

Степан Ванеян

Наука на распутье: ведро, прожектор, лошадка. «Искусство и иллюзия» Эрнста Гомбриха

Статья предваряет публикацию русского перевода Введения из книги Эрнста Гомбриха «Искусство и иллюзии» — одного из главных текстов мировой науки об искусстве. История создания книги позволяет максимально приблизиться к пониманию ее устройства и замысла как риторической «проекции» на историю искусства эпистемологической теории Карла Поппера (научное знание — фальсифицируемое знание). «Делание/подделывание», «доля зрителя», «схема», «иллюзия» — метафорические инструменты вовлечения читателя в процесс формирования новых научных смыслов (автор и читатель как зрители-наблюдатели изобразительных артефактов, полагаемых в последовательности как истории их изготовления, так письма и чтения текста). Конвенционализм Гомбриха покоится на радикальном конструктивизме в понимании визуального опыта как продуцирующей, а не репродуцирующей активности.

Ключевые слова:

Эрнст Гомбрих, Карл Поппер,
эпистемологический конструктивизм,
«ведерная» и «прожекторная» теории науки,
«конь-скакалочка».

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?

Эрнст Гомбрих

Эпиграф, взятый из Введения к книге, фрагмент которой впервые предлагается русскоязычному читателю, недвусмысленно обозначает следующее: речь пойдет о такой науке и о науке, которая требует своей концептуальной ревизии, ибо не способна сама обеспечить собственную рефлексию, что, собственно, и есть признак всякой науки. Но есть некто, кто берется спасти положение. Попробуем лишь отчасти и очень предварительно разобраться в этой интриге.

I.

«Искусство и иллюзия» (1960)¹ — одна из главных книг классической фазы развития науки об искусстве (если, конечно, мы допускаем и верим в развитие и в науку) [8]. Она в одном ряду с «Вопросами стиля» Ригля (1893), «Основными понятиями...» Вёльфлина (1915), «Исследованиями по иконологии» Панофского (1939), «Искусством и правдой» Зедльмайра (1958). Этой книгой, как представляется, эта глава этой истории весьма убедительно закрывается². Публикация ее русского перевода

1 Мы пользовались последней — шестой — редакцией книги (2002) в ее пятой перепечатке, на которую и ссылаемся: [8].

2 Не поэтому ли «историки искусства должны быть анти-гомбриханцы» [6, р. 305]? Впрочем, следует уточнить, что имеются в виду представители прежней, не обновленной истории искусства, тогда как книга Гомбриха — это «эскиз будущих историй искусства» [37, р. 381] (с ценнейшим указанием на сходство Гомбриха с Джорджем Кублером).

может, в известной мере, открыть новую главу в истории отечественного искусствознания. Что называется, никогда не поздно. Нижеследующие заметки — попытка отчасти облегчить этот процесс, сделав его, по возможности, немного ненавязчивым и почти — безболезненным (рецепция чужих достижений как репетиция своих пробуждений). Сначала будет дана очень краткая история замысла³, а затем — не совсем краткое обсуждение смысла самого текста Введения, подводящее читателя в конце к той мысли, что книгу Гомбриха следует читать с учетом ее весьма искусной и продуманной риторики — уже на уровне композиции!

Но для понимания содержания, а значит — замысла «Искусства и иллюзии» самое главное — представление ее места в научном развитии самого Гомбриха⁴. Сразу скажем, что она — вторая именно книга автора страшно популярного (до сих пор!) искусствоведческого хита «История искусства» (1950). Автору в момент публикации разбираемой нами книги было, однако, уже больше пятидесяти лет, а «История искусства» — это все же пусть и бестселлер, пусть и гениальный, но — научпоп в чистом виде⁵.

Вторая книга Гомбриха, скажем сразу, без труда дает понять, что гениальной (почти!) может быть и книга со страшно ученым и пугающе радикальным замыслом, задача которой — перелицевать историю искусства (и как науку тоже) самым беспощадным образом (условно говоря, были штаны, стала — юбка, которую непонятно, кому и как носить, поэтому надежней купить что-то новое, например радиоприемник). Общее между двумя текстами только одно — безупречность литературного исполнения (это, впрочем, отличительная черта всего научного творчества Гомбриха). Итак, краткая история...

«Искусство и иллюзия» выросла из Меллоновских лекций — цикла лекционных курсов, начиная с 1954 года читавшихся приглашенными

3 Достаточно подробная история возникновения книги (начиная с 1947 года) приводится (вместе с уникальными архивными материалами Института Варбурга) в недавней публикации [25].

4 Так и хочется использовать его собственную формулу, примененную к Варбургу, — в его «интеллектуальной биографии». Но мы этого не сделаем...

5 Ср.: «Гомбрих пишет свои работы, целясь за спину дисциплины или даже поверх профессорских голов навстречу публике, составленной из образованных любителей. Все его книги коренятся в сериях публичных лекций, за исключением одной [...] — «Истории искусства» [37, р. 377] (с указанием на сходство этого подхода с тем, что практиковал еще Я. Буркхардт). Заметим, что ориентация на «лаиков», свободных от «научной» установки, — характерный мотив и у другого ученика фон Шлоссера — Зедльмайра.

