно, философским аспектом излюбленного положения Мареса: „научиться видеть составляет все“ (Sehen lernen ist alles). Из многочисленных мест, посвященных выяснению значения зримости, приведем следующее: „произведение искусства должно стать на место природы, только тогда мы перестанем стремиться видеть искусство через природу; мы подчиним себя искусству, чтобы оно нас учило видеть природу“⁶. Как мы видим, главное свойство произведения искусства заключается в том, что в нем воплощена зримость. Таким образом, произведение искусства служит, в конце концов, не для чего иного, как для чувственного познания мира и его явлений. Искусство, иначе говоря, открывает нам картину существующего мира.

Итак, изложенные выше взгляды Фидлера сводятся вкратце к следующему.

Искусство обладает закономерностью в явлениях своего бытия и развития. Конкретные условия места и времени могут изменяться, так же как меняются индивидуальные черты художника. Но закономерность проявляется прежде всего в процессе художественного творчества, в создании тождественных форм современного художник родственен античному.

Идея Красоты вовсе не составляет необходимого содержания произведения искусства: субъективно произведение искусства

¹ Fiedler, ук. соч., II, 202.

² Fiedler, I, 266, в статье „О происхождении художественной деятельности“.

³ Fiedler, I, 242.

⁴ Fiedler, I, 32; ср. 18, 247 и след., 310.

⁵ Это положение хорошо выясняет Dessoir, ук. соч., 72, приводя выражение Фидлера (I, 290): „художник обладает способностью, которой мы лишены, он может процессы восприятия глазом привести к зрительным выражениям“.

⁶ Fiedler, ук. соч., I, 289, 331 и след.

может восприниматься, как Прекрасное, но это понятие не составляет главного предиката памятника¹. Фидлер в одном месте хорошо иллюстрирует свою мысль: „художники от Дюрера до Рембрандта являются первоклассными мастерами так же, как Рафаэль или Микеланжело, хотя северные художники и устремлялись к совершенно иным предметам, чем Красота“².

Равным образом, научные или отвлеченные философские идеи, как таковые,—не составляют содержания искусства. Фидлер освобождает его от эстетики и психологии школы Фехнера, говорящей о чувстве приятного и неприятного.

Искусство должно составить содержание особой научной дисциплины.

Зримость предмета составляет главный элемент в создании произведения искусства.

Искусство получает бытие только при условии преобразования восприятия и приобретения им формы.

Словом, главное—проблема чистого оформления восприятия. В большинстве случаев эстетика именно это положение и не принимала во внимание: эстетическая ценность, как таковая, не имеет дела с изображением и оформлением; эстетическое наслаждение и Красота—состояния дионисического хаоса, но не радость перед аполлоновской формой.

Искусство закономерно возникает постоянно в новых оформляемых явлениях. Не может быть готового „художественного языка“. Однако, вся множественность художественных явлений представляет Единство.

Видение осуществляется путем „чувственного познания“ (Sinnliche Erkenntnis). Эта формула, известная некоторым эстетическим теориям и занимающая видное место в построении Геггнера, приобретает у Фидлера особое значение³.

Действительность, а не отвлеченный мир, предстает художнику. Искусство открывает нам эту действительность.

Фидлер в своих поисках объективного многим обязан в философском отношении Канту, главным образом, его методам теории познания. Однако, он принимает с большой критикой учение Канта, особенно его Эстетику и Критику Суждений.

Но, опираясь на философское основание, Фидлер отнюдь не стремится установить законы, определяющие бытие и развитие искусства⁴: он хочет лишь вскрыть закономерность, существующую в явлениях искусства и в отношениях человека к нему.

¹ Fiedler, ук. соч., II, 18.

² См. об этом Utitz, *Ausserästhetische Faktoren im Kunstgenuss* в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“. 1912 г. 618.

³ Spitzer, Hermann Hettner's kunstphilosophische Anfänge und Literaturästhetik (Graz, 1903), 29, 125, сл. Искусство—особый орган, создающий представления мыслей, оно является языком чувственного сознания.

⁴ Fiedler, ук. соч., I, 74.

В значительной степени отсутствием догматических формул, влияние которых весьма заметно у Гильдебранда, Фидлер несомненно обязан живописному материалу, предоставлявшемуся ему художником Маресом. Только тесной связью с Маресом можно объяснить центральное положение, которое у Фидлера занимает идея чувственного познания и проблема оформления зримости. Все эти вопросы, взятые вне философской рамки, являются прежде всего проблемами для каждого творящего пространственные формы художника.

При всей тщательности разработки материала, Фидлер, однако, конечно, не мог создать теорию, которая бы не вызвала ряда вопросов и замечаний¹. Но первый этап работами Фидлера завершен. Цели искусствознания были намечены и задачи поставлены.

V.

Второй эпохой в развитии нового понимания искусства, как самостоятельного целого, является десятилетие „девяностых годов“, начало которых идейно связано с „семидесятыми годами“ кружка Марес—Фидлер—Гильдебранд.

После смерти Мареса, Фидлер и Гильдебранд продолжали деятельную разработку вопросов изучения искусства. В результате, за два года до смерти Фидлера появилось известное сочинение Гильдебранда „Проблема формы в изобразительном искусстве“².

Подобно Фидлеру Гильдебранд в своей работе полемизирует с позитивистическим пониманием искусства и выступает против импрессионизма, который, отвергая участие мышления в искусстве, открывает широкое поле для субъективизма и утверждает в жизни несомненный художественный релятивизм.

В противоположность Фидлеру Гильдебранд в борьбе против крайнего субъективизма впадает в другую крайность: он стремится создать прочные и не дающие места исключениям законы изобразительного искусства.

В то же время, при знакомстве с теорией Гильдебранда, чувствуется, что он не только философ и ценитель искусства, как Фидлер, друг художника Мареса, но прежде всего сам художник-скульптор. Такое сочетание качеств в Гильдебранде-исследователе сказывается, например, в том, что он уделяет много места анализу элементов материального свойства в процессе осуществления творческого замысла. Гильдебранда весьма живо интересуют вопросы, связанные с материалом, размерами, светом и тенью.

¹ Напр., Мейман, Введение в современную эстетику (Москва, 1909), 106—108.

² Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Leipzig, 1893; русский перевод, Москва, 1914).

Под влиянием Греции классического периода, Гильдебранд ищет в искусстве строгую тектонику, гармонию, замкнутость формы и чистоту контуров в произведении скульптуры.

Иногда можно подметить даже черезчур сильное влияние анализа в применении к памятникам искусства. Излишний рационализм, опасный для каждого художника вообще, подчас подводит произведения Гильдебранда к границе холодного академизма.

С другой стороны, в согласии с Фидлером, Гильдебранд выдвигает, как одно из главных своих положений, значение автономности искусства. Это положение особенно необходимо защищать, говорит он, так как исторический метод исследования привел к тому, что в произведениях искусства все более и более выдвигаются на первый план изменения и различия. Отличаются личные черты художника, условия эпохи, национальные особенности. Отсюда возникает ложный взгляд, что в искусстве дело идет прежде всего об отношении к личности, к художественным сторонам природы человека. Художественно существенное содержание, которое независимо от всякой смены эпох следует своим внутренним законам, игнорируется ¹.

В соответствии с основным взглядом на значение самостоятельности искусства, Гильдебранд и пишет свою книгу, выступая, как остроумно замечает Вельфлин, „во имя искусства, а не в обоснование какого-либо особого стиля“ ².

Если для философа Фидлера одной из главных задач было доказать право искусства на автономность и выяснить значение Зримости, то Гильдебранд художник-скульптор свое внимание устремляет прежде всего на проблему пространства и на его анализ.

Взгляд Гильдебранда на пространство, по существу, весьма близок к пониманию пространства античной Грецией. Существует пространственное целое, которое есть пространство, как трехмерное протяжение. Иначе: движение или способность движения нашего представления происходит по трем измерениям ³. Существенным в этом пространстве является его непрерывность. Пространство можно представить себе не как ограниченное снаружи, но как оживленное изнутри; оно как бы является полым пространством, которое наполнено частью единичными объемами предметов, частью воздушными телами ⁴.

Как происходит восприятие предмета? Как и Фидлер, Гильдебранд на первое место выдвигает анализ процесса видения и представления предмета.

¹ Гильдебранд, ук. соч., 67.

² Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 115.

³ Гильдебранд, ук. соч., 26.

⁴ Гильдебранд, 27.

Необходимо отдать себе прежде всего ясный отчет в роли видящего Глаза: этот тонкий инструмент создает некоторое единство благодаря установлению равновесия, осуществляемого бесконечно сложным смешением духовного и чувственного материала ¹. Это смешение не что иное, в конце концов, как результат осуществления чувственного познания, о котором речь была выше.

Видение зависит не только от формы бытия предмета, но и от формы его воздействия. Форма бытия независима от смены явлений; форма воздействия—результат действия самого предмета, освещения, среды и изменяющейся точки зрения воспринимающего. Непосредственное восприятие, даже простой образ воспоминаний не соответствует форме воздействия предмета: необходимо фиксировать и объединить в их взаимных отношениях все многообразные ощущения формы, из которых складывается форма воздействия ².

Но, без помощи представлений, эти задачи неразрешимы. Гильдебранд возражает против взгляда, проводимого позитивной школой, что всякое влияние представлений искажает, так называемую, правду природы. Наоборот: именно представления обуславливают зрение в собственном смысле. Ведь „жизнь природы есть собственно ее оживление при помощи представлений“ ³. Нельзя, как хочет художник-позитивист, воспринять самый предмет, мы можем иметь только представление о нем ⁴. Зрение отнюдь не механический процесс,—только при наличии представления мы переходим от механического зрительного образа к образу пространственной природы. Поэтому, следует искать параллелей между природой и художественным произведением не в тождественности их фактического явления, но в том, что им обоим присуща одинаковая способность возбуждения пространственного представления ⁵.

Во всех этих построениях ясно чувствуется художник. Теория Гильдебранда в то же время практическое указание скульптору.

Художественный идеал Гильдебранда, как замечает Мейер-Грефе, носит рационалистические черты ⁶; недаром Гильдебранд является, противником теории „вчувствования“: он хочет действовать строгой логикой.

Вальцель хорошо подмечает основной тон построения Гильдебранда. Он говорит, что в учении Гильдебранда „вещь“ снова получает должную оценку. Еще важнее, что Гильдебранд далеко отделяет друг от друга жизнь (или природу) и

¹ Гильдебранд, ук. соч., 105.

² Вальцель, ук. соч., 61.

