

Эрнст Гомбрих

Психология и загадка стиля¹

Введение к книге Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзия» — это критическая и целенаправленно фальсифицирующая экспозиция-историография опыта европейского искусствознания от античной риторики и философии мимезиса до английского эмпиризма, психологии чистого зрения и формализма Вёльфлина и Ригля. Гештальт-психология под пером Гомбриха и под взглядом читателя взаимодействует с ранней семиотикой, имея в основании психоаналитические ориентиры и еще венские и довоенные впечатления автора книги, обогащенные критической эпистемологией Поппера. Концептуальные слабости формализма (стилистической классификации) и историцизма («истории духа») автор преодолевает, заменяя историю стилей (способов репрезентации «сходства» с вещами) историей способов презентации вещей как техник чтения визуального языка (конвенции узнавания).

Перевод Елены Ванеян.

Ключевые слова:

стиль как проблема репрезентации,
сходство как иллюзия, гештальт-психология,
лингвистика зрительного образа,
Фидлер, Гильдебрандт, Ригль, Зедльмайр,
Эммануэль Леви, Шлоссер, Мальро, Крис,
психоанализ творческой фантазии,
смерть эволюционизма как формы историцизма.

Поскольку искусство — вещь умственная, любое ученое изучение его будет психологией. Оно может быть и еще чем-то, но психологией оно останется всегда.

Макс Й. Фридлендер. Об искусстве и знаточестве

I.

Иллюстрация, предлагаемая здесь взору читателя, призвана объяснить ему быстрее и убедительнее любых слов, что мы понимаем под «загадкой стиля». Шуточный рисунок Алена (ил. 1) — изящная формулировка проблемы, которая преследует умы не одного поколения историков искусства. Почему разные эпохи и разные народы столь по-разному изображают видимый мир? Покажутся ли будущим поколениям картины, которые сегодня представляются нам верными действительности, столь же неубедительными, как нам — картины, созданные древними египтянами? Все ли, связанное с искусством, чисто субъективно или есть какие-то объективные стандарты? И если таковые существуют, если приемы, которым обучают в художественных студиях сегодня, ведут к более точному подражанию природе, чем те условности, что были

1 Перевод выполнен по изд.: Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. 6th ed. London: Phaidon Press, 2002. Pp. 3–23. Позволим себе минимальный, но обязательный текстологический экскурс: книга «Искусство и иллюзия» имеет шесть редакций, изменения (добавления и новые формулировки) особенно заметны во втором и третьем, а также — в шестом и пятом изданиях (в своих предисловиях Гомбрих их честно упоминает). От редакций следует отличать переиздания-перепечатки, которых около двадцати. Но главная и самая интересная проблема — немецкий перевод 1968, который принадлежит сестре Гомбриха Элизабет и местами выглядит просто другой книгой с тем же названием, хотя вернее было бы говорить все-таки об авторизованном переводе (немецкий, напомним, — родной язык автора книги). Некоторые разночтения по части цитирования — см. ниже. Примечания самого Гомбриха, которые на самом деле представляют собой библиографические заметки, в оригинале приводятся в конце книги. Мы поступаем аналогично, помещая их после текста перевода. — *Примеч. пер.*

в ходу у древних египтян, то почему последним не удалось эти приемы усвоить? Возможно ли, что они, как намекает карикатурист, иначе видели натуру? Не поможет ли нам подобное разнообразие художественного видения заодно объяснить смущающие образы, созданные современными художниками?

Именно этими вопросами озабочена история искусства. Однако, чтобы ответить на них, одних исторических методов недостаточно. Историк искусства выполнил свою часть работы, описав произошедшие изменения. Его забота — стилистические различия между той и этой художественными школами; он отшлифовал свои методы описания, чтобы группировать, организовывать и идентифицировать уцелевшие произведения, дошедшие до нас из прошлого. Проглядывая многочисленные иллюстрации этой книги, мы все реагируем на них, в большей или меньшей степени, так же, как реагировал историк искусства по ходу своих изысканий: мы одновременно замечаем и предмет изображения, и его стиль. Вот китайский пейзаж, а вот — голландский. Здесь — греческая голова, там — портрет семнадцатого века. Мы теперь настолько принимаем подобную классификацию на веру, что почти перестали задаваться вопросом, отчего это так легко сказать, написано ли дерево китайцем или голландским мастером. Будь искусство исключительно или по большей части выражением личного видения, истории искусства не могло бы существовать. У нас бы не было никакого основания допустить (как мы это делаем), что должно быть фамилное сходство между изображениями деревьев, созданных примерно в одно время и в одном месте. Нельзя было бы рассчитывать на то, что египетские ребята из студии Алена произведут типично египетскую фигуру. И еще меньше надежды у нас было бы определить, действительно ли египетская фигура была сделана три тысячи лет назад или это вчерашняя подделка. Ремесло историка искусства строится на убеждении, когда-то сформулированном Вёльфлиным: «Не всякая вещь возможна во всякое время». Объяснение этого странного факта не входит в обязанность историка искусства. Но кто-то же должен этим заниматься?

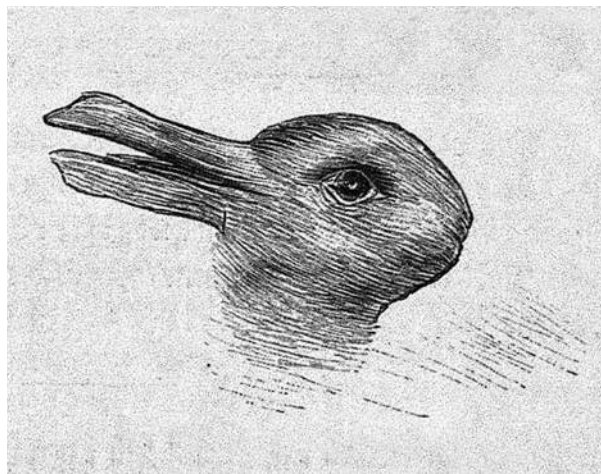
II.

Было время, когда методы репрезентации находились в прямом ведении художественного критика. Привыкнув оценивать современные ему произведения прежде всего с точки зрения изобразительной точности,



1. Аллен (Даниэль Брустлейн)
Рисунок с натуры
Ил. из журнала *The New Yorker*.
1955. 1 October

он ни секунды не сомневался, что это умение прошло путь развития от неловких первых попыток до совершенства в создании иллюзии. Египетское искусство усвоило детские методы, потому что египетские художники не знали лучших. Их условности, может быть, можно было извинить, но не принять. Одним из стойких завоеваний, которыми мы обязаны Великой художественной революции первой половины двадцатого века, охватившей всю Европу, стала свобода от такого рода эстетики. Первый предрассудок, с которым борются те, кто учит художественному взгляду на вещи, — вера в то, что художественное совершенство равносильно фотографической точности. Открытка с видами,



2. Кролик или утка?
Ил. из журнала *Die Fliegende Blätter*.
1892. Nr. 2465. 23 Oktober

красотка на обложке стали контрастным фоном для тех, кто учится видеть творческие достижения великих мастеров. Другими словами, эстетика сдалась, отказалась заниматься проблемой убедительной репрезентации, проблемой иллюзии в искусстве. В определенном смысле, это настоящее освобождение, и никто не хотел бы вернуться к прежней путанице понятий. Однако с тех пор как ни историк искусства, ни критик не желают больше взять на себя заботу об этой вечной проблеме, она пребывает в сиротской заброшенности. Возникло и окрепло впечатление, что иллюзия, не будучи важной с художественной точки зрения, должна и психологически быть чем-то элементарным.

Нет необходимости обращаться к искусству, чтобы доказать, что подобное воззрение ошибочно. Любой учебник по психологии озадачит нас примерами сложностей, возникающих в связи с иллюзией. Возьмем простую картинку-загадку (ил. 2), попавшую в философский семинар из юмористического еженедельника «Летучие листки» (*Die Fliegenden Blätter*). На этой картинке мы можем увидеть или кролика, или утку. Ни одно из прочтений трудности не представляет. Сложнее описать, что происходит, когда мы переключаемся с одной интерпретации на другую. Ясно одно: у нас нет иллюзии, что перед нами «настоящий»

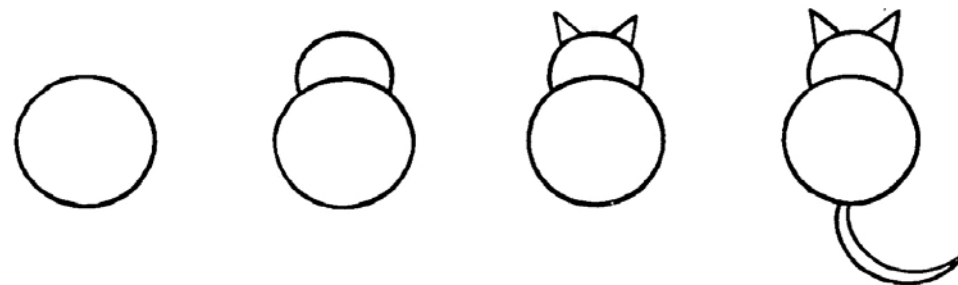
кролик или утка. Фигурка на бумаге не имеет особого сходства ни с тем, ни с другим. И все-таки нет сомнений, что фигурка каким-то неувлимым образом трансформируется, когда клюв утки становится ушами кролика, превращая пятно, которым в остальном можно пренебречь, в кроличью мордочку. Я сказал «можно пренебречь». Но входит ли оно в наш опыт, когда мы снова переходим к прочтению «утка»? Поиск ответа на этот вопрос вынуждает нас искать, что «есть в действительности», то есть пытаться увидеть фигуру вне всякой интерпретации. И очень скоро мы сделаем открытие: на самом деле это невозможно. Действительно, мы можем все быстрее переключаться с одного прочтения на другое. Более того, мы будем «помнить» кролика, когда видим утку. Но чем внимательнее мы станем наблюдать за собой, тем определенной убедимся в своей неспособности переживать оба прочтения одновременно. Иллюзию, поймем мы, трудно описать и проанализировать. Ибо, хотя умом мы можем понимать, что некий опыт *должен* быть иллюзией, мы не можем, строго говоря, уследить за собой в момент переживания иллюзии.

Если это утверждение несколько озадачит читателя, под рукой всегда есть инструмент, чтобы убедиться в его истинности: зеркало в ванной комнате. Именно в ванной, ведь для успеха эксперимента, к которому я подталкиваю читателя, нужно, чтобы зеркало было немного затуманено паром. Это захватывающее упражнение в иллюзионистической репрезентации — обвести контур собственного лица пальцем на поверхности зеркала и протереть область внутри этого контура. Потому что только проделав это, мы понимаем, как мал тот образ, что дарит нам иллюзию видения себя «лицом к лицу». Чтобы быть точным, он должен быть ровно в два раза меньше головы в реальности. Я не хочу утруждать читателя геометрическим доказательством этого факта, хотя, по сути, это просто: поскольку зеркало всегда расположено на полпути — между моими глазами и моим отражением, — постольку размер моего лица на зеркале должен быть в два раза меньше видимого размера. Однако, как бы убедительно ни выглядела демонстрация этого факта при помощи подобных треугольников, само утверждение обычно встречают откровенным недоверием. Да и сам я, вопреки всякой геометрии, стал бы упорствовать, что во время бритья я действительно вижу свою голову в натуральную величину, а размеры изображения на поверхности зеркала как раз и есть фантом. Затруднительно сидеть сразу на двух стульях. Невозможно одновременно и предаваться иллюзии, и следить за ней.

