

Алоиз Ригль

ВОЗНИКНО-  
ВЕНИЕ  
ИСКУССТВА  
БАРОККО  
В  
РИМЕ



Ad Marginem /

masters

# Алоиз Ригль

## Возникновение искусства барокко в Риме

[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=73818268](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73818268)

*Возникновение искусства барокко в Риме:*

*ISBN 978-5-908038-53-9*

### Аннотация

Алоиз Ригль (1858–1905) – австрийский историк искусства, один из классиков дисциплины, создатель оригинального типа формализма и теории развития барокко. Его лекции об истоках римского барокко, прочитанные в период с 1898 по 1902 год в Венском университете и впоследствии переработанные с целью публикации, открыли новые горизонты в этой области. В своем подходе к стилю, его трактовке и периодизации Ригль предложил иную точку зрения, чем Генрих Вёльфлин и другие его современники: отнеся начало новой художественной эры к зрелому стилю Микеланджело 1520-х, он увидел в барокко не упадок, как считалось ранее, а начало современного «субъективного» искусства. Впервые переведенная на русский язык книга полна пронизательных замечаний о живописи, скульптуре и архитектуре периода от Микеланджело до Караваджо. Издание сопровождают эссе искусствоведа Ивана Чечота и переводчицы Полины Западаловой.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

Алоиз Ригль – аналитик барокко, искусствовед и философ	6
Что скрывает в себе история искусства Ригля?	26
Микеланджело – главный герой лекций	51
Конец ознакомительного фрагмента.	54

**Алоиз Ригль**

**Возникновение искусства  
барокко в Риме**

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

# **Алоиз Ригль – аналитик барокко, искусствовед и философ**

Лекции Алоиза Ригля читались в Венском университете, в Институте истории искусства, для тех, кого принято считать искусствоведами или историками искусства. Впрочем, ясности относительно того, что представляет собой предмет исследования – искусство и его история, каковы цели исследования и как нужно подготавливать выпускников классических гимназий, поступивших в университет по специальности «история искусства», тогда еще не было. Методологические трактаты будут написаны позднее, например такой полный и совершенный, как книга Ганса Титце (1880–1954) «Метод истории искусства» (1913). Однако уже в то время существовала традиция, та же привычка, предлагать студентам множество дисциплин, составляющих в целом обзор истории искусства и отдельных его видов, а также обзор технических разновидностей творчества, «ремесел», от архитектуры до театральной декорации и костюма и вообще оформительского искусства. В наше время к этому обычно добавляется обзор теорий искусства и методов изучения истории искусства, включая историю критики, охраны и реставрации памятников и пр.

Сегодня даже начинающий на вопрос о том, что такое ис-

искусство и каковы задачи истории искусства, уверенно ответит: искусство – подсистема культуры, особый художественный язык, менявшийся со временем, знаковая система, а также функциональность. И продолжит глубокомысленно: искусство живет в системе коммуникаций, передает тот или иной смысл, связанный с такими источниками содержания коммуникаций, как экономика, политика, идеология, религия, философия. Задача историка искусства, подведет итог подошедший на помощь бакалавр, – уточнять содержание художественных явлений, изучать соотношение формы и содержания, реконструировать функционирование произведений и делать эти знания доступными для публики, вводя их в дискуссию о современном состоянии и назначении искусства.

Около 1900 года студент университета, искусствовед, скорее всего, еще не был так изначально «подкован», а потому не был уверен, что искусство – подсистема культуры, что культура – это социальное явление, что лучше и проще всего понимать искусство как подвид языка и функционирующую форму и пр. Изучать искусство для отпрыска благополучной буржуазной семьи эпохи импрессионизма и символизма означало интересоваться художниками, их биографиями, произведениями, творческим обликом. Стремиться к путешествиям по музеям, городам и странам искусства, развивать зрительную память; учиться распознавать оригинальные произведения и подражания, подделки, не увязая в про-

ходном культурно-историческом материале. Студент мечтал вообще учиться видеть то, что способны видеть знатоки, немногие выдающиеся люди, обладающие интуицией, вкусом и умом, направленным не на тексты, а на визуальные формы и образы. Цели истории искусства в то время понимались зачастую прямолинейно, если не наивно: развеивать мифы о прошлом, давать ему правильное изображение и справедливую оценку, собирать и группировать материал, еще не собранный и не упорядоченный, новый. Наконец, вспомним, что многие стремились пройти искусствоведческое обучение потому, что это было престижное образование, и если семейная традиция не требовала поступления на юридический, теологический или естественно-научный факультет, то искусствоведческий семинар представлялся великолепным благородным местом для становления молодого патриция, школой памяти, наблюдательности, ума и эрудиции, что открывало путь к такому поприщу, как музейное дело, архивные занятия и университетская карьера, – высшее, о чем мог мечтать амбициозный юноша. (Всё это, естественно, при наличии материальной и социальной базы для такого образа жизни.)

Открывая лекции Ригля, современный читатель может быть поражен наивностью или безответственностью профессора. Даже в начале, для порядка, он ничего не говорит об истории общества или производства, лишь изредка касается истории идеологии, не намечает никаких целей собственных

усилий, не произносит ни разу слово «метод», почти ни с кем не спорит или делает это очень беззаботно, не пересказывает дискуссий, не делает ссылок. Он считает, что по истории, топографии, биографиям, мелким фактическим вопросам его слушатели хорошо, если не избыточно хорошо подготовлены в качестве эрудитов. Он уверен, что они именно таковы. Он никогда не занимается популяризацией и не восхваляет свой предмет, ему также чужда задача индоктринации – политической, методологической и эстетической. Очень просто, прерывисто и фрагментарно, без всякой позы он рассказывает о своих наблюдениях, ощущениях по поводу строя форм или стиля, свойственного произведениям искусства и отдельным художникам. При этом он строго продуманно располагает материал в определенной последовательности, не всегда объясняя, однако, почему он сначала показывает одно, потом другое.

Нигде он не произносит слово «наука», может быть, потому что это потребовало бы от него ответа на такие неудобные вопросы, какая именно наука: точная (насколько?), эмпирическая (в каком смысле?), гуманитарная (то есть?), социальная, психологическая? В ходе лекций становится понятно само собой, что это не столько наука, сколько философия, эстетика (не в нормативном смысле) и история. Последнее слово ведь может существовать и без определения вроде «историческая наука» или «культурная история». То, что дает Ригль, в конечном счете есть, скорее всего, исто-

рия, но без сужения, специализации предмета, то есть отчасти в *донаучном* понимании. История человека. Не в первую очередь искусства. Давайте посмотрим, как понимает Ригль искусство и его виды, и мы увидим, что его цель совсем не в том, чтобы дать точное описание процедур художественного творчества, производства, а в том, чтобы, пользуясь произведениями искусства, бросить свет на историю сознания, зрительного медиума, быть может, и более того – на историю-эволюцию мира как явления (отличаемого от сущности или отождествляемого с ней).

\* \* \*

Алоиз Ригль (1858–1905) родился в городе Линце на Дунае, рос в Галиции, в Заблотуве, ходил в школу в Коломые и в Станиславе (Ивано-Франковске), гимназию окончил в Кремсмюнстере. Иначе говоря, его корни уходили в многонациональный мир Австро-Венгерской империи, обобщающим стилем которого было австрийское (но и богемское, венгерское, галицийское) барокко с его церквями, дворцами, алтарями, статуями, кальвариями, монастырями, барочными библиотеками и фресками. Это был мягкий живописный мир причудливых форм, вписанных в неброский ландшафт. Возможно, будущий историк искусства видел такой шедевр барокко первой половины XVIII века, как монастырь Санкт-Флориан близ Линца (архитекторы Карло Антонио Карлоне,

Яков Прандтауер, фрескист Бартоломео Альтомонте), и наблюдал за строительством неоготического собора Непорочного зачатия Девы Марии в Линце (1859–1935, архитекторы Винценц Штатц, его сын Франц Штатц, Отто Ширмер и Маттиас Шлагер). Этот собор был воплощением романтического историзма в наиболее педантичной форме духа и практики, с которыми Риглю предстояло вести борьбу как теоретика и практику реставрации.