³ Гильдебранд, ук. соч., 56.

⁴ Гильдебранд, 23.

⁵ Гильдебранд, 30.

⁶ Meier-Graefe, ук. соч., II, 462.

искусство. Но Гильдебранд далек от идеи искусства, черпающего свои законы только из духа художника и делающего произведение искусства исключительно выражением духа ¹.

Лучше других выражает свое впечатление о книге Гильдебранда Вёльфлин: она на него оказала неизгладимое влияние. В предисловии к своей работе „Классическое искусство“ Вёльфлин писал: „появление книги „Проблема формы“ было похоже на действие освежающего дождя, упавшего на сухую почву“. Затем, после более, чем двадцатилетнего воздействия этой книги, Вёльфлин вновь отмечает значение книги Гильдебранда в своей последней работе, говоря, что книга Гильдебранда стала „катехизисом новой большой художественной школы“ искусствознания ². По книге Гильдебранда Корнелиус вел в Мюнхенском Университете занятия, из которых вышла его интересная работа „Основные законы изобразительного искусства“, написанная, главным образом, как основы практической эстетики ³. Взгляды Гильдебранда вместе с теорией Фидлера излагает Дессуар, как основу нового искусства ⁴, а Утиц, расходясь во многих отношениях с Гильдебрандом, все же называет его книгу „знаменитой“ ⁵.

Как мы видим, работа Гильдебранда вызвала к себе большой интерес. Однако, против нее раздавалось и до сих пор раздается много возражений. Одни находят, что Гильдебранд холодный эстет, другие, как например Мейман, резко нападают на Гильдебранда, считая ошибочным его построение ⁶, третьи видят в теории Гильдебранда односторонность.

Между прочим, в последнем упрекает Гильдебранда и Вальцель, говоря, что он „защищает свой символ веры с явной односторонностью. Скульптор, да не только он один, многое может почерпнуть из книги Гильдебранда, но только не способность справедливого отношения к противоположному направлению“ ⁷. В последнее время Гильдебранда от этого упрека защищает Вёльфлин, говоря, что совершенно несправедливо упрекать его в защите интересов искусства только с точки зрения скульптуры: Гильдебранд возражает лишь против всяческого диллетантизма ⁸.

Многие из возражений, нужно сказать, основаны на недоразумении, как например, статья Гамана в дессуаровском журнале ⁹.

¹ Вальцель, ук. соч., 62.

² Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 115.

³ Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlage einer praktischen Aesthetik, 2-ое изд. (Leipzig, 1911).

⁴ Dessoir, ук. соч., 72.

⁵ Utitz, Grundlegung, I, 8.

⁶ Мейман, Введение в современную эстетику (Москва, 1919), 105.

⁷ Вальцель, ук. соч., 60.

⁸ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 116.

⁹ „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1918 г.

Как легко заметить, Фидлера и Гильдебранда по праву можно рассматривать, как основателей новой школы изучения искусства.

После них необходимо в девяностых годах отметить также Ланге и Ригля.

Ланге в своей известной, задуманной им еще в семидесятих годах, не без влияния Земпера, работе „об изображении человеческой фигуры в первобытном искусстве до греческого искусства V в. до Р. Хр.“ дал в 1892 г. сводку своих основных наблюдений над формами статуарной пластики и рельефа ¹.

Беря произведения мексиканского искусства, идолов с Ванкувера и Ямайки, скульптуру Египта, Ассирии и приводя архаические статуи Греции, Ланге устанавливает правила, сделавшиеся известными под именем „закона фронтальности“. В основу своих рассуждений Ланге кладет исследование размеров, объема и протяженности, т.е. элементов, с которыми имеет преимущественно дело. Так же и для изображения плоской фигуры на ровной и изогнутой поверхности, Ланге устанавливает известные „правила“ рельефного изображения. При этом Ланге обращает внимание, как и следовало ожидать, на значение главного элемента в изображении на плоскости—линию, которую он разбирает, преимущественно, как линию контура.

Работа Ланге для греческого искусства представляет первую попытку, более строгую, чем это сделал Земпер, дать объективные основы скульптуры, исходя из закономерных, именно этому роду изобразительного искусства присущих свойств.

В родственном с Ланге кругу идей и наблюдений следует оценивать раннюю работу Ригля „Вопросы стиля“ ².

Отдавая должное работам Земпера и завися от него в отношении приемов сравнительного метода изучения, Ригль выступает с критикой основных положений Земпера и особенно нападает на „земперианцев“. Ригль, как известно, в противоположность Земперу, обосновывает понятие „воли к созданию форм“. Художник не только „может“, он прежде всего „хочет“ создать.

Ригль, как и Ланге, стремится найти в то же время объективные элементы, на которых покоится искусство, и хочет дать основу истории орнаментики. Его наблюдения над значением в искусстве линии весьма ценны и живы. Ригль говорит о появлении на плоскости „обрисовывающей контур линии“ (Umrisslinie). С момента рождения контурной линии, линия

¹ Lange, Etude sur la représentation de la figure humaine dans l'art primitif jusqu'à l'art grec du V s. a. J. Ch. Резюме его работы на датском языке (Copenhagen, 1892) 261.

² Riegl, Stilfragen (Berlin, 1893).

составила основной элемент каждого рисунка, живописи и вообще каждого рода искусства на плоскости¹.

Заслуга открытия линии принадлежит палеолитическому обитателю Западной Европы, причем его рисунки возникли, конечно, вне зависимости от ткацкого искусства, как полагал Земпер. Здесь постоянно Ригль отмечает, что при изображении передается образ не самого предмета, но его силуэты, т. е. именно „контурная линия“, которая в действительности не существует².

В своих других работах Ригль продолжает изучать основные элементы развития стиля и, отчасти под влиянием Викофа, установившего понятие „живописного стиля“, стремится обосновать терминологически некоторые понятия, необходимые при изучении искусства, как самостоятельного целого³. Ценным является его понятие „зрительного“ (optisch) и „осязательного“ (haptisch), которое по существу является оживлением „ощупывающего глаза“ Гердера. Необходимо также отметить анализ проблемы пространства и изображения на данной плоскости, который Ригль дает в своем исследовании о голландском групповом портрете, оказавшем, спустя несколько лет, большое влияние, например, на Янцена, в его диссертации⁴.

Наблюдения Ригля и особенно устанавливаемые им понятия зрительного и осязательного получили положительную оценку со стороны Вёльфлина, который в своей последней работе применительно к терминам Ригля создает свои понятия „зрительных“ ценностей (Sehwerte и Tastwerte)⁵.

VI.

Изложенное на предыдущих страницах позволяет сделать несколько наблюдений.

Можно видеть, как господствующие в той или другой эпохе течения в искусстве и в эстетике давали повод к тому, чтобы мысль исследователя и постоянно по новому зоркий глаз художника прорывали становящуюся слишком плотной духовную ткань времени. При различии господствующих вкусов и направлений заостренные мысли и пронизательные

¹ Riegl, ук. соч., 2.

² Riegl, 2.

³ Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern (1901); Das holländische Gruppenporträt (1902); Entstehung der Barokkunst in Rom (1918); Lorenzo Bernini (1912). Критика теории Ригля в рецензии Heidrich на работу Jantzen, Das niederländische Architekturbild (1910) в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1913 г., 117.

⁴ См. выше примечание.

⁵ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, VIII.

взоры, не удовлетворяющиеся общим, хотя бы и очень высоким и ценным, оказывались сходственными между собой и направлялись на истолкование одних и тех же явлений.

Подобное положение указывает на то, что завоевание мира явлений происходит с закономерностью, которую можно в известной степени выразить образно так: духовное напряжение направляется прежде всего на то, чтобы потоком своим наполнить до установления равных границ сосудов эпохи. Затем наступает оседание частей обще-творческой почвы, увлеченных двигавшимся историческим потоком и некоторое время чувствовавших себя не только причастными, но и принадлежащими этому потоку.

Продолжая сравнение, можно сказать, что на протяжении веков и десятилетий, когда оседание образовало уже мощный основной слой, продолжающиеся отложения поднимают возвышенную поверхность уединенного острова. Он вздымается из потока и разбивает течение, направляя его по разным руслам.

Действительно, в эпоху господствующих вкусов в искусстве XV в. появляется Альберти, создающий свою теорию искусствознания в противоположность построению в духе эпохи Ченино Ченини. Пьеро делла Франческа, как будто иллюстрирует теорию Альберти и чрезвычайно отличается и от мастеров прошлого времени, и своих современников, соединяясь скорее с грядущими мастерами¹.

Также в разрез своей эпохе, но исходя из нее, пишет свой трактат „О живописи“ Леонардо да Винчи, предлагая программу чувственного познания мира.

Затем, в XVIII в. при господстве спекулятивной эстетики возникают внутри нее положения, которые идут вразрез с установившимися взглядами и соединяются скорее всего в идейной встрече с построениями Альберти и Леонардо да Винчи.

То же наблюдается и в семидесятых годах XIX века. Кружок Марес—Фидлер—Гильдебранд представляет собою как бы островок среди господствующего потока позитивизма. Мысли трех друзей понятны в своих ретроспективных связях и показывают путь в будущее.

Так, на протяжении длительного времени при подъемах стихии господствующих вкусов, определяющих „десятилетия“, неукоснительно отлагались из отдельных мыслей и наблюдений элементы, выдвинувшие к началу нового XX в. наслоение достаточной мощности, чтобы на нем сделать попытку некоторой постройки.

По отношению к ней можно подметить, что не полная еще первая четверть нашего века разбивается на две части.

¹ В последнее время краткое, но весьма живое изложение теории Альберти дал L. Venturi в статье *La critique d'art à l'époque de la Renaissance*, Leon Battista Alberti в „Gazette des Beaux-Arts“, 1922 г., 321.

Работа по изучению искусства ведется в систематическом и аналитическом, как можно сказать, направлениях. Так, делаются попытки оформить создавшийся к этому времени материал и оценить изменения, внесенные новыми взглядами, в существовавших до настоящего времени системах. В этом направлении необходимо отметить труды Шпицера, Коннерта¹, Шмарзова² и прежде всего Дессуара.

В то же время под влиянием, главным образом, Фидлера и Гильдебранда совершается аналитическая работа и вырабатываются методологические приемы изучения произведений искусства и их истолкования. Аналитическая работа распространяется на новые архитектуру и изобразительные искусства, Европейских стран и прилагается также к изучению античного искусства.

