

Индикаторы циклов искусства Г. Вёльфлина

Александров Н.Н.

Швейцарец Генрих Вёльфлин выдвигает завершённую систему представлений, которые закладывают основы понятийно-терминологического аппарата современного искусствознания. И, хотя Вёльфлина нередко относят к представителям “формальной эстетики”, это утверждение – одно из самых поверхностных в нашей науке. Этот теоретик был универсальным синтезатором тенденций своего времени, а вот уж само его время было насквозь формальным.

Нередко у великих людей их первая серьёзная работа определяет собой все последующее творчество. Так, например, было у А.П. Чехова с его первой большой пьесой, по мотивам которой поставлен фильм Н. Михалкова “Незаконченная пьеса для механического пианино”. Примерно так же обстоит дело и с книгой Г. Вёльфлина “Прологомены к психологии архитектуры” (Мюнхен, 1886). Он назвал свой труд *наброском пути* (прологомены) к исследованию проблем психологии искусства. В работе анализируются психологические основы воздействия архитектуры на человека и уделяется внимание форме, пропорциям, членениям (горизонталь и вертикаль), орнаменту (декор), а также принципу исторического суждения. Аппарат, применённый здесь Вёльфлином, изначально интегративный: он соединяет положения Канта, Вундта, Фехнера, Тирша, Цейзинга, Фишера, Фёлькельта, Вригта и т.д.

Поскольку это – очень важная работа, рассмотрим основные принципы, изложенные скорее *в нашей трактовке и с применением нашей терминологии*, что весьма серьёзно модифицирует их. Мы сгруппировали весь материал в тематические блоки, отражающие логику нашей книги и дали им свои подзаголовки.

Эстетический антропоморфизм как исходное в олицетворенности

Г. Вёльфлин признавал равноправие объекта и субъекта в процессе формирования эстетического впечатления, а также объединенность их *антропоморфным* олицетворением. Он обращает внимание, что антропоморфизм присущ нашему отношению к пространству в целом (“антропоморфное восприятие пространственных структур”). Формы в нашем восприятии *изначально антропоморфны*, олицетворены, в них есть “выражение душевных переживаний”. Человек примеряет мир к себе и воспринимает иное в терминах строения человеческого тела. Это отражено в языке: описывая нечто целостное, мы всегда “придаем” ему голову и ноги, задаем верх и низ, лицевую и обратную стороны. Вслед за Фёлькельтом Вёльфлин назвал это *символизацией*.

С нашей точки зрения, речь здесь идет об антропоморфной олицетворенности как всех эстетических объектов, так и пространства. Если развить основные положения Вёльфлина, можно увидеть, что в акте символизации присутствуют все ярусы, все три основные подсистемы человека (тело, органы чувств, мозг) и их реакции.

Олицетворенность и три уровня эмпатии

Эта первая серьезная работа Вёльфлина интересна нам прежде всего потому, что он сразу обращается к понятию “олицетворения” (одушевления, наделения душой). “Формы становятся значительными для нас только благодаря тому, что мы обнаруживаем в них выражение душевных переживаний (чувств). Непроизвольно мы одушевляем каждый предмет. Это древний инстинкт человека. Он обусловлен мифологической фантазией и еще сегодня не является только лишь результатом воспитания”. Таким образом, *олицетворение он относит к мифологическому слою сознания*, для современного человека – фактически к подсознательному.

Опираясь на взгляды Вундта, Вёльфлин акцентирует *работу всего тела человека*. Такие *телесные сопереживания* (эмпатия, вчувствование) играют важнейшую роль не только при воздействии на человека произведений искусства, но и при восприятии мира вообще. Говоря о теле (психофизиологический аспект), он затрагивает все уровни психики.

Эстетическое восприятие Г. Вёльфлин сравнивает с сопереживанием, состраданием, в процессе и в результате которого можно постичь эмоциональное содержание произведения искусства. Явление непроизвольного отождествления и *подражания*, которым наделен человек (как и некоторые высшие животные, например обезьяны), было подробно проанализировано в работе его современника Г. Тарда “Социальная логика”.