Художественные произведения — не зеркала, но с последними они разделяют ту неуловимую магию трансформации, что так непросто выразить словами. Мастер интроспекции Кеннет Кларк недавно в высшей степени живо описал, как даже он потерпел поражение, пытаясь «подкрасться» к иллюзии. Рассматривая один из шедевров Веласкеса, он хотел произвести наблюдение: что происходит в тот момент, когда он отступает на шаг, а мазки кисти и пятнышки краски на холсте становятся видением преображенной реальности? Но сколько он ни перемещался, то приближаясь, то удаляясь, ему так и не удалось удержать оба видения одновременно, так что ответ на вопрос, как это происходит, казалось, непрерывно ускользал от него. В примере Кеннета Кларка проблемы эстетики и психологии переплелись самым тесным образом; в примерах из учебников по психологии этого нет. В этой книге мне часто казалось удобным отделять дискуссию о визуальных эффектах от дискуссии о произведениях искусства. Я осознаю, что тем самым рискую порой вызвать ощущение неблагоприятного отношения к искусству. Надеюсь, в действительности все наоборот.

Изображению не надо быть искусством, чтобы быть тем не менее загадочным. Я хорошо помню, как власть и волшебство создания образов впервые открылись мне вовсе не благодаря Веласкесу, а благодаря простенькой игре, которую я нашел в моем школьном букваре. Там был стишок, где объяснялось, как можно сперва нарисовать круг, и это будет каравай (в моем родном городе Вене хлеб был круглый). Добавленный сверху полукруг превращал каравай в сумку для покупок. Два маленьких зубчика на ручке кошелки — и она съезживалась и делалась кошельком. «Ты добавь сюда хвосток и получится коток». (Ил. 3.) Что меня тогда, в процессе научения трюку, завораживало, — это власть метаморфозы. Хвост уничтожал кошелек и создавал котика: невозможно было увидеть один образ, не разрушив при этом другой. Как же теперь нам, безнадежно далеким от понимания даже такого процесса, надеяться на приближение к тайне Веласкеса?

Когда я только взялся за мое изыскание, то едва ли представлял себе, как далеко заведет меня проблема иллюзии. К читателю, которому по душе сопровождать меня в этой Охоте за Снарком, я могу лишь вызвать, чтобы он по мере сил упражнялся в искусстве самонаблюдения — не столько в музеях и галереях, сколько в повседневной обстановке, с изображениями и образами любого рода, например, стоя в автобусе или сидя в зале ожидания. То, что он там увидит, конечно, не будет счи-



3. Как нарисовать котика
Детский рисунок

таться искусством. Это будет что-то менее притязательное, но и менее смутительное, чем убогие произведения, глупо подражающие методам Веласкеса.

Занимаясь мастерами прошлых эпох, которые были равным образом и великими художниками, и великими «иллюзионистами», не всегда возможно отделить изучение искусства от изучения иллюзии. И тем более важно подчеркнуть и сказать со всей определенностью, что данная книга не предназначена быть ни скрытым, ни явным призывом упражняться в иллюзионистических трюках в живописи сегодня. Я бы хотел предупредить такого рода недопонимание между мной и моими читателями и критиками, потому что в действительности я настроен весьма критически по отношению к определенным теориям нефигуративного искусства, и обратился к некоторым из обозначенных вопросов там, где они казались мне относящимися к сути дела. Но погнаться за этой дичью означало бы упустить самый смысл моей книги. Я совершенно не склонен отрицать, что открытия и эффекты репрезентации, составлявшие предмет гордости прежних поколений художников, сегодня кажутся тривиальными. Однако я полагаю, что нам грозит опасность потерять контакт с великими мастерами прошлого, если мы воспримем модную доктрину, будто бы эти открытия и эффекты не имеют никакого отношения к искусству. Именно причина, по которой изображение/воспроизведение натуры сегодня можно рассматривать как нечто обыденное, должен в высшей степени заинтересовать историка. Ни в какое иное время, до нынешнего, зрительные образы не были столь дешевы, в любом смысле этого слова. Со всех сторон нас окружают и атакуют плакаты и реклама, комиксы

и журнальные иллюстрации. Мы видим изображения аспектов действительности и на экране телевизора, и в кино, и на почтовых марках, и на пищевых упаковках. Живописи учат в школе и занимаются дома — и в терапевтических целях, и в качестве досуга, и какой-нибудь скромный дилетант в наше время владеет приемами, которые Джотто показали бы чистым волшебством. Можно предположить, что у современников Джотто перехватило бы дыхание даже от аляповатой картинке на пачке хлопьев для завтрака. Я не знаю, найдутся ли люди, которые сделали бы из этого вывод, что пачка хлопьев превосходит Джотто. Я к ним не отношусь. Но я думаю, что победа и вульгаризация навыков репрезентации создают проблему как для историка, так и для критика.

Древние греки говорили, что удивление — начало познания, перестав же удивляться, мы рискуем остановить процесс познания. Главная задача, которую я поставил перед собой в этих главах, — возродить чувство удивления перед способностью человека вызывать с помощью форм, линий, светотени и цвета те самые таинственные фантомы видимого мира, которые мы именуем «картинами». В «Софисте» Платон спрашивает: «Но что же с нашим искусством? Не скажем ли мы, что оно с помощью строительного мастерства воздвигает дом, а с помощью живописи нечто другое, создаваемое подобно человеческому сну для бодрствующих?»² Я не знаю лучшего описания, чем это, чтобы заново научить нас искусству удивляться. При этом платоновская дефиниция вовсе не умаляется из-за того, что немалое количество искусственных сновидений для бодрствующего изгоняются нами — причем не безосновательно — из области искусства, потому что они почти слишком действительны в качестве заменителей сновидений, будь то хорошенка мордашка или комикс. Но и красотка, и комикс могут дать пищу для размышлений, если смотреть на них правильно. Исследование поэзии без знания прозаического языка неизбежно будет несовершенным. И точно так же исследования искусства, как я считаю, будут все больше дополняться изысканиями в области лингвистики зрительного образа. Сегодня мы уже видим контур науки иконологии, которая исследует роль образов в аллегории и символической, а также их отношение к тому, что можно назвать «невидимым миром идей». То, как язык искусства

соотносится с видимым миром, одновременно столь очевидно и столь загадочно, что остается по большей части неизвесным большинству людей, — но только не самим художникам. Они могут пользоваться этим языком, как мы пользуемся своим родным языком, — без необходимости знать его грамматику и семантику.

Множество практических познаний из этой области содержится в многочисленных книжках, написанных живописцами и учителями живописи для студентов и любителей. Я не живописец, поэтому мое обращение к техническим вопросам ограничивается целями моей аргументации. Впрочем, меня бы порадовало, если бы каждая глава этой книги могла рассматриваться в качестве временной опоры насущно необходимого моста, который соединил бы мир историка искусства и царство практикующего художника. Нам всем надо встретиться в аленовской древнеегипетской художественной школе и обсудить проблемы этих ребят на языке, понятном как им, так и нам. А если посчастливится, то и ученому, занятому психологией восприятия.

III.

Читателю, желающему теперь как можно быстрее окунуться в *medias res*, лучше обратиться тотчас к первой главе. Правда, существует старый добрый обычай — по сути, такой же старый и добрый, как Платон и Аристотель, — чтобы всякий, кто имеет дело с философской проблемой и предлагает новое ее решение, вначале дал критический обзор истории этой самой проблемы. В связи с этим в следующих трех разделах Введения я вкратце обрисую развитие наших идей о стиле и предложу объяснение того, как история репрезентации в искусстве все больше смешивалась с психологией восприятия. Последний раздел будет посвящен современному состоянию вопроса и программе этой книги.

Как известно, слово «стиль» происходит от *stilus*, письменной принадлежности римлян, которые говорили о превосходном стиле, как мы говорим о «виртуозном пере». Образование классической древности фокусировалось на технике выразительной и убедительной речи. Поэтому учителя риторики уделяли столько внимания вопросам стиля, касалось ли это устного или письменного слова. Их дискуссии — кладезь идей относительно искусства и выражения, которые продолжали влиять на критические писания об искусстве в последующих поколениях. Большинство их усилий было направлено на анализ

2 Пер. С. А. Ананьиной.

психологических эффектов разнообразных стилистических приемов и традиций. Одновременно в них развивалась богатая терминология, предназначенная для описания «категорий выразительности»: витиеватое или скромное, возвышенное и напыщенное и т. д. Дело, однако же, в том, что подобные черты едва ли можно описать, разве что метафорически. Мы, например, говорим о «сверкающем» или «кудрявом» стиле. Но без этого недостатка терминология стиля, может быть, никогда бы не распространилась на изобразительные искусства. В стремлении к яркой выразительной характеристике древние риторы с удовольствием пользовались сравнениями из области живописи и скульптуры. В частности, Квинтиллиан предлагает краткий очерк истории искусства от «жесткой» манеры архаической скульптуры до «мягкости и сладости» мастеров четвертого века, чтобы проиллюстрировать развитие римского ораторского искусства, от неотесанной силы до гладкой утонченности. Тем не менее эти построения риториков, как ни чарующи они были при чтении, нередко страдали понятийной неопределенностью, которую унаследовали и мы. Очень редко проводятся различия между проблемой различных форм выразительности и проблемой меняющихся технических навыков. Таким образом, одно и то же явление может казаться, с одной стороны, прогрессом, отточенным мастерством, а с другой — упадком и пустой изощренностью. В полемике между разными школами риторики из этой двойственности извлекается немалая польза в виде моральных аргументов. Так, азиатская напыщенность расценивается как признак нравственного падения, а возврат к аттическому пуризму приветствуется как моральная победа. Существует письмо Сенеки, где он безжалостно бичует извращение стиля Меценой как симптом коррумпированного общества, которое больше ценит аффектацию и неудобопонятность, чем прямоту ясность. Но подобные аргументы не оставались без ответа. Тацит в своем диалоге об ораторском искусстве выстраивает аргумент против Иеремии своего времени, отвергающих современный стиль. Времена изменились, а с ними и наши уши. Мы требуем иного ораторского стиля. Эта отсылка к условиям времени и разнообразию «ушей», возможно, первый мимолетный контакт психологии стиля с психологией восприятия. Я не знаю другого столь же определенного высказывания в классических текстах об изобразительном искусстве. Впрочем, это вовсе не значит, что классические авторы не заметили взаимосвязи между техническим совершенством живописца и психо-

логией восприятия. В одном философском диалоге Цицерона — «Академика» — аргумент обращается к статусу чувственных впечатлений в качестве источника познания. Скептику, отрицающему возможность любого познания, указывают на остроту и восприимчивость наших глаз. «Сколько всего видит живописец в тенях и выпуклостях, чего не видим мы!» — восклицает один из участников диалога. Конечно, ему тут же возражают, что этот аргумент всего лишь доказывает, что у среднего римлянина зрение должно быть так себе, ведь не так уж много живописцев-римлян.

