

---

*Вопросы искусствоведения*

**ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ПОНЯТИЯ «СТИЛЬ»  
В ЕВРОПЕЙСКОЙ НАУКЕ КОНЦА XIX–XX ВВ.**

**(О границах применения формально-стилистического метода. Часть 1)**

*A. B. Беликов*

Конец XIX–XX вв. — эпоха взрывного развития в Европе и США целой системы научных дисциплин, имеющих в качестве предмета произведение искусства. Возникнув как смежные, многие из них пытались использовать для анализа произведения искусства научные методы других гуманитарных дисциплин. Первым из двух основных направлений является всем известный формально-стилистический метод, возникший на стыке неокантианства и нарождающегося психоанализа в последней трети XIX в., и его дальнейшие модификации, связывающиеся с деятельностью берлинской школы гештальта и венской школы искусствознания, а также «иконологический проект» как вариант неоформализма в синтезе с культурно-историческим методом. Другим большим течением в науке об искусстве была система подходов, связывавшихся со структурной лингвистикой (структурный анализ). Послевоенное развитие структурного метода связывается с возникновением семиотики и постструктуралистских подходов; последняя четверть XX в. — с усилением междисциплинарных тенденций в обстановке, которую Х. Бельтинг в своей статье 1984 г. обозначил как «конец истории искусства»<sup>1</sup>.

Конечно, вся эта система методологии, возникшая на Западе, создавалась как инструмент изучения западного же искусства, однако уже в самом начале XX в. оппонент и «тёмный двойник» А. Ригля Йозеф Стржиговский, находившийся под сильным влиянием расовой теории, предпринимает глобальный бунт против классицизма. В полемике с Риглем и Викгофом возникает его работа «Orient oder Rom?»<sup>2</sup> (1901), ставящая под сомнение привычный римоцентризм западной истории искусства. Запад начинает отходить от сложившейся в XVIII в. трактовки места Византии и вообще христианского Востока в истории Европы. Меняется и сам образ Византии, который основоположники западной исторической науки нового времени описывали как «horrible et dégoûtante» (Вольтер) и «decline» (Гиббон). Ученники Стржиговского О. Демус и В. Сас-Заложицкий пытаются применить формальный метод для изучения византийского искусства.

Тему соотношения перцепции и изобразительности европейская наука об искусстве изучает в тесной связи с понятием «стиль». Эта связь со временем Г. Вёльфлина кажется совершенно незыблевой. Однако применение формально-стилистического метода для анализа восточнохристианского искусства, порожденного отличным от западного типом эстетического сознания, сталкивается с существенными затруднениями. Так, например, при анализе восточнохристиан-

ского искусства бросается в глаза факт отсутствия связи между сменой стиля и изменением глобальных структур восприятия, связанных с мировоззренческими установками. Внешние характеристики художественного образа изменяются, в то время как мировоззренческие установки, управляющие перцепцией, остаются неподвижными. По сравнению с западным, искусство христианского Востока чрезвычайно малоподвижно, и причина этого — в его культовой функции. Оно, в отличие от искусства Запада, лишено пафоса поиска истины, оно свидетельствует её раз и навсегда данную, явленную во всей полноте в Писании. Главным нормативным механизмом достоверности такого свидетельства является канон. Каждая конкретная художественная вещь может быть соотнесена с каноном на предмет соответствия ему. И в случае если вещь не соответствует канону, её религиозный смысл ничтожен вне зависимости от уровня художественного исполнения. Малоподвижность восточнохристианского искусства очень заметна на фоне ощущимой динамики развития искусства Запада: позднекомниковский маньеризм и палеологовский ренессанс, безусловно, сильно отличаются друг от друга, но отличия между ними вовсе не такие драматические, как между современными им итальянским искусством дученто (Романика) и кватроченто (Ренессанс).

С лёгкой руки европейских учёных западная терминология устойчиво закрепилась за периодизацией византийского искусства. В действительности совершенно очевидно, что использование таких терминов, как «маньеризм» и «ренессанс», отражающее внешнее сходство между византийским искусством и западноевропейским, совершенно условно, ничего не объясняет и, скорее, вводит в заблуждение. Конечно, византийские «ренессансы» никак не связаны с Возрождением, не являются отражением глобального пересмотра мировоззренческих установок, они лишь представляют собой повторяющиеся греческие переживания собственной же классики. Степень обоснованности использования термина «ренессанс» по отношению к искусству македонской или палеологовской династии такова же, как, например, применение терминов «примитивизм» к искусству Каппадокии или «импрессионизм» к помпейской живописи. Все эти терминологические казусы отражают глобалистские претензии западной науки конца XIX — первой половины XX вв. По сути же, даже в рамках истории средневекового христианского искусства устоявшаяся западная терминология не всегда в состоянии адекватно объяснять процессы, управляющие его развитием.