Второй важный для нас момент его суждений – целостность эстетической реакции человека, в которой работают все *тело человека* (включая и органы чувств) и его личный *опыт*. Важно также, что книга Вельфлина посвящена архитектуре, по отношению к которой в качестве важного обычно рассматривалось только визуальное восприятие. Вёльфлин же подчеркивает не только роль *целостной чувственной реакции* (общее чувственное бытие), но и опыта, и *интеллекта* в восприятии архитектуры.

Переводя это в наши термины, можно сказать, что здесь присутствует как *актуальная* трехуровневая реакция (тело, чувства, разум), так и *потенциальный* опыт личности (также трехуровневый).

Эстетическая энергетика и эстетическая эмпатия

И.-В. Гёте говорил, что “красивое пространство должно воздействовать, даже если пройти по нему с закрытыми глазами”. Он понимал воздействие произведений искусства как действие *специфической энергетики*, в которую одновременно включены все известные (а может быть, и неизвестные) нам ощущения и чувства.

Вельфлин также применяет энергетические характеристики. “Крепкие колонны вызывают у нас энергичную реакцию, прилив энергии, при восприятии ширины или тесноты пространства мы, соответственно, ощущаем изменения в дыхании. Нестерпимым является состояние, вызываемое зрелищем нарушенного равновесия и т.д... Очень страшно смотреть на картину удушья – зритель сам начинает испытывать затруднения в дыхании”.

Здесь явно просматривается влияние эмпатической “теории вчувствования”, а также игровой “теории подражания” (чувства и их выражение копируются животными и человеком бессознательно). По Вельфлину, по цепочке “ощущение – нервные окончания – выражение чувств”, любое настроение может быть выражено и телесно-физически, и психически (душевные движения).

Следует добавить, что в целостной эстетической эмпатии участвуют и тело, и органы чувств, и мозг.

Принцип “резонанса – погашения” эстетической энергетике

Вельфлин обращает внимание на *резонансные свойства* произведений искусства, связанные с эстетической энергетикой. При совпадении (чувство подкреплено внешним выражением) возникает резонанс, при расхождении (чувство подавлено выражением) – погашение. Для погружения в объект необходимо войти в определенное эмоциональное состояние, адекватное воспринимаемому произведению. Настройка достигается культурной тренировкой и выработкой способности к эмоциональному “погружению в объект”.

Соотношение в произведении рационального и иррационального начал

В отличие от доминанты чувственного познания в Возрождении и противоположной доминанты интеллекта в раннем рационализме (наличие

правил и проявленность числа, которые изгоняют случайность), Г. Вёльфлин декларирует, что “в конце концов, есть третья возможность”.

Между внешним телесным и эмоциональным пластами могут существовать прямые и канонические взаимоотношения, когда аффект имеет нормированное телесное и формальное выражение. Мы это видели на примере индийской поэтики, в целом таково все восточное искусство. Но данный вариант не единственный – психическое и физическое могут идти параллельно и не иметь жесткой взаимосвязи. Это предположение в корне меняет “границу всей науки”, на которую опиралось тогдашнее искусствознание.

Кроме указанных двух слоев, особенно в архитектуре, важен и рассудок, он также принимает участие в формировании эстетического. Вёльфлин делает вывод, что интеллектуальный фактор гарантирует лишь самоопределение объекта. Настоящее произведение искусства иррационально, и для постижения этой иррациональности не обязателен интеллект. Более того, нужно отключиться от рационально-логических, рассудочных представлений, *проникнуться сопереживанием и состраданием*, через которые только и можно постичь эмоциональное содержание произведения искусства. Это – важное положение, ибо речь в нем идет, по сути, об эстетической медитации. Интересно отметить, что данное воззрение Вёльфлина тождественно восточному подходу к искусству, его созданию и восприятию (см. статью “Искусство и медитация” в Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. – Минск: Харвест, 1999). Он говорит, что человек, который не в состоянии предаться медитации, не может испытать наслаждения от созерцания произведения искусства, а главное – не сможет его создать.