Однако нет доказательств, что классическая древность полностью осознала важность этого наблюдения. Если быть точным, оно ставит вопрос, до сих пор остававшийся без ответа: живописцы успешно подражают действительности потому, что «больше видят», или они видят больше потому, что приобрели навык подражания? Обе точки зрения до известной степени находят подтверждение в опыте повседневной жизни. Художники знают, что они учатся путем усиленного рассматривания натуры. Но столь же неоспоримо, что пока еще никто не стал живописцем благодаря одному только усиленному рассматриванию. В древности завоевание иллюзии искусством было еще столь новым достижением, что понятие подражания, *мимезис*, неизбежно оказывалось средоточием любой дискуссии о живописи и скульптуре. Действительно, можно сказать, что прогресс искусства в достижении этой цели для древности значил то же, что для нас — прогресс в технике: модель прогресса как такового. Так, Плиний излагает историю скульптуры и изобразительного искусства как историю изобретений, приписывая известные достижения в передаче натуры отдельным художникам: живописец Полигнот был первым, кто изобразил человека с открытым ртом и с зубами; скульптор Пифагор был первым, кто передал рисунок жил и вен, живописец Никий первым стал изображать свет и тени. В эпоху Возрождения Вазари применил тот же метод уже к истории итальянского искусства от тринадцатого до шестнадцатого века. Он не упускает случая выразить благодарность тем художникам прошлого, которые, с его точки зрения, сделали значительный вклад в мастерство репрезентации. «Искусство возвысилось от скромных подножий до вершин совершенства», ибо прирожденные гении вроде Джотто проложили путь, так что другие смогли продолжить его на основе их достижений. Так, например, мы читаем о загадочном живописце Стефано: «Хотя его [перспективные] сокращения на самом деле пока еще были полны

ошибок, что объясняется трудностью построения, тем не менее, он, первым начав исследование этих трудностей, заслуживает гораздо большей славы, чем иные, которые уже после него с этими затруднениями обходились в манере более ясной и более соответствующей правилам»³. Иными словами, Вазари видел в изобретении средств репрезентации некое коллективное мероприятие, по причине своей сложности требующее разделения труда. Так, например, он говорит о Таддео Гадди: «Таддео всегда был близок к манере Джотто, ни в чем ее, впрочем, не усовершенствуя, за исключением того, что касается колорита, который он делал более свежим и живым. Джотто со своей стороны уделил столько внимания улучшению других сторон и преодолению других трудностей своего искусства, что его цвета хотя и были соразмерны, но не более того. У Таддео же, который видел все, что легко давалось Джотто, и учился этому, оставалось время, чтобы внести собственный вклад в улучшение колорита».

Я надеюсь в дальнейшем показать, что такой взгляд на вещи во все не столь наивен, как иногда представляется. Он кажется наивным только потому, что Вазари тоже не мог разделить идеи изобретения и подражания природе. Это противоречие почти выходит на поверхность в том, как Вазари говорит о Мазаччо, которого он превозносит за открытие того, что «живопись есть не что иное, как простое воспроизведение всех предметов природы посредством рисунка и цвета в том виде, в каком их производит сама природа». Мазаччо любил, например, «изображать одеяния с небольшим количеством складок, естественно ниспадающие, — точь-в-точь, как в реальной жизни, и все это столь полезно для художников, что он заслуживает восхваления, как будто он сам изобрел все это».

Именно в такие моменты читатель спросит себя, в чем могла состоять трудность этого самого простого воспроизведения, мешавшая художникам до Мазаччо самим увидеть, как ложатся складки одежды. Потребовалось некоторое время, чтобы этот вопрос был сформулирован таким образом. Но и формулировка вопроса, и первые попытки на него ответить пока остаются прочно увязаны с академической традицией обучения искусству.

3 Здесь и далее перевод пассажей Вазари — А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского, под ред. Габричевского. Следует сказать, что английский перевод, используемый Гомбрихом, местами сильно разнится с русским. — *Примеч. пер.*

Вопрос о том, что входит в понятие «смотрения на натуру», — то, что мы сегодня называем психологией восприятия, — впервые вошел в область дискуссий по проблеме стиля как практическая проблема обучения художеству. Академист, требующий от своих учеников точности репрезентации, находил, как нашел бы и теперь, что трудности его учеников происходят не только из невозможности скопировать природу, но и из неспособности ее увидеть. Об этом наблюдении, Джонатан Ричардсон заметил в начале XVIII века: «Есть максима: человек не видит вещи такими, какие они есть, если не знает, какими они должны быть. Что это так, тотчас становится ясно, если мы посмотрим, например, на рисунок обнаженной модели, автор которого не имеет никакого представления ни об устройстве скелета и связи его частей, ни об анатомии вообще, в сравнение с другим рисунком той же модели, сделанным тем, кто основательно знаком с этими вещами... Они видят одну натуру, но разными глазами».

От этих наблюдений оставался всего один шаг до идеи, что перемены в стиле, описанные Вазари, были основаны не только на прогрессе технических навыков, но и были результатом различных способов видения мира. И этот шаг был сделан в XVIII веке, как раз профессором академии Джеймсом Барри, в одной из лекций в Королевской Академии в Лондоне. Барри был озадачен рассказом Вазари, гласившим, что Мадонна Руччеллаи работы Чимабуэ (сегодня ее обычно приписывают Дуччо) в тринадцатом веке оценивалась как шедевр. (Ил. 4.) «Сами великие слабости этого произведения, — считал Барри, — способны, вероятно, подвигнуть некоторых к выводу, что у художника в процессе работы могло не быть возможности наблюдать натуру. Однако подражания раннего искусства такие же, как у детей. Невозможно увидеть ничего, даже когда нечто находится перед нашими глазами, если оно не будет до некоторой степени предварительно знакомо и искомо. И бесконечное число наблюдаемых различий между веками неведения и веками знания показывает, насколько расширение или сужение сферы нашего зрения зависит от других обстоятельств, нежели от простых реакций нашей природной оптики. Выходит, что люди в те времена видели столько и восхищались этим исключительно потому, что не знали большего».

Подъем естественных наук и новый интерес к фактическому наблюдению привели к бурным дебатам по поводу зрения среди художников в начале девятнадцатого века. «Искусство видеть природу, — сказал Констебль со свойственной ему едкостью, — вещь, которой следует учиться



4. Дуччо. *Мадонна Ручелаи*. Около 1285
Дерево, темпера, позолота. 450 × 290
Уффици, Флоренция

почти так же, как учатся читать египетские иероглифы». Новую остроту формулировке придает тот факт, что на сей раз она адресована скорее публике, чем художникам. Констебль имеет в виду, что у публики нет никакого права судить о правдивости картин, потому что взгляд ее затуманен неведением и предвзятостью. То же самое убеждение в 1834 году побудило Рёскина опубликовать свой труд «Современные художники» в защиту Тёрнера. Этот обширный трактат, вероятно, последнее и наиболее убедительное из сочинений в традиции Плиния и Вазари, в которой история искусства интерпретируется как прогресс к визуальной правде. Тёрнер лучше Клода Лоррена или Каналетто, доказывает Тёрнер, потому что можно продемонстрировать, что он знает о природных эффектах больше, чем его предшественники. Но эта «естественная правда не может быть воспринята необученными чувствами». Пусть сомневающийся критик исследует структуру волн и облаков, скал и растений; ему придется признать, что Тёрнер всякий раз прав. Здесь прогресс искусства превращается в победу над предрассудками традиции. Этот прогресс — медленный, потому что нам всем так трудно отделить то, что мы реально видим, от того, что мы просто знаем, и тем самым вернуться к невинности глаза (выражение, введенное в оборот Рёскином).

Сам того не подозревая, Рёскин подложил взрывчатку, которой суждено было взорвать все здание академии. Для Барри, «простой реакции нашей природной оптики» было недостаточно для создания чего-либо лучшего, нежели «Мадонна Ручелаи». Для Рёскина и его сторонников высшая цель живописца должна была состоять в возврате к незамутненной правде природной оптики. Открытия импрессионистов и вызванные ими горячие дискуссии еще больше подогрели интерес художников и художественных критиков к тайнам восприятия. Действительно ли импрессионисты вправе утверждать, что видят мир таким, каким пишут, что они воспроизводят «образ, возникающий на сетчатке»? К этой ли цели стремилась вся история искусства на протяжении тысячелетий? Сможет ли психология восприятия наконец-то разрешить проблемы художников?

IV.

Полемика обнаружила то, что готово было обнаружиться: наука внепартийна; апеллируя к ней, художник действует на свой страх и риск. Различение между тем, что мы реально видим, и тем, что мы умозаключаем,

столь же старо, как и само размышление человека о восприятии. Плиний кратко обобщил позицию классической древности в следующих словах: «Наш ум — истинный орган зрения и наблюдения. Глаза исполняют роль сосуда, который получает и передает дальше видимую порцию создаваемого». Птолемей в своей «Оптике» (около 150 г. н.э.) размышляет о роли суждения в процессе зрения. Величайший арабский исследователь в этой области, Альхазен (ум. 1038 г. н.э.) научил средневековый Запад различию между чувством, знанием и умозаключением, каждое из которых участвует в акте восприятия. «Ничто из видимых вещей не может быть воспринято одним только зрением, кроме света и цвета». Проблема, поднятая этой традицией, приобрела новую остроту, когда Джон Локк стал отрицать существование врожденных идей, настаивая на том, что все наше познание приходит к нам посредством наших чувств. Ведь если глаз реагирует только на свет и цвет, откуда тогда наше знание третьего измерения? Заново исследовал вопрос Беркли в своей «Новой теории зрения» (1709). Он пришел к выводу, что знание пространства и твердости тел приходит к нам благодаря осязанию и чувству движения. Этот анализ «чувственных данных» (*sense data*), начатый английскими эмпириками, продолжал господствовать в психологических изысканиях XIX века, когда такие гиганты мысли, как Гельмгольц, развивали науку физиологической оптики. При этом ни Беркли, ни Гельмгольц не делали такой ошибки, как смешение «зрения» (*seeing*) и оптического чувственного восприятия. Совсем наоборот: для психологии XIX века было само собой разумеющимся различие между тем, что обозначалось как «чувственное ощущение» (*sensation*) — простая регистрация «раздражения», — и ментальным актом восприятия, которое, в терминах Гельмгольца, покоится на «бессознательном умозаключении» (*unconscious inference*).

Таким образом, нетрудно было противоречить психологическим аргументам импрессионистов, что их картины показывают мир таким, «каким мы его реально видим». Равно существенные психологические аргументы апеллировали к тому, что традиционное искусство опирается на интеллектуальное знание. В ходе этих дебатов, начавшихся ближе к концу XIX века, уютная идея о подражании природе вдруг распалась, повергнув и художников, и критиков в растерянность.

В этой истории особое место занимают два немецких мыслителя. Первый из них — критик Конрад Фидлер, который, в противовес импрессионистам, настаивал на том, что «даже простейшее чувственное

впечатление (*sense impression*), имеющее вид всего лишь сырого материала для операций, совершаемых умом, уже есть ментальный факт», и то, что мы именуем внешним миром, в действительности есть результат сложного психологического процесса.

Однако же не Фидлер, а его друг, скульптор-неоклассицист Адольф фон Гильдебранд предпринял попытку исследовать этот процесс. Его небольшая книга «Проблемы формы в изобразительном искусстве», опубликованная в 1893 году, захватила внимание целого поколения. Гильдебранд также ополчился против идеалов научного натурализма, обратившись к психологии восприятия: если мы попытаемся проанализировать наши ментальные представления, чтобы разложить их на первичные составляющие, мы обнаружим, что они состоят из элементарных чувственных данных, происходящих как из нашего зрения, так и из воспоминаний о тактильных и кинестетических ощущениях (*memories of touch and movement*). Например, сфера является глазу в виде плоского диска; и только с помощью осязания мы знакомимся с сущностными свойствами пространства и формы. Любая попытка исключить подобное знание обречена на провал, так как без него художник вообще не смог бы воспринимать мир. Напротив, его задача состоит в том, чтобы компенсировать отсутствие движения в своем произведении, проясняя образ и таким способом передавая не только визуальные впечатления (*sensations*), но и те тактильные воспоминания, с помощью которых мы оказываемся в состоянии восстановить в уме трехмерную форму.

