

Степан Ванеян

## Индустрия, композиция масс и гармонизм. Некоторые аспекты рецепции Ригля

Заведомо обновляющее науку терминологическое творчество предполагает радикальные усилия — переводческие и редакторские — как форму концептуальной рецепции и ревизии. Обзор самых радикальных понятийных рубрик Алоиза Ригля обнаруживает конкретику теоретического фона его книги «Позднеримская художественная индустрия».

Ключевые слова:

Алоиз Ригль,  
художественная индустрия,  
композиция масс, гаптика и оптика,  
организм и гармонизм,  
эпистемологический конструктивизм,  
перевод и рецепция.

Вынесенные в заголовок слова своей очевидной чуждостью и для искусствоведческого глаза, и для слуха, и даже для разума тем не менее суть очень четкие и принципиальные, осознанные и полезные рубрики из терминологического аппарата Алоиза Ригля. Как смириться и как оправдаться, что, если бы не выходящий вот-вот перевод главного текста этого великого новатора науки, «Позднеримской художественной индустрии...», русскоязычное искусствознание осталось бы в спасительном неведении относительно всех этих и многих иных сокровищ учебного мышления и научного воления?<sup>1</sup> Да, — в спасительном, но не в извинительном, требующем не оправдания, но объяснения. И, что самое существенное, вынесенная в подзаголовок «рецепция» производится уже в форме усилий переводческих и редакторских, и осознание потраченного труда и сил — единственная, быть может, истинная награда и утешение.

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНДУСТРИЯ И КОМПОЗИЦИЯ МАСС

*Сдрыгг аппр устр устр/Я несу чужую руку...*  
Даниил Хармс

Во-первых, никак нельзя проигнорировать риглевскую «художественную индустрию» — она присутствует уже в названии книги и, согласно авторскому определению, есть (в отличие от всех прочих индустрий) «творчество, нацеленное на потребление»<sup>2</sup>. Именно в этом значении мы говорим, например, о «киноиндустрии», ничтоже не смущаясь,

- 1 При том, что мы сознательно само *Kunstwollen* оставляем за скобками нашего обзора-разбора в силу реальной бездонности «художественного воления».
- 2 В «Грамматике» упоминается «разделение применительно к художественному творчеству на художественную индустрию (целевое искусство) и высокое искусство (искусство — самоцель)», и оно обозначается как ложная концепция [12, S. 74].

что таковая существует, например, в постиндустриальном обществе, преодолевшем (не везде, увы) зависимость от той же «добывающей индустрии». Равно и «индустрия потребления» вовсе не подразумевает машинное производство. Поэтому, подобно «волеию», там, где говорится об «индустрии», стоит употреблять «индустрию», и употреблять в качестве синонима и замены «производство» не позволяет, во-первых, немецкий язык (тогда бы использовалось *Betrieb*<sup>3</sup>), а во-вторых, и язык русский, в котором налицо семантическая размытость этого слова (производить можно и что угодно, и как угодно — от впечатления до заправки).

В пользу «индустрии» выступает и латынь, что нам (вслед за Риглем) очень важно в контексте теории и практики «художественного волеия», ведь *industria* — прежде всего «усердие», «старательность», «прилежание» (ср.: *industrius* — «усердно, напряженно, деятельно» и т. д.), а *ex industria* — так и вообще «намеренно», «с умыслом». Словарь братьев Гримм отмечает, что еще Лессинг употреблял это слово в его первоначальном значении, говоря, что Робинзон Крузо отличался «здоровьем, силой и индустрией» (трудолюбием)<sup>4</sup>. В немецком *Gewerbe*, что есть точный эквивалент в уже привычном и современном нам значении «промысла» и «ремесла», между прочим, тоже таится суггестивно-волевой момент, так как *werben* — это и привлекать, и импонировать, а не только рекламировать и агитировать (ср. русскую кальку «вербовать»).