Ригль происходил из католической, но совершенно современной семьи; его отец был служащим по финансовой части, мать – домохозяйкой. В Заблотуве, куда отец вынужден был переселиться по работе, он служил на табачной фабрике (здание конторы чудом сохранилось и представляет собой довольно помпезный дом в стиле неоренессанса). О проявлении Риглем интереса к искусству в раннем возрасте мне ничего не известно; обстоятельства вынуждали его поступить на юридический факультет Венского университета, где он пробыл всего год, затем перешел на философский факультет. Здесь Ригль слушает лекции по философии (главы философско-эстетического формализма, антигегельянца К. Циммермана), по всеобщей истории (Макса Бюдингера, мастера источниковедения и специалиста по всеобщей истории) и в 1881 году переходит в Институт исследования австрийской истории, основанный в 1854 году. Здесь он начинает углубленно заниматься источниковедением исторических наук и прикладными историческими дисциплинами. К

числу последних можно отнести и историю искусств (ремесел). Ригль встречается с учеными, проявляющими интерес к истории культуры, быта, искусства, в частности с Рудольфом Эйтельбегером и Моритцем Таузингом. Но наибольшее впечатление, по-видимому, произвел на него выдающийся историк Теодор фон Зикель (его дочь была замужем за Готфридом Земпером, с которым Ригль будет полемизировать на страницах своих самых знаменитых книг «Вопросы стиля. История орнамента» и «Позднеримская художественная индустрия»).

Ригль начинал с изучения палеонтологии, затем заинтересовался палеографией и дипломатикой, изучал средневековые иллюминированные рукописи (этому была посвящена его диссертация). После окончания университета он оказался в Музее прикладного искусства, где вскоре возглавил отдел текстиля. В этот ранний период Ригль особенно интересовался древнейшими тканями Египта, относящимися к культуре коптов. Ковры, история ремесел, техники производства предметов искусства, домашняя промышленность, «народное искусство», сущность и эволюция орнамента и вообще прежде всего Древний Восток и Античность привели его к успеху, и в 1889 году Ригль получил право читать лекции в университете (хабилитация).

Хотя Ригль постоянно посещал Италию и Рим (особенно в период с 1883 по 1885 год), в его сочинениях полностью отсутствует даже намек на культ Италии. Не был он и по-

клонником какой бы то ни было другой страны, как и австрийским почвенником. Ригль – ученый, в его деятельности и стиле почти невозможно заметить следов его биографии, места проживания, религиозной принадлежности. Но Ригль всегда хорошо понимал и даже проблематизировал тот факт, что как историк прошлого он сам принадлежит современности.

\* \* \*

Уже в последние десятилетия ушедшего XX века стал наблюдаться подъем интереса к Венской школе искусствознания, особенно в англосаксонских странах. В Германии и Австрии отношение к своим классикам крайне осторожное, недоверчивое, так как в целом их относят к «старой Европе», ушедшей в прошлое. История стиля, герменевтика, феноменология искусства, тем более монументальная, всеобщая история искусства, как и исследование индивидуальных творческих миров или национальных культур, – всё это подозрительно, поскольку было взято на вооружение национал-социалистической идеологией. Иное наблюдается в Британии, Канаде, США. Экзотические по языку и стилю цветы немецкой науки первой половины XX века притягивают постмодерных интеллектуалов. И в 2011 году Исследовательский центр Гетти в США издает английский перевод лекций Ригля по барокко.

В том же году Ганс Ауренхаммер, долгое время бывший архивариусом и исследователем истории Института истории искусств в Вене, организовал в университете Франкфурта-на-Майне однодневный воркшоп «Перспективы барокко», посвященный историографическим проблемам: «Цель воркшопа в том, чтобы совместно поразмышлять об амбивалентностях, а также культурных и политических импликациях в исследованиях барокко с 1880-х годов до 1945 года, проходивших под знаком модернизма. Отдельные доклады осветят проблематику под различными углами зрения. Будет анализироваться творчество центральных представителей историографии барокко, в том числе в связи с их актуализирующей ориентацией на современное искусство (А. Ригль), их работой в области систематики понятий (А. Шмарзов), в связи с их политической биографией (А.Э. Бринкманн<sup>1</sup>, Г. Зедльмайр)». На заседании будет тематизирована «барочная идеология» в Австро-Венгрии, популяризирован научно-искусствоведческий образ барокко до Второй мировой войны и трансляция немецкого барокковедения в англо-американскую культуру после изгнания коллег еврейского происхождения. О Ригле и Альберте Ильге будет говорить ассистент Георг Вазольд («Несовременно и старомодно? От барокко к модерну») и доцент Вернер Телеско («О полити-

---

<sup>1</sup> См.: *Бринкманн А.Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / пер. с нем. М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935. 176 с.; *Площадь и монумент как проблема художественной формы.* М.: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935.

ческой инструментализации барокко в Габсбургской монархии позднего XIX века»).

В 2012 году в Пизанском университете была написана магистерская работа Элеоноры Гаудиери на тему «Алоиз Ригль. От каталогизации до исторической грамматики орнамента». В 2016 году итальянка стала ассистентом профессора Себастиана Шютце, бывшего в то время ректором Венского университета, и привлекла к себе внимание проектом о лекциях Ригля по проблеме происхождения барокко, основанным на тщательной поисковой, биографической и источниковедческой работе. С 2015 по 2024 год шла работа над диссертацией и монографией, которая вышла в свет недавно. В архиве венского института хранится несколько версий заметок и планов к курсу о барокко с 1894 по 1903 год. Они не идентичны и включают гораздо больше материала, чем известные конспекты Германа Юлиуса Германа (1869–1953, известный специалист по иллюминированным рукописям и один из директоров Музея истории искусства в Вене).

Заметки самого Ригля оставались нерасшифрованными после его смерти, так как были написаны чрезвычайно неразборчиво. Кроме того, в архиве имеется экземпляр лекций, опубликованных в 1908 году М. Дворжаком и Бурдой, из библиотеки ученика Дворжака Дагоберта Фрая (1883–1962). Ныне эти материалы опубликованы и откомментированы, но, к сожалению, еще не были доступны автору послесловия.

Осознание тесной связи искусствознания с художествен-

ной культурой своего времени было яркой особенностью Ригля. Думаю, что эта черта происходит от интереса Ригля к проблеме оценки искусства вообще и от вопроса об упадке – расцвете искусства в частности. Одна из главных тем в «Позднеримской художественной индустрии» – перемена точки зрения на римский упадок с III века н. э., отмена категории упадка. В ныне опубликованных русских переводах статей по вопросам реставрации и охраны памятников<sup>2</sup> проблема оценки памятника по тем или иным критериям центральная. Как известно, Ригль разработал целую систему ценностей наследия. Барокко было предметом дискуссионным не только в практике реставрации XIX века (вплоть до конца XIX века барочные пристройки, декорации могли уничтожаться ради выявления романо-готической основы), но и вообще. По сути дела, до К. Гурлита, Г. Вёльфлина и самого А. Ригля не существовало полноправного понятия «стиль барокко». Термин означал сомнительное качество, причудливость, излишества вообще, имел социально-политические коннотации, так как ассоциировался с аристократией, припозднившимся феодализмом или новой финансовой аристократией. В нем не ощущали ни духа прогресса, ни духа подлинного сопротивления современности. Византия, романика и готика – вот пароли и символы антипрогрессизма.

---

<sup>2</sup> Ригль А. Современный культ памятников / пер. Г. Гимельштейн. М.: V-A-C press, 2018. Впервые сборник вышел в 1903 году.