Вряд ли случайно, что период столь страстного обсуждения этих идей совпал со временем долгожданного обретения историей искусства независимости, с одной стороны — от простого описания художественных собраний (*antiquarianism*), с другой — от биографий и эстетики. Вещи, которые давно считались само собой разумеющимся, вдруг показали себя проблематичными и потребовали основательного переосмысления. Когда Бернард Беренсон написал свой блестящий труд о флорентийских живописцах, вышедший в 1896 году, свой эстетический символ веры он сформулировал совершенно в духе Гильдебранда. Мастер веского высказывания, Беренсон сконцентрировал практически всю книгу скульптора, несколько напыщенно-многословную, в одном предложении: «Живописец способен осуществить свою задачу, только если придаст тактильную ценность впечатлениям на сетчатке». Для Беренсона значение Джотто и Поллайоло состоит в том, что именно

это они и сделали. Его тоже, подобно Гильдебранду, больше занимала эстетика, чем история.

Тремя годами позже, в 1899 году, Генрих Вёльфлин воздал должное Гильдебранду во Введении к своему классическому труду «Классическое искусство». Идеал ясности и пространственного порядка, представленный Вёльфлиным в описании шедевров Рафаэля, демонстрирует влияние Гильдебранда не менее ясно, чем образ Джотто, предложенный Беренсоном. Однако Вёльфлин увидел, что гильдебрандовские категории пригодны не только как вспомогательное средство для оценки отдельного произведения, но и как инструмент для анализа различных способов изображения. Понятийные пары, которые он в конце концов должен был разработать в своем труде «Основные понятия истории искусства», различие между пластической ясностью Ренессанса и «живописной» сложностью барокко все еще многим обязаны доктрине Гильдебранда. Вёльфлин также ввел в обиход истории искусства выражение «история зрения», но он же и предостерегал от слишком серьезного отношения к этой метафоре. Одним словом, Вёльфлин никогда не смешивал описание и объяснение. Мало кто из историков представлял себе с большей ясностью проблему, заключающуюся в самом существовании различных стилей репрезентации. Но, проявляя благородную сдержанность, унаследованную от великого предшественника Якоба Буркхардта, Вёльфлин никогда не предавался спекуляциям о последних основаниях исторических перемен.

И вот право сочетать идеи Гильдебранда с изучением художественной эволюции досталось третьему отцу-основателю истории стиля, Алоизу Риглю. Амбицией Ригля было возведение истории искусства в ранг настоящей науки посредством исключения всех субъективных идеалов ценности. Удачным оказалось то обстоятельство, что он работал в музее искусств и ремесел. Его занятия историей декоративного искусства, паттерна и орнамента убедили его в недостаточности двух базовых допущений, господствовавших в то время. Первое — «материалистическое» допущение, что паттерн зависит от определенных техник, таких как ткачество и плетение; и второе — технологическое, гласящее, что искусность, ручные навыки — это то, что важно в искусстве. В конце концов, декоративные паттерны многих так называемых «примитивных племен» свидетельствуют об удивительном мастерстве. Так что, если стили с какого-то момента меняются, это должно быть связано с изменением интенций. В своей первой книге «Вопросы стиля»,

вышедшей в 1893 году, Ригль показал, что такого рода вопросы можно и должно обсуждать чисто «объективно», не вводя субъективные идеи прогресса и упадка. Он пытался показать, как растительный орнамент претерпевает изменения и трансформации в пределах одной непрерывной традиции, от египетского лотоса к арабеске; и эти изменения — вовсе не счастливые случайности, но выражают всеобщую переориентацию художественных интенций, воли к форме⁴, являющей себя в ничтожной пальметте ничуть не меньше, чем в величайшем монументальном сооружении. При таком взгляде на историю понятие «упадка» оказывалось бессмысленным. Историк призван объяснять, а не судить.

По совпадению в то же самое время другой историк искусства, великий Франц Викгоф, тоже был озабочен смыслом с некоей эпохи клейма упадка. В 1895 году, публикуя «Венскую книгу Бытия», бесценную рукопись поздней античности, он хотел показать следующее: то, что до сих пор рассматривалось как обесцененный неряшливый стиль римского имперского искусства, заслуживает подобного упрека не больше, чем искусство импрессионистов, картины которых, подвергавшиеся суровым нападкам, Викгоф научился любить. Искусство поздних римлян, заключил он, так же прогрессировало в сторону визуальной субъективности, как и искусство его современников.

Ригль ухватился за эту интерпретацию, и на ее основе сформулировал еще более смелые обобщения. В 1901 году он определил свою позицию относительно широко обсуждавшейся теории Гильдебранда: историк может принять психологический анализ Гильдебранда, но не может разделить его художественные предубеждения. Опора на осязание не лучше и не хуже опоры на зрение. Каждое из чувств полноправно, каждому — своя эпоха. Из официального задания опубликовать отчет об археологических находках позднеантичного времени выросла известная книга Ригля «Позднеримская художественная индустрия», — пожалуй, самая амбициозная из предпринятых когда-либо попыток объяснить все течение истории искусства посредством меняющихся способов восприятия.

Книгу нелегко прочесть и еще труднее суммировать, но главный тезис Ригля в том, что искусство древних всегда было ориентировано на передачу отдельных объектов, а не бесконечного мира как такового.

4 У Ригля — это буквально «художественное воление» (*Kunstwollen*). — *Примеч. пер.*

Египетское искусство демонстрирует эту установку в самой крайней форме, ибо зрению здесь отведена предельно вспомогательная роль. Вещи изображены такими, какими они являются осознанию, наиболее «объективному» из чувств, которое дает знание об устойчивой форме вещи, независимо от меняющегося угла зрения. В этом заключается и причина того, почему египтяне уклонялись от передачи третьего измерения: углубление и сокращение в ракурсе вносили бы в изображение субъективный элемент. В Греции были сделаны шаги по направлению к третьему измерению, и глаз получил свою роль в процессе восприятия пластической моделировки (*in the perception of modelling*).

Тем не менее необходима была третья и последняя фаза искусства древности — поздняя античность, чтобы полностью развился визуальный способ передачи предметов такими, какими они кажутся издали. Парадокс заключается в том, что современный зритель воспринимает это развитие как регресс, ведь тела стали выглядеть плоскими и бесформенными, а поскольку изображались только отдельные предметы, независимо от их окружения, то их комковатые формы еще резче выделялись на неопределенно-темном от теней или золотом фоне. Но с точки зрения мировой истории искусство поздней античности вовсе не упадок, а необходимая переходная фаза. Интервенция германских племен, более склонных, согласно Риглю, к субъективности, позволила искусству продолжить развитие на более высоком уровне, от тактильной/гаптической концепции трехмерного пространства как оно воспринималось в эпоху Возрождения к большей визуальной субъективности в барокко и, наконец, к полному триумфу чисто оптических ощущений (*sensations*) в импрессионизме: «Каждый стиль стремится к верной передаче природы-натуры и ни к чему иному, но у каждого стиля свое понимание того, что такое Природа-Натура...»

Есть что-то гениальное в однодумстве Ригля, когда он стремится объяснить одним-единственным унитарным принципом все стилистические изменения в области архитектуры, скульптуры, живописи и орнаментики. Но именно подобного рода однодумство, означавшее для него научный способ мышления, и сделало его жертвой донаучной умственной привычки, привычки к мифотворчеству, от которой происходит неудержимое разрастание унитарных принципов. «Воля к форме», *Kunstwollen* становится здесь духом механизма (*ghost in the machine*), вращающего колеса художественного развития согласно «неумолимым законам». Как отметил Мейер Шапиро, «мотивация процесса по Риглю

и его объяснение временных и пространственных сдвигов туманны и зачастую фантастичны. Каждый большой период времени соответствует расовой диспозиции... Каждая раса исполняет предопределенную ей роль и уступает место другой, исчерпав свой вклад...»

В этой картине мировой истории нетрудно узнать возрождение романтико-мифологических представлений, кульминацией которых была философия истории Гегеля. К классической древности и к Возрождению история искусства отразила рост технического мастерства. В этом контексте о самих искусствах иногда говорилось так, как если бы им были присущи детство, зрелость и старость. Но романтики видели в истории вообще великую драму развития человеческого рода от детства к зрелости. Искусство при таком взгляде было «выражением возраста» и симптомом фазы развития, которой достиг Мировой Дух в каждый определенный момент времени. В контексте подобных рассуждений, немецкий романтик, врач Карл Густав Карус, фактически предвосхитил Ригля в интерпретации истории искусства как развития от осознания к зрению. Желая оправдать и утвердить пейзажную живопись как великое искусство будущего, он основывал свои аргументы на законе исторической неизбежности: «Развитие чувств в любом организме начинается с осознания. Более тонкие чувства слуха и зрения появляются только когда организм совершенствуется. Почти точно так же и человечество начало со скульптуры. Создаваемое человеком должно было быть плотным, твердым, осязаемым. Вот почему живопись... всегда относится к более поздней фазе... Пейзажная живопись... предполагает более высокую ступень развития».

Я уже обсуждал в другом месте, почему мне кажется столь опасной опора истории искусства на мифологические объяснения. Насажение привычки изъясняться в терминах коллективного — «человечество», «расы», «эпохи» — ослабляет силу сопротивления тоталитарным привычкам ума. Мне нелегко делать такой упрек. На самом деле я проиллюстрирую его точными цитатами из написанного Хансом Зедльмайром Введения к собранию эссе Ригля, вышедшему в 1927 году. В нем Зедльмайр излагает уроки, которые он желает, чтобы читатель извлек из чтения Ригля.

После воспроизведения того, что он считает «квинтэссенцией» учения Ригля, Зедльмайр переходит к перечислению ложных интеллектуальных позиций, которые должны быть отвергнуты как несостоятельные теми, кто принимает взгляд Ригля на историю. Одно из убеждений,

от которых нам необходимо отречься, — это идея того, что «только отдельные человеческие существа реальны, тогда как группы и духовные коллективы суть просто имена»⁵. Из этого для Зедльмайра следует, что мы обязаны также «избавиться от веры в единство и неизменность человеческой природы и разума» и, соответственно, от идеи, что «природа остается неизменной и только «изобразится» разными способами»⁶. И наконец, мы должны отречься от каузального рассмотрения истории, согласно которому «исторические изменения — всего лишь результат слепых и изолированных причинно-следственных цепочек». Взамен этого мы призваны узреть, что «есть осмысленное само-движение Духа, разрешающееся в событийные целостности».

Но я остаюсь страстным приверженцем тех старомодных идей, отбросить которые в пользу шпенглеровского историцизма призывал легковерную публику Зедльмайр в 1927 году. В этом я похож на К. Р. Поппера, и не смог бы сказать лучше, чем он в «Нищете историцизма»: «У меня нет ни малейшего сочувствия к этим “духам”, ни к их идеалистическому прототипу, ни к их диалектическим и материалистическим воплощениям. И я вполне сочувствую тем, кто ими пренебрегает. И все же есть ощущение, что они обозначают, по крайней мере, вакуум, место, которое именно социология должна заполнить чем-то более осмысленным, например, анализом проблем, возникающих внутри некой традиции»⁷. Я верю, что стили — частные случаи таких традиций. Пока мы не сможем предложить лучшей гипотезы, до тех пор существование единообразных способов воспроизведения мира будет притягивать к себе поверхностное объяснение, — что подобное единство должно быть обязано некому сверхиндивидуальному духу, «духу эпохи» или «духу расы».