Первый период можно поставить в рамки девяностых годов; второй период с 1910 г. в своей систематической работе стремится дать более выработанную теорию искусствознания, приняв в расчет систематическую работу, произведенную предыдущим десятилетием. Здесь необходимо отметить работы Утица: „Основы общего искусствознания“ (1914—1920 г.г.) и последнюю его статью 1922 г. о задачах искусствознания.

Крупным событием в деле систематической разработки проблем искусствознания явился „Конгресс по эстетике и общему искусствознанию“, состоявшийся в 1913 г. в Берлине.

При его организации была подчеркнута необходимость в целях дальнейшей разработки вопросов, связанных с искусством, установить обмен мнений „эстетиков, отправляющихся в своих теориях от философии и психологии, с теми, кто является представителями точных наук и кто видит в произведении искусства, как таковом, ближайший объект для изучения“³.

Интерес к разработке теоретических вопросов искусствознания вызвал новое издание статей Фидлера в 1913 году. В этом же году появилась книга Титца, дающая обзор методов и учений истории искусства⁴. Но в ней, в этой „объемистой, ученой и умной книге“—по словам Фридендера, как это, к сожалению, нередко случается, нет и речи об искусстве⁵.

В аналитическом направлении по прежнему первое место, занимает Вельфлин.

Следует отметить в то же время усиление интереса к вопросам искусствознания по отношению к античному времени; положения искусствознания применяются не только для искусства Греции, но также и для искусства эгейского периода и

¹ Spitzer, см. выше стр. 27, прим. 3; Konnerth, см. выше стр. 23, прим. 1.

² Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstgeschichte (1905).

³ „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1913 г., 14.

⁴ Tietze, Die Methode der Kunstwissenschaft (Leipzig, 1913).

⁵ Фридендер, 19.

работах Роденвальда и Курта Мюллера¹. Можно также отметить, что идеи искусствознания нашли свой доступ и в область педагогики. Первая попытка в этом отношении была сделана проф. Брандтом, который, под влиянием Вёльфлина, издал полезный альбом хорошо сопоставленных снимков с произведений античного и нового искусства с целью ввести учащегося, главным образом, средней школы, в область „видения, познания и ощущения художественной формы“².

Можно также упомянуть, что и у нас в Петрограде и в Москве замечается усиление интереса к вопросам искусствознания.

Так, нельзя не отметить, как приятное явление, работу Б. Р. Виппера, содержащую много наблюдений над проблемами натюрморта в искусстве³ и написанную с использованием материала „исторической“ истории искусства и применением положений, разрабатываемых искусствознанием.

Что же такое современное нам искусствознание? Какие задачи оно себе ставит?

Мы видели, что новое понимание искусства, начиная с Фидлера, исходит, в противоположность эстетике, не от понятия эстетического наслаждения и не от наличия эстетических ценностей, но от искусства, как факта, имеющего собственное бытие. Понятия Искусства и Красоты не покрывают друг друга, тем более, что искусство отнюдь не единственный источник, создающий эстетические ценности⁴. Поэтому, лишь после выяснения основных проблем искусства, искусствознание ставит вопрос об отношении искусства к эстетике.

Искусство представляет особую, подчиняющуюся своим законам, форму выражения, находящего свое объективное закрепление. Искусство, поэтому, должно получать родовые подразделения не путем установления выводов из основного понятия телеологического значения сущности искусства, как это имеет место, например, в спекулятивной эстетике. Благодаря своему освобождению от эстетики, искусствознание ставит вопросы о происхождении и развитии искусства, о характере художественного творчества, о произведении искусства и оценке художественной формы, а также и общий вопрос о значении искусства—на объективную почву, создаваемую совокупностью произведений искусства⁵.

¹ Напр. в одной из своих последних статей Rodenwaldt, *Mykenische Studien* в „Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts“, 1919 г., 87, он, между прочим, отмечает в позднемикенском периоде усиление в прикладном искусстве „архитектонического хотения и умения“—*Steigerung des architektonischen Wollens und Könnens* (92). О К. Мюллере см. ниже.

² Brandt, *Sehen und Erkennen* (Leipzig, 1910), 1.

³ Б. Р. Виппер, *Проблема натюрморта в искусстве* (Казань, 1921).

⁴ Ср. упомянутую ниже (стр. 42), статью Утица.

⁵ Dessoir, ук. соч., 72, помещал, например, Фидлера и Гильдебранда в главу, излагающую теории „объективного“ в искусстве. Utitz, ук. соч., II, 171 сл.; ср. II, 1--52.

Искусствознание стремится далее укрепить почву исследования, изучая закономерность в явлениях искусства и стремясь этим путем приблизиться к объективности естественно-исторических дисциплин. В то же время, искусствознание считает нужным соприкасаться также с историческими дисциплинами и пользуется, поскольку это ему необходимо, философией и психологией.

Наконец, искусствознание стремится выяснить цели искусства не эстетические и не исторические или психологические, но именно художественные. В этом отношении искусствознание можно сравнить с такими систематическими дисциплинами, как поэтика и языковедение по отношению к литературе или теория музыки по отношению к миру звуков¹. Поскольку искусствознание занимается общими вопросами, оно представляет теоретическую дисциплину, которую немецкие ученые называют „общим искусствознанием“ (*allgemeine Kunstwissenschaft*), а французские и итальянские ученые склонны называть „теорией искусства“ в противоположность истории искусства.

Систематическое или общее искусствознание находит свое дополнение в аналитическом или практическом искусствознании, как мы отмечали.

Аналитическое искусствознание кладет в основу своих построений прежде всего изучение форм изобразительных искусств и архитектуры и делает это не только по отношению к отдельным памятникам, но стремится к выяснению основных форм искусства данной эпохи. Аналитическое искусствознание уделяет весьма большое внимание выяснению характера деятельности „Глаза“, воспринимающего форму.

В этом отношении искусствознание приближается здесь, как полагает Вёльфлин, к границам истории искусства и стремится увидеть в ней выражение учения о зрительной форме (*Lehre von den Sehformen*), отнюдь не желая ее превращать в историю зрительных форм (*Geschichte der Sehformen*), в чем его неосновательно упрекают некоторые².

Конечно, при таком отношении искусствознания к историческому материалу, представленному памятниками искусства веков и народов, история искусства должна приобрести особый оттенок: она потеряет, с одной стороны, характер историко-культурных очерков и покажет, с другой стороны, тенденцию стать „историей искусства без имен“. Обе особенности понятны именно по связи истории искусства с искусствознанием, стремящимся найти прочную почву для суждений и исследовать с новой, объективной, стороны формы, данные в изобразительных искусствах и в архитектуре.

¹ Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, XI. Dessoir, ук. соч., 6.

² Wölfflin, ук. соч., X.

Положение, которое стремится занять искусствознание, можно оттенить противоположным ему течением, в котором все же с ним по существу много совпадений¹. Например, Дегио говорит, что необходимо в истории искусства иметь две защищенные границы, одну против эстетики, другую против психологической оценки искусства, которая определяет искусство, как „учение о зрительных формах“.

История искусства должна быть именно „историей“, но в то же время должна и отличаться от истории в тесном смысле слова. Предмет истории искусства отличается двойным бытием во времени: памятник искусства принадлежит не только прошлому, но в момент восприятия его глазом принадлежит больше всего настоящему². Однако, если вдуматься в приведенные слова Дегио, то острота их, направленная против искусствознания, ослабляется. Ведь искусствознание, как и „историческая“ история искусства Дегио, тоже защищает свои границы от эстетики, также не хочет, чтобы история искусства была исторической в общепринятом смысле, где бы факты художественной жизни были поглощены историей культуры данной эпохи. Наконец, не в противоположность истории искусства Дегио, но в другой лишь постановке вопроса, искусствознание хочет в своей аналитической части дать, по мере сил, ответы на такие сложные вопросы, как, например, то же двойственное бытие памятника. Только исследуя в аналитическом искусствознании зрительную форму, можно подойти к общему вопросу, на котором покоится „таинственная“ жизнь памятника в прошлом и настоящем. Историческим методом этот вопрос нельзя разрешить, как и родственные ему вопросы, стоящие постоянно перед общим искусствознанием: например, в чем заключается переработка чувственно-увиденного в произведении искусства и воздействие этого художественно-переработанного на зрителя.

Сводя сказанное к краткой формуле, мы можем дать такое определение искусствознанию: искусствознание хочет в своей систематической и аналитической частях быть наукой о закономерном в искусстве³. Оно противопоставляет себя истории искусства, в единении с которой оно, однако, считает необходимым вести работу, если история искусства не будет подчинять цели искусства целям, вытекающим из истории культуры, политической истории, социальной истории или истории художников.

¹ Dehio и Bezold, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, II, 190. Вёльфлин^{*} ук. соч., 250, отмечал, что, по существу, они верят „auch an eine innerlich weiterarbeitende Formengeschichte“.

² Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst* (Berlin, 1921), 5, 6.

³ Ханс. Утц, ук. соч., I, 23: Искусствознание есть „Wissenschaft von der Gesetzmässigkeit der Kunst“.

Посмотрим теперь ближе, каково содержание общего искусствознания в трудах Дессуара и Утица, зависящего, как он сам говорит, в значительной степени от первого.

Дессуар стремится избежать построения всеобъемлющей системы, которая напоминает ему Мертвое Море, где в прозрачно-соленой влаге гибнет живое существо. Мертвое Море господства отвлеченных понятий (*tote Meer des begrifflichen Absolutismus*) губительно для изысканий. Необходимо, поэтому, стремиться к исследованию определенного, поддающегося объективному наблюдению материала и получать выводы, вытекающие из природы исследуемого предмета ¹.

Дессуар проводит свои взгляды в обеих частях своей работы—в эстетике и в отделе общего искусствознания.

После очерка новой эстетики, где он отмечает постоянное ее увлечение отвлеченными понятиями и отдаление от произведения искусства, Дессуар разбирает принципы эстетики, подчеркивая ценность „объективизма“ и слабые стороны „субъективизма“ в эстетике, имея, главным образом, в виду теорию вчувствования Воррингера, Фолькельта и Липпса. Затем, Дессуар подвергает анализу понятия гармонии и пропорции, ритма и тона, величины и степени—понятия, составляющие предмет эстетического знания, который он отделяет от главного понятия своей системы: „эстетического впечатления“.