Вневременной характер искусства христианского Востока проявляется в том, что некоторые устойчивые формы духовности время от времени могли порождать очень схожие по форме и содержанию художественные явления, как, например, аскетическое сознание породило искусство VI в. и искусство второй четверти XI в.<sup>3</sup> О. С. Попова обращает внимание на тот факт, что византийское искусство уже на самом раннем этапе сформулировало главные свои принципы<sup>4</sup>, и поэтому его невозможно назвать искусством становящимся, развивающимся поступательно, как на латинском Западе.

Ещё одним важным специфическим культурным нюансом, заставляющим усомниться в правильности применения понятия «стиль» для объяснения про-

цессов, происходивших в искусстве христианского Востока и особенно Византии, является сравнительная узость локального стилевого разнообразия, имеющая своей причиной высокую степень централизованности культуры<sup>5</sup>. В то время как на Западе могли соседствовать и развиваться одновременно различные стили, на Востоке, особенно в Византии, такие различия нечасто выходят за рамки локального вкуса или художественной манеры. Другими словами, в сравнении с Западом, высокая степень унифицированности искусства христианского Востока не давала возможности для конкуренции и борьбы стилей, т. е. того процесса, который позволяет говорить об истории искусства как об истории стилей.

И всё же история искусства вполне в состоянии отчётливо зафиксировать этапы развития византийского и — шире — восточнохристианского искусства. Художественные вещи атрибутируются, датируются, выявляются общие признаки того или иного направления. Всё это заставляет задаться вопросом о механизмах этого развития. Фактически это обозначает необходимость задуматься над проблемой места стиля в каноническом искусстве христианского Востока, а также над соотношением понятий «канон» и «стиль» как терминов, трактующих механизмы развития изобразительности.

Ниже мы рассмотрим некоторые аспекты применения формально-стилистического метода для изучения восточнохристианского культурного наследия.

Развитие философии и особенно психологии в конце XIX в. предопределило возникновение формального метода как главного инструмента исследователя, имеющего в качестве предмета научного интереса произведение искусства. Европейская мысль обратилась к изучению влияния структуры зрительного опыта на искусство и, соответственно, к ключевой для эстетики проблеме выражения. Научная разработка этой темы тесно связана с разработкой понятия «стиль». Именно в рамках формального метода приобретает своё современное значение это понятие, распространённое среди художников ещё со времени Ч. Ченнини<sup>6</sup> и мыслившимся в его время как конкретный набор технических приёмов, применявшихся художником для получения изображения. В рамках формального метода понятие «стиль» приобретает современное двойное значение (как явление искусства и как таксономическая категория).

Проблема формы очевидным образом связалась с проблемой анализа зрительного опыта и — шире — вообще с проблемой визуальности. Эстетическая теория «абсолютного зрения», принадлежащая Конраду Фидлеру, писавшему в последней трети XIX в., основывалась на идее преодоления хаоса эмпирических впечатлений ради созерцания «чистой формы». Базируясь на идеях Фидлера, Генрих Вёльфлин создаёт свою «науку об искусстве». В классической работе «Ренессанс и Барокко»<sup>7</sup> (1888) он представляет эти понятия выражением двух «форм зрения» (речь идёт о специфических формах художественного видения, одна из которых достаточно условно обозначена как Ренессанс, другая — как Барокко). Эти формы зрения характеризуются 5 парами понятий: линейное/живописное, плоскость/глубина, замкнутая/открытая форма, множественность/единство, ясность/неясность. Эта монография становится одним из наиболее значительных элементов всей конструкции

формально-стилистического метода. В 1915 г. Вёльфлин публикует монографию «Основные понятия истории искусства»<sup>8</sup>, в которой разрабатывает ставшую широко известной теорию «двух корней стиля». Стиль рассматривается как результат развития художественного зрения и развития идеалов красоты.