Латынь, а также, вероятно, и вся индоевропейская этимология, напоминает нам и о корне «индустрии» или, скорее, ее ядре и смысле: это *struo*, так что индустрия — это нечто и выстроенное, встроеное, имеющее структуру (а «у-стро-иться» можно и на работу — и отдаваться ей со всем усердием, о чем напоминает совсем не случайно созвучное древневерхненемецкое *ustri*, сменившееся *Gewerbe* и восходящее к протогерманскому *ustrian*, «старание», где та же основа!). Нельзя не вспомнить и всякого рода «старателей», которые что-то, например, копают и напоминают нам о представителях если не древнейшей дис-

3 У Хайдеггера в «Истоке художественного творения», между прочим, можно встретить и *Kunstbetrieb* — но в строго негативном значении. Это то, что закручивается вокруг произведения в виде «художественного потребления», стоит «прорыву в небывалое оказаться уловленным обыденным и Знаточеским (*Kennerischen*)». Ср.: [4, с. 196]. Немецкое *Trieb* этимологически требует помнить и о русской, например, «требе». Напомним, что художественное волеие горизонтно — это освобождение от природных потребностей и всякой потребительской позиции.

4 См.: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/dwb/industrie> (дата обращения: 09.11.2023).

циплины, то, во всяком случае, имеющей дело с чем-то древнейшим и даже первоначальным: это археология.

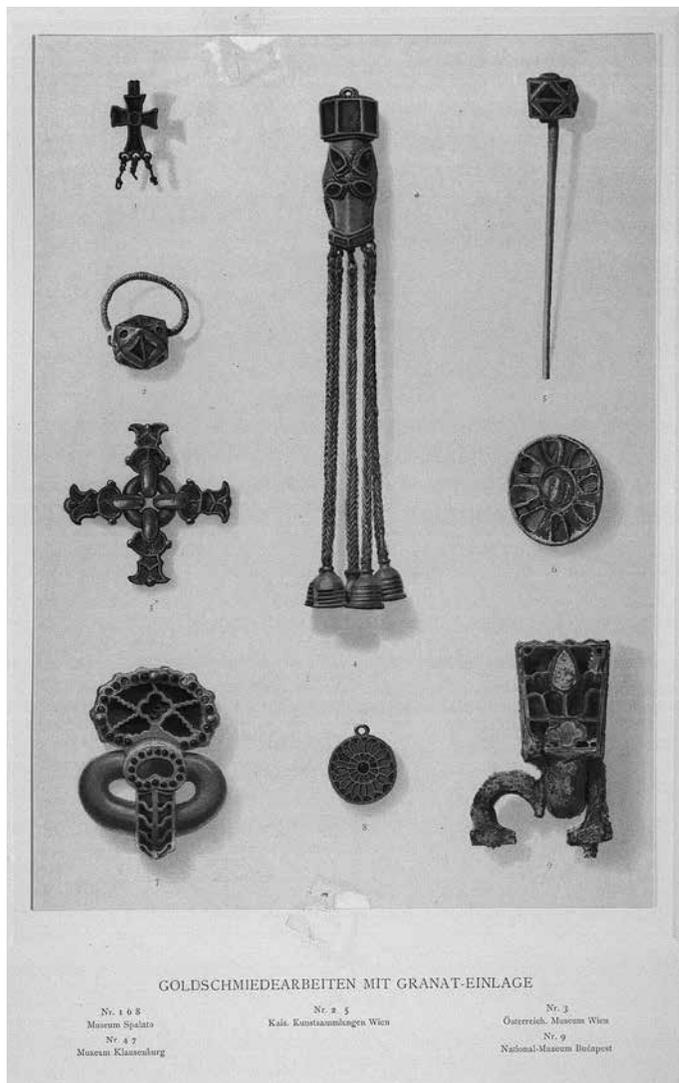
Именно она говорить о «промышленности» прямо запрещает со всей строгостью, исключая этот неологизм Карамзина из своего и смежного обихода по той причине, что именно «промышленность» предполагает производство машинное, что безусловно для «индустрии» не обязательно. Главное в ней — серийность «изготовления» (*Herstellung*) одинаковых или очень схожих предметов, преимущественно утилитарного назначения<sup>5</sup>. Более того, индустрия наблюдается уже в палеолите и спокойно продолжает существовать и в позднеримскую эпоху (но на варварской почве)<sup>6</sup>. Хотя в XIX столетии с «индустрией» происходит нечто радикально новое: осуществляется «индустриальная революция» с переходом от мануфактурного к фабричному производству (т. е. революция — в уже существующей индустрии!).