Эстетическое впечатление требует для себя двойного рассмотрения. Обычно, течение уже нескольких столетий, рассмотрение было направлено на то, чтобы указать и объяснить содержащиеся в эстетическом впечатлении составные части. Однако, можно исходить из того факта, что каждое до известной степени значительное впечатление развивается на протяжении известного промежутка времени ². Первый взгляд характерен для старой эстетики, второй—переводит рассмотрение эстетического явления на объективную почву. Действительно, если эстетический предмет представляет явление, возникающее во времени, то его восприятие на всех его стадиях зависит от объективных условий, хотя, с другой стороны, свободный выбор открывает широкое поле для воспоминаний и предвидения (*Voraussicht*). Словом, на основании объективного промежутка времени мы создаем субъективную оценку во времени.

В „структуре“ (*Struktur*) ³ эстетического впечатления Дессуар различает три группировки чувствований: чувствования, связанные с восприятием органами чувств (*Sinnesgefühle*), чувствования форм (*Formgefühle*) и чувствования содержания (*Inhalts-*

¹ Dessoir, ук. соч., VIII.

² Dessoir, 151.

³ Dessoir, 160.

gefühle). Последние особенно важны при сложных эстетических впечатлениях, так как они, по мнению Дессуара, возникают именно с пониманием содержания, например, поэзии.

Дессуар заканчивает свою первую часть рассмотрением категорий Прекрасного, Возвышенного, Трагического, Безобразного и Комического.

В первой части своего труда Дессуар, в соответствии с подготовленными до него наблюдениями искусствознания, устанавливает наличие „эстетического материала“, который не покрывается материалом, представляемым искусством. С ним он, однако, соприкасается, если от этого, говоря словами Филлера, может произтекать взаимная польза.

Дессуару принадлежит заслуга формулировки с определенной ясностью следующего положения: наше восхищение перед явлениями природы и наша любовь к ней, обладая всеми чертами эстетического отношения к явлению, вовсе не нуждаются в соприкосновении с искусством. Более того: во всех областях духовной и социальной жизни живет часть творческой энергии человека, находящая свое выражение в эстетической форме. При этом, такие порождения творчества, хотя они, вовсе не являются произведениями искусства, составляют, однако, предмет эстетического наслаждения ¹. Можно сказать, область эстетического шире области художественного ².

Во второй части своего труда Дессуар говорит об общем искусствознании. Здесь он подвергает анализу процесс творчества художника, разбирает вопросы о происхождении искусства, уделяя место искусству ребенка и дикаря, устанавливает виды искусства в системе. По очереди он рассматривает искусство музыкальное, с точки зрения изобразительных средств музыки, ее формы, смысла, затем драматическое и словесное искусство. Наконец, исследует „пространственное и изобразительное искусство“ (Raumkunst und Bildkunst). Привлекая Гильдебранда, он отмечает средства и способы выражения этого искусства, разбирает основные черты пластических искусств (скульптуры и живописи), графики и архитектуры. В заключение он исследует функциональное значение искусства и обращает внимание на проявления духовного, социального и этического характера.

При всей свежести и богатстве материала, подвергнутого Дессуаром разработке с новых точек зрения, все же целый ряд основных вопросов возникает при чтении, особенно, второй части этого труда.

Что такое искусство? Какова его сущность, как самостоятельного явления? На каких путях оно складывается, и что придает характер единства понятию искусства? Затем,

¹ Dessoir, ук. соч., 4.

² Dessoir, 4.

встает второй основной вопрос, что такое произведение искусства? Наконец, третий крупный вопрос: каковы элементы, составляющие процесс переживания и восприятия произведения искусства, как такового? Дессуар на поставленные вопросы отвечает лишь попутно и не уделяет их рассмотрению самостоятельных отделов в своем труде. Эти и подобные им вопросы подымает Утиц и пытается найти их разъяснение в своих двух томах „Основ общего искусствознания“.

Утиц располагает материал в новом порядке. Первый том посвящен выяснению основных проблем и сущности искусства, второй—вопросам, связанным с произведениями искусства и деятельностью художника.

После введения, разбирающего главным образом теории Фидлера, Шпицера и Дессуара, которых Утиц называет „отцами современного искусствознания“¹, он устанавливает границы искусства и эстетики и определяет содержание искусствознания.

Искусствознание обладает своей областью исследования, вопросы которой не может разрешать эстетика, например, типа работ Липпса. При изучении произведения искусства становится ясным, что сущность его выходит за пределы эстетического. Можно утверждать, что произведения искусства принципиально отличаются от произведения, основанного всецело на эстетических ценностях. Все же необходимо отметить, что произведение искусства имеет отношение к эстетическому. Быть может, правильнее говорить, что произведение искусства начинает свой путь в мире через эстетическое рассмотрение, не расплываясь, однако, в эстетической стихии².

Здесь, между прочим, необходимо отметить, что центральный для искусствознания вопрос о значении эстетического не достаточно разработан Утицем: взгляды его в первом томе на эстетическое, как „чувственное восприятие явления“, обладающего ценностью, отличаются от формулировки во втором томе, где эстетическое, прежде всего, приобретает определенную форму выявленной ценности³.

Что же такое искусство?

Утиц критикует попытки получить определение этого понятия эмпирическим и индуктивным путем и считает недостаточным простое логическое определение. Нужно определять искусство, принимая в расчет его основную сущность. По мнению Утица, „искусство есть оформление, обоснованное чувственно-пережитым впечатлением“⁴. При чем, переживание касается не каждого впечатления, но только соответствующего

¹ Utitz, Grundlegung etc., I, 18.

² Utitz ук. соч., I, 86, 290.

³ Utitz, II, 156.

⁴ Utitz, I, 164: „Kunst ist Gestaltung auf Gefühlserleben hin“.

оформлению¹. Яснее говоря, пережитое впечатление как бы требует своего оформления, усматривая в оформлении свой смысл, как впечатления. В приведенной статье Утиц объясняет свою мысль, стараясь избежать упреков в психологизме,—это „чувственное переживание“ является только „коррелятом“ понятию оформления, которое, ведь, в сущности есть тоже отвлеченное понятие, нуждающееся для понимания своего реального воплощения в видимой форме.

Утиц одновременно с особой силой подчеркивает ценность живого впечатления, присущего индивидуальному лицу. Без „индивидуального впечатления“ у художественного наслаждения была бы отнята „вся его пронизанная жизнью теплота“.

Реальное художественное воплощение не есть и не должно быть идеальным чувственным переживанием. Утиц, исходя из своего определения сущности искусства, ставит отдельные проблемы, например, об отношении естественного и художественного наслаждения. Каждое наслаждение имеет форму и качество. Но, так как искусство содержит реальное оформление на основе определенно-пережитого впечатления, оправданного идеальным впечатлением, то зритель должен получить впечатление гораздо более сильное, чем это ему предоставляет природа.

В остром вопросе об отношении искусства к действительности Утиц дает много нового. Разделяя с Дессуаром натурализм, как историко-художественное переживание, и натурализм, как художественную теорию, Утиц опровергает метафизические и психологические обоснования натурализма, так же как и учение, говорящее о том, что искусство есть подражание природе. Он, взамен этих определений, говорит о „логическом натурализме“ — конечно не в смысле наивного натурализма Курбе: искусство вызывает к жизни наиболее интенсивную форму переживания действительной сущности явления.

Выводы Утица, сделанные на основании установленной им сущности искусства, не противоречат его построению искусства и не приближают его к спекулятивной эстетике. Художественное бытие, обосновываемое понятием искусства и являющееся основой каждого отдельного произведения искусства, как определенного памятника, есть наличность его формы — не содержания.

Конструктивные моменты в произведении искусства выступают в реальных условиях, создающих памятник. Утиц устанавливает, по правде сказать, не очень ясные, пять таких конструктивных моментов: один из них он называет „принцип материала“ (Materialprinzip). Оформление должно происходить

¹ Utitz, Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft, „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw“, 1922 г., 441.

в определенном материале. Затем, произведение искусства в своей форме определяется отношением к нему зрителя, который может или противопоставлять себя памятнику или, наоборот, может чувствовать себя в некотором слитном единстве с ним. Необходимо также принимать во внимание характер душевного состояния, закрепленного в произведении искусства—нужно отмечать веселый или серьезный тон выражения и т. д. Также следует иметь в виду и качество выражения (религиозное, „жизненное“, интеллектуальное и т. д.). Наконец, пятый наиболее важный конструктивный момент заключается в определении „слоя бытия“ (Seinschicht) произведения искусства: необходимо считаться с тем, находится ли изображение в идеалистической или реалистической сфере ¹.

Разбирая значение художественного творчества, Утиц дает новую постановку вопроса. Важно, говорит он, не столько изучать психологию художника, сколько исследовать сущность искусства. Только после изучения сущности искусства, как она проявляется в произведении, следует говорить о психологии ее творца. Утиц особенно подчеркивает, что в искусстве „выражение“ получает свою объективацию. Для художника, следовательно, как для человека, возникает благодаря этому двойственность бытия: художник какбы стоит в жизни и в то же время подле жизни, заключенной в памятнике, созданном им из части своей жизни ².

Вопросы художественного образования занимают значительную часть второго тома. В отдельной главе Утиц разбирает также проблему описания картин, вопрос, который так сильно интересует Фolia и Вельфлина.

В заключение своей работы Утиц рассматривает проблему развития искусства. Прежде всего он устанавливает положение, что в области искусства нельзя говорить о развитии, идущем от менее ценного к более художественно-ценному произведению. Каждый памятник искусства, в котором форма без остатка воплощает чувственно пережитое, является совершенным, на какой бы ступени исторического развития ни находился данный памятник. Об упадке периодов искусства можно говорить только в случае, если тот или другой стиль, повторяясь, застывает в бесплодных формах. Вообще, развитие может быть понимаемо лишь в смысле исторического процесса, а не качественного. Здесь выступает сложный и столь спорный вопрос о факторах, обуславливающих этот процесс. В нем главное место должно занимать определение „духа эпохи“, понятия неясного и не обладающего необходимыми и объективными признаками. Необходимо считаться также и с факторами национального характера. Еще

¹ Utitz, *Grundlegung*, II, 1—52.

² Utitz, ук. соч. II, 171—237.

труднее выяснение значения фактора индивидуальности. И, вообще, в вопросе о факторах изменения форм искусства нельзя дать исчерпывающего и для каждого времени однородного ответа: в одном случае играет большую роль фактор национальный, в другом—иной.

VII.