В. Пиндер (1878–1947) видит в произведении искусства не результат зрительных процессов, а объективизацию состояний человеческой души («Проблема поколения в европейской истории искусства»<sup>9</sup>, 1926).

Ученик Вёльфлина Й. Гантнер (1896–1988) совершают концептуальный переход от идеи художественного творения к представлению о художественном творчестве. Его «Ревизия истории искусства»<sup>10</sup> (1932) и последующие работы разрабатывают явление и понятие «префигурации» как предуготовленных и внепредметных форм художественного творчества, обладающих фундаментальным свойством незавершённости (*non finite*). Понятие префигурации занимает важное место в изучении структуры зрительного опыта и его влияния на изобразительность. Гантнер говорит о процессе постоянного роста места префигурации в западном искусстве, при этом полагая начало этого процесса от романского и византийского искусства, в котором, по его мнению, не было места никакой префигурации и где всё было максимально оформлено.

Предельно дифференцирована и крайне сложна формально-стилистическая концепция П. Франкля<sup>11</sup> (1878–1962), подчёркивающего религиозно-метафизические основы стилевых явлений и выделяющего три исторических стиля (предклассический – классический – постклассический) во взаимодействии с двумя стилистическими модусами (стиль ставший и стиль становящийся), что даёт разнообразную уже типологию стилевых явлений (стили фигуративный, реляционный, соединяющий, индивидуальный, гармонизирующий, ординальный, материальный и т.д.)

Особым образом развивался формализм в рамках венской школы искусствознания. А. Ригль (1858–1905) в «Вопросах стиля» (1893), «Позднеримской художественной индустрии...» (1901) и «Голландском групповом портрете» (1902) предлагает оригинальную версию «основных понятий» теории и метода истории искусства (передование «гаптической» и «оптической» формы как исток стилистического развития и стилистические особенности произведения искусства как результат воздействия «художественной воли»). Для Ригля исторический стиль — это фактически «художественная грамматика», присущая художественному языку определённой эпохи.

В 1918 г. выходит знаменита книга Освальда Шпенглера «Закат Европы»<sup>12</sup>. Будучи идеалистом, наследовавшим Гёте, Шпенглер трактует стиль как «метафизическое чувство формы». Большие стили у него предстают своеобразными стихиями, которые сами формируют личности творцов.

Крайне влиятельна до нынешнего времени теория художественной формы В. Воррингера. В 1909 г. он публикует свою знаменитую статью «Абстракция и вчувствование»<sup>13</sup>. Одной из центральных мыслей Воррингера была идея об имманентном характере абстракции. Стиль, завершённый в своих собственных законах, предстаёт высшей формой абстракции. Другими словами, способность к абстрак-

ции как форме мировосприятия признавалась им в качестве неотъемлемого свойства человеческого сознания. Воррингер обращает внимание на то, что абстрактное искусство следует рассматривать не как тренд порога XIX–XX вв., но как ещё одно проявление способности сознания видеть абстракцию. В качестве примеров абстрактного искусства древности Воррингер приводит искусство Византии и Древнего Египта. В заголовок статьи вынесены два полюса, организующие механизму работы человеческой перцепции. Воррингер пишет о том, что потребность абстракции лежит в основе всякого искусства.

Эта работа Воррингера много цитировалась и широко известна не только среди теоретиков искусства, но и во многих смежных областях. Так, Юнг, рассматривавший «Абстракцию и вчувствование» Воррингера в статье «К вопросу об изучении психологических типов», отмечает страстный, эмоциональный характер эмпатии и абстракции, описывает их как два полюса, проводя при этом параллель с интровертированным и экстравертированным психологическими типами. Таким образом, на уровне индивида зрительный опыт предстаёт результатом взаимодействия зрительного потока, трактуемого как поток информационный, с некоторыми стереотипами, «зашитыми» в сознании индивида, часть из которых детерминирована социальной средой, а другая представляет собой врождённые характеристики личности.

Влияние идей Воррингера на психологию, конечно, не ограничилось одним лишь Юнгом. В начале XX в. Вертгеймер закладывает основы гештальт-психологии. Рассуждения о форме в рамках Берлинской школы породили сам термин «гештальт», а с ним и целую область в психологии, философии и искусствознании.