учеными в вашингтонской Национальной галерее на темы, связанные с искусством⁶. Курс Гомбриха пришелся на 1956 год и был озаглавлен «Видимый мир и язык искусства». Он состоял из семи лекций, названия которых отчасти повторены в названиях соответствующих глав уже книги (в архиве Гомбриха в Институте Курто сохранилась машинопись читанного курса, содержащая 230 страниц).

Важно представлять, что упомянутый курс — итог изысканий Гомбриха касательно психологии изобразительной репрезентации, начало которых — примерно 1947 год (во всяком случае, согласно сохранившимся архивным данным). Существует письмо Гомбриха, адресованное Вальтеру Нойрату, владельцу *Thames and Hudson*, где представляется проект книги («синопсис-монстр монстра-книги», по словам Гомбриха), с предположительным названием «Царство образов и его пределы»⁷. Это и есть первый абрис будущего «Искусства и иллюзии»⁸. Мы встречаем здесь такие главы: «Как читать изображения», «Как художники исследуют природу», «Магический подход», «Модусы интерпретации» и «Бессознательное значение образов» (последние три — несомненное влияние Фрейда, Варбурга и отчасти Панофского [19]). Важно, что в готовой книге следы этого влияния внимательный читатель будет находить уже не без труда. Зато явно присутствует вся теория *making and matching*, не будучи так пока еще названной. В 1949 году Гомбрих три месяца жил в Нью-Йорке, где имел возможность общения в том числе с Рудольфом Арнхеймом — великим гештальт-теоретиком искусства, поддержавшим идеи Гомбриха (художник не воссоздает, а прямо и «магически» создает образ, беря его не из «природы», а, например, из собственной психики — идея, названная Арнхеймом «комплексом Пигмалиона», — со ссылкой на примитивные народы и культуры, и, соответственно, — на Леви-Брюля).

6 Между прочим, в предыдущем году читался курс Э. Жильсоном, великим философом-неотомистом, апологетом современного искусства [36, р. 837].

7 Воспроизведение плана книги и его обсуждение см.: [38, pp. 10–11] (признается не совсем удачным с научной точки зрения, но верным с позиций «читабельности» переход от проблем «символизма» в первоначальном плане к вопросам «репрезентации» — в готовой книге).

8 Но на самом деле ни «Искусство и иллюзия», ни последующие книги Гомбриха в том же русле так и не охватили весь замысел, это только его фрагменты [36, р. 837]. Да и сам Гомбрих — лишь фрагмент всей картины перемен, что совершались в тогдашней и эстетике, и теории искусства: за спиной его — Ницше и Хайдеггер, рядом — Адорно и Мерло-Понти, впереди — плоды его прямого влияния — Джон Бёрджер, Хорст Бредекамп и Джонатан Крэри [Ibid.].

Письмо Гомбриха к Беле Горовиц (1952), соосновательнице упомянутого издательства, содержит ключевые для книги Гомбриха формулировки *innocent eye* и *beholder's share*. В этом же письме появляется и не очень поначалу характерный для Гомбриха лингвистический термин *signify* (вероятное влияние Карла Бюлера — еще с венских времен⁹).

Выступление Гомбриха с лекцией *Psychoanalysis and the History of Art* в 1953 году на заседании Британского психоаналитического Общества дало ему возможность лично познакомиться с Антоном Эренцвейгом, автором знаменитого *Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing* (1953). В подготовительных материалах к Меллоновским лекциям можно найти доказательства, что Гомбрих серьезно проработал книгу этого психоаналитика, помимо прочего, описывающего роль динамических процессов, происходящих в соответствующих слоях психики, — в деле организации законченных визуальных образов, отличных от непосредственных сенсорных стимулов. В свою очередь Эренцвейг в письме к Гомбриху признавался, что, несмотря на известную разницу в понимании предмета, именно «схема» (один из важнейших терминов Гомбриха), понятая как «эстетическая эквивалентность», применима для аналитики так называемых вторичных процессов, столь важных для психоанализа после Фрейда, т. е. ориентированного на Эго (Гомбрих в «Визуальных метафорах ценностей» (1952) сам весьма свободно и проникновенно говорит о «жизненном центре» Эго)¹⁰. Тем не менее несколько сдержанное ответное письмо Гомбриха, не готового полностью ассоциироваться с психоанализом (хотя бы на уровне терминологии), а также его другие письма к другим психологам (например, к Эдмунду Карпентеру) выдают в нем и сознательные, и вполне бессознательные предпочтения все же гештальт-теории в лице, например, вполне им

9 Присутствие Бюлера с его «сематологией» в самом основании книги Гомбриха в сочетании с шлоссеровской теорией художественного языка подробно обсуждает Вудфилд [38] (с признанием в «несистематическом способе» обращения к семиотике как таковой у Гомбриха [38, p. 5] и особенно [38, p. 7]). Прециозии, однако, обнаруживает у Гомбриха прямое влияние Пражского лингвистического кружка и непосредственно — Мукаржовского, причем его текстов об архитектуре [33, pp. 117, 119] (с указанием, что вопрос — в природе визуального образа). Финальная степень приближения Гомбриха к семиотике — почти вплотную — отражена в программном Предисловии к шестому изданию книги (2002).