Одновременно с исследованием вопроса в рамках общего искусствознания происходит разработка задач, по существу тех же, что и в общем искусствознании, но опирающихся на определенный материал, представляемый теми или другими группами памятников изобразительного искусства и архитектуры. Таковы отмеченные выше новые работы Ригля, или, например, Шмарзова, разбирающего законы композиции искусства средних веков, и много писавшего об искусстве Ренессанса. В последней работе „Готика в Ренессансе“¹ Шмарзов применяет результаты наблюдений над законами композиции средневековья к следующим эпохам и устанавливает в архитектуре и изобразительном искусстве Ренессанса элементы, полученные из средневековья и созданные вновь в эпоху Ренессанса. Он показывает при помощи установления „готической традиции“ развитие от Гиберти к Брунеллески, Альберти, от Мазолино и Фра Анжелико к Боттичелли и Леонардо да Винчи.

Но особый интерес представляют методологические работы Вёльфлина. Последняя работа достойного представителя кафедры искусствознания в Берлинской Академии Наук „Основные понятия истории искусств“, вышедшая уже пятым изданием, представляет собою как бы первый итог почти тридцатилетней работы Вёльфлина над выяснением понятий классического и барочного искусства². Не стремясь дать на этих страницах исчерпывающей характеристики взглядов Вёльфлина, я остановлюсь лишь на самом существенном. Рецензия Роденвальда и критическая оценка построений Вёльфлина, произведенная Вульфом и Шмарзовым³, дадут желающим возможность подробнее ознакомиться с трудами базельского ученого.

Работа Вёльфлина, как и ранее им написанные, касается нового европейского искусства, которое, по его мнению, может быть отмечено двумя терминами: классическое искусство

¹ Schmarsow, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalter (Leipzig, 1915). (Ср. рецензию в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1916 г., 145). Его же, *Gotik in der Renaissance* (Stuttgart, 1921).

² Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (München, 1915; 5-ое изд. 1921).

³ Rodenwaldt в „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1916 г.; Wulff, там же, 1916—1917 г.г.; Schmarsow, там же, 1918 г.

и барокко, при чем, первое понятие не имеет качественного значения.

Вёльфлин хочет выяснить в общих и условных чертах формы изображения (*Darstellungsformen*). Он не анализирует красоту произведений Леонардо да Винчи или Дюрера, но стремится выяснить элемент, в котором эта красота получает свое выражение в форме¹. Уместно вспомнить, что Вёльфлин обоснователь и лучший представитель формального анализа и формального „смотра“, как верно это отмечает Б. Р. Виппер².

Вёльфлин не хочет также истолковывать изображение природы на картине с точки зрения выяснения „подражательного“ в ней: существует более глубокая задача — нам нужно выяснить характер восприятия (*Art der Auffassung*), лежащий в основе искусства и меняющийся в различные эпохи. Выяснению этих основных форм нового европейского искусства и посвящена книга Вёльффлина.

Обычно, в истории изобразительных искусств и архитектуры последовательность периодов развития принято обозначать терминами: ранний Ренессанс, Высокий Ренессанс и Барокко. Но эти названия условны и в применении к искусству на юге и севере Европы ведут к неясностям. Еще более затруднительно другое разделение, покоящееся на неудачной ботанической аналогии — образование почки, появление цветка и его увядание. Вёльфлин говорит, что, если между искусством XV—XVI в.в. существуют качественные различия, вытекающие из развития приемов изображения, то все же классическое искусство чинквеченто стоит на одной линии с барокко сейценто. Можно сказать иными словами, что современное искусство не представляет собою ни искусства упадка, ни искусства, превосходящего Ренессанс: барокко вообще есть особое искусство. Не существует кривой, идущей от точки отправления к вершине и падающей к точке завершения: европейское искусство обладает двумя вершинами: одна из них — классика, другая — барокко.

Для удобства изложения Вёльфлин говорит о XVI—XVII в.в., как о художественном законченном целом, отдавая себе, конечно, отчет в том, что нет, строго говоря, „законченного“ в постояннодвигающемся потоке исторического процесса.

Вёльфлин, говоря, главным образом, о XVI—XVII в., обращает внимание также на эпоху „примитивов“, но отмечает, что в доклассическом искусстве еще не существовало прочно установившейся формы выражения. Что же касается выяснения значения переходных эпох от стиля XVI в. к XVII в., то это дело специально историко-художественных изысканий,

¹ Wölfflin, ук. соч., 14.

² Вёльфлин, *Истолкование искусства* (Москва, 1922), 5.

которые, надо это помнить, будут в состоянии выполнить свою задачу только, если окажутся установленными основные понятия искусства.

Такие понятия, пока лишь в предварительной формулировке, и хочет дать Вельфлин. По его мнению, „если он не ошибается“, развитие европейского большого искусства так же, как и прикладного, может быть представлено в пяти парных формулах.

1) Развитие от линейного к живописному. Линия является путем, по которому стремится взор. Линия ведет Глаз. Со временем она теряет свое значение. Другими словами: с одной стороны, мы имеем изображение, которое дается в контурах и в ясно очерченных плоскостях, с другой—восприятие покоится только на зрительном впечатлении.

„Осязательность“ изображаемого заменяется иллюзионной „зрительностью“. Здесь можно вспомнить выражения Ригля „optisch“ и „haptisch“. Ясно сознаваемая в первом случае линейная граница предметов, отделяющая их друг от друга, исчезает: живописное впечатление соединяет вещи между собой и увлекает смотрящего в бесконечное кажущейся предметностью изображенного. При линейном изображении Глаз выполняет роль руки и „ощупывает“ в линиях данный предмет.

2) Развитие от плоскостного к глубинному. Новое положение вытекает из первого. Плоскость есть достоинство линий. Плоскостное расположение вещей друг подле друга приводит к максимальной наглядности. Как только происходит обесценение значения линий, уничтожается сила плоскостей. Глаз связывает предметы, расставляя их вглубь и выдвигая наружу.

Глубинный способ является по существу совершенно новым способом изображения, но он отнюдь не отличается от первого качественно.

3) Развитие от замкнутой к открытой форме. Значение этого положения Вельфлина, хорошо знающего, что каждое истинное произведение искусства должно быть сосредоточено во всех частях в себе, заключается в новом истолковании этой замкнутости.

Вельфлин вновь подчеркивает, что понимать эти требования изобразительного искусства нужно в смысле применения нового способа изображения. Произведения классики и барокко замкнуты в себе, но каждое по своему. Замкнутость классического произведения заключена в тектонической строгости; барокко, наоборот, представляет „распущенную в ее связях форму“. Про нее можно сказать словами Вельфлина, что она представляет собою „размельченность“ (Lockerung), что она „взрыхлена“ (aufwüllen).

4) Развитие от многообразного к единообразному. При линейном, плоскостном и предстающим перед

нами в закрытой форме произведении классики, отдельные его части, как бы сильно они ни входили в систему общего, все же сохраняют за собою часть самостоятельности. Конечно, это не случайное господство отдельных частей в примитивном искусстве: единичное в классике подчиняется общему. Но в способе изображения XVII в. по сравнению с XVI в. наблюдается существенно новое.

В классике единство достигается гармонией свободных частей, в барокко части изображения сводятся к одному через господство или единого мотива или одной какой-либо направляющей мысли.

И, наконец, пятая формула:

б) Абсолютная и относительная ясность изображения. Положение, выставляемое здесь, является в сущности прежде всего формулой отношения линейного и живописного: там дается изображение вещей, как они есть, и в том виде, как они становятся доступными нашему осязающему Глазу, здесь изображены вещи, как они кажутся нам в общих своих очертаниях и, главным образом, не в их пластических качествах.

При этом, конечно, не следует думать, что XVII в. стал „неясно видеть“ по сравнению с XVI в.: дело опять-таки не в качественной оценке; причины гораздо глубже—художник XVII в. видел вещи иначе, чем его предшественники в XVI веке.

Отсюда ясно, что Рафаэль и Дюрер с их сознательно проведенной ясностью отнюдь „не хуже“ Рубенса и Франца Хальса с их такой же сознательной неясностью в изображении.

В своих пяти положениях Вельфлин выставляет основные формы видения и изображения мира. Они присущи тем или другим эпохам и создаются всей совокупностью действующих в них причин. Эти „изобразительные формы“ одинаково приложимы и для юга и для севера Европы, и под них могут быть подведены одновременно Терборг и Бернини, превосходные и в то же время столь отличные друг от друга художники.

Главные элементы в пятичленной формуле Вельфлина покоятся на способах видения мира, на „состояниях Глаза“. Нужно, однако, избегать односторонней оценки деятельности этого Глаза. Нужно помнить, что Глаз не производит механического видения; его деятельность мы должны понимать (можно здесь воспользоваться формулой Гетнера), как работу „чувственного восприятия“. Итак, Вельфлин считает, что выяснение законов видения составляет содержание главнейшей проблемы „научной истории искусства“. При видении играет роль не только сила подражания, но также проявляет свои права и наше „шестое чувство“—вкус, сказывающийся в том, признаем ли мы подражательное действие отвечающим нашему хотению. Каждое художественное восприятие, говорит он, организовано с определенной точки зрения удовольствия. В за-

висимости от этого Вёльфлин отмечает на ряду с подражательным также и „декоративное“ значение произведения искусства ¹.

Необходимо отметить, что Вёльфлин при изложении основных своих положений не прибегает к терминологии эстетики: она для него составляет границы чужого государства. Правда, при истолковании произведения искусства оценка его, составляющая важную часть, представляет собою суждение эстетического характера. Однако, понятие оценки в искусствознании приобретает настолько возвышенный смысл, что в нем остается немного места для старой европейской учебной эстетики ².

Для Вёльффлина важны при переходах от одной категории восприятия и выражения мира к другой не данные эстетики: пятичленная формула Вёльффлина покоится на „психологическом процессе“.

Краткое изложение основных положений, конечно, не дает полного представления о книге Вёльффлина; тем более оно не может дать полного впечатления о той большой осторожности, с которой формулирует свои мысли Вёльфлин — он постоянно отмечает различные оттенки в переходах, например, от одного типа видения к другому, указывает на исключения и обращает внимание на вопросы не вполне ясные. Он постоянно обращает внимание на чрезвычайную бедность языка, особенно в тех случаях, когда необходимо точно и образно выразить в понятии ту или другую особенность данной формы или определенного стиля.

В поисках живого описательного выражения Вёльфлину приходится прибегать и к таким, например, словосоединениям, как „Das In-Erscheinung-Treten der Form“ ³; отпечаток осторожной предварительности формулировок и отмеченная недостаточность существующих терминов лежит и на описаниях главнейших элементов, составляющих основу всякой художественной формы.

Остановимся несколько на понятиях Глаза, Линии и Предмета в изображении, значение которых уже можно было уловить в приведенной выше пятичленной формуле Вёльффлина.