Я не стану отрицать, что историки, равно как и другие исследователи человеческих общностей, часто обнаруживают отношения, убеждения или вкусы, которые разделяются многими, и их вполне

5 Ср. точную цитату из Зедльмайра, приводимую в немецком переводе: «Первичное и единственно реальное нужно видеть в отдельном индивидууме, а в группах — только суммы или вторичные понятия; поэтому коллективные духовные образования-построения, опирающиеся на группы, будут для такого взгляда не *realia*, но простыми *potiua*». — Примеч. пер.

6 Опять же немецкое издание более строго следует за немецким оригиналом: «Художник или имитирует, или “стилизует” природу, неизменно самотождественную». — Примеч. пер.

7 Пер. С. Кудриной.

можно описать как господствующий менталитет или воззрение класса, поколения или нации. И я не сомневаюсь, что изменения в интеллектуальном климате и перемены в моде или вкусе — нередко симптомы социальных изменений и что на изучение подобных взаимосвязей стоит тратить время. Как в трудах самого Ригля, так и в текстах его учеников и толкователей, таких как Воррингер, Дворжак и Зедльмайр, обнаруживается множество сложных и интересных исторических проблем и предположений. Но я осмелюсь утверждать, что предмет их величайшей гордости может быть как раз их величайшей слабостью: исключив идею навыка/мастерства (*skill*), они не только добровольно отказались от важнейших свидетельств, но и сделали невозможным достижение собственной цели, — обоснование психологии стилистических изменений.

История вкуса и моды — это история предпочтений, актов выбора в пользу одной из альтернативных возможностей. Отвержение прерафаэлитами академических условностей своего времени — один пример, другой — предпочтение всего японского в эпоху *art nouveau*. Такого рода перемены в стиле и престиже стилей можно описать, пусть и не исчерпывающе, с точки зрения «воли к форме». Никто не сомневается, что они были симптомами целого пучка отношений. Но в смысле методологии важно то, что акт выбора будет симптомом, выражением чего-то, только если мы сможем реконструировать ситуацию выбора. Капитан, который, имея возможность покинуть корабль, выбрал смерть на капитанском мостике, был, почти точно, героем. Пассажир, замурованный в своей каюте и ушедший на дно вместе с кораблем, возможно, тоже был героем. Но мы никогда этого не узнаем. Если мы действительно хотим рассматривать стили в качестве симптомов чего-то иного (в некоторых случаях это будет очень интересно), то нам не обойтись без некой теории альтернатив. Если всякое изменение неизбежно и тотально, то сравнивать нечего, нет ситуации, которую можно реконструировать, нет симптома, который можно проанализировать, нет выражения, которое можно истолковать. Все, о чем свидетельствует в таком случае изменение, — это факт изменения как такового. И, чтобы скрыть тавтологию, приходится прибегнуть к помощи какой-нибудь грандиозной эволюционной схемы, что и произошло не только с Риглем, но и со многими из его последователей. Сегодня не так уж много историков (и еще меньше антропологов), которые верят, что человечество претерпело сколько-нибудь заметные изменения в пределах

исторического времени. Но даже те, кто, может быть, допускает возможность небольшой осцилляции генетических признаков человека, ни за что не согласились бы с идеей, что за последние 3000 лет, то есть за какие-нибудь 100 поколений, человек изменился столь же сильно, как изменились его искусство и стиль.

V.

Эволюционизм мертв. Но факты, лежащие в основании его мифа, все так же упорно требуют объяснения. Один из этих фактов — известная близость между искусством детей и искусством примитивов. Для непосвященных в нем заключен соблазн ложной альтернативы: или эти примитивы не могли сделать лучше, потому что, как дети, не владели никакими навыками, или они не хотели делать ничего другого, поскольку их менталитет был все еще детским. Оба эти заключения очевидно ошибочны. Они основаны на молчаливом допущении, согласно которому то, что легко для нас, должно было быть легким всегда. Как мне кажется, одно из устойчивых достижений первых взаимодействий между психологией восприятия и историей искусства состоит в том, что мы больше не обязаны в это верить. Действительно, хотя я сожалею о неправильном применении психологии восприятия в ее историцистской форме, тем не менее я должен сознаться в некоторой ностальгии по спекулятивной смелости оптимистов девятнадцатого столетия. Возможно, это из-за того, что мне посчастливилось учиться у тех самых отважных умов, которые на рубеже веков пытались решить проблему, почему у искусства есть история. Один из них — Эммануэль Лёви, известное сочинение которого — «Изображение природы у древних греков» — увидело свет в 1900 году. В этой книге содержится, по моему мнению, большая часть того, что остается ценным в эволюционной теории.

Лёви тоже находился под влиянием Гильдебранда и психологии чувственных данных (*sense-data psychology*). Подобно другим критикам его времени, Гильдебранд объяснял особенности искусства детей тем, что они основаны на смутных образах памяти. Представлялось, что эти образы — осадок множества чувственных впечатлений, сложенных в памяти и затем уплотнившихся до состояния типических форм — подобно тому, как можно создать обобщенное изображение при совмещении большого количества фотографических отпечатков. Лёви полагал, что память просеивает и оставляет характерные черты, те аспекты, ко-

торые делают форму предметов наиболее узнаваемой. Примитивный художник, подобно ребенку, отталкивается от этих образов памяти. Он, скорее всего, изобразит человека — фронтально, коня — сбоку, ящерицу — сверху. Произведенный Лёви анализ этих «архаических» типов все еще принимается в целом, хотя его аргументация содержит логический круг: так как очевидно, что примитивный художник не копирует внешний мир, то следует допустить, что он копирует внутренний, невидимый мир ментальных образов. Однако единственным свидетельством в пользу этих ментальных образов оказываются, в свою очередь, типичные картины примитивов. Мне кажется маловероятным, чтобы кто-нибудь носил в своей голове подобные схематические картинки людей, коней или ящериц, как постулирует теория Лёви. То, что вызывают в воображении эти слова, будет разным у каждого из нас, но всегда речь будет идти о сумбурном множестве мимолетных происшествий, которые никогда не могут быть переданы полностью. Впрочем, эта критика несколько не умаляет ценности предпринятого Лёви анализа характерных черт, общих для работ детей, необученных взрослых и примитивов. Избрав своим предметом не эволюцию человечества, а тот исторический момент, когда впервые медленно, но верно совершался отказ от этих черт в раннем греческом искусстве, Лёви научил нас брать в расчет силы, которые должны преодолеваться искусством, нацеленным на иллюзию реальности. Каждый шаг оказывается завоеванием прежде неведомых земель, и они должны быть защищены и укреплены в новой традиции создания образа. Так возникает то характерное упорство новооткрытых типов, которому никакая теория искусства, основанная на «чувственных впечатлениях», не в состоянии найти объяснение.

Так случилось, что предметом особого интереса моего учителя истории искусства, Юлиуса фон Шлоссера, тоже была роль типов и стереотипов внутри традиции. Начав с нумизматики, он вскоре нашел свой подход к изучению средневекового искусства, в котором особенно сильна власть формулы. Хотя со временем, под влиянием Кроче, Шлоссер стал относиться к психологическим объяснениям со все большим недоверием, проблема использования прецедентов или *similes* в средневековом искусстве никогда не переставала волновать его. Читатель, знакомый с размышлениями Шлоссера об этих проблемах, обнаружит в этой книге некоторые из его тем.

Что Шлоссер сделал для средневекового искусства, его современник, Аби Варбург, сделал для Ренессанса. Занимаясь проблемой, которой он

посвятил всю жизнь, — что именно Ренессанс искал в античности, — Аби Варбург пришел к исследованию истоков ренессансного стиля с точки зрения усвоения нового визуального языка. Он обнаружил, что художники Ренессанса заимствовали из языка античной скульптуры не бессистемно. Они делали это, когда им требовалось особенно выразительное изображение движения или жеста, — то, что Варбург назвал «формулой пафоса» (*Pathosformel*). Его утверждение, что как раз художники кватроченто, которых до того считали чемпионами чистого наблюдения природы, столь часто прибегали к заимствованным формулам, произвело огромное впечатление. Последователи Варбурга, которых особенно занимали иконографические типы, находили все новые подтверждения тому, что опора на традицию была правилом, даже в произведениях Ренессанса и барокко, прежде считавшихся натуралистическими. Сегодня исследования подобного рода непрерывных рядов полностью вытеснили старые изыскания в духе стилистической критики.

Андре Мальро в своем захватывающем труде «Психология искусства» воспользовался тем, что есть значительного в такого рода находках. Пусть в рапсодическом гимне Мальро, прославляющем миф и развитие, многое от Гегеля и Шпенглера, но ему принадлежит заслуга окончательного размежевания с тем самым заблуждением, что стало мишенью шуток Алена, — с представлением, будто стили прошедших эпох буквально отражают то, как художники того времени «видели» мир. Для Мальро очевидно, что искусство — дитя искусства, а не природы. И все же, несмотря на всю увлекательность и блестящие психологические наблюдения, книга не содержит того, что обещает ее заголовок, — психологии искусства. И мы столь же далеки от решения загадки, предложенной рисунком Алена, как и раньше. И все же, занимаясь поисками разгадки, мы находимся в лучшем положении, чем когда-то Ригль. Мы многое узнали о железной хватке конвенций и о силе традиций не в одной, но во многих областях. Историки исследовали власть формулы над средневековыми хронистами, хотевшими передать недавние события. В то же время историки литературы, в частности Эрнст Роберт Курциус, продемонстрировали роль «топоса», традиционного общего места, в поэтической ткани. Кажется, пришло время еще раз подойти к проблеме стиля, вооружившись новым знанием о силе традиций.

Я не обольщаюсь: утверждение об устойчивости художественных условностей и роли типов и стереотипов в искусстве будет воспринято с немалым скептицизмом со стороны тех, кто сам не работал в этом

поле. Самый распространенный, можно сказать избитый, упрек в адрес истории искусства состоит в том, что она постоянно занята поисками влияний и так проходит мимо тайны творчества. Но одно не обязательно исключает другое. Чем больше мы будем осознавать сильнейшую тягу человека к повторению того, чему он уже научился, тем большим будет наше восхищение теми исключительными персонажами, которым удавалось разрушить эти чары и найти нечто новое, ставшее впоследствии основанием для построек других.

Тем не менее я иногда спрашивал себя: действительно ли мои предположения подтверждаются фактами истории искусства, действительно ли необходимость формул настолько универсальна, как я постулировал? Я вспоминаю красивый пассаж у Квинтилиана, где он говорит о творческом характере человеческого разума, приводя в пример художника: «Невозможно объять все, что способно передать искусство. Какой живописец пустился бы изображать все, что есть в природе? Но, ухватив однажды принципы подражания, он сможет изобразить все, что поддается изображению. Какому гончару не приходилось лепить сосуд, формы которого он никогда не видел?»