Впрочем, для Ригля фабричное производство наличествовало уже в разбираемое им время, т. е. в позднюю античность. Правда, момент интенциональный отчасти присутствует и в «промышленности», происходящей от промысла, родственного отчасти «замыслу» (но не совпадающего с «намерением»). Наконец, редкий подарок русского языка: даже привычная нам «индустрия» как совокупность промышленных «отраслей» прямо связана с концептами Ригля: его знаменитый и принципиальный «завиток» (*Rankel*), по сути, — тот же отросток, но только криволинейный!

Особая проблема с термином «композиция масс» (*Massenkomposition*) и с родственной ей «постройкой, организующей массы» (*Massenbau*). Для Ригля эти его собственные терминологические изобретения предназначены для описания и характеристики в том числе позднеантичного отношения к внешнему облику (так и хочется сказать, к «гештальту») произведения. Двусмысленность или амбивалентность «массы» в русском языке (у «массы» — масса значений и его оттенков!) точно соответствует тому же положению и немецкой *Masse*: это прежде всего — «толпа» (слово появилось первоначально в языке при переводе

5 Автор с благодарностью может сослаться на мнение А. Р. Канторовича и других специалистов кафедры археологии истфака МГУ.

6 Вот определение сугубо археологическое: «...коллекция артефактов, включающая определенный набор типов и позволяющая предположить, что они являются продуктом одного и того общества. Если [индустрия] выходит за рамки одного класса предметов <...> мы можем говорить о культуре» [1, с. 92].



1. Ювелирные изделия с вставками из граната. Таблица из книги А. Ригля «Позднеримская художественная индустрия» (Riegl A. Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien, 1901. Tafel I)

заметок Бёрка о революции во Франции). Отсюда и массовое сознание, и, между прочим, массовое производство (главнейший признак все той же «индустрии»). Но одновременно «масса» — это не только оптическая альтернатива «формы» (материальная альтернатива ей, напомним, — это вещество и сырье), т. е. нечто нерасчлененное, неясное, неуловимое («месиво»), но и оппозиция всему индивидуальному, свободно-несвязанному и т. д. Быть может, никакой двусмысленности здесь нет (или ею сознательно пользуется Ригль), ведь налицо общий социально-психологический момент: это те самые «массы», которые могут составлять и некое сверхцелое форм, потерявших свою индивидуальную замкнутость и самостоятельность, и «толпу», которыми сподручно управлять, покоряя, подавляя или направляя, эксплуатируя или революционизируя со стороны всякого рода «радикалов» (это уже — Кречмер).

Вся проблематика (крайне острая) будущего «гештальта» (и структурализма во всех его одеждах) уже заключена в риглевской «композиции масс». Строя и выстраивая массы, можно не только построить некоторый образчик среднеримской архитектуры, предполагающей дистанцию наблюдения, но и куда более зловещий вариант уже совсем почти (для тогдашней, конечно, Австрии) современного тоталитарно-коллективистского политического строя, не терпящего никаких дистанций по отношению к себе (на что обратил внимание, напомним, уже Э. Юнгер). В отличие от гештальта, особенно — «хорошего», т. е. прегнантного, риглевский термин особо не прижился (благодаря стараниям его главного оппонента — Шмарзова<sup>7</sup>), хотя и не стал каким-то устаревшим понятийным памятником из истории искусствознания. Более того, в «Индустрии» он несет самую принципиальную концептуальную нагрузку, взаимодействуя и с «постройкой, организующей массы», и со всеми «массивностями» (контура, объема, самой формы и т. д.), и просто с «массой чего-либо»<sup>8</sup>, оказываясь принципиально «синтетическим концептом» [10, p. 43].

7 [14, S. 81–83] (с указанием на Земпера, критикуемого Риглем, как на источник риглевского понятия). Шмарзов резонно замечает, что «масса» ближе к «материалу», к «множеству», «груде», «нагромождению», «скоплению» и т. д., и потому с трудом можно представить ее организацию в иерархически устроенное целое. Все, что описывает Ригль «композицией массы», проще и вернее именовать «собирательной композицией с одной доминантой» [14, S. 82–83]. Интересно, что Лютцеллер обнаруживает влияние Ригля на раннего Панофского, пользующегося понятийной парой *körperhaft/massenhaft* [8, S. 697].

8 Существует даже «неорганизованная масса дошедших памятников» [6, S. 206].