Мы считаем, что эстетический объект за счет своей энергетики посылает синтетическое сообщение, декодировать которое можно тройко: посредством тела, чувств и рассудка. Эти ярусы неразрывны и взаимосвязаны, ведь они

отражают полную морфологию человека. Приоритетной частью этой тройки в одном большом эстетическом цикле попеременно становятся все три варианта: доминирует что-то одно, однако не исключается существование двух других вариантов. Таким образом, Вёльфлин акцентировал лишь один аспект этой, более общей, проблемы. Вариант решения, которое он предложил, не универсален и обусловлен скорее его временем.

Принцип параллелизма (аналогии спектров)

Вёльфлин развивает *идею аналогий* Вундта – идею параллелизма различных ощущений (высокие звуки – светлая гамма, низкие – темные цвета и т.п. проявления синестезии). Эта ассоциативная теория формальной эстетики была тогда очень популярна и к тому же принята на вооружение в чисто художественных кругах (синтетическая симфония Скрябина, творчество Чюрлениса). В наше время ее развил Э. Галеев, написав уникальную диссертационную работу и создав массу экспериментальных синтетических установок. Что касается Вельфлина, то он видел границы ассоциативности достаточно широко (в пределе – как современная психолингвистика) и развил ее до необходимости взаимодействия психологии и лингвистики с целью “проникновения в язык”.

В центре интересов формальной эстетики, задолго до появления бихевиоризма, выявлялись закономерности связи определенных форм, их параметров и элементов (выступающих в качестве стимулов) с теми или иными эмоциональными отзывами (реакциями). Об этих связях писал Платон, этим подробно интересовались Леонардо, Хоггарт и вся формальная школа психологии, в лабораториях которой было проведено несчетное количество замеров и экспериментов. Эмоциональная оценка художественных произведений в процессе восприятия фигурирует также и в трудах Г. Земпера, Д. Рёскина, У. Морриса, К. де Кенси, к которым Г. Вёльфлин иногда был идейно близок.

Вёльфлин приводит как собственные, так и заимствованные эмоционально-ассоциативные характеристики линий различной формы: *прямая* линия совершенно спокойна; *зигзаг*, который “бряцает и дребезжит, как шум оружия”, ассоциируется с горящим *алым* цветом (“торопливые вздрагивания”, видимо, имеют отношение к огню или вообще к пульсирующей “рваной” энергетике), мягкая *волнистая* линия – с неясным *голубым* цветом: “в мягких, скользящих вниз линиях горы ощущается тихое замирание звука”. То же касается линий как отпечатка определенных техник: линии на деревянной гравюре кажутся “теплыми”, линии на стальной – “холодными” и т.п.

Но если говорить в целом, то аналогии Вёльфлина нередко достаточно широки и свободны, в духе “бесед” И. Гёте: восприятие гармоничной архитектуры (статичное) он сравнил с естественным, гармоничным *поведением* человека (динамическим) и т.п. Он расширял свои характеристики до исторически конкретных культур, говоря “о спокойной простоте античности и противном шуме английской готики”.

Сформированность и сила формы

По Вёльфлину, человек глубоко ощущает и переживает *сформированность и бесформенность* – креативно положительный или отрицательный эффект, с точки зрения оценивающего. Здесь речь, в общем, идет о мере порядка и хаоса – о понятиях, постоянно применяющихся в теории пространственной композиции, но только ракурс этой пары взят более специфический.

Далее следует такое понятие, как “**сила формы**”, – это некая “воля”, удерживающая элементы формы вместе (воля есть проявление всеоживленности материи), не дающая форме разрушиться. “Сила формы” для построенных пространственных объектов выражается как в ее *противодействии тяжести*, преодолении косной тяжести материала, так и в создании *ощущения*

жизни. Каждый материал требует своей формы, а красота формы выражается в необходимой органичности жизни.

Можно трактовать силу формы как собирательную “центростремительность” Порядка, в отличие от “центробежности” Хаоса. Это – ракурс древнейшей пары “Космос – Хаос”.

Зафиксируем данное положение в дуальном виде:

Порядок (Космос) – “центростремительность” – сила формы со знаком “плюс”.

Хаос – “центробежность” – сила формы со знаком “минус”.