В 1880-х годах многое начинает меняться, появляется современный, модный в столицах необарочный стиль в архитектуре, скульптуре и живописи (от Оперы Гарнье до поздних построек Г. Земпера и его последователей; Р. Бегас, скульптор зрелого вильгельминизма; живописцы Г. Маккарт и Г. Канон [плафон «Круг жизни» в здании Музея естественной истории в Вене]). Но не только необарокко и неорокко 1890–1900-х годов в декоративном стиле говорили о смягчении оценки барокко, но и импрессионистические явления в живописи и скульптуре (Роден, винтообразная композиция, открытая фактура, фрагментарность), лозунг живописности, звучавший повсюду, тема открытия пространства и движения. Этот процесс продолжался и на стадии стиля модерн, не исчез абсолютно в период ар-деко и в академическом искусстве до середины XX века. В лекциях Ригль очень кратко отметил отдаленное сходство барочной архитектуры и стиля модерн. Важнее всего, что для него в целом проблема барокко – вопрос о корнях современности, о корнях субъективизма в искусстве, о происхождении помещательства на живописи (XIX век – век живописи, и только что начавшийся XX тоже казался ему таковым), на искусствах плоскости, иллюзии, колорита, динамики и пространственности. Важно связать содержание лекций о барокко с несколькими статьями 1900-х годов, которые К. М. Свобода и Ганс Зедльмайр в 1929 году разместили в сборнике Ригля «Избранные статьи». Это следующие работы: «На-

строение как содержание современного искусства» (1899), «Якоб ван Рейсдаль» (1902), «Произведение природы и произведение искусства» (в двух выпусках, 1901). В этих кратких, цельных и ясных текстах Ригль рассматривает модную на 1900 год категорию настроения как культурный симптом. Речь идет о настроении не только в пейзажной живописи, но и в фотографии (пикториальное направление), музыке, театре, литературе, прикладном искусстве. Настроение – свидетельство придания большего значения переживанию времени (в виде мгновения и в виде длительности, вплоть до остановки времени и безвременья) по сравнению с переживанием действия, даже пространства. Очевидно, что в итальянском искусстве другая основная традиция и меланхолия, ему не свойственная в первую очередь, но для Ригля живописность-глубина-пространство-тематика телесной бренности, заявившая о себе в барокко, и дух настроения, постепенно сгущавшийся со времен бёклиновских «Вилл на море» (например, 1871–1874 годы в Штеделе), тесно связаны, хотя и не тождественны. Как известно, настроение в этот период и несколько позже привлекло и внимание психологии и философии (Гуссерль, Хайдеггер). Для Ригля это не только проблема периодизации культуры и искусства (периоды настроения и периоды действия, без рефлексии времени), но и проблема национально-культурных типов. Настроение – это германский Север, его отсутствие – романский Юг. Все лекции подчинены проблеме восприятия барокко с севера.

Истоком барокко полагается Юг. Существование северного барокко не отрицается, но и не становится предметом анализа. А вот о сомнительности адекватного восприятия романского барокко глазами, воспитанными в мире настроения и настроений, Ригль постоянно напоминает.

Истоком барокко Юг является еще и потому, что он был сценой расцвета Ренессанса. Ригль редко и неохотно добавляет – Ренессанса Античности. Потому что он и не считает его таковым. Христианский индивидуализм и личность, христианское сомнение во всевластии физической силы – вот для него источники Ренессанса, и, конечно, «далевое видение». Ренессанс и барокко как его преемник культивируют дистанцию, перспективу, глубину и наполняющую ее светотень. Барокко по этой логике должно было зародиться в личности, в самой яркой, напряженной ренессансной личности, но в своем развитии потерять в силе эгоцентризма, ослабить стремление к уникальному и породить стиль, причудливый и клишированный одновременно, выпранный и в то же время приспособляющийся к обстоятельствам.

Современный читатель, ничего не знающий о Ригле, но наслышанный о барокко, взглянув на оглавление лекций, скорее всего, окажется в недоумении: где же барокко? Под ним он понимает пышную, изобретательную, яркую архитектуру и скульптуру, живопись в духе Рубенса, Йорданса, Пьетро да Кортоны, Луки Джордано, Тьеполо или Маньяско, парадные портреты, как портрет Людовика XIV Гиацинта

Риго. Возможно, читатель любит барокко, Петергоф и Ораниенбаум, Кусково и церковь в Дубровицах, бывал в Вюрцбурге, видел плафон Тьеполо, посещал барочные сады в Италии, Франции, Германии, Португалии. Он точно знает, что барокко расцвело в XVII и первой половине XVIII века и его последней фазой было рококо. И вот он видит, что в лекциях ничего этого нет, разве что подразумевается, а всё внимание устремлено на искусство XVI века, которое читатель давно привык считать Ренессансом, Высоким и Поздним, а также маньеризмом, о котором он читал у Б.Р. Виппера, у М. Дворжака, в учебниках и справочниках. Другой читатель, идущий не от архитектуры и изобразительного искусства, но от литературы, поэзии Гонгоры и Кеведо, романов Сервантеса и Гриммельсгаузена, от театра, светских и церковных церемоний, аллегорий, фейерверков, триумфов, от барочной оперы-сериа, усвоил, что этот стиль глубоко «филологичен», непонятен без знания текстов, символов и эмблем, представляет собой загадку для ума и острую пищу для воображения. И этого ничего в лекциях Ригля нет. Нет проблемы риторики, нет проблемы неоднозначности форм и изображений, нет акцента на интеллектуальности барокко. Современная реклама говорит: самая известная музыка в стиле барокко – это музыка для развития мозга, то есть, по-видимому, ума.

Дело здесь не только в том, что у Ригля не хватило времени на XVII–XVIII века, не в том, что среди литературове-

дов и прочих историков культуры в его время еще никто не говорил о барочной музыке, барочной поэзии и романе, тем более о барочной философии и науке, о культуре и человеке барокко, а в том, что у Ригля была своя точка зрения на задачу исследования. Его интересовали истоки стиля и культуры барокко до того, как он, собственно, сложился, протоформа стиля и не то, что лежит на поверхности, – риторика, аллегория, поэтика, жанры и клишированные приемы, но то, что, по его мнению, образует основной стержень этого стиля как явления пластического искусства. Не следует забывать, что сначала, еще в XIX веке, было осознано существование барокко в архитектуре и декоративном искусстве, значительно позднее и не столь однозначно – в живописи и скульптуре и только в 1920–1930-х годах по аналогии было сделано заключение о существовании барокко в литературе, театре, музыке и философии. Здесь филология и история культуры шли за искусствоведением, а не наоборот, как в других случаях. Сегодня общепризнанной считается периодизация Рудольфа Виттковера (1901–1971), немецко-британского исследователя, изложенная в его книге «Art and Architecture in Italy. 1600–1750»<sup>3</sup>. Виттковер начал свои исследования еще в конце 1920-х годов (как ученик Ад. Гольдшмидта в Берлине). Он изучал (совместно с Хейнцем Брауером) рисунки Дж. Л. Бернини. Итогом стали следующие представления:

---

<sup>3</sup> Wittkower R. *Art and Architecture in Italy. 1600–1750*. Harmondsworth: Penguin Books, 1958; новое издание: Yale University Press, New Haven, 1999.

«The early baroque. 1600–1625; The high baroque. 1625–1675; The late baroque. 1675–1750». Весь XVI век отдан Ренессансу и маньеризму.

Далеко не самое современное, но всё еще устойчивое академическое представление о том, как искусство изучается научно, можно представить следующей цепочкой задач. Сначала, по вкусу, выбирается предметная область (период, страна, материал), затем начинается сбор материала (произведений художника, художников одного жанра или направления и пр.), ставится вопрос о письменных источниках, проводится критика источников (как произведений с точки зрения их подлинности, оригинальности, качества, так и источников косвенных), к материалу применяется классификация, избирается степень подробности изучения отдельных вещей и художников, и наконец автор подходит к проблеме формы изложения, адреса и к выводам из своей работы. Сегодня многим хотелось бы выбирать вначале не материал, а сразу так называемую проблему, а уж задним числом подыскивать для ее решения материал. Но, как правило, первый подход одерживает верх. Это движение от данностей, памятников, вещей к вопросам, проблемам, понятиям. Иногда этот метод называют эмпирическим, иногда позитивистским, иногда предметно-историческим. Позитивизм как философское учение, определенная гносеология, опирается на факты, идет только от них, сопоставляя их и делая выводы, строя частные гипотезы, никогда не претендуя на выявление

сущности вещей и процессов.