### ГАПТИКА И ОПТИКА

*Все эти формы, тайно присутствующие во всех искусствах, заставляют нас дистанцироваться от всецелого и исчерпывающего в вещах, обращаясь к нам будто из далекой дали, действительность предлагает себя не с прямотой и надежностью, а как будто в касании кончиков пальцев, готовых тут же отдернуться.*

Георг Зиммель

Показательный пример риглевского терминологического синтетизма — пара «гаптическое» и «оптическое», которому соответствует «ближнее» и «далевое» зрение. Это тот самый теоретический кластер, который продолжает проблематику «художественного воления». Но только если там Ригль задает проблематику рецепции тогдашней эстетики, то здесь — связанная проблематика уже апперцепции. И в зрительном восприятии, и в историческом развитии для Ригля господствует динамика и телеология, а система терминов-понятий, используемых им, чтобы воспроизвести эту осмысленную и ценностную картину и на макро- (воление), и на микроуровне (зрение), требует крайне отчетливого своего удержания, в поле зрения переводчика в том числе.

Самое важное в Ригле, напомним, — это его формализм, твердое убеждение в автономности законов визуальности, проявляющихся и в создании и существовании изображения как представления формы — будь оно пластическое или живописное, т. е. трех- или двухмерное, где сама форма — условие существования вещей, причем — в природном их уже аспекте<sup>9</sup>. Но так как форма эта визуальная, то речь идет и о зре-

9 Природная форма — всегда трехмерна, вернее, трехмерность — это форма природных вещей: «...все вещи в природе — оформлены, т. е. распространяются по трем измерениям — высоты, ширины и глубины. Непосредственную убежденность в таком положении дел способно нам обеспечить лишь чувство осязания. В противоположность этому то чувство, что имеет исключительные права помогать человеку вбирать в себя впечатления от внешних вещей — это зрение, и оно специфично тем, что вводит нас в заблуждение относительно трехмерности увиденного. Наш орган зрения как раз не способен пронизывать тела и потому, как следствие, представляет только одну сторону — в качестве двухмерной поверхности» [12, S. 129]. Этимология в данном случае помогает нам немного разобраться в соотношении поверхности и телесности: *Fläche* (поверхность) — это то же *Fläcke* (пятно). Касание — это не точка, а именно пятно, потому что касание — это прикосновение (участками тела). Но, главное, *Fläcke* — родственно *Fleisch!* Русский язык немного видоизменяет ситуацию: плоть происходит от «плость» (она и «пласт», и «полость!»). Шмарзов со всем тщанием и остроумием производит

нии, в котором — происхождение всех формальных законов оптической формы. Зрение само представляет собой чистую форму, ибо его можно обособить от других функций или способностей души — или психики. Зрение можно рассматривать как аспект априорного и, главное, синтетического устройства человеческого рассудка. За этим — весь Кант, его пост- и неокантианская ревизия, но не менее существенно — традиция Гербарта, да и вся история «чистого зрения», и на этом пути нас поджидает и Фридрих-Вильгельм Фишер, и непосредственный ученик Гербарта и, одновременно, учитель Ригля — Роберт Циммерманн<sup>10</sup>.

Новая (во времена Ригля) психология, прежде всего восприятия, дает идею зависимости структур зрительного акта от сугубо ментальных структур восприятия (старая идея еще английского эмпиризма о различении ощущения как непосредственного возбуждения органов чувств и собственного восприятия как обработки — активной и творческой — сенсорного потока, так называемых чувственных данных). Проблема кантианского «схематизма» здесь проступает и очень рельефно, и весьма продуктивно: если схемы (правила взаимодействия априорных структур или категорий с эмпирическими данными) априорны, то результат их работы (те же визуальные образы) — автономны. Мы видим мир так и не иначе не потому, что он именно таков, а потому, что так устроены наши органы чувств, но главное — так устроено наше сознание. Оно, будучи активным, образует единство психической и телесной своих составляющих: мы выстраиваем окружающий мир, упорядочивая чувственный опыт и его содержание по образцу устройства нашей телесности. Есть архитектоника телесности и есть по этой причине организованность мира не просто как мироустройства, а фактически — мироздания почти буквально — с верхом и низом, правом и левом, с тем, что простирается впереди и что остается позади, что закапывается в землю, а что — возносится к небу. Что-то, кроме того, может быть открытым ко внешнему, а что-то — замыкаться и скрываться во внутреннем — то ли мире, то ли чулане.