Уравновешенность и отклонения от нее

Вельфлин исходил из очень широкого антропоморфного понимания олицетворенности и считал, что *человек воспринимает и оценивает форму, опираясь на процессы, протекающим в его теле*. Исходя из этого, он демонстрирует свое понимание **должного содержания** впечатления от произведения искусства: *уравновешенная*, гармоничная, форма, как и гармоничное поведение человека, не вызывает напряжения (*ощущение естественности формы есть ее обязательное условие*); *чрезмерная тяжесть* в восприятии формы сравнима с болезнью, переотягощение формы приводит человека к угнетенному и подавленному состоянию, чувству усталости (*уменьшением жизненной силы*). Ясно, что должное состоит в достижении естественности и гармоничности, а отклонения от естественного равновесия ее нарушают. На этой достаточно простой идее построена не одна эстетическая теория, например Ш. Лало, а также М.Ф. Овсянникова.

С особенностями восприятия человека и строением его тела Вельфлин связывает и свои рассуждения о пропорциях, симметрии и т. п., постоянно обращаясь в этой своей работе к положениям Вундта, Фехнера, Канта, а также

Тирша, Цейзинга, Фишера, Фёлькельта. Мы рассматривали их в нашей монографии «Экзистенциальная системогенетика».

Но, с другой стороны, Вёльфлин опирается на идею единства субъекта и объекта, а потому учитывает также материал с его свойствами. Гармония формы для него, как и для Аристотеля, и для Гёте, есть выявление и завершение качества, априори присущего материалу. Так возникает *понятие совершенной формы*.

Между тем сам Вёльфлин высказывает взгляды, совпадающие скорее с менталитетом его времени, от понятий гармонии Гёте очень далекого. В менталитете низменного преобладает антиинтеллектуальность – вот почему Вёльфлин отмечает, что настоящему произведению искусства присуща иррациональность и случайность, а не строгие правила и очевидные числовые закономерности. Низменное противится идее детерминизма мира и потому воспекает случайность.

Зафиксируем высказанные здесь положения в том же, дуальном, виде.

Должное содержание впечатления – здоровая, уравновешенная, гармоничная, ненапряженная, естественная форма. Стоит заметить, что такого рода отношение (ненапряженного, естественного, гармоничного, совершенного) существует в истории только в середине циклов, в моменты бытия категории прекрасного и классического стиля.

Недолжное содержание впечатления – *чрезмерная тяжесть* (отягощение) в восприятии формы, ассоциации болезни, угнетенности, подавленности, усталости (*уменьшение жизненной силы*).

Если перевести результат воздействия формы в одну энергетическую характеристику (по мере человека), то в первом случае ощущается норма энергии, а во втором – ее нехватка.

Внутренние и внешние законы формы

Процедура “оформления воли”, заключенной в материале, преодолевает, например, в архитектуре силу тяжести и дает человеку ощутить “ритмические волны” (ритм вообще). На основе *эстетического антропоморфного энергетизма* Г. Вёльфлин трактует восприятие человека через строение его тела (пропорции, симметрия) и поведение (гармоничная архитектура идентична естественному поведению человека). Он связывает с этим свои рассуждения о гармонии, пропорциях, симметрии и регулярности (четыре внутренних момента – условия существования формы). Наличие у человека постоянных метрических ритмов приводит к *свойству регулярности* во всякой художественной форме, что обуславливает легкость ее восприятия. Дает он также и два внешних закона формы (для архитектурного объекта): это – упоминавшиеся регулярность, симметрия, пропорциональность и гармония, а также ограниченность пространства и “мера, соответствующая живости нашего воображения” (по сути, здесь речь идет о мере человека).

Взгляды Г. Вельфлина близки теориям К. Фидлера (вскрытие формальной структуры произведений) и А. Ригля, которые рассматривали искусство как совокупность формально-композиционных структур. В первых работах Вельфлин ближе к идеям Фидлера (*статика*), а в классический период он выполняет задачу, поставленную А. Риглем в его “философии истории искусства”: соединить теорию и историю (*динамика*) художественной культуры. Кстати, эта задача до сих пор искусствоведением не решена и заново поставлена здесь нами.