Это важное напоминание. Однако здесь нет объяснения тому обстоятельству, что форма даже и нового сосуда каким-то образом уже относится к привычному для глаз гончара семейству форм, что его репрезентация «всего, что есть в природе», все же будет связана с репрезентациями, переданные ему его учителями. Мы снова все перед той же упрямой загадкой с древнеегипетскими ребятами в школе Алена. Ни один историк искусства не захочет недооценить колебания стиля; и меньше всех — тот, кто стремится проследить долгий путь к иллюзии.

VI.

Чтобы успешно решить центральные проблемы нашей науки, недостаточно, по моему мнению, довольствоваться старым противопоставлением «смотрения/видения» «знанию» или настаивать вообще, что репрезентация основана на конвенциях. Мы должны начать с самого начала и проанализировать, какие факторы задействованы в процессах создания образов и их прочтения, с точки зрения психологии. И здесь мы сразу же сталкиваемся с огромным препятствием. Той «простой» психологии, к которой могли уверенно апеллировать и Барри, и Рёскин, и Ригль, и Лёви, больше не существует. Современная

психология осознала невероятную сложность процессов восприятия, и никто не претендует на полное их понимание.

Бернард Беренсон мог начать экскурс в эту область словами «Психология установила...». В более новых книгах мы уже не встретим столь уверенно авторитетного тона. Дж. Дж. Гибсон, например, пишет в своем волнующем исследовании «Восприятие видимого мира»: «Процесс научения вниманию к новым чертам окружающего мира, исследованию его, относится к вещам, которые для психологов на сегодняшний день непонятны», — и надежды историка меркнут. Д. О. Хебб в своем известном труде «Организация поведения» говорит даже: «Восприятие размера, яркости и высоты звука мы вынуждены на данный момент отнести к явлениям, которые не объяснены удовлетворительно никакой теорией». Это затруднение не ограничивается одними только базовыми вопросами. В своем основополагающем «Введении в цвет» Ральф М. Эванс, обсуждает так называемый эффект распространения (*spreading effect*), то есть непредсказуемый способ и характер взаимовоздействия красок на холсте, что так важно для живописца. Он говорит: «Пишущий эти строки чувствует, что пока этот эффект не будет объяснен без развернутых допущений, мы не сможем утверждать, что поняли, как протекает процесс зрения».

В таких обстоятельствах может показаться безрассудством привлечение результатов бредущей впотьмах науки для прояснения мрака нашей собственной дисциплины. И тем не менее вдохновляет нас на такого рода предприятие именно величайший из пионеров в области психологии восприятия, Вольфганг Кёлер. В своих лекциях «Динамика в психологии» (1940) Кёлер превозносит «нарушение границ как научный метод»: «Самые счастливые моменты в истории человеческого познания случаются, когда факты, бывшие до этого не более чем специальными данными узкого значения, вдруг неожиданно соотносятся с другими, казалось бы, отдаленными фактами и таким образом видятся в новом свете. Чтобы это стало возможным в психологии, мы должны постоянно быть в курсе вещей, выходящих за пределы одной очень узкой сферы». И затем Кёлер спрашивает: «Если нынешнее положение психологии дает нам замечательный повод — или, лучше сказать, чудесный предлог — чтобы распространить наше любопытство за пределы нашей узкой дисциплины, разве не должны мы тут же ухватиться за такую возможность?»

По крайней мере, один из его последователей воспользовался этой возможностью и совершил вылазку из психологии в область искусства.

Книга Рудольфа Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» трактует визуальный образ с точки зрения гештальт-психологии. Я прочел ее с большой пользой. Его глава о росте, об искусстве детей, показалась мне столь полезной, что я с облегчением исключил эту много обсуждавшуюся тему из моего исследования. С другой стороны, для историка, пытающегося прояснить проблему стиля, труд Арнхейма будет менее полезен. Возможно, автор, следуя за Риглем, чересчур озабочен «объективностью» и слишком старается оправдать эксперименты искусства двадцатого столетия, чтобы увидеть в проблеме иллюзии нечто большее, чем филистерский предрассудок. Тот факт, что у разных эпох, как известно, были разные представления о «сходстве с природой» (*likeness*), вселяет в него надежду на то, что «следующий сдвиг уровня художественной реальности позволит усматривать в работах Пикассо, Брака или Клее точное сходство с предметами, которые они изображают». Если он прав, в 2000 году в каталоге *Sears* будут представлены мандолины, кружки и машинки для чирикания — на этом новом уровне реальности.

Книга В. М. Айвенса Младшего «Графика и визуальная коммуникация» — вяжущее средство, специфический антидот подобным новомодным интеллектуальным течениям. Айвенс показывает, что можно весьма удачно заниматься историей изображения в контексте истории науки, избегая дискуссий на эстетические темы.

Именно в этом контексте будет весьма уместным упомянуть и книгу Антона Эренцвейга «Психоанализ художественного видения и слышания». Спекулятивная смелость, с которой автор пытается совместить идеи гештальт-психологии с фрейдовским психоанализом, достойна признания и оценки. Эренцвейг, безусловно, далек от недооценки тех сил, которые должен преодолеть научный натурализм в искусстве. Он дает впечатляющие описания хаоса визуальных впечатлений, которым пытается овладеть искусство. Но и здесь отказ автора обсуждать тесты объективной реальности и его уход в эволюционистские спекуляции вредят ценности его анализа.

Три книги, мною упомянутые, в очередной раз подтверждают известный факт, что определенные проблемы витают в воздухе и настойчиво требуют своего решения. Я сам уже был захвачен работой, когда они вышли, и потому не могу утверждать, что оцениваю их вполне беспристрастно. Но мне они убедительно продемонстрировали, что историку стиля крайне необходимо предпринять ответный набег в провинцию, принадлежащую психологии. И я ожидаю от этой

экспедиции добычи большей, нежели отдельные результаты психологических экспериментов. Скорее, новостей о радикальной перемене всех традиционных представлений о человеческом уме, которые не могут оставить безучастным историка искусства. Эта переориентация скрыто присутствует и в отношении Арнхейма к искусству детей, и в идее бессознательного восприятия Эренцвейга. Но приверженность этих авторов идеям и терминологии определенной психологической школы, возможно, несколько затемнили ее общую природу и важность. Основные термины, которыми до сих пор уверенно оперировали критики, художники и историки, благодаря этой переоценке утрачивают большую часть своей действенности. Весь арсенал наших представлений, вроде «подражания природе», «идеализации», «абстракции» и т. д., покоится на допущении, что исходными являются «чувственные впечатления», которые затем совершенствуются, уточняются или обобщаются.

К. Р. Поппер несколько иронически окрестил эту психологию «ведерной теорией ума» (*bucket theory of the mind*), рисующей психику в виде некоего резервуара, в который чувственные данные загружаются и затем обрабатываются. Поппер показал фантастичность этого базового допущения в сфере научной методологии и теории знания, где он противопоставил «ведерной теории» собственную «прожекторную теорию» (*search-light theory*), которая подчеркивает активность живого организма, непрерывно зондирующего и тестирующего окружающую среду. Плодотворность такого подхода все больше ощущается во многих областях психологии. При всех различиях, большинство современных теорий единодушны в одном: в равномерном переносе фокуса со стимула на реакцию организма. Становится ясным, что подобная реакция будет вначале смутной и общей, но постепенно становится более артикулированной и дифференцированной.

«Прогресс в обучении движется от неопределенного к определенному, а не от ощущения к восприятию. Мы учимся не иметь восприятия, а различать их», — пишет Дж. Дж. Гибсон, обсуждая зрение.

Л. фон Берталанфи пишет в связи с проблемами теоретической биологии: «Современные исследования указывают на возможность того, что вначале есть неорганизованные, аморфные образования, которые постепенно дифференцируются».

Было бы легко найти параллели этим высказываниям в трудах Жана Пиаже об интеллектуальном развитии детей или в работах Фрейда и его учеников о детском эмоциональном развитии. И даже последние

исследования того, как «учатся» машины, подчеркивают то же направление — от общего к частному. По ходу моей книги я время от времени прибегаю к таким параллелям. Поступая так, я старался не забывать о скромности, потому что в этих областях я совсем не специалист. Более того, я осознаю опасности дилетантизма и преходящей моды в подобных случаях. В конце концов, подход, отстаиваемый в моей книге, подтвердится или будет отвергнут в соответствии с тем, насколько полезным он окажется в каждодневной работе историка. Но при исследовании проблемы иллюзии я не смог обойтись без теории восприятия. Именно здесь я счел наиболее плодотворными размышления в том духе, который я обрисовал, в смысле сортировки и категоризации, а не в смысле ассоциативных связей. Теоретическая модель для такого подхода, который, в конце концов, возвращает нас к Канту, наиболее последовательно разработана Ф. А. Хайеком в его работе «Порядок чувств». Однако наибольшую пользу я извлек из настойчивого утверждения Поппером той роли, которую играют предвосхищение и тест. В психологии этот подход принят в теориях Брунера и Постмана, и согласно ему, «все когнитивные процессы, в форме ли восприятия, думания или воспоминания, репрезентируют «гипотезы», которые выдвигаются организмом. Они требуют «ответов» в форме некоего дальнейшего опыта, который или подтвердит, или опровергнет их».

Как показал Поппер, согласно внутренней логике этой ситуации, никакое подтверждение «гипотезы» не может быть более чем временным, тогда как любое опровержение будет окончательным. Из этого следует, что невозможно провести четкое разделение между восприятием и иллюзией. Восприятие направляет все имеющиеся в его распоряжении средства на искоренение вредной иллюзии, но иногда восприятию не удастся «опровергнуть» ложную гипотезу, например, когда оно сталкивается с иллюзионистическим произведением.

Я твердо убежден, что подобная теория проб и ошибок восприятия может оказаться бесполезной в других областях, однако я стараюсь по возможности удерживать ее на заднем плане. Мой главный предмет — анализ искусства изготовления образов, то есть того, как художники открывали некоторые из этих секретов видения путем «делания и подделывания» (*making and matching*).

Возвращаясь снова к аленовским юным египтянам: чтобы создать иллюзию реальности, им предстояло научиться вовсе не «копировать то, что они видели», но манипулировать теми двусмысленными

подсказками (*cues*), на которые мы вынуждены опираться в ситуации неподвижной точки зрения (*stationary vision*), — пока образ не станет неотличим от реальности. Или, выражаясь иначе, вместо игры в обманку «утка или кролик» они должны были изобрести новую игру, под названием «холст или натура», в которой черты раскрашенного кусочка плоскости способны — на расстоянии, по крайней мере, — вызывать иллюзию. Художество это или нет, но такая игра могла возникнуть только как результат бесчисленных проб и ошибок. Как секулярный эксперимент в теории восприятия, иллюзионистическое искусство, возможно, заслуживает нашего внимания, даже в эпоху, которая отвергла его ради иных возможностей выражения.

Хотя я рискую раскрыть собственную интригу, тем не менее признаюсь нетерпеливому читателю или критику, что вкратце оговоренные здесь выводы будут исчерпывающе обоснованы мною только в девятой главе, когда я снова коснусь некоторых проблем, заявленных во Введении. Естественно, теперь я не в состоянии удержать торопливого читателя, чтобы он уже сейчас не набросился на эту самую главу. Тем не менее я бы хотел ему напомнить, что книга, в центре которой — аргумент, должна возводиться наподобие арки. Замковый камень будет казаться парящим в воздухе, пока мы не увидим, что с обеих сторон его подпирают боковые камни. Так и каждая глава этой книги направлена внутрь, к центру проблемы, но выводы отдельных глав должны поддерживаться структурой в целом. Исследование пределов, положенных сходству, с одной стороны, техническими средствами, а с другой — схемой; изучение связи формы и функции в создании образов и, в особенности, анализ роли зрителя в прояснении неопределенности, — только это придаст вес голому утверждению, что искусство имеет историю, потому что иллюзии искусства представляют собой не только результат, но и неоценимое орудие художника в анализе мира явлений. Я надеюсь, что читатель, преодолев этот пункт, последует за мной, чтобы проверить эту идею применительно к физиогномическому выражению, а может быть, и дальше — чтобы достичь границ эстетики, пусть даже эта область, подобно земле обетованной, только забрезжит в отдалении.