Но эта старая, еще платоновская («Тимей») идея так называемого эмиссионного зрения обретает новый облик и звучание в конце XIX века,

протофеноменологическую корректуру Ригля, хотя кажется, что Мерло-Понти штудировал именно последнего, в отличие от Зедльмайра с его знаменитой *macchia* (пятном), чем-то, однако, напоминающей риглевскую массу, но опять же — размазанную по поверхности.

10 См., в частности: [2].

посредством еще одной идеи, на удивление актуальной по сю пору. Речь идет о «вчувствовании», по сути — проекции «схемы» нашего тела (напомним, что латинский эквивалент греческой схемы — это фигура), точнее — телесного сознания на окружающий мир. Фактически, мы не столько мир репродуцируем нашими органами чувств, сколько его продуцируем — нашим сознанием в сотрудничестве с глазом. Глаз — не фотоаппарат, а скорее — проектор, не камера-обскура, а камера-люцида.

Итак, привлечение телесной конституции способствует объяснению того, как конституируется, т. е. наделяется качествами наличествующей и чувственно воспринимаемой реальности, окружающий мир (таковым он становится тогда, когда можно что-то окружать, т. е. тело). А тело — это в первую очередь осязание, а осязание — мы уже знаем — поверхность. Мы понимаем, что следующий шаг — это постулировать то, что мир в своем непосредственном контакте с человеком — это система плоскостей. Таков мир вещей, т. е. того, к чему можно прикоснуться, что можно осязать, что есть — тактильное. Но мир выглядит и даже воспринимается и пространственным, т. е. имеет глубину, каковая уже есть знак недоступности для осязающей руки (пальца или ладони, а может быть, и участка поверхности тела). Пространство — это именно символ (Гельмгольц сказал бы — «иероглиф») дистанции как степени близости, соответственно — двигательной активности человеческого тела (или хотя бы глаза), устремляющегося вовне себя, т. е. от себя отделяющегося!

Но есть и иная активность — зрения, т. е. взгляда, устремляющегося вперед перед собой и достигающего того, что не доступно осязанию. При том что если «ближнее» зрение имеет дело с поверхностью, то «далевое» — с плоскостью, поверхность — материальна, плоскость — идеальна, оптически и иллюзорна (но не обманчива)<sup>11</sup>. В этом, согласно Риглю, все развитие поздней античности навстречу Средним векам, что приводит к появлению уже рефлексированного и самостоятельного сознания и началу Нового времени.

Принципиально то, что эти два режима зрительного восприятия как активной и творческой деятельности, эти две базовые установки глаза дают и две принципиально различные системы свойств вещей:

11 Следует различать «объективную поверхность» (результат деятельности осязания) и «субъективную поверхность» (эффект зрения). «Обманчива», т. е. иллюзорна и оптически, — только последняя [12, S. 130].

мир осязания содержит в себе признаки телесности, плоти и пластики, это мир объемов, вернее — выпуклостей и впадин, рельефа, за которым что-то, однако, есть, так как рассудок осознает наличие чего-то вне зоны доступности руки. Зрение же — это мир плоский, мир двухмерной недоступной картинке на расстоянии, но одновременно — это и мир освещенный, мир светотени, мир затемненных и светлых участков плоскости, т. е. система пятен и цветов в их динамике, зачастую — довольно обманчивой, мерцающей и зыбкой. Мир осязания — это собственно мир вещей, становящихся замкнутыми в себе объектами, отдельными, самостоятельными, рядоположенными, изолированными и индивидуальными. Мир же зрения — мир отношений, мир цельности и связанности, т. е. мир ценностей, мир — субъекта и структуры.

А сущностный момент заключается в том, что при далеком зрении (взгляде вдаль) в качестве компенсации плоской картинке, утраты телесности включается уже духовная, т. е. ментальная, инстанция, как раз-то и ответственная, как получается, за стереоскопию: пространство буквально додумывается, достраивается умом, трехмерность — буквально концепт, порождение умозрения как ответ на вызов со стороны зрения. А также — и результат деятельности памяти (тоже духовная функция). Воспринимается то, что воспоминается, что когда-то было ощупано, а поэтому узнано, на чем можно зафиксировать внимание, которое — уже аспект воли (сосредоточение и направленность). Итак, «природа, лучше сказать реальность, мир — это не есть нечто “позитивно данное”, а нечто сделанное и сделанное значащим»<sup>12</sup>.