В соответствии со взглядами искусствознания и особенно в сильной зависимости от Гильдебранда, Вёльфлин отводит центральное место в своем построении Глазу и его деятельности. Это Глаз не „физиологический“ орган, например, Геринга ⁴, но он прежде всего „Большой Глаз“ — „Das Auge“,

¹ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 17.

² Вёльфлин, Истолкование искусства, 27.

³ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 237.

⁴ Hering, Handbuch der Augenheilkunde (Leipzig, 1905), I, гл. XII: „Наш зрительный мир состоит исключительно из различно представленных красок и вещей так, как мы их видим, т. е. зрительные вещи (Sehdinge) есть не что иное, как краски различного рода и формы“.

выполняющий сложную работу духовно-чувственного видения предмета. „Видение не просто механический акт—оно обусловлено духовными качествами: этого не следует терять ни на минуту из вида. В каждой новой зрительной форме кристаллизуется новое содержание мира“¹. Поэтому, отнюдь нельзя довольствоваться анализом качества или выражения в произведении искусства, необходимо исследовать способы изображения, как такового (Darstellungsart). Каждый художник стоит перед определенными „оптическими“ возможностями, с которыми он оказывается связанным². Необходимо все же помнить, что „опасно говорить только об определенных состояниях Глаза, от которых зависит восприятие предмета: каждое художественное восприятие организовано по известным признакам вкуса“³. Принимая во внимание эти сложные качества Глаза и его „потребности“ (die Bedürfnisse des Auges), как говорит Корнелиус⁴, можно говорить о развитии этого органа. Развитие происходит во взаимодействии влияний Глаза на эпоху и сложной совокупности причин, создающих эпоху, на Глаз. В своей работе Глаз, поскольку речь идет о линейном стиле, уподобляется ошупывающей руке и созданные им образы можно было бы назвать „осознательно-зрительными образами“ (Tastbild). В остальных случаях видение приводит „к зрительно-зримому образу“ (Sehbild).

Как легко можно убедиться, „Большой Глаз“ Вёльфлина генетически связан с „Ошупывающим Глазом“ Гердера, „оптическим чувством формы“ Роберта Фишера в семидесятых годах, с Глазом Гильдебранда и „осознательным“ типом восприятия Ригля.

Для Германии, в противоположность, например, Франции, выяснение деятельности Глаза имеет особое значение: Мейер-Грефе справедливо заметил, что „мы, немцы, страдаем от ошибки размышлять об искусстве, вместо того, чтобы предаваться созерцанию“⁵. В неразрывной связи с выяснением деятельности Глаза стоят разнообразные и тонкие наблюдения Вёльфлина над значением линии, которую он описывает словами какого-то своеобразного художественного аниматизма! Вёльфлин говорит, например, о „темах“ линии (Linientema), об ее „выражении“ и красоте⁶. Он не боится брать образы из мира звуков: „в звуках линии объявляется истинная форма“⁷. Вёльфлин знает, что у Корреджо, например, линии наиболее

¹ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, XI.

² Wölfflin, ук. соч., 11.

³ Wölfflin, 17.

⁴ Cornelius, ук. соч., I.

⁵ Meier-Graefe, ук. соч., I, 1.

⁶ Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 34.

⁷ Wölfflin, ук. соч., 34.

свободны от линеаризма—это „длинные, извивающиеся линии“¹. У Дюрера, наоборот, „линия к линии приводится в ясности, и каждая линия знает, что она является Прекрасной линией и идет вместе с другими в общей игре линий“².

Для Вёльфлина линия дает повод к наблюдениям широкого психологического характера: юг, вообще, более склонен к линии, так как более стремится к видимой вещи. Наоборот, север предпочитает „сплетение линий“ (Liniengeslecht): чувствуется, что на севере любят вещи, которые нельзя ощупать руками³.

Но это очарование линией является для Вёльфлина отнюдь не любованием эстета школы Оскар Уайльда—для Вёльфлина линия имеет глубокое созидательное значение в искусстве. „Не bel canto контурной линии сделало Италию высокой школой рисунка, но то, что в этих контурах была выявлена до конца чистая форма“⁴. Линия сохраняет свое крупное значение и в катастрофические моменты своей жизни. После эпох чистого классического линеаризма, начинается „обесценивание линии“ (Entwertung der Linie). Но и при этом процессе линия сохраняет свое значение для Глаза, она только теряет свою линеарную ясность и предметность.

Глаз с своей сложной работой, вызывая к жизни бытие линий, создает видимые формы искусства. Форма есть основа искусства, так как она делает восприятие „видимым“, как можно выразиться. Поэтому, очевидно, каждое произведение искусства представляет собою прежде всего нечто обладающее формой⁵. Отсюда вытекает, что произведение искусства есть самостоятельный „организм“. При этом, как в каждом живом организме, главным отличительным признаком его является характер необходимости этого произведения—„ничто не может быть изменено или передвинуто в памятнике, но именно все должно быть так, как оно есть“⁶. Словом, можно было бы вкратце выразить эти мысли Вёльфлина в более ранней формуле Булле: „искусство есть покорение природы силой формы“⁷.

Вёльфлин, являясь, несомненно, представителем искусствознания, ясно отделяет себя от „старой“ эстетики, которая, оперируя понятиями „эстетической формы“ и эстетическим понятием „искусства“, выводит именно из самого понятия искусства все его подразделения. Также далеко стоит Вёльфлин и от философии, устанавливающей бытие чистой и отвлеченной, нигде

¹ Wölfflin, ук. соч., 35.

² Wölfflin, 38.

³ Wölfflin, 254.

⁴ Wölfflin, 234.

⁵ Wölfflin, 133; ср. 246: „Jedes Kunstwerk ist ein Geformtes“.

⁶ Wölfflin, 133.

⁷ Bulle, Vom Wesen der Kunst, 436: „Kunst ist die Bezwingung der Welt durch die Form“.

не пребывающей формы. Наоборот, говорит Вельфлин, форма есть именно явление существующего в мире искусства—форма есть обличие произведения искусства, как живого организма. Эта форма живет в мире, как живет и произведение искусства. Но в то же время эту форму можно изучать и как таковую, подходя к ней именно через памятник. Таким образом, исследуя „организмы“ в искусстве, т. е. произведения и их формы, можно изучать искусство. Здесь вновь в построениях Вельфлина мы видим живое выражение в „предварительной форме“ мыслей о самостоятельном значении искусства, мыслей, которые с такой силой были сформулированы Фидлером и развиты Гильдебрандом.

Однако, изучение форм изобразительного искусства имеет еще одну сторону, выяснению которой посвящена книжечка Вельфлина „Истолкование искусства“.

Необходимо, полагает Вельфлин, прежде всего, быть художественно воспитанным. Для этого нужно научиться истолкованию искусства, т. е. научиться понимать форму, не впадая в безграничный и часто совершенно своевольный и безответственный перед произведением искусства интуитивизм, нужно уметь определять качество произведения и производить ему надлежащую оценку ¹.

VIII.

Уже Фидлер в соответствии с основными своими взглядами хотел распространить положения своей теории и на античное искусство.

В своем незаконченном наброске „О теории искусства у римлян и греков“ ², который должен был составить главу в задуманной им обширной „Истории теорий искусств“, Фидлер говорит о необходимости помнить, что ни в прошлом, ни в настоящем ни одну теорию, объяснявшую сущность искусства, нельзя рассматривать, как нашедшую окончательный вывод. Искусство не стоит на месте, оно постоянно движется, создавая новые формы. Как объяснить из современности прошлое и настоящее искусство?

Фидлер, говоря про искусство Греции и Рима, высказывает мысль, что „необходимо стремиться привести в согласие с современным образом понимания явлений жизни и понимание жизни, которым обладала античность“. Нельзя дать объ-

¹ Фоль, Опыт истолкования картин (Москва, 1916), 12, проводит ту же мысль о необходимости научиться подходить к художественному произведению без предвзятости, наблюдая его прежде всего ради его самого, и искать объяснения в нем самом.

² Fiedler, Ueber die Kunsttheorie der Griechen und Römer в „Schriften über Kunst“, II, 286.

яснения, которое бы имело значение раз навсегда. Взгляды на античность менялись и будут меняться изнутри современных нам эпох. Неизменным остается лишь самостоятельное значение искусства, следующего своим законам в развитии форм и стиля.

Одновременно с Фидлером и, так же как он, в Италии и Мюнхене, работал над изучением греческих памятников Генрих Брунн, опираясь на классическую филологию и археологию. Брунн под сильным впечатлением от успехов, которые делала история нового искусства, главным образом итальянского ренессанса, и укрепляя свои выводы под влиянием современных течений в изучении искусства, выработал свой известный критический метод стилистического анализа. Этот метод нашел свое применение и дальнейшую разработку в трудах выдающихся немецких ученых—Кекуле, недавно скончавшегося Роберта Лешке, и в известной степени сохраняет значение до настоящего дня. Необходимо, постоянно говорил Брунн в Мюнхене, где он жил с 1865 г. по 1893 г., стремиться к изучению форм искусства. При этом нужно помнить, что произведение искусства должно быть „объясняемо из самого себя, а также путем сравнения с другими памятниками, причем филологические источники необходимо привлекать к объяснению только в том случае, если наши монументальные сведения оказываются недостаточными и неполными“¹. Следует, отмечает он в другом месте, изучать каждый памятник „аналитически“ „при посредстве осязательно пластических форм, которые являются носительницами духовного выражения“².

Как мы видим, для Брунна история искусств является историей развития художественных пластически осязательных форм. Знаменательно, что эти мысли Брунн высказывает, между прочим, особенно отчетливо в своей книге, содержащей истолкование форм изображения греческого божества, вышедшей в 1893 г. в год появления книги Гильдебранда.

Одним из первых среди исследователей античного искусства воспользовался теорией Гильдебранда Людвиг Курциус при анализе головы так называемой Гигии. Характерно, что Курциус считал книгу Гильдебранда уже настолько известной, что находил возможным обходиться без приведения всех цитируемых им мест³.

Курциус пользуется положениями Гильдебранда о значении глубины в скульптурном произведении при анализе характера выполнения рта и глаз головы Гигии. Применяя наблюдение над „формой воздействия“ Гильдебранда, Курциус

¹ Приведено у Bulle, Kleine Schriften, I, стр. IX.

² Brunn, Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert (München, 1893).

³ L. Curtius, Ueber einen weiblichen Kopf in Rom в „Jahrb. d. deutschen Arch. Inst.“, 1904 г., 57.

ставит интересный вопрос об определении работы мастера и копииста ¹. Наконец, Курциус анализирует общее впечатление, производимое изучаемым памятником, исходя из требований Гильдебранда о восприятии скульптурного произведения в единовременном зрительном акте ².