10 В конце данных заметок Гомбрих напоминает, что все метафоры, в том числе и «метафоры ценности», суть именно метафоры, но они исходят из «жизненного центра» и являются «отдельными гранями непереводаемого опыта ценностной полноты, что обращены к всецелому человеку — и это дело великого искусства» [11a, p. 29].

почитаемого Вольфганга Келера (хотя нельзя сказать, что позиция Гомбриха — это общее место в историографии «Искусства и иллюзии»¹¹ — не эклектична и не чуть излишне подвижна и неопределенна).

Отдельный и вполне документированный сюжет — выбор названия для книги, где череда вариантов — отчасти воспроизводит если не колебания или сомнения самого Гомбриха, то точно концептуальную вариативность всего замысла, и всей получившейся в результате теории. Дело происходит в 1957 году и первое название — это *The Visible World and the Language of Art*, которое в издательстве сочли слишком длинным. Альтернативный вариант Гомбриха *An Analysis of Vision* был расценен как и неопределенный, и чрезмерно амбициозный, предложенная замена — просто *Vision in Art* — не понравилась уже Гомбриху, в ответ предложившему список из 70 (!) вариантов названия. В результате двухнедельного изучения этого списка издательство... предложило все-таки свое — «Искусство и иллюзия»¹². Гомбриху оставалось лишь настоять на обязательном подзаголовке *Psychology of Pictorial Representation*. Название ему никогда не нравилось, но принято оно было, безусловно, лишь после его согласия, на которое повлияло письмо друга — Поппера, датированное 21 июня 1957 года, где великий философ однозначно подерживает «Искусство и иллюзию» за простоту и одновременно налет интриги (собственный вариант Поппера, несомненно, самый лучший, хотя он на нем не мог настаивать, — «Колдовская кисть»).

Итак, в результате текст Меллоновских лекций был удвоен — за счет новых пяти глав. Были подобраны (и размещены — не без трудностей — на страницах согласно пожеланиям автора) более 300 иллюстраций. Книга должна была выйти к моменту избрания Гомбриха директором

11 Мы воспроизводим ссылку автора, упоминавшегося в начале обзора, за которым мы следуем [20; 2, p. 229; 23]. Упомянем заодно последний и предельно представительный сборник, посвященный Гомбриху, с включением текстов Вернера Хоффмана, Ханса Бельтинга, Дэвида Фридберга и др. [30]. Ср. также материалы двух юбилейных конференций, посвященных 100-летию Гомбриха и состоявшихся в Лондоне (2009) [5] и Венеции (2011) [22].

12 Существует отдельная история, связывающая это название, случайно (?) выбранное кем-то в издательстве и отсылающее к книге 1914 года одного малоизвестного, но вполне венского философа Юлиуса Папа [32]. Уже на первых страницах книги Папа мы встречаем, как кажется, весь набор гомбрихианских мотивов, включая и роль зрителя как породителя «самообмана» («аутосуггестия»), и взгляд как фактор в равной степени и чтения письма, и рассматривания отобразительного искусства (все — в рамках «символических и знаковых систем»), и, наконец, идея того, что «знак, как только он выходит из своей функции знака, т. е. мотива-представления, и становится отображением, производит иллюзию» [32, S. 2, 3].

Института Варбурга и Курто (ноябрь 1959). Но не вышла — по типографским обстоятельствам, появившись только в феврале 1960 года.

Первые восторженные отзывы стали поступать уже в марте. Это были, конечно же, друзья и единомышленники, а также те, кому повезло заслужить благоприятный отзыв или отзыв в книге. Список критических откликов — не менее впечатляющ [31; 16; 1], и в этом, скажем сразу, и есть главное достоинство книги: она по-настоящему революционна, важно только понимать, что и как она разрушает, а главное — что воздвигает или заставляет соорудить на этом или даже на совсем новом месте¹³. Поэтому мы не станем ни отягощать, ни предвосхищать впечатления от книги (или ее части) ни благоприятными характеристиками, ни острыми отзывами¹⁴.

Отдельный разговор — это тексты Гомбриха, предшествующие «Искусству и иллюзии» и прямо книгу готовившие. Они будут собраны в следующей книге Гомбриха — в знаменитейших «Размышлениях о *Hobby Horse*» (1962)¹⁵. Игрушечный конь, затаившийся в «Искусстве и иллюзии» не только в детской, но и в примечаниях, в этом сборнике