И именно с риглевскими разновидностями зрения современному русскоязычному переводчику немало повезло, так как это терминология не собственно риглевская, а восходящая к А. фон Гильдебрандту (Ригль пару раз его вспоминает в тексте не совсем одобрительно). Этого скульптора, эстетика-теоретика, последователя К. Фидлера, уже перевели на русский, при участии, между прочим, В. Фаворского! И там уже есть «далевой образ»<sup>13</sup> Гаптическое, надо признаться, именно в книге об «Индустрии» Ригль на пробу заменил на «тактическое», о чем впоследствии жалел и немного даже каялся<sup>14</sup>.

12 [7, p. 46] (с корректурой в духе Гомбриха: «мы способны видеть лишь то, что мы способны сделать»).

13 [3, с. 11–12] (говорится и о «ближнем» положении зрителя).

14 См.: [13, S. 32].

### МАТЕРИЯ, МАТЕРИАЛ, ВЕЩЕСТВО, СЫРЬЕ: ОРГАНИЗМ И ГАРМОНИЗМ

*В одной плоскости и парящие ступни <...> и аксиальность, и скупчивание фигурных масс.*

Алоиз Ригль

Просто программно употребление Риглем «материи» и «материальности», «вещества» и «вещественности», сырья и субстрата (творчества). У Ригля — этого принципиального врага всякого материализма<sup>15</sup> — это все разные слова и вовсе не синонимы, и надо представлять, как ему не просто не пользоваться на автомате привычным «материалом», особенно в технически-исполнительском контексте. И чтобы не абсолютизировать материал как сырье, он заменяет его веществом и вещественностью. Разница между вещью и веществом по-русски, мягко говоря, не звучит (по-немецки *Ding* совсем не похожа на вещество, т. е. на немного устаревшее в современном немецком языке слово *Stoff*, у которого интересная этимология, так как в нем есть текучесть, давшая и русский «штоф»)<sup>16</sup>. Одновременно у Ригля и «предмет» не всегда синоним «объекта».

И дело не только в проблемах идеологических: Ригль — антиматериалист и эпистемологический<sup>17</sup>. Он — сторонник принципа исторического конструктивизма. «Вечные законы кристаллизации»<sup>18</sup> проступают в потребности «оформления мертвой материи»<sup>19</sup>. Таковой она, материя, тоже становится, вернее, воспринимается и концептуализируется

15 Таковым Ригль мог стать уже в студенческие годы, в бытность свою членом «Читательского союза немецких студентов». Это у него от Шопенгауэра, а резкость и настойчивость в использовании *Kunstwollen* как орудия риторически-метафизической борьбы — от Ницше (см.: [11, p. 100]).

16 Впервые — в начале XIX века в студенческой среде в качестве эвфемизма (под влиянием англ. *stuff*). См.: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/Stoff> (дата обращения: 08.11.2023). При том что в свое время первым Лессинг в литературоведческом контексте стал заменять именно на *Stoff-Materie* как эквивалент «сюжета» (см.: [5, S. 228]).

17 Коллегой Ригля по венскому университету, между прочим, был еще один знаменитый враг материализма — Эрнст Мах, чьи философские взгляды (релятивизм и конвенционализм), несомненно, оставили следы в текстах и идеях Ригля.

18 Подробно см.: [9, S. 195 ff].

19 [12, S. 75] (мертвая материя — это «минеральная масса» прежде всего). Важно, что и живая материя может быть умерщвленной — ради искусства и стать материалом-веществом (*Stoff*) творчества (дерево или кость [12, S. 75]). Живое — это способное к движению (перемена места или рост).

как раз в процессе восприятия, что описывается Риглем в рамках не совсем известной, но внутренне важнейшей для него понятийной пары: «организм»/«гармонизм»<sup>20</sup>.