Другой ученый, Булле, удачно соединяя методы Брунна с теорией Фидлер-Гильдебранда, издает свой известный альбом „Der Schöne Mensch“, в составлении которого между прочим помогал ему и Людвиг Курциус.

Признавая самостоятельное значение искусства, хотя и отдавая дань „школьной“ эстетике, Булле определенно высказывает важную мысль, недавно подчеркнутую Вёльфлином, о необходимости развития в себе „органа, чуткого к формальным воздействиям“ искусства чуждых нам стран и эпох. У каждого народа, у негров, азиатов и европейцев, существует свое понимание идеала, который можно оценивать только с точки зрения именно этого народа.

Булле определенно подчеркивает присущую грекам „Волю к форме“ (Wille zur Form) и подробно останавливается на законах развития статуарной пластики и рельефа.

В позднейших своих работах Булле еще более интересуется вопросами искусствознания. В этом отношении интересна его статья „О сущности искусства“, некоторые мысли которой мы приводили выше ³. В этой работе Булле, между прочим, настойчиво выделяет одно из положений, наиболее подчеркивающих присутствие объективного элемента в искусстве—каждое произведение искусства должно выполнять свое назначение. В этом смысле форма и выполнение назначения совпадают ⁴. Указанное отношение можно легко наблюдать в прикладном искусстве. В развитие этой мысли Булле написал недавно превосходный этюд „О целевой, рабочей и художественной форме“, основывая свои наблюдения на античной керамике ⁵. Он убедительно показывает, как „целевая форма“ (Zweckform) рождается из конкретной необходимости. Тотчас же эта форма привлекает свою „рабочую форму“ (Werkform), соответствующую материалу, из которого создан сосуд. Рабочая форма—прислужница целевой формы. Но рабочая форма в свою очередь оказывается превзойденной „художественной формой“ (Kunstform), представляющей выражение Высшего, Духовного и Свободного.

Под влиянием Гильдебранда написана, как мы отмечали, ценная книга Корнелиуса, распространившего положения Гиль-

¹ Curtius, ук. соч., 63.

² Curtius, 64.

³ Bulle, Vom Wesen der Kunst, в „Deutsche Rundschau“, 1913 г., 433.

⁴ Bulle, ук. соч., 443.

⁵ Bulle, Zweckform, Werkform und Kunstform в „Kunst und Künstler“ 1920 г., 73 и 124.

дебранда на прикладное искусство прошлого времени и современного нам дня¹. Наблюдения Корнелиуса и Гильдебранда применены недавно Куртом Мюллером при изучении рельефных композиций Крито-Микенского искусства второго тысячелетия до Р. Х.²

На ряду с Брунном и Гильдебрандом, Вельфлин также оказывает влияние на изучение античного искусства. В этом его влиянии можно вторично наблюдать воздействие изучения нового европейского искусства на исследования античного. В первый раз итальянское искусство помогло Брунну создать свою школу анализа стиля. Теперь Вельфлин, вскрывая сущность классики и барокко, расширяет область наблюдения над античными памятниками.

Под влиянием Вельфлина написана оригинальная статья Роденвальда и книга Салиса, а также отчасти статья Франца Винтера.

Эти работы—живые показатели некоторого нового течения в изучении античного искусства. Очень интересна статья Роденвальда, в которой он выясняет понятие классического и барочного элементов в античном искусстве и подвергает как бы в дополнение к Вельфлину рассмотрению архаические периоды искусства³. По Роденвальду классическое произведение искусства является таким, если оно вполне „стилизировано“ без того, однако, чтобы отклоняться от природы, т. е. так, чтобы оно в одинаковой мере удовлетворяло потребности в стилизации и подражании—в этих двух объективных признаках каждого произведения искусства. После достижения этого равновесия наступает трагическая перипетия и создаются условия для возникновения барокко.

Также интересна, как первый опыт, книга Салиса „Искусство греков“⁴, которая вызывает много вопросов и возражений. Успеху в широких кругах публики этой книге, вышедшей недавно вторым изданием, несомненно содействовало то, что Шпенглер, обычно скупко отмечающий свои источники, не раз ссылается на книгу Салиса, беря его книгу за базу для своего знакомства с искусством античной Греции от Эгейского периода до завершения римского времени⁵.

¹ См. выше ук. соч.

² K. Müller, „Frühmykenische Reliefs auf Kreta und vom griechischen Festland“ в „Jahr. d. deutschen Arch. Inst.“, 1915 г., 242 — 336. Анализируя характер рельефных композиций сосудов из камня, он устанавливает, на основании положений Гильдебранда, что мастер подражает не металлу, но именно камню (257). В оценке отношения рельефа к поверхности, с которой подымается композиция, Мюллер пользуется книгой Корнелиуса (259).

³ Rodenwaldt, Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des klassischen in der bildenden Kunst. Eine Kunstgeschichtsphilosophische Studie, „Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstw.“, 1916 г., 111.

⁴ Salis, Die Kunst der Griechen (Leipzig, 1919, 2-е изд. 1922).

⁵ Spengler, Der Untergang des Abendlandes (München, 1922), II, 102.

В зависимости от Вёльфлина, Салис устанавливает, после эпохи раннего искусства и архаики, чередование эпох классики и барокко, причем каждый из этих периодов прodelьывает законченный круг развития.

Особое внимание, конечно, обращается на изучение формы и стиля. Так, архаика определяется, как эпоха стиля „соразмерной и связанной формы“¹. Завершение этой эпохи характеризуется маньеризмом, выражающимся в „заостренности“ и изнеженности форм. Классическая форма, с ее стремлением к истине, обладающая духовными ценностями и обогащенная идеей Красоты, испытывает с половины IV в. „взрывление“ (Auflockerung) установившейся своей стихии и через „ослабление формы“, дающей вялое искусство, приходит к своему завершению. Наступает новая эпоха — эллинизма. Это время „стиля взволнованной формы“². В соответствии с теорией Вёльфлина, эллинистическая эпоха представляет собою время, осуществляющее новый способ видеть³. Форма показывает мощь и богатство, полна темперамента и характерна стремлением к созданию иллюзий. Эта эпоха содержит барокко и рококо античного мира. Лизипп, как Микеланджело, стоит на границе классики и барокко⁴. Последняя эпоха „позднего времени“ указывает на наступление нового классицизма. Затем опять наступает успокоение, формы упрощаются, вновь наблюдается строгая соразмерность и рождается культ „порядка“. „Спираль“ развития античного искусства закончена.

Наконец, отметим статью Франца Винтера, помимо влияния Вёльфлина, отражающую взгляды Шпенглера, особенно в отношении „одновременных“ художественных эпох⁵. Винтер увлечен формальными встречами художников разных эпох и стран. Сравнение одного времени с другим указывает в повторяющихся памятниках на жизнь объективных форм искусства. Так же, как и Салис, Винтер проводит параллель между Лизиппом и Микеланджело. Пракситель для Винтера — Рафаэль античности. Скульптура Пергамского алтаря родственна картинам Рубенса. Полигнот и Джотто родственны между собою по озаряющему их этосу. В натурализме Мирона Винтер видит параллель к произведениям Донателло. Винтер свои параллели ставит весьма широко: так, для него Эсхил и Софокл то же духовное соединение, как Гёте и Шиллер. Перикл рисуется ему, как Медичи Афин V века⁶.

¹ Salis, ук. соч., 25: „Stil der gemessenen und gehaltenen Formen“.

² Salis, 207: „Stil der erregten Formen“.

³ Salis, 207.

⁴ Salis, 78.

⁵ Лазарев, Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство (Москва, 1922), 134.

⁶ F. Winter, Vom Vergleichen der Kunstgeschichte в „Kunst und Künstler“, 1909 г., 43.

IX.

Если после всего сказанного мы сравним сочинения, написанные в духе спекулятивной и формальной эстетики, с работами общего и аналитического искусствознания, то в отношении этих работ к произведению искусства выступает один весьма ясный признак. Эстетика, в сущности, не знает произведения искусства—для нее искусство отлагается в отвлеченных формах, определяющих собою виды искусства. В лучшем случае для эстетики произведение искусства является, как замечает Фридлендер, лишь „образцом“¹—это таинственный, в реальной жизни никогда не существовавший „Muster“ Земпера. Систематическое искусствознание в своем желании уйти от эстетики и перейти на почву искусства должно было в силу этого приблизиться к произведению искусства; оно изучает не отвлеченную форму и в то же время не только результат культуры данного времени и социологических отношений.

Нет, ценность объективного свойства представляет прежде всего произведение искусства именно как таковое, в котором в конце концов имя автора не имеет решающего значения. Вспомним античность: в ней мы имеем большинство безименных произведений, но они не теряют своего художественного значения только от того, что мы не знаем имени их автора.

Общее искусствознание хочет помнить, говоря словами Фридлендера, что „никто не может безнаказанно уклониться от манеры видеть, повелительно требуемой его временем“².

Поэтому Дессуар и Утиц к своим теоретическим построениям привлекают не только анализ произведений определенной эпохи, но подчеркивают отношение к памятнику искусства тем, что к своим работам присоединяют изображения произведений искусства, которые часто у Утица мало убедительны. Аналитическое искусствознание, конечно, всецело опирается на произведение искусства. Искусствовед-аналитик, занимаясь теоретическими вопросами, является прежде всего „знатоком искусства“.

При всем том, как это естественно должно быть, систематическое искусствознание даже в своих наиболее самостоятельных трудах сохраняет следы своей длительной связи с эстетикой и философией. В свою очередь аналитическое искусствознание, уделяя иногда мало внимания общим проблемам, впадает часто в излишний субъективизм.

При этих условиях отчасти понятны нападки Фридлендера на искусствознание. Нигде, замечает он, не говорится столько

¹ Фридлендер, Знатоки искусства (Москва, 1923).

² Фридлендер, ук. соч., 35.

о методе и нигде не гроят с таким ожесточением диллетантизм, как в науке об искусстве, но, по его мнению, „искусствознание плотью и кровью связано с плохим диллетантизмом“¹.

Фридлендер, однако, не прав в своих резких замечаниях: если мы хотим не только восхищаться произведением искусства, но чувствуем потребность его узнать, то для этого необходимо установить понимание объективных путей искусства.

Нет сомнения, такие объективные пути будут найдены: искусствознание только еще начинает укрепляться, между тем многое уже сделано, а, главное, поставлен ясно основной вопрос о необходимости изучения искусства, как самостоятельного явления.