Эволюция видения

Проблеме восприятия и оценки произведения искусства посвящена небольшая работа Г. Вёльфлина “Истолкование искусства”. Осознавая, что вскрытие формальной структуры произведений есть лишь один из возможных

ракурсов проблемы художественной формы, Вёльфлин специально акцентировал роль воспринимающего субъекта и связанную с этим проблему *видения*.

Он считал, что “в каждой новой форме зрения кристаллизуется новое миропонимание”. Вёльфлин трактовал видение генетически: оно видоизменяется исторически и преемственно: “ничто не возникает без связи с предшествующим и все служит подготовкой для последующего”.

Кроме того, говоря современным языком, он мыслил контекстуально и выделил специфику видения в зависимости от типа культуры: чтобы увидеть “действительную форму”, необходимо освоить тот *тип видения*, в котором она создавалась, но это, скорее, вопрос герменевтический. Процесс восприятия не только физиологический (недостаточно иметь глаза и видеть) – он еще и социально-культурный, обусловленный исторически конкретным временем, местом и культурой. Форма произведения искусства, конечно, “говорит сама за себя” и “для того, чтобы понять японский рисунок, нам не нужно учиться японскому языку”, однако, чтобы понять “действительную форму”, надо учиться *японскому видению*. Обращаясь к проблеме историко-эстетического воспитания, Вёльфлин говорит о необходимости целенаправленного формирования культуры восприятия, прививающей навыки “истолкования памятника искусства в смысле управления глазом зрителя” в предельно широком контексте.

В одном пункте нам придется с Вёльфлиным не согласиться: чтобы понять “действительную форму” восточного искусства, недостаточно научиться японскому или иному “видению”, придется принять куда более сложные правила игры – ментальные. А коллективный менталитет Востока прямо противоположен индивидуалистическому менталитету Запада. Между зрителем и художником на Востоке устанавливаются более сложные взаимоотношения, чем в европейском искусстве: для художника итоговая форма художественного выражения является всего лишь фиксацией *понятой сути* вещи, пейзажа и т.д.;

эта суть многослойна и концептуально окрашена восточным менталитетом. Зритель воспринимает не столько форму произведения, сколько то, что же именно понял художник в своем медитативном погружении в изображенный пейзаж, что за суть и сколько в ней ярусов и всеобщих значений. Сам художник выступает как бы в качестве посредника и примешивать к этой медитативной трансляции свои настроения и т.п. не имеет права, да его и не поймут, ибо читают в этом тексте совсем другое. Здесь иное представление и о выражаемом, и о совершенстве выражения. Кстати, именно поэтому Запад воспринимает разве что японское искусство Нового времени (Хокусай и т.п.), поскольку именно в Японии победила партия Запада и ее менталитет сильно модифицировался в эту сторону. А из классических китайских и прочих искусств Запад всегда предпочитал декоративные произведения (китайский фарфор, вазы, ковры) или мотивы, например крупные экзотические цветы. Таким образом, Восток для Запада массово существовал только в качестве обоев, вееров или ширм – особенно во времена Вёльфлина.

Формирование матричного научного аппарата

В своей книге “Основные понятия истории искусств” Г. Вёльфлин поставил и предложил способы решения целого ряда важнейших проблем искусствознания в русле, которое было намечено им ранее.

Он выделил и жестко придерживался *деления цикла на три стилевые фазы*: архаику, классицизм, барокко. Как циклиста, его прекрасно характеризует цитата: “Излюбленным занятием истории искусства является проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры”. Он считал наиболее важным в историческом анализе искусства *анализ видения эпохи* в сравнении с деятельностью отдельных мастеров. Свой вариант *эволюции видения* Вёльфлин рассматривал на материале Нового времени, редко переходя границы раннего Возрождения в приводимых примерах.