Эта пара — два способа отношения с природой, вернее — две реакции на встречу с природными «мотивами», когда возможно или «воспроизведение случайных и преходящих моментальных явлений», или «наделение вечными кристаллическими законами формы» само человеческое существование. По сути же это — «дезорганизация органического» как реализации в истории «принципа соперничества с природой», что есть, в свою очередь, аспект более универсального «стремления к блаженству» (*Glückseeligkeitsstreben*). Человеку, по мысли Ригля, необходимо успокоение посредством художественно опосредованного воззрения на природу или мировоззрения как такового.

Толкование этого принципа может быть двоякое. Это или редукция идеальной силы искусства к иллюзии улучшенной действительности, или буквально историческая грамматика, когда сама историческая событийность — это выстроенное по своим правилам высказывание (история возможна как рассказ об истории). В первом (гегельянско-фрейдистском) случае перед нами — неосознанная возможность вынесения за скобки всякого «социально эмансипированного содержания» (ведь в этом случае предполагается, что истоки искусства — в регрессивных потребностях человека, постоянно возвращающегося к первобытному и органическому состоянию гармонии-растворенности в природе). Во втором — сознательная и структурная динамизация схемы «древнее/современное» благодаря все той же антитезе «гармонизм/организм». Это уже герменевтика (для начала — в дильтеевском варианте), предполагающая проблему мировоззренческих эквивалентов исторического развития. Ригль называет эти эквиваленты-альтернативы без обиняков: политеизм или христианство, языческое «право сильных» или евангельское «право на существование». Последнее — это то самое «социальное учение Христа», что делает Евангелие вполне актуальным и в Новое время<sup>21</sup>.

20 Для Ригля чередование в истории искусства организма и гармонизма — циклично и связано с переменами мировоззрений (если искусство — самоцель, то это организм, так как все протекает в контексте «соперничества с природой», «живым», т. е. организующим себя становится само произведение искусства) [12, S. 87].

21 Но не есть ли эта вполне проработанная и осознанная схема — всего лишь «антропологическое одяние старой метафизической идеи развития?», — как замечает одна современная представительница франкфуртской критической традиции [9, S. 196].

Наконец, невозможно в связи со всей материей и материальностью не обратить внимания на уже совсем особую коннотативную цепочку «материнства», связанную... с пуансонной техникой чеканки, ключевой в «Индустрии». Пуансону должна соответствовать матрица-подложка, а сам он вполне законно по-русски на уровне специальной лексики именуется-таки «патрицей»! Так что получается, всякой родине соответствует свое отечество: вскормленное материнским молоком (и языком) терминологическое творчество Ригля оборачивается порождающей отчизной и для иных традиций, пусть и не столь щедрых, ибо не столь зрелых! Но это — традиции и преемство знания, в том числе — знания своего родства: и материнства, и отцовства, органического усердия в подержании прежних связей и гармонической компоновки еще не бывших отношений собственной продуктивной индустрии.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Брей У., Трамп Д. Археологический словарь/Пер. с англ. под ред. В. П. Алексеева. М.: Прогресс, 1990.
2. Ванеян С. С. Психология «чистого зрения» и начало искусствознания // *Aesthetica Universalis*. 2019. Vol. 2 (6). С. 79–194.
3. Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей/Пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М.: Мусагет, 1914.
4. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет/Пер. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008.
5. Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch/K. Barck u. a. (Hg.) Bd. 4. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 2010.
6. Kaschnitz-Weinberg G. Rezension: Spätromische Kunstindustrie // *Gnomon*. 1929. Bd. 5. H. 4–5. S. 195–213.
7. Kemp W. Alois Riegl // Dilly H. (Hg.) *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer, 1990. S. 37–62.
8. Lützeller H. *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*. Bd. 1. Freiburg/München: Karl Alber, 1975.
9. Prange R. *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2004.

10. Rampley M. *The Vienna School of Art History. Empire and Politics of Scholarship, 1847–1918*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2013.

11. Reynolds Cordileone D. *Alois Riegl in Vienna, 1875–1905: An Institutional Biography*. Burlington (VT): Ashgate, 2014.

12. Riegl A. *Historische Grammatik der bildenden Künste*/K. M. Swoboda, O. Pächt (Hg.). Graz: Böhlau, 1966.

13. Riegl A. *Spätromische Kunstindustrie*. Neuausgabe. Berlin: Gebr. Mann, 2000.

14. Schmarsow A. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*. 2. Aufl. Berlin: Gebr. Mann, 1998.