Но в этом, конечно, заключается и главное затруднение для новой создающейся научной дисциплины. Необходимо избежать двух крайностей. С одной стороны, изучение искусства не должно превращаться в своего рода ученость. С другой, нельзя руководствоваться в понимании искусства исключительно только субъективными оценками.

Искусствовед должен быть знатоком искусства так же, как знаток искусства должен быть искусствоведом. Дессуар и Утиц дают примеры ученых, стремящихся обосновать изучение основ искусства через знакомство с его произведениями. Роденвальд, в свою очередь, делает первую попытку перевести внимание от изучения памятника античного искусства в область вопросов систематического искусствознания. У нас О. Ф. Вальдгауер и в одной из своих ранних статей, и в последних своих работах проводит анализ памятников, принимая во внимание положения искусствознания². Б. Р. Виппер соединяет занятие историка искусства с интересами к вопросам систематического искусствознания и выступает, как несомненный „знаток искусства“. Б. В. Фармаковский, беседы с которым по искусствознанию мне приятно вспоминать, постоянно отмечает объективные элементы формы и стиля памятника искусства.

Можно надеяться, что время будет вырабатывать исследователей искусства с уклоном к систематическим или аналитическим вопросам, но являющихся и в том и в другом случае „знатоками“ искусства. Такие исследователи-знатоки необходимы по самому существу задачи изучения искусства, как самостоятельного целого. Без „живого“ отношения к произведениям искусства оно обратится в холодную и отвлеченную дисциплину. И чем скорее будет происходить взаимное расширение интересов в систематической и аналитической областях изучения искусства, тем лучше: следует помнить, что речь идет о складывающейся еще научной дисциплине искусствознания.

¹ Фридлендер, ук. соч., 17.

² Статья О. Ф. Вальдгауера, в *Oesterreichische Jahreshefte*, 1912 г.; его же, Этюды по истории римского портрета (Петроград, 1922).

Надлежит отметить несколько существенных вопросов, которые нужно принимать во внимание именно теперь, в процессе развития этой новой дисциплины.

Необходимо, чтобы искусствознание, которое до сих пор, в сущности, только постулировало свое бытие, превратило постулат в реальный факт. Для этого прежде всего следует как можно тщательнее подвергнуть обсуждению вопрос о границах, отделяющих искусствознание от соседних дисциплин. Пока такая граница— это было легче всего сделать—проведена по отношению к эстетике.

Затем, искусствознание пока больше всего занято вопросами о проблемах искусства. Гораздо меньше искусствознание говорило о своих, ему именно присущих в отличие от других дисциплин, методах исследования. Здесь, конечно, большой материал должна дать для общего искусствознания аналитическая работа.

Наконец, большая работа предстоит по разработке основных понятий искусства. „Предварительная попытка“ Вельфлина весьма ценна в данном отношении.

Словом, перед искусствознанием стоят значительные задачи: работа над их разрешением будет, несомненно, выносить на свет истинные жемчужины, скрытые в глубинах вечно волнующейся и постоянно меняющейся, но неизменной в своей сущности стихии искусства.

Но в момент оживленной разработки вопросов искусствознания невольно встает вопрос, который с начала двадцатого века так часто раздавался у нас и на Западе, особенно за последние годы. Живо ли вообще искусство? Не присутствуем ли мы при его смерти? Не собираемся ли мы производить работу, которая лишь позволит нам определить причины исчезновения искусства?

Х.

Стржиговский и Мейер-Грефе уловили в начале XX в. враждебное искусству настроение: „для искусства прошло время, оно так же ненужно, как религия и метафизика“, формулирует первый мнение противников искусства в Германии и Австрии ¹. С таким же мнением о ненужности искусства можно встретиться и у нас ².

¹ Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart (Leipzig, 1907), V. Ср. его же, Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Neue Tatsache und Grundsätze der Kunstforschung (Leipzig, 1920). Книга, в которой автор, выступая против эстетики и общего искусствознания, по существу, затрагивает основные вопросы искусствознания, и которая представляет большой интерес, выходящий за пределы христианского искусства—см. особенно стр. 163—195. Meier-Graefe, ук. соч., I, предисловие.

² Это отмечает Миронов, Роль искусства в жизни человека и государства (Казань, 1909).

Защитники искусства тогда же отмечали, что положение искусства вовсе уж не так плачевно и что такие разговоры о смерти искусства могут пугать только своей кажущейся категоричностью утверждения.

Мейер-Грефе формулировал в это же время свой „закон“ сохранения художественной энергии (*Erhaltung der Kunstkräfte*)¹, мотивируя его тем, что рядом с искусством не может существовать никакого знания или каких-либо ценностей, которые, восприняв художественную энергию, заменили бы собою искусство. Следовательно, искусство неуничтожимо.

Наряду с слабыми голосами, исходившими, по существу, из среды людей, не знающих искусства и думающих, что оно существует только для забавы, стали, однако, раздаваться, особенно в период войны, тревожные голоса о глубочайшем кризисе, который переживает искусство.

„Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях тысячелетних его основ. Окончательно померк старый идеал классически прекрасного искусства. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы“². Наше время одинаково знает и небывалое творческое дерзновение и небывалую творческую слабость. Человек последнего творческого дня хочет сотворить еще никогда не бывшее и в своем творческом исступлении переходит все пределы и все границы.

Выражением этого „небывалого“ кризиса, оощушаемого Бердяевым, являются два противоположные, по его мнению, течения: желание создать синтетическое искусство—единое и цельное, и стремление к аналитическому искусству, при наличии которого внутри каждого вида искусства совершается его расчленение. В этом последнем течении возникает кубизм; Пикассо разлагает форму на ее составные элементы. Аналитические течения выносят на свет и „конструктивизм“ последних дней, как тип „художественного выражения“, ополчающийся против прежнего искусства. Конструктивисты, по существу, логически завершают различные формы протеста против импрессионизма. Они хотят уничтожить „идеальное“ пространство, пробуют осуществить свои желания в построениях безпредметных форм в „реальном“ пространстве; в конце концов, у нас, например, Татлин, на Западе—Глез или Меценже, по существу, стремятся уничтожить живопись, как одну из основных форм изобразительного искусства³. Однако, конструктивисты, являясь, строго говоря, эпигонами старого искусства, конечно, не в силах упразднить живые формы искусства и тем более создать новые.

¹ Meier-Graefe, ук. соч., I, предисловие.

² Бердяев, Кризис искусства (Москва, 1918), I.

³ Напр., в берлинском «трехязычном» журнале «Вещь», 1922 г., n° 1—2, Gleize, О современном состоянии живописи и ее тенденциях, 12.

Однако, общим признаком мнений, возвещающих смерть искусства, и для пророков „небывалого“ кризиса, и для художников-конструктивистов, является наблюдение над тем, что в искусстве происходят изменения, что многое в нем вызывает вопросы и тревожные волнения. Но можно ли во всем этом уловить признаки, говорящие об уничтожении искусства? Конечно, нет!

Если же на протяжении вот уже скоро двадцати пяти лет постоянно возникают вопросы о жизни искусства, то причины этого лежат не в том, что искусство, как таковое, переживает кризис, но в том, что искусство завершает один из своих периодов бытия и закономерно переходит в следующий.

Для Германии это состояние перехода хорошо подметил Вальцель. „Если, искушенные мировой войной“, говорит он, „мы оглянемся теперь на долгий период жизни с 1871—1914 гг., уже сливающийся для нас в одно целое, мы неизбежно придем к заключению, что достигнут конец по крайней мере одного этапа в развитии современного искусства. Эта часть пути лежит теперь завершенной перед нами: она должна быть воспринята как целое и противопоставлена искусству настоящего дня“¹. В 1920 г., когда писал это Вальцель, который не раз обращался к работам Фидлера, началом нового этапа, казалось, в Германии является экспрессионизм.

Думается, однако, что вопрос о состоянии искусства имеет обще-европейское значение. Экспрессионизм лишь одна из форм завершения прошлого искусства, именно, для Германии, но этот тип художественного творчества отнюдь не показателен для начала новой эпохи европейского искусства.

Создается определенное впечатление, что в настоящее время и в России и на Западе ощущается потребность в объективных элементах в искусстве—ясной форме, отчетливой линии и ритмичной композиции.

Граутофф, например, подмечает это состояние во Франции, причем, как он показывает, Пикассо и его круг не остаются чуждыми такому стремлению. Пусен, Энгр, Давид—мастера прошлого, привлекающие интерес наиболее „левых“ художников².

Такое же впечатление создается также у обозревателя выставки итальянского искусства XVI—XVII вв., бывшей во Флоренции в 1919 г., отчеты о которой появились в художественных журналах за прошлый год³.

В общем, замечается, что, если в живописи XIX в. скорее преобладало стремление найти и воплотить традиции XVIII в.,

¹ Вальцель, ук. соч., 1.

² Граутофф, Французская живопись с 1914 г. (Москва, 1923). Ср. Severini, *Du cubisme au classicisme* (Paris, 1922).

³ Напр., „Gazette des Beaux-Arts“, 1922 г. (сентябрь—октябрь), 171.

то, наоборот, в XX в. к жизни вызываются художественные традиции Пуссена или, например, Караваджо в Италии. Словом, пользуясь термином Вёльфлина, можно сказать, что искусство нашего времени стремится от живописного стиля перейти вновь к линейному. Эпоха «барокко XIX в.» сменяется новым «классицизмом XX века».

В связи со сказанным искусствознание приобретает особое значение. Если искусство жизненно существует, если сейчас оно находится в сложных условиях перехода от одной эпохи к другой, то особенно важно подвергать изучению закономерно совершающиеся процессы в искусстве, обладающем самостоятельным бытием, производить разработку методов исследования основных элементов искусства и установить ясные и для каждого понятные термины искусствознания.

Искусствознание в процессе своей работы, конечно, распространяет свои наблюдения на все периоды и виды европейского искусства и стремится применить их к искусству внеевропейских стран. Благодаря искусствознанию «китайская вещьца» Бодлера получает свой истинный смысл: искусство, обладая закономерностью своих явлений, дает возможность установить высшую качественную оценку истинного произведения искусства, к какому бы народу ни относился данный памятник.

Искусствознание в результате своих работ, будем надеяться, выработает единый язык искусства, который пока признают только немногие.

Каждый, кто чувствует, что без искусства нет жизни, и кто, приближаясь к произведению искусства, испытывает глубокое волнение, научится понимать этот прекрасный язык и сумеет истолковывать памятник, становясь искусствоведам и «знатоком» искусства одновременно.

Б. Богаевский.