Важной чертой научного знания в позитивистском истолковании является эмпиризм, иначе говоря строгое подчинение воображения наблюдению. Наука должна в первую очередь создавать условия для наблюдения и учить наблюдать в рамках проверенного опыта. «Ученые должны искать не сущность явлений, а их отношение, выражаемое с помощью законов – постоянных отношений, существующих между фактами», – учил О. Конт. Другой чертой научного знания должен стать прагматизм: ученые перестают быть эрудитами и энциклопедистами, их исследования не бесконечны и не представляют самодовлеющей ценности. Знание становится частным, специальным, ограниченным и прежде всего позитивным: полезным, точным, достоверным и утвердительным. При всей бодрости настроения очевидно, что позитивизм преодолевает характерный для науки XVII–XVIII веков оптимизм нацеленности на истину и построение универсального знания (это ярко выражалось в барочной архитектуре кунсткамер и в оформлении титульных листов научных сочинений, по сравнению с которыми издания середины XIX века выглядят буднично, скучно, не внушают никаких надежд). Лишь одну идею позитивисты заимствуют в барокко, идею Кондорсе о прогрессе как поступательном движении к одной определенной цели. Речь о развитии: в первую очередь человека и человечества, главную роль в котором играет наука, это прогрессивное развитие. Этот идеал в сере-

дине XIX века был положен в основу эволюции как закономерности существования всякого предмета – геологического, географического, биологического и исторического. Автором этой идеи был английский философ-позитивист Герберт Спенсер (1820–1903). И именно он раскрывает в дальнейшем концепцию космической эволюции. Эволюция – это предельно общий закон развития природы и общества; иначе говоря, ее можно отождествить с предметом науки и философии (насколько последняя еще вообще необходима). Суть этого закона в том, что развитие идет путем ветвления, дифференциации, от однообразия к многообразию. Кроме того, эволюция характеризуется переходом от хаоса к порядку и постепенным замедлением в результате рассеяния энергии. Эволюция не просто изменение. Отличие эволюции от изменения заключается в том, что первая предполагает единство субъекта, в коем происходит изменение, второе же мыслимо и без этого единства.

Искусствоведение Ригля в основе своей, как мне кажется, остается позитивистским потому, что он работает в фарватере эволюционной парадигмы; о его результатах можно сказать, что эволюционизм объясняет лишь происхождение явлений, почти не касаясь существа их. Но в то же время для Ригля несвойственно подчинение эволюции дифференциации как превращению однородного в разнородное, он также не видит «причину эволюции в том, что каждая действующая сила производит более одного изменения, как и каждая

причина производит более одного действия»<sup>4</sup>. Скорее история художественной воли показывает, по Риглю, что воля к раздельному гаптическому мышлению, индивидуализации сменяется волей к обобщенному синтетическому созерцанию оптического типа. От идеи прогресса он отказывается. В ходе развития художественной воли наблюдается (как в позитивизме Г. Спенсера) «желание сгладить границы живого и мертвого, материи и духа», что в сфере естественных наук могло найти осуществление в двух противоположных попытках представить себе возникновение жизни из мертвой материи – и наоборот, мертвой материи из живого духа»<sup>5</sup>.

Так в зрелом барочном растворении цвета в свете, света в пространстве, формы в движении наступает момент, когда невозможно провести различие между материальным и духовным в подвижных, пронизанных временем, световидных формах Рембрандта, как и сказать, что из чего рождается в небесах Тьеполо – дух из истонченной материи или материя из контрастирующих состояний духа.

---

<sup>4</sup> См.: Радлов Э. Эволюция // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. XL. 1904. С. 135–138.

<sup>5</sup> Там же.

# Что скрывает в себе история искусства Ригля?

Попробуем перечислить ряд монадических сущностей (субстанций) искусствоведения Ригля на основе данных лекций, в которых автор обошелся без теоретического введения, не раскрыл ни свою философию, ни так называемую грамматику изобразительных искусств.

Во-первых, это сущности видов искусства, в достаточной степени неподвижные, – архитектура, скульптура, живопись (перечисляю их именно в таком гегелевском порядке). Архитектура – искусство сочетания архитектурных материальных масс, форм и членений, а также искусство пространственных соотношений. Скульптура: ее язык – язык тела, фигуры, органический. Живопись – искусство создания волнующих целостных картин.

Во-вторых, понятия плоскости, объема, пространства, линии, движения, равновесия, ординации и субординации. Понятия логические и отчасти математические.

В-третьих, его главные, на вид психологические, на самом деле метафизические, понятия – «гаптическое» (осязательное и моторное) и «оптическое» (зрительное) и понятие о «художественной воле».

Интеллектуально Ригль не относится к кантианской традиции XIX века, к которой в основном принадлежали «фор-

малисты» первой половины XX века. Последнее было бы привычно для тех, кто изучает историю искусства. Нельзя также сказать, что он открыто разделяет и осуществляет на практике гегелевскую историческую метафизику искусства и применяет средства диалектики. Критика Ригля Л. Дитманом в 1970-х годах была не во всём корректна. Исток искусствоведения Ригля лежит в философии и педагогике старомодного идеалиста И.Г. Гербарта (1776–1841), а через него – в философии Парменида (2-я половина VI века до н. э.) и в учении Лейбница (1646–1716) о «предустановленной гармонии».

Сначала напомним вкратце основные моменты монадологии Лейбница.

Монады – это аналогичные атомам «простые сущности», утрачивающие протяжения, но приобретающие способность стремления (*франц.* *appetition*) и атрибут множественности. Они составляют субстанцию, от Бога до феноменального физического мира, отдельной души и единичного предмета. Сразу обратим внимание на способность к стремлению или желанию, влечению, воле. Позднее Гегель определял субстанцию как целостность изменяющихся, преходящих сторон вещей, как «существенную ступень в процессе развития воли».

Все монады, по Лейбницу, просты и не содержат частей; их бесконечно много; двух абсолютно тождественных монад не существует. Это обеспечивает бесконечное разнообразие

мира феноменов природы и духовного мира. Идею несуществования абсолютно схожих монад или двух совершенно одинаковых вещей он выдвинул как принцип «всеобщего различия» и одновременно как тождество «неразличимых».

Взглянув с этой точки зрения на искусство, в частности на материалы Ригля, можно увидеть, отрешившись на мгновение от обычного восприятия по слогам-фактам-частям-элементам, что художественные феномены, решения порождают нерасчленимые целостности и в то же время состоят из отдельных моментов-монад. Этих моментов, как и произведений искусства, бесконечно много, и все они разные. Более того, искусство в целом тождественно самому себе, но не как дурная бесконечность вещей, а как постоянство направленности на предмет следующего желания.