Развитие психиатрии в начале – середине XX в. дало существенный толчок к изучению процесса восприятия. Исследования Лурии в области «зрительной агнозии»<sup>14</sup> стали своеобразным итогом полуторовых поисков, они на практике показали, что мы не можем говорить об объективном предмете вне воспринимающего его разума. Результаты его экспериментов стали эмпирическим подтверждением феноменологических построений Гуссерля.

Заметный вклад в область изучения соотношения особенностей зрительного восприятия и искусства сделал в середине XX в. выходец из Берлинской школы гештальта Рудольф Архейм в своей классической работе «Art & Visual perception»<sup>15</sup>. В этой работе он фактически выходит за границу собственно изучения восприятия, переходя к анализу феномена фантазии, воображения.

Богословская наука Запада отреагировала на эти процессы в науке идеей отказа от неосхоластики и ростом внимания к творениям греческих Отцов Церкви. Архитектором этой новой системы подходов является Ханс Урс фон Бальтазар, которого можно назвать одним из наиболее заметных католических мыслителей второй половины XX в. В центре его построений лежит идея богословской эстетики в трактовке восприятия истины как формы. Идея эта, безусловно, нова для католического Запада, однако для Востока она является своеобразным фоном богословского рассуждения начиная с эпохи Псевдо-Дионисия Ареопагита. Как и многие другие рассуждения германоязычных мыслителей, рассуждения Бальтазара очень

укоренены в саму ткань немецкого языка. Ключевое для него понятие «восприятие» (*Wahrnehmung*) дословно переводится как «восприятие истины». «Восприятие стремится к целостности, к форме как структуре, структурирующей целостность; а из формы исходит красота, великолепие и свет. Христианская вера в её субъективном аспекте есть восприятие (*Wahrnehmung*) и видение формы (*Gestaltschauen*): в Слове Божием, ставшем человеком, в Иисусе из Назарета, она созерцает Славу, Красоту и Великолепие Отца»<sup>16</sup>.

Таким образом, понятие стиля в западной науке, если брать его в наиболее широком смысле, объясняет влияние глобальных мировоззренческих структур в их историческом развитии на художественное творчество через механизмы восприятия.

<sup>1</sup> *Belting H.* Das Ende der Kunstgeschichte? München, 1983 (1994); *The End of the History of Art?* Chicago and London, 1987.

<sup>2</sup> *Strzygowski J.* Orient oder Rom. Leipzig, 1901.

<sup>3</sup> Подробно этот вопрос разбирает *O. С. Попова* в статье «Образ и стиль в византийском искусстве VI и XI века». См.: Проблемы Византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы: сб. ст. М.: Северный Паломник, 2006. С. 67–82.

<sup>4</sup> *Попова О. С.* Образ Христа в Византийском искусстве V–XIV веков // Проблемы Византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы: сб. ст. М.: Северный Паломник, 2006. С. 11.

<sup>5</sup> См. подробнее: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.

<sup>6</sup> *Ченнини Ч.* Книга об искусстве или трактат о живописи. СПб.: Библиополис, 2008. С. 41.

<sup>7</sup> *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. СПб.: Азбука-классика, 2004.

<sup>8</sup> *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусства. М.; Л., 1930 (СПб., 1994).

<sup>9</sup> *Pinder W.* Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Frankfurter Verlags-Anstalt, Berlin, 1932.

<sup>10</sup> *Gantner J.* «Das Bild des Herzens» Ueber Vollendung und Unvollendung in der Kunst. Berlin, 1979.

<sup>11</sup> *Frankl P.* Das System der Kunswissenschaft [1938]. Berlin, 1998.

<sup>12</sup> *Шпенеглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / пер. с нем. М.: Мысль, 1993. Т. 1: Гештальт и действительность.

<sup>13</sup> *Worringer W.* Abstraction and Empathy / translated by Michael Bullock. N. Y.: International University Press, 1953.

<sup>14</sup> *Лурия А. Р.* Высшие корковые функции человека и их нарушения при локальных поражениях мозга (второе дополненное издание), 1969

<sup>15</sup> *Arnheim R.* Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley & Los Angeles: University of California Press UCP, 1954.

<sup>16</sup> *Balthasar H. U. von Herrlichkeit.* Eine theologische Ästhetik. V. I: Schau der Gestalt. Einsiedeln: Johannes Verlag, 1961. S. 236.