Я полностью отдаю себе отчет в том, что этот вязкий путь по зыбучим пескам теории восприятия — значительное затруднение для того читателя, который спешит поскорее добраться до эмоционального ядра искусства. Но я чувствую, что у нас будет больше надежд приблизиться к этим жизненно важным вещам и сказать о них нечто осмысленное, как только

почва будет немного расчищена. Подобная уверенность поддерживается во мне одним отрывком из «Психоаналитических исследований по искусству» моего умершего друга и наставника Эрнста Криса, с которым я так часто обсуждал эти материи, но который, к сожалению, не дожился до выхода этой книги: «Мы уже давно осознали, что искусство творится не в безвоздушном пространстве, что никакой художник не свободен от предшественников и образцов, что он в той же степени, что и философ или естествоиспытатель, принадлежит определенной традиции и трудится в определенном, структурированном проблемном поле. Степень мастерства внутри заданной системы отношений, равно как и свобода (по крайней мере, применительно к известным эпохам) видоизменять эти строгие условия, по-видимому, часть той сложноустроенной шкалы, по которой измеряют художественные достижения. Но до сих пор психоанализ внес не слишком большой вклад в понимание этой системы отношений; психология художественного стиля пока еще не написана».

Читатель не должен ждать от следующих глав восполнения пробелов, указанных Крисом. Психологии изображения не под силу самостоятельно разрешить загадку стиля. Здесь имеет значение столько всего неисследованного: и власть моды, и тайна изменений вкуса. Но если мы когда-нибудь хотим понять, как влияют эти социальные силы на наше отношение к репрезентации в искусстве, а именно — колебания в престижности мастерства или неожиданное отвращение к тривиальному, заманчивое обаяние примитивного или лихорадочный поиск новых возможностей, который может влиять на флуктуации стиля, — в этом случае мы должны сначала попытаться ответить на более простые вопросы, — те, что заданы нам забавным рисунком Алена.

ПРИМЕЧАНИЯ

ЭПИГРАФ: *Da das Kunstschaffen, was es sonst immer sei, jedenfalls ein seelisch-geistiger Vorgang ist, muss die Wissenschaft von der Kunst Psychologie sein. Sie mag auch etwas anderes sein, Psychologie ist sie unter allen Umständen*⁸. Friedlaender, *Von der Kunst und Kennerschaft* (Oxford and Zurich, 1946), p. 128. (Cf. tr. *Tancred Borenius, On Art and Connoisseurship*, London, 1942, 1943, p. 145.) Перевод в тексте мой [*Art being a thing of the mind, it follows that any scientific study of art will be psychology. It may be other things as well, but psychology it will always be*].

HEINRICH WOLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Munich, 1915), tr. M. D. Hottinger: *Principles of Art History* (New York and London, 1932), предисловие к седьмому немецкому изданию.

ЭСТЕТИКА ПРОТИВ ИЛЛЮЗИИ: См. моих предшественников в Меллоновских лекциях: *Etienne Gilson, Painting and Reality* (New York [Bollingen Series XXXV. 4] and London, 1957), Ch. VIII.

КРОЛИК ИЛИ УТКА?: *Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations*, tr. G. E. M. Anscombe (Oxford, 1953), p. 194 (II. ii).

ЗЕРКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ: Есть простая диаграмма в *Encyclopaedia Britannica*, 14th edn (1929), XV, p. 590; и иллюстрация объемной иллюзии в *G. A. Storey, The Theory and Practice of Perspective* (Oxford, 1910), p. 262.

KENNETH CLARK, *Six Great Pictures*, 3: "Las Meninas" by Velazquez, London, Sunday Times, June 2, 1957, p. 9.

ТЕОРИИ НЕФИГУРАТИВНОГО ИСКУССТВА: См. мою статью *The Tyranny of Abstract Art*, in *Atlantic Monthly*, April 1958. Название это издательское; мое название было *The Vogue of Abstract Art*.

ПЛАТО, *Sophist* 266C, tr. H. N. Fowler (LCL, 1921), pp. 450–451.

ИКОНОЛОГИЯ: *Erwin Panofsky, Studies in Iconology* (New York, 1939).

ВИДИМЫЙ И НЕВИДИМЫЙ МИР: Здесь аллюзия на ученика Рембрандта Самуэля ван Хоогстратена, давшего своей книге *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderconst* (Rotterdam, 1678) подзаголовок *De zichtbare Werelt* («Видимый мир»). Согласно Хоубракену, он замыслил продолже-

ние, *De onzichtbaere Werelt* («Невидимый мир»), в котором должна была идти речь о религиозных и светских изображениях.

КНИГИ ХУДОЖНИКОВ И ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ИСКУССТВА: *Frederic Schmid, The Practice of Painting* (London, 1948), о трудах XVIII века. Дальнейшая библиография в моей Гл. V.

STILUS: *Artifex stilus*, Cicero, *Brutus* 96. Далее ссылки в *Chariton T. Lewis and Charles Short, A Latin Dictionary* (Oxford, 1879).

РИТОРИКА И КРИТИКА: *J. F. D'Alton, Roman Literary Theory and Criticism* (New York and London, 1931), с большой библиографией.

КАТЕГОРИИ ВЫРАЖЕНИЯ: Ключевые отрывки: Cicero, *Orator* 20 и *De oratore* III, 199. Далее ссылки см. в *D'Alton, Roman Literary Theory*, Ch. II, и ясный обзор W. Rhys Roberts в его предисловии к *Demetrius, On Style* (LCL, 1953).

МЕТАФОРЫ: *Larue van Hook, Metaphorical Terminology of Greek Rhetoric and Literary Criticism* (Chicago, 1905). Много латинских примеров в *Giovanni Becatti, Arte e gusto negli scrittori latini* (Florence, 1951), с большой библиографией.

ПРИЛОЖЕНИЕ К ВИЗУАЛЬНЫМ ИСКУССТВАМ: Несколько исторических ссылок в *Heinz Weniger. Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung* (Gottinger Studien zur Padagogik, 19; Langensalza, 1932), и в *Werner Hofmann, "Manier" und "Stil" in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, *Studium Generale* (1955).

QUINTILIAN, *Institutio oratorio* XII, 10, 1–10. Библиографию см. в *Becatti, Arte e gusto*.

АЗИАНИЗМ: См. в *D'Alton, Roman Literary Theory*, Ch. IV. Ключевой отрывок см. в *Dionysius Halicarnassus, Ancient Orators (Ad Aminaem)*, перевод в *J. D. Denniston, Greek Literary Criticism* (London, 1928), pp. 150–153.

SENECA, *Ad Lucilium, Epistolae morales*, CXIV, tr. Richard M. Gummere (LCL, 1925), III, 300 ft.

TACITUS: *Vidit narnque... cum condicione temporum et diversitate aurium formam quoque ac speciem orationis esse mutandum*. *Dialogus de oratoribus* 19.

CICERO, *Academica* II, 20 and 86.

МИМЕЗИС: *H. Koller, Die Mimesis in der Antike* (Dissertationes Bernenses, Ser. I, fasc. 5; Berne, 1934).

ПЛИНИЙ: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, tr. K. Jex-Blake, ed. E. Seller (London, 1896); не так давно вышло аннотированное издание с итальянским переводом, ed. Silvio Ferri (Rome, 1946).

8 Ср. немецкий оригинал с англ. эпиграфом: «Художественное творчество, что бы оно собой ни представляло, в любом случае, процесс душевно-духовный. И потому наука об искусстве обязана быть психологией. Ей позволено быть и еще чем-то, но психологией она остается при любых обстоятельствах». — *Примеч. пер.*

Первоисточники Плиния см. также в *Carl Robert*, *Archaologische Märchen* (Berlin, 1886), Ch. II: Die Kunsturteile des Plinius, и, совсем недавно, *Becatti*, *Arte e gusto*.

ВАЗАРИ: *Julius von Schlosser*, *La Letteratura artistica*, tr. Filippo Rossi (Florence, 1956), с большой библиографией, доведенной до настоящего времени Отто Курцем. О фоне см. также мой доклад *The Renaissance Concept of Artistic Progress and Its Consequences*, in *Actes du XVII Congrès International d'histoire de l'art*, Amsterdam, 23–31 juillet 1952 (The Hague, 1955).

GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi (Florence, 1878–1885), I, 453.

ВАЗАРИ О ГАДДИ: *Vite*, I, 585.

ВАЗАРИ О МАЗАЧЧО: *Vite*, II, 288.

JONATHAN RICHARDSON, *The Theory of Painting* (London, 1715), здесь цит. по: *The Works of Jonathan Richardson* (London, 1792), pp. 61–62.

БАППИ: *The Works of James Barry* (London, 1809), I, 521.

ЛЕКЦИИ КОНСТЕБЛЯ В ХЕМПСТЕДЕ, 1836, в *C. R. Leslie*, *Memoirs of the Life of John Constable*, ed. Jonathan Mayne (London, 1951), p. 327.

JOHN RUSKIN, *Modern Painters* (London, 1843), Vol. I, Part II, Sec. I, Ch. II; *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London and New York, 1903–1912), III, 140.

PLINY, *Natural History*, XI, 146, tr. H. Rackham (LCL, 1938), III, 523. За эту ссылку я в долгу перед профессором Гарри Бюбером.

ИСТОРИЯ РАННЕЙ ОПТИКИ: Полезный конспект в *Gezenius ten Doesschate*, *De Derde Commentaar van Lorenzo Ghiberti in Verband met de Middeleeuwsche Optiek* (diss. Utrecht, 1940).

ПТОЛЕМЕЙ: *L'Optique de Claude Ptolémée*, ed. Albert Lejeune (Louvain, 1956).

АЛЬХАЗЕН: *Hans Bauer*, *Die Psychologie Alhazens auf Grund von Alhazens Optik*, in *Beiträge zur Geschichte des Mittelalters*, X, 5 (Münster in West-phalen, 1911). Единственным изданием Альхазена остается искаженный латинский перевод, включенный в *A. F. Risnerus*, *Opticae thesaurus* (Basel, 1572). Процитированный отрывок основан на: *Alhazen*, II, 17.

ТЕОРИЯ ВОСПРИЯТИЯ ОТ ЛОККА ДО ГЕЛЬМГОЛЬЦА: *Edwin G. Boring*, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology* (New York and London, 1942), особенно Ch. III.

KONRAD FIEDLER, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, in *Schriften über Kunst* (Leipzig, 1896), p. 177.

ADOLF VON HILDEBBAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (Strass-burg, 1893), p. 14. (Cf. tr. *Max Meyer and Robert Morris Ogden*, *The Problem of Form in Painting and Sculpture* [New York, 1907], p. 31.) Влияние Фидлера и Гильдебранда обсуждается в *Lionello Venturi*, *History of Art Criticism* (New York, 1936).