Лейбницева монада, сами собой развертывающие свое содержание, благодаря самосознанию являются самостоятельными и самодеятельными силами, которые приводят все материальные вещи в состояние движения. Они образуют умопостигаемый мир, производным от которого выступает мир феноменальный. Монады не могут претерпевать изменения в своем внутреннем состоянии от действия каких-либо внешних причин, кроме Бога. В «Монадологии» (1714) приводится метафорическое определение автономности простых субстанций: «Монады вовсе не имеют окон и дверей, через которые что-либо могло бы войти туда или оттуда выйти». Монада способна к изменению своего

состояния, и все естественные изменения монады исходят из ее внутреннего принципа. Деятельность внутреннего принципа, производящего изменение во внутренней жизни монады, называется стремлением. Все монады способны к восприятию своей внутренней жизни. Некоторые монады в ходе своего внутреннего развития достигают уровня осознанного восприятия, или апперцепции. Монада обладает двумя характеристиками: стремлением и восприятием (восприятием не того, что поступает извне, а того, что происходит внутри). По мнению Лейбница, не существует совершенно неодушевленной природы. Поскольку никакая субстанция не может погибнуть, то она не может окончательно лишиться какой-либо внутренней жизни. Лейбниц говорит о том, что монады, которые основывают явления «неодушевленной» природы, на самом деле находятся в состоянии глубокого сна. Минералы и растения – это как бы спящие монады с бессознательными представлениями. В развитии царства духа основным законом является свобода, под которой Лейбниц понимает познание вечных истин. Души являются как «живые зеркала Вселенной», а «разумные души» представляют собой еще и отображения самого Божества.

Весь круг эволюции «художественной воли» Ригля – от осязательного полюса к оптическому и обратно – рисует замкнутую уравновешенную картину, лучше которой ничего не может быть. Каждая художественная воля являет собой вполне замкнутый круг самоудовлетворенного совер-

шенства. В истории форм нет и не может быть ничего произвольного, всё таковое – лишь кажущееся произвольное и, скорее всего, готовит наступление следующего закономерного этапа. Искусство рассматривается как закрытая система с немалым количеством возможных вариаций и исключений. В основе искусства лежит сама субстанция, этапы ее самоосознания. Поскольку мир природы рассматривается как происходящий из внутреннего потенциала субстанции, то и искусство приходит во взаимодействие и даже соревнование с ним. Покой и движение, пространство и плоскость, сплошное и расчлененное, симметрическое и асимметрическое, форма и цвет, данное и иллюзорное – все эти феномены являются как природными, различимыми вовне дифференциациями, так и внутренними моментами жизни монады. К оптике примыкают музыка, свет и цвет, колорит, декоративность. К гаптике – конкретизм, форма, фактура, линия, грань, масса.

Как появилось понятие *Kunstwollen*, столь неловко переводимое на другие языки. Тут дело не только в философских влияниях на Ригля со стороны Шопенгауера, Ницше, Гегеля и Лейбница, дело в специфическом чувстве языка у Ригля, австрийского варианта немецкого. Слово «искусство» (*нем. Kunst*) связано с модальным глаголом «мочь» – *ko˙nnen*, который означает также «быть в состоянии что-то сделать, выполнить» (справиться, а не только задумать и пожелать). Субстантивированный глагол *Ko˙nnen* (с прописной буквы)

можно перевести как «мастерство, умение». Учитывая это, Kunst, искусство, – это то, что уже состоялось, уже сделано, уже получилось. При этом осуществленное есть проявление способности «мочь» делать что-то конкретное: так-то изображать, украшать, конструировать, так-то возбуждать внимание, волновать и восхищать. И тогда Kunstko`nnen – это опредмеченная практика искусства, работа по уже имеющимся образцам, так как, чтобы что-то мочь, нужно уже заранее обладать образцом для подражания тому или иному умению. Слово Kunstwollen было задумано Риглем, чтобы описывать стремление к тому, чего, возможно, еще нет, но что является предметом желания в искусстве. Это слово обозначает нужду в каких-то особых формах, тягу к какой-то новой красоте, интерес к каким-то давно не использовавшимся приемам, предпочтение определенных эффектов и отказ от других, наклонность и охоту заниматься созданием непривычного пространства, декоративности. Вот мы и перечислили целый ряд русских синонимов слов «желание» и «воление». Следует обратить внимание на то, что чувство языка не позволило Риглю использовать слишком бытовое слово «желание» – wu`nschen и слишком физиологическое слово begehren – вожелеть, алкать. Ему нужен был именно волевой момент, колеблющийся на грани темного стремления и осознанного действия.

Феномены желания и воли ставят вопрос об их происхождении. Если это не материально-физиологические причины

(зуд), то можно указать на воображение, из которого рождаются «мечты», «замыслы» и сама воля. Но где корень воображения? Сегодня модно указывать на то, что в основе фантазии может лежать подражание: «хочу как взрослые», «хочу как в кино», «хочу как за границей» или «хочу как в Античности», «как в Древней Руси». Но для этого уже нужен образец. Для Ригля характерна иная логика, монадологическая. Названные подражательные пути желания невозможно отрицать, но они являются у него (подражание Античности) переходными формами и масками, за которыми стоит внутреннее воображение и желание. Воображение начинает свою работу от неудовлетворенности своим собственным и находит свое чужое в самом себе. Тяга к чуждому себе. Итальянское барокко для Ригля – знак тяготения, сдвига романской культуры от себя, в сторону Севера. Культ итальянского классического искусства в Германии – свидетельство желания самопреодоления на Севере. Начинаясь с бессознательного недовольства собой, воображение и желание переходят в сознательную форму. Это не значит, что они рождают новые теории, в барочную эпоху не было написано истинно барочных теорий искусства. Художественная воля осуществляет себя в творческой практике в виде нового гештальта. Это понятие хотя и было прекрасно известно около 1900 года, еще не набрало философского и символического веса. Гештальты не порождаются художниками в одиночку, художественная воля не имеет психологического субъекта. Ею ни-

кто не может обладать, ни творец, ни народ, ни сословие, ни идеологи. Ее бессознательность не опирается на материально-биологическую основу. Не стоит приписывать Риглю мышление в духе органицизма и философии жизни.

Для Ригля художественная воля является объективной силой, обнаруживающей себя в процессе эволюции форм во времени. О последней свидетельствуют сопоставления форм разного времени в рамках одного вида, жанра искусства, иногда в пределах одного иконографического типа. Сдвиг эволюции не произволен и всегда абсолютно нов, но подчинен направленности к определенным ценностям в определенном порядке. Это тезис, он нуждался и нуждается в подтверждении, отсюда дискуссия, основной вопрос которой: имеется ли повторяющийся, сохраняющийся элемент в эволюции, циклична ли она. Ригль считал ее идущей по кругу. Ценности он располагал так, как они располагаются в умопостигаемом мире монады, где можно различать (глядя от центра) ближайшее, подручное, осязаемое и то, что располагается в следующем слое, простираясь вплоть до горизонта, проецируясь на отделенный фон. Ближайшее трактуется как очевидно мое, понятное, подвластное и упорядоченное. Отдаленное как уплощенное, неопределенное, неподвластное, ускользающее и вместе с тем притягивающее, заставляющее напрягать глаз и познавательную способность. За пределами горизонта (его не следует понимать только геометрически) находится следующий слой, в котором напряжение близи –

дали, здесь – там, сейчас – позднее снято. Пределом этого отдаленнейшего слоя является предел познавательной способности, который рассматривается как экран, на котором вновь проступают ближайшие и первичные для центра монады (человека) идеи-формы. Их можно назвать последними-первыми вопросами, неизменными операторами, простейшими соотношениями. Но аналогичным является и строение мира, уходящего в глубину точки монады, внутрь человека: крайне неглубокая зона осязательно-телесного проникновения, затем обширная зона сознания и памяти и в глубине – темная неконкретная центральная область (подсознания как источника для сознания). Здесь также имеется тяготение от осязательного к представляемому и к влекущей отдаленной тьме, интригующей как источник изменений, событий. Тело-глаз, глаз-ум тянется (вовне) сначала к вещам, затем к образам-изображениям (Bilder), еще дальше к подвижным гештальтам и процессам и упирается в интеллектуальные абстракции и аналогичные им наглядные схемы. По направлению вовнутрь тело-глаз оптически «слепнет» быстрее, входя на глубине сознания в сферу Wu<sup>o</sup>nschbilder, «образов желания», и в пределе растворяется в темной неопределенности непостижимого. Оба предела, внутренний и внешний, могут быть мысленно сближены, и тогда возникает тождество света и тьмы, простоты и лабиринта, ясности и иррациональности, характеризующее особое состояние познавательной способности, находящееся за пределами искусства как сферы, уми-

рающей в таком «пространстве» (о нем уже не приходится говорить), где «сияет» тождество всего и ничто. Здесь эволюция форм должна прекращаться.

Описанное может быть выражено и более наглядно: рука-нога хватается на свою длину; дальше руки хватается глаз, дальше глаза хватается ум и воображение; еще дальше хватается чувство, интуиция, заумь, но они же оказываются отброшенными к самому началу: чувство чувствует себя, интуиция питается «собственной кровью», заумь есть данность, тавтологически варьирующая себя.

В сфере осязания соприкосновение есть отождествление и самоотождествление. В сфере дальнего действия (в частности, глаза) открывается сила тяготения, гравитация и соответствующая ее идее центральная перспектива. В сфере эфира, воздуха и света центральная перспектива начинает терять силу и заменяется на воздушную, на иррадиацию, свободную левитацию в облегчающемся пространстве (безвесия). Это царство побеждающего света, глаза, воображения, которому не противостоит гравитация, Божественной воли. Завершением этого восхождения мыслится звезда абсолюта, Единого, выражаемого знаком, числом, а также предельно простой формой-идеей точки, минимально-максимальной окружности.

Гаптическое у Ригля – первичная категория познания, удостоверения в бытии (тождество предмета, его формы и осязающей руки). Это тождество, в сущности, не нуждается в развитии, преодолении. Оптическое – категория противоположного смысла. Тождества бытия и мышления больше нет. На его месте всё разнообразие истин и мнений, а также веры и внушения относительно видимого на расстоянии, на далекой картинке, как процесс, разворачивающийся в пространстве расхождения субъекта и объекта. Истина здесь скорее отменяется, и на ее место встает вера, наслаждение видимым и самим видением. Между этими пределами в центре стоит классическая форма, сохраняющая гаптическое и не отрицающая оптическое начало в эйдосе-виде, характеризующемся целостностью. Сдвиг в сторону оптики условно называется барокко и наблюдается в истории искусства не однажды – в период после Александра Великого, после августовского и прочих классицизмов в позднем Риме, после Микеланджело в конце XVI–XVII веке.

Занимаясь Риглем в течение ряда лет (начало этому было положено еще в 1970-х годах), я пришел к выводу, что для него задача истории искусства состоит не в том, чтобы объяснить, что думали, чувствовали, ценили древние и далекие от нас мастера, но в том, чтобы через знакомство с фундамен-

тальными понятиями открыть современным людям доступ к проблеме анализа современных недопониманий и недоразумений, к описанию зазоров между эпохами и культурами прошлого и настоящего, юга и севера. Это чуть ли не главное, витающее между строк содержание лекций: почему немцам не нравится римское барокко, а Ренессанс нравится. Чтобы понять Ригля, недостаточно подняться в лейбницианские эмпирии. Нужно еще продумать влияние на него И.Г. Гербарта, философа и педагога.

Для чего нужно историческое искусствоведение?

«Ещё существует класс понятий, которые совпадают с ранее упомянутыми в том, что по отношению к ним мышление не может ограничиться простым логическим приведением к отчетливости (*Verdeutlichung*); отличаются же они тем, что не требуют подобно вышеупомянутым [понятиям] изменений, а приносят с собой такое дополнение в нашем представлении (*Vorstellen*), которое заключается в суждениях одобрения или неодобрения. Наука о таких понятиях – эстетика. С познанием данного она по своему происхождению связана лишь постольку, поскольку побуждает нас представить себе понятия, которые совершенно независимо от их реальности вызывают одобрение или недовольство. Но применительно к данному эстетика переходит в ряд учений об искусстве (*Kunstlehren*), которые все без исключения можно назвать практическими науками, потому что они указывают, как должен обрабатывать определенный предмет тот, кто за-

нимается ими, чтобы породилось не недовольство, а, напротив, чувство удовлетворения. Однако среди учений об искусстве есть одно, чьи предписания требуют обязательного соблюдения, ибо мы, сами того не сознавая, постоянно представляем собой предмет этого учения. То есть этот предмет – мы сами, а названное учение – это учение о добродетели, которое в отношении наших проявлений переходит в дела и возможности, в учение об обязанностях»<sup>6</sup>.

Герbart мыслил педагогику, теорию и практику обучения, воспитания и образования как науку об искусстве воспитания, умеющего укреплять и отстаивать существующий строй (политический и социально-культурный). Он видел цель воспитания в формировании добродетельного человека, умеющего приспособиться (sic!) к существующим общественным отношениям. Ригль со своей наукой также стремился к сходной цели – он совсем не был революционером и не назвал бы себя новатором. Метод был задан Гербартом, развивался Р. Циммерманом: цель воспитания достигается развитием многосторонности интересов и создания на этой базе уравновешенного и цельного нравственного характера. Учение Ригля о равноценности всех фаз циклической эволюции художественной воли порождает разнообразие интересов, способность к переключениям, психологическую устойчивость и самое главное – понимание неизменного пути ис-

---

<sup>6</sup> Герbart И.Ф. Введение в философию. Учебник. Первый раздел. Всеобщая пропедевтика / пер. Р. Доделцева.

тории бытия. Всё происходившее и происходящее закономерно и иным быть не может. В этом проявляется, кстати, и специфически австрийский, консервативный характер философии Гербарта и стиля Ригля, сложившейся в тот период, который в истории культуры называют предмартовским или бидермейером. В Австрии дух последнего не выветрился вплоть до войны 1914–1918 годов, если не до наших дней.

В воспитании устойчивого характера следует руководствоваться пятью максимами: стремиться воспитать в человеке внутреннюю свободу (непредвзятость, отсутствие одержимости вещами как внешними, так и идущими изнутри бессознательного), развить в нем культ самосовершенствования (в интеллектуальном и нравственном плане, полнота и сбалансированность знаний, сохранение интеллектуальной суверенности); направить характер на благорасположенность (как к человеку вообще, так и к различным видам и стилям его деятельности); укоренить в сознании незыблемость права, понимание справедливости как верховной ценности и закона бытия. У Ригля находят отклик и две последние цели: каждая художественная воля имеет право на то, чтобы быть описанной по отдельности, но имеется и право на беспристрастное описание и диагноз; справедливость является целью и средством оценки в равной степени. В середине и второй половине XX века многими теоретиками современного искусства идеал права был превращен в средство оправдания любых форм и средств, выдаваемых за искусство, за

проявление «художественной воли». Это, конечно, не соответствовало замыслу Ригля. Он не был ни либералистическим, ни субверсивным. Искусством, по Риглю, является всё, что осуществляется в виде «формы и краски в плоскости и пространстве». Но отнюдь не в социальном пространстве, в сетях коммуникаций, в основном на словах и в теоретических построениях. Это крайне непривычно для современного сознания, которое во всём ищет прежде всего коммуникационные знаки, сигналы, послания и смыслы – иначе говоря, подобие языка. Мышление Ригля онтологично, а в основе этой онтологии лежит древний тезис о тождестве мышления и бытия. Нужно еще отметить и то, что звание искусства, художественности является для Ригля скорее эфемеридой, чем основополагающей ценностью. Мало ли что, где и когда называли или, напротив, не называли искусством. Так, Древний мир и Средневековье не называли искусство искусством или понимали искусство отнюдь не как свободное творчество, коммуникацию, но это не означало, что до Ренессанса или даже до рубежа XIX–XX веков искусства не было. Ригль считает художественную волю аспектом, эстетическим моментом, слоем самой цивилизации, в пределе – самого бытия и мышления. Для него и природа обладает этим аспектом объективно, не только субъективно. Восприятие и примыкающая к нему коммуникация, по Риглю, всегда и сознательно, и бессознательно выполняет предписываемые ему художественной волей «правила грамматики». Поэтому

Ригль называет эту волю-тенденцию к самоудовлетворению в определенных формах категорией философской и исторической науки, глазами исторических дисциплин. Изучать художественную волю далеких веков не значит в первую очередь сосредоточиваться на шедеврах якобы искусства, добытых археологами, достаточно и простой керамики, памятников, при создании которых эстетическое, тем более художественное намерение, скорее всего, не осознавалось. Соответственно, ставя вопрос о состоянии художественной воли на сегодня, меньше всего следовало бы ломать голову над материалом современного искусства и тем более над его теориями. Здесь проявления воли загромождены перезрелыми формами рассудочного рефлексирования над вполне волюнтаристскими феноменами, скорее маскирующими, чем обнажающими более глубокие процессы заднего плана. Можно было бы думать, что аналитика дизайна (в широчайшем плане) должна привлекать большее внимание, но и в этой сфере не осталось ничего спонтанного, бессознательного, не превращенного в знак, используемый в той или иной болтовне или, выражаясь корректно, дискуссии. Значит ли это, что художественная воля умерла или что ее вообще никогда не было? Сходные периоды и сходные «культуры без художественной воли» встречались и раньше. Сам Ригль, а за ним Йозеф Стжиговски говорили о таких культурах, в которых искусство как особая сфера или соединительный слой между мышлением и бытием скорее отсутствовало. («Индогер-

манцы по существу были пассивны в изобразительных искусствах: индийцы, Платон, мистики»<sup>7</sup>). Платон – и это у него Парменидово наследство – был равнодушен к изобразительному искусству. В виде форм, тем более вещей идеи только слабеют и искажаются. Мистики XIV века в Германии были настолько погружены в себя, в открывающийся им непосредственно мир сверхчувственного, что всякое искусство казалось им лишним, грубым. Вопреки подозрениям они не оказали существенного влияния на художников ни в XV–XVI веках, ни в XVII–XVIII. Мистики, как показывает история культуры, вообще малоплодотворны для подачи импульсов творчеству. Индусы, Ригль имеет в виду адептов буддизма, сосредоточены на преодолении страданий, то есть в конечном счете вообще переживаний и чувств. Посредством сугубо умственного понимания истинной природы реальности (непостоянство и отсутствие «я») они движутся к Просветлению, следуют «Срединному пути», соблюдая Четыре Благородные Истины. Главное на этом пути – борьба с жадой, вожделениями, желаниями, как выраженными в чувстве обладания (гаптически), так и в виде замороженности видом, картиной, перспективой, будущим (оптически). Поэтому изобразительное искусство в такой разряженной философской атмосфере невозможно как выразительное, захватывающее, притягательное, но только как символически-наставительное, вспомогательное. Поскольку са-

---

<sup>7</sup> Ригль А. Возникновение искусства барокко в Риме. Наст. изд. С. 79.

ма истина мыслится как истина пустоты, бессущности, то изобразительному искусству нечего изображать, кроме наваждений сансары, и чтобы не заниматься этим пустым делом, оно становится текстом. Содержание последнего может быть философски безупречно, а форма по происхождению не имеет отношения к буддизму, а может быть, и всей «древнеарийской традиции».

Для искусства нужен слой образно-пластического воображения, основанного на возможности переходов и аналогий между абстрактным понятием рассудка и чувством, между идеей, словом и формой, между формой и восприятием. Слой этот, как мы уже знаем, состоит из переплетения, взаимоотрицания двух не абсолютно неподвижных, взаимосвязанных состояний-тяготений – тактильного и оптического изложения единства бытия и мышления.

Вся так называемая история искусства Ригля, конечно, не история в привычном смысле. Это философия, логика и психология, но более всего практика визуального обучения и воспитания с целью создания уравновешенной личности. Такова традиция Гербарта и Циммермана. Воспитывающее обучение не отделяет сообщение знаний (таковым является уже любое демонстрирование картинки) от возбуждения умственной самодеятельности воспитуемого, обучающегося. Преподавание должно вестись так, чтобы обучающийся сам увидел то, о чем говорит, что показывает педагог, и смог воспроизвести не его слова, а смысл показанного,

причем на другом примере, на основании подобия. При этом преподавание одновременно ведет ученика ввысь и вглубь, открывая воспитаннику «самое прекрасное и достойное», и в противоположном направлении, к анализу несоответственной, неупорядоченной, некачественной действительности с ее «недостатками и нуждами», чтобы подготовить воспитанника к встрече с реальностью, но не настроить его на радикальную борьбу с ней. Главным стимулом обучения и воспитания является пробуждение интереса, в том числе там, где его, кажется, невозможно предсказать. Интересы к незаметному, простому, неяркому, нормальному, обыденному. Подвиды интереса были четко определены в гербартианстве: эмпирический интерес, умозрительный интерес, эстетический интерес, социальный интерес, религиозный интерес. Только сочетание всех пяти видов дает живую личность. Отсутствие того или иного звена выводит систему из равновесия. Слушатели лекций и читатели опубликованных работ Ригля, несомненно, получали отнюдь не однобокое «эстетическое» воспитание, как его понимал рубеж XIX–XX веков. Тексты Ригля будят мысль – логическую, философскую, в них во множестве присутствуют намеки на социально-историческую проблематику, и, конечно, на заднем плане, между строк в них присутствуют вопросы истории и философии религии, они заставляют реципиента задаваться некоторыми фундаментальными вопросами, которые принято относить к религии. Главным методом пробуждения интереса и у Ри-

гля, точнее – именно у него как историка искусства, было само демонстрирование объекта и его подробное описание; при этом сначала необходимо установить, как студент воспринимает вещь без подготовки. Затем Ригль демонстрирует описание сам. После этого необходимо было дать слушателю возможность самому сделать подобное описание и исправить и дополнить его. Вторая фаза – концептуализация не замеченных учеником в своей собственной работе проблем, подобий, контрастов-противоречий, отношений близкого и далекого. И только через это происходит построение теории, стройной системы мысли. Главное, чтобы не было начетничества, учебники, «авторы» второстепенны, им не рекомендуется подражать. Первая необходимость дойти до Ясности в сознании, углубившись в состояние покоя, мобилизовать внимание и понять, уловить самостоятельно смысл вводимого наблюдения, понятия. Хотя бы такого вроде бы простого, как линия в изобразительном искусстве. Естественно, сначала это просто «проволока», штрих, может быть, след движения, и вот понятие уже обрастает расширительными значениями, делается интереснее. Тут-то и происходит то, что в педагогике называется «введение нового материала», но не просто нового предмета, а новой перспективы для работы обогащенного понятия. Просто линия становится «линией развития», «силуэтом фигуры», «внутренним рисунком», «границей», а просто пространство – «пространством реальным и воображаемым, цельным и расчлененным, фраг-

ментарным, статичным, подвижным», «пространством эпохи или культуры» и т. д. Метод вроде бы прост – углубление в основу, осознание в состоянии движения интереса, применение самостоятельно добытых знаний и инструментов их разработки к новым фактам, явлениям, событиям. Для этого гербартианцы предлагали древнейшие, установленные еще Платоном и Аристотелем умственные процедуры:

- Установление подобия (сходные вещи) или несходства.
- Уразумение смежности (близость во времени и пространстве) или разведенности во времени и пространстве.
- Констатацию контраста (противоположных вещей и понятий) или нейтрального сосуществования моментов вплоть до поглощения двух сущностей одной средой.

Из контраста, в частности, легко выводится существование линии – границы, двух сред, зон, граней, временных периодов. Из смежности также выводится понятие плоскости и понятие континуума, пространственного и временного.

Из подобия выводятся понятия симметрии, полного подобия и тождества, с одной стороны, и понятие уникальности, спонтанности формы, возникающей помимо заданной сетки подобий, с другой. И дело здесь не в том, чтобы немедленно засадить студента за изучение Логики, Метафизики и прочих учебников. Это не возбраняется, но и не рассматривается как единственно правильный путь к развитию собственной способности видеть, сопоставлять, мыслить и изобретать.

Характеризуя барочное пространство, Ригль говорит, что «взаимная согласованность всего, что попадает в поле зрения, и есть главная характерная черта стиля барокко»<sup>8</sup>. Оно не пренебрегает тем, что рядом, что вдалеке и даже за углом. В то же время это говорит о тотальном притязании этого стиля на власть в пространстве. На первый взгляд барокко либерально-снисходительно, терпимо по отношению к элементам более почтенного возраста (готика, даже романский стиль). С другой стороны, оно всех и каждого втягивает в свой спектакль, подчиняет своей структуре целого, своему ритму. Ригль добавляет: «Стиль барокко постоянно смотрит на целое поверх единичного (взгляд издали); он всегда стремится к однородности и ищет доминанты, которой подчинится всё остальное. И потому барокко уничтожило так много средневекового»<sup>9</sup>. Да, и сохранило, и уничтожило, и уничтожило, сохранив. В этом оно характеризуется здоровым волюнтаризмом, в отличие от убийственного методического педантизма классицизма и XIX века в целом. Здесь же Ригль обращается к первому субъективистскому художнику раннего Нового времени – Микеланджело и акцентирует то обстоятельство, что ему была присуща крайняя нетерпимость. Че-

---

<sup>8</sup> Наст. изд. С. 120.

<sup>9</sup> Там же. С. 121.

ловеческая и художественная. Констатировав тенденцию к самоизоляции и изоляции каждой фигуры и формы у Микеланджело, Ригль пишет следующую фразу: «И теперь о периоде романтизма можно сказать: важен лишь собственный стиль как целостность»<sup>10</sup>. Что имел в виду Ригль, вводя это замечание? Думаю, что две довольно разные вещи.

Во-первых, культ «я» у романтического художника, претендующего на авторство всего, что содержится в его произведении (исполнении), от темы и сюжета до манеры и индивидуальнейших нюансов атмосферы.

Во-вторых, наверное, он представлял себе реально осуществляющуюся в искусстве эклектического историзма романтическую эстетику, которая больше всего ценила способность артиста и самой истории (путем нивелирующего состаривания разностильных объектов) преодолевать разношерстность и разнокачественность материала, создавая и запечатлевая целостные картины и спектакли захватывающего настроения. В этом действительно важнее всего конечный результат, обеспечиваемый стилем, способным заставить нас забыть разнородность элементов, слоев, привходящих моментов и несовершенств. Этот синтез конечного успеха-события-спектакля представляет собой преодоление множественности моментов и переусложненности изложения. В XIX веке многим критикам было свойственно видеть в барокко фазу усложнения, дробности, избыточности. Ри-

---

<sup>10</sup> Там же. С. 121.

гль, как и Вёльфлин (но не Гурлит), считал, что не всякая переусложненность, динамика, пышность, мощь барочны. В основе барокко не лежит парадигма лабиринта как такового, умножения деталей, неясности для зрительного восприятия, избыточная орнаментальность.

Небарочны с этой точки зрения ни древнегерманская орнаментика, ни звериный стиль, ни мусульманские ковры, ни китайские причудливые скалистые ландшафты. Орнаментальность, перегруженность, неясность характеризуют фазу европейского развития стиля на Севере. Сегодня всё это подведено под понятие позднего Северного Возрождения и маньеризм. Для примера приведу несколько имен и произведений: творчество базельского графика Урса Графа (1485–1529); гигантская дарохранительница 1467–1471 годов в Ульмском соборе; алтарь мастера Клауса Брюггемана в соборе Шлезвига 1514–1521 годов; «Золотое чудо Вестфалии» 1521 года, самый большой из сохранившихся алтарей антверпенской работы; так называемый Алтарь из монастыря Цветтл в церкви Св. Барбары в г. Адамов близ Брно. Но самое яркое произведение этого позднеготического барокко – резной Высокий алтарь в соборе Брейзаха на Рейне, скорее всего работы Ханса Лоя из Фрейбурга, и алтарь 1509 года в паломнической церкви в г. Мауер под монастырем Мельк. Всё это «барокко» в особом смысле поздней, перезрелой фазы любого стиля. «Стиль мастера L. Н. (Hans Loy), – сообщает немецкий справочник, – показывает „чрезмерную пыш-

ность и экзальтацию“ почти барочного формального языка поздней готики и указывает на переход от готики к Ренессансу». Здесь, конечно, царит известная путаница в понятиях: формальный язык барочный, а эволюционная стадия – еще только переход от готики к Ренессансу. В 1920–1940-х годах такие странности было принято называть «Deutsche Sondergothik» (К. Герстенберг). Нам важно подчеркнуть, что для Ригля, в его конструкции происхождения барокко не как культурно-исторической эпохи, но как стиля со своей спецификой, барокко не является плодом стадии усложнения, дифференциации, так называемого усиления выразительности и прочего. Исток барокко – в монументальных римских формах, в метаморфозе ренессансного индивидуализма Микеланджело Буонарроти.

## **Микеланджело – главный герой лекций**

Сквозь все лекции проходит проблема Микеланджело как вопрос об определении направления художественной воли, управлявшей его творчеством. Столь же важное место определено в лекциях Бернини. Хотя лекции выросли из семинара по монографии Станислава Фраскетти о Бернини, в лекциях Ригля Бернини отсутствует. Современный читатель, для которого Бернини является одним из центральных символов барокко наряду с Рубенсом, а Микеланджело, напротив, привычно ассоциируется со зрелым, высоким и поздним, трагическим Ренессансом, а также маньеризмом, оказывается в недоумении. Если в определении барокко идти от Бернини и Рубенса, то Микеланджело представляет какой-то другой тип и также другой ранг. В Микеланджело видят серьезнейшего и проблемного художника-мыслителя, в Бернини и даже Рубенсе – скорее виртуозного оформителя при всей очаровательности исполнения. Микеланджело плохо объясним через понятие живописности, Бернини – Рубенс – довольно хорошо.

Акцент на Микеланджело основан на нескольких постулатах, или интерпретационных замыслах. Первый: барокко должно родиться из глубокого, зрелого и прочувствованного индивидуализма, в кризисе великой личности. Личность

Микеланджело не рассматривалась им как эмпирическая величина, но как символ эпохи и эволюционного сдвига. Второй: барокко не может родиться сразу в живописной форме, как не может быть эпифеноменом архитектуры. Его матрица – скульптура, освобождающаяся от скованности законом гармонии, классикой, и вбирающая в себя эмоциональную и духовную жизнь человека. Поэтому сначала рассматривается Микеланджело-скульптор, потом Микеланджело-фрескист (живописное тондо Дони не рассматривается, рисунки тоже), и лишь в завершение – архитектор.

Поздний Ригль, автор лекций, стремился к тому, чтобы вывести эволюцию художественной воли (надындивидуальной тенденции) не из частных и исторически случайных внешних обстоятельств, а из фундаментальных внеисторических основ изобразительного искусства. Оно для него состоит из видов пластического творчества: орнамент, архитектура, скульптура, прикладное искусство, живопись, графика. Их ряд образует даже что-то вроде круга, поскольку орнамент имеет изначально линейную природу, а графика колеблется между линией и пятном, между орнаментальностью и живописностью (фактура – отрицание орнамента). Гаптическая воля начинается с простейших орнаментальных элементов. В скульптуре гаптическое и иконическое могут быть приведены в равновесие.

Интересно отметить, что К. Гурлит искал флюид барокко в орнаментальной сфере, в частности в украшениях флорен-

тийского универсального художника Бернардо Буонталенти (1531–1608) (Ригль его не упоминает; знаменит грот Буонталенти в садах Боболи, в котором размещены скульптуры Микеланджело). Гурлит связывал барокко с пробуждением фантазии и комбинаторики, импровизации и вариационной способности. Строгие орнаменты спорадически становятся изобретательными и непредсказуемыми – это исток барокко для Гурлита.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.