Вёльфлин осознавал, что “объективного видения” не существует и что манера изображения у того или иного художника, композиционная “связь отдельных частей и целого”, применяемые им линии, краски, освещение и т.д. исторически обусловлены, стиль и манера носят внешний по отношению к художнику характер (“наряду с индивидуальным стилем существует *стиль школы, страны, племени*”, “различные эпохи порождают различное искусство, характер эпохи переkreщивается с национальным характером”). В результате он пришел к иерархической тройке: *индивидуальный стиль, стиль народа, стиль эпохи* (темперамент, национальный характер, дух времени). По Вёльфлину, “объяснить стиль значит не больше, как связать его с общей историей и доказать, что его формы говорят своим языком то же самое, что и остальные, современные ему голоса”. Эту точку зрения мы полностью разделяем, сто лет спустя она актуальна, как никогда. Мысли Вёльфлина о стиле, несомненно, чеканные, отражают набор понятий его времени и не выходят за тот перечень, который приведен у А.Ф. Лосева при разборе определений стиля (Проблема художественного стиля. – Киев: “Collegium”, “Киевская академия евробизнеса”, 1994.).

Важнейшей темой исследования Вёльфлин считал “способ изображения как таковой”, “связывание формы с духом” – формы с содержанием. “В истории стиля, – пишет он, – можно открыть некий нижний слой понятий, т.е. понятия, относящиеся к изображению как таковому, и можно дать историю развития западного видения, для которой различие индивидуальных и национальных характеров не имеет большого значения”. Он настаивает, что решающими являются *“разные оптические схемы”*, смена которых и приводит к изменениям в стиле. В этом направлении пошли все его последователи.

В качестве инструментария для исследования закономерностей “объективного видения” Вёльфлин предложил набор из пяти пар, которые он

назвал “наибольшими формами изображения”. Они отражают на каждом конкретном историческом цикле идею развития видения (от первого – ко второму). Это:

- 1) развитие от линейного к живописному;
- 2) развитие от плоскостного к глубинному;
- 3) развитие от замкнутой к открытой форме;
- 4) развитие от множественности к единству;
- 5) развитие от ясности к неясности (абсолютная и относительная ясность предметной сферы).

Все пары Вельфлина подчинены единой схеме: от психологически более простых типов художественная форма развивается к более сложным. Форма субординации следует за формой координации, глубинное представление возникает после плоскостного, от “изображения изолированных предметов искусство со временем поднимается по все более сложным ступеням обобщенного зрения, и формы воздействия переходят от пластически осязательных мотивов к живописно-неуловимым и т. д.”

Его анализ относится к *пространственным искусствам*, а сама его книга построена на матричном принципе: он последовательно анализирует представленные индикаторные пары именно по отношению к набору пространственных искусств:

Рисунок	Живопись	Пластика	Архитектура	Виды искусства
				Пары-индикаторы
				Линейность и живописность
				Плоскость и глубина
				Замкнутая форма и открытая форма
				Множественность и единство
				Ясность и неясность

Рис. 1. Основная матрица исследовательского метода Г. Вельфлина.

Разбор трудов Г. Вёльфлина открыл нам, что, вообще-то, возможны *три набора индикаторов*: статичный, состоящий из *качественного* и *количественного*, и динамический *временной* (циклический). Не всякая искусствоведческая пара терминов может выступить в качестве циклического индикатора. Но его пары – *циклические*, они являются *парными индикаторами*, которые можно как тенденции наблюдать на границах всяких двух исторических циклов развития истории искусства.

* * *

В силу уникальных исторических обстоятельств складывания взглядов Вёльфлина (завершение цикла наиболее интенсивных исследований в области содержательного, выразительного и формального анализа искусства) он подводит итоги не только XIX веку, он во многом ставит точку в этом направлении, закрывая тем самым линию Нового времени. Столетие спустя искусствоведы не только не достроили его матрицу до полноты (хотя очевидно, что индикаторов может быть больше), но и не расширили понятийного набора Г. Вёльфлина.

Мысли Вёльфлина в советское время, когда первоисточники были практически недоступны, были успешно растащены, и не по цитатам, а так, контекстуально и без упоминания авторства. Конечно, они растворились в самой субстанции психологии искусства и во многом олицетворяют ее, но по прошествии времени их нужно попытаться понять заново во всей полноте.

Мы пробуем детально развернуть их в сопоставлении с более поздними теориями эстетики, искусствознания и композиции в искусстве. Для нас Г. Вёльфлин, как и его русский современник и собрат по цеху Ф.И. Шмит, о котором мы только что писали в статье на блоге, является одним из первых системогенетиков в близкой нам тематической области. Но это уже другой ракурс проблемы.