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА: См. мою главу *Kunstwissenschaft*, in *Das Atlantisbuch der Kunst*, ed. Martin Hurlimann (Zurich, 1952), pp. 653–664, с дальнейшей библиографией.

BERNARD BERENSON, *The Florentine Painters of the Renaissance* (New York and London, 1896), pp. 4 ff.

HEINRICH WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst* (Munich, 1899), tr. Peter and Linda Murray: *Classic Art* (London, 1952).

WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

ALOIS RIEGL, *Stilfragen* (Berlin, 1893).

FRANZ WICKHOFF AND WILHELM RITTER VON HARTEL, *Die wiener Genesis* (Vienna, 1895), tr. Mrs. S. Arthur Strong: *Roman Art* (New York and London, 1900).

РИГЛЬ О ГИЛЬДЕБРАНДЕ: *Naturwerk und Kunstwerk*, in *Gesammelte Aufsätze* (Augsburg and Vienna, 1929), pp. 65–70.

ALOIS RIEGL, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Vienna, 1901; and edn., Vienna, 1927). Итальянский перевод В. Forlati Tamaro and М. Т. Ronga Leoni, *Industria artistica tardoromana* (Florence, 1953), снабжен подробным предисловием Sergio Bettini, с библиографией.

РИГЛЬ О СТИЛЕ: *Kunstindustrie*, 2nd edn., p. 394. Обсуждение психологических идей Ригля о тактильном восприятии см. в *G. Révész*, *Die Formenwelt des Tastsinnes* (The Hague, 1938), II, 74 ff., и *Viktor Lowenfeld*, *The Nature of Creative Activity* (London, 1939).

MEYER SCHAPIRO, *Style*, in *Anthropology Today*, ed. A. L. Kroeber (Chicago, 1953), p. 302. См. также мою вступительную лекцию в Университетском колледже: *Art and Scholarship* (London, 1957), воспроизведенную в *College Art Journal*, XVII (1958).

ЖИЗНЕННЫЙ ЦИКЛ ИСКУССТВА: *Vasari*, *Vite*, I, 243.

ВЫРАЖЕНИЕ ЭПОХИ: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ed. F. Brunstäd (Leipzig, 1907), pp. 94, 107 of the Intro.; tr. J. Sibree: *The Philosophy of History* (New York, 1944), pp. 53, 63–64.

CARL GUSTAV CARUS, *Neyn Briefe über die Landschaftsmalerei* (1815–1834) (Leipzig, 1835), 5th letter, p. 81.

ОПАСНОСТЬ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБЪЯСНЕНИЙ: См. мою лекцию *Art and Scholarship*, упомянутую выше.

HANS SEDLMAYR, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, in Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze* (cited for p. 18), pp. xxxi ff.

KARL R. POPPER, *The Poverty of Historicism* (Boston and London, 1957), p. 149.

ПОВЕРХНОСТНЫЕ ОБЪЯСНЕНИЯ: Более специальную критику этих тенденций см. в моих статьях о Джулио Романо, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n. s., VIII (1935), особенно с. 140, и в моей дискуссии с E. von Garger, *Wertprobleme und mittelalterliche Kunst*, in *Kritische Berichte*, VI, parts 3–4 (1937); далее в моем обзоре Arnold Hauser's *The Social History of Art*, in *Art Bulletin* (March 1953), p. 82, и в моей Ernest Jones Lecture on *Psycho-Analysis and the History of Art*, in *International Journal of Psycho-Analysis*, XXXV, part IV (1954), теперь переизданной в *Benjamin Nelson, ed., Freud and the Twentieth Century* (New York, 1957 [Meridian paperback], and London, 1958). Сходную критику в родственных сферах см. в *Edward Sapir, Culture, Language and Personality*, ed. G. Mandelbaum (Berkeley and Los Angeles, 1957), p. 177; *Ernst Robert Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages*, tr. Willard R. Trask (New York [Bollingen Series XXXVI] and London, 1953), p. 15; и *René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature* (New York, 1956), особенно Chs. XI and XIV.

БИОЛОГИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА: обсуждение этой проблемы с точки зрения психанализа см. в H. Hartmann, Ernst Kris, and R. M. Loewenstein, *Some Psychoanalytic Comments on «Culture and Personality»*, in *Psychoanalysis and Culture*, ed. George B. Wilbur and Werner Muenster-berger (New York, 1951). Антропологический подход см. в Franz Boas, *Primitive Art* (New York, 1955), где все объяснения примитивных культур с точки зрения «примитивной ментальности» убедительно подытожены в предисловии.

EMANUEL LOEWY, *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst* (Rome, 1900), tr. John Fothergill: *The Rendering of Nature in Early Greek Art* (London, 1907). О современной оценке теорий Лоуи см. в *Schapiro in Anthropology Today* (op. cit.), p. 301.

ОБРАЗЫ ПАМЯТИ: О трудности для понимания этой концепции см. в R. S. Woodworth and Harold Schlosberg, *Experimental Psychology* (New York, 1954; London, 1955), pp. 720 and 816.

JULIUS VON SCHLOSSER, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen*

Sammlungen in Wien, XXIII (1903), 279, и его книга *Die Kunst des Mittelalters*, ed. A. E. Brinckmann (Berlin, 1923). О современной оценке см. O. Kurz, *Julius von Schlosser: Personalità-Metodo-Lavoro*, in *Critica d'arte* XL XII (1955), pp. 402–419.

ABY WARBURG, *Dürer und die italienische Antike* (1905), in *Gesammelte Schriften*, ed. Gertrud Bing (Leipzig and Berlin, 1932), II, pp. 445–449; другие примеры его употребления этого термина см. после *Antike: Wirkungen und Pathosstil* в индексе этого издания. О современной оценке см. в Fritz Saxl, *Three Florentines*, in *Lectures* (London, 1957), I, pp. 331–344.

ИЗУЧЕНИЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ: В дополнение к трудам непосредственных последователей Варбурга, особенно Fritz Saxl и Erwin Panofsky, и ко множеству статей, опубликованных в *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, см. *Henri van de Waal, Drie Eeuven vaderlandsche Geschieduitbeelding, 1500–1800, Een iconologische Studie* (The Hague, 1952).

ANDRÉ MALRAUX, *La Psychologie d'art* (Vols. I, II: Geneva, 1947–1948; Vol. III: Paris, 1950), tr. Stuart Gilbert: *The Psychology of Art* (3 vols., New York [Bollingen Series XXIV] and London, 1949–1951). Revised as *Les Voix du silence* (Paris, 1951), tr. Stuart Gilbert: *The Voices of Silence* (New York, 1953; London, 1954). См. мой обзор, *Andre Malraux and the Crisis of Expressionism*, in *The Burlington Magazine* (December 1954).

CURTIVUS, *European Literature*, как цит. выше.

QUINTILIAN: *Tradi enim omnia, quae ars efficit, non possunt. Nam quis pictor omnia, quae in rerum natura sunt, adumbrare didicit? Sed percepta semel imitandi ratione adsimulabit quidquid acceperit. Quis non faber vasculum aliquod, quale nunquam viderat, fecit?* *Institutio oratorio*. VII, X, 9^o. См. в *Becatti, Arte e gusto*, p. 180.

СОДРУЖЕСТВО ФОРМ: УИЛЬЯМ МОРРИС в своей лекции *The Lesser Arts* (1877) сквозь века отвечает Квинтилиану: «Я не думаю, что будет превеличением сказать, что никакой человек, каким бы незаурядным он ни был, не может сегодня сесть и нарисовать орнамент ткани, или форму обычного сосуда, которая была бы чем-то иным, нежели развитием

9 Ср. рус. пер. А. Никольского (1834): «Нельзя преподавать правил на все случаи, где искусство может явить свою силу. Ибо какой живописец изучился всякую в природе вещь изображать во всей ее подробности? Но, единожды научась подражать, он будет изображать подобно все, за что ни примется. Какой художник не сделает сосуда, какого видеть ему никогда не случалось?» — *Примеч. пер.*

или деградацией форм отработанных сотни лет назад». *William Morris, On Art and Socialism*, ed. Holbrook Jackson (London, 1957), p. 20.

JAMES J. GIBSON, *The Perception of the Visual World* (Boston, 1950), p. 129.

DONALD O. HEBB, *The Organization of Behavior* (New York and London, 1949), p. 44.

RALPH M. EVANS, *Introduction to Color* (New York and London, 1948), p. 181.

WOLFGANG KÖHLER, *Dynamics in Psychology* (New York, 1940; London, 1942), pp. 89 and 87 in the later edition.

RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception* (Berkeley, Calif., 1954; London, 1956).

КУБИЗМ: Arnheim, p. 93.

WILLIAM M. IVINS, JR., *Prints and Visual Communication* (Cambridge, Mass. and London, 1953).

ANTON EHRENZWEIG, *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing* (London, 1953) —

K. B. POPPER, *The Open Society and Its Enemies* (Princeton, 1950, 3rd edn., London, 1957), II, 213 ff. in the later edition; см. также его главу *The Philosophy of Science: A Personal Report*, in *British Philosophy in the Mid-Century*, ed. Cecil A. Mace (London, 1957), pp. 155–194.

GIBSON, *Perception of the Visual World*, p. 222.

L. VON BERTALANFFY, *Theoretical Models in Biology and Psychology*, in *Theoretical Models and Personality Theory*, ed. David Krech and George S. Klein (Durham, N. C., 1952), p. 28.

PIAGET: E. g., *Jean Piaget, The Child's Construction of Reality*, tr. Margaret Cook (London, 1955), особенно pp. 350 ff.

FREUD AND HIS DISCIPLES: E. g., H. Hartmann and Ernst Kris, *The Genetic Approach in Psychoanalysis*, in *The Psychoanalytic Study of the Child* (New York), I (1945), pp. 11–30; H. Hartmann, Ernst Kris, and R. M. Loewenstein, *Comments on the Formation of Psychic Structure*, *ibid.*, II (1946), pp. 11–38.

MACHINES THAT LEARN: W. Sluckin, *Minds and Machines* (Harmondsworth [Penguin], 1954), pp. 32 ff.

КАТЕГОРИЗАЦИЯ: современное ясное изложение см. в *Jerome S. Bruner, On Perceptual Readiness*, in *Psychological Review*, LXIV, no. 2 (1957), p. 64; reprinted in *David C. Beardslee and Michael Wertheimer, eds., Readings in Perception* (New York and London, 1958), с дальнейшей библиографией.

FRIEDRICH AUGUST VON HAYEK, *The Sensory Order* (Chicago and London, 1952).

BRUNER AND POSTMAN: Резюме у *Floyd H. Allport, Theories of Perception and the Concept of Structure* (New York and London, 1955), p. 376, с дальнейшей библиографией. Пионерами этого подхода были Edward C. Tolman и Egon Brunswik, к чьему объединенному докладу *The Organism and the Causal Texture of Environment*, in *Psychological Review*, XLII (1935), я отсылал в Предисловии.

POPPER, *The Logic of Scientific Discovery* (London and New York, 1959).

ERNST KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art* (New York and London, 1952), p. 31.

FASHIONS AND TASTE: См. мои доклады: *Visual Metaphors of Value in Art*, in *Symbols and Values: An Initial Study, Thirteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy, and Religion*, ed. Lyman Bryson and others (New York, 1954); *Psycho-Analysis and the History of Art*, *цит. выше*; и *The Tyranny of Abstract Art*, *цит. выше*.

Перевод Елены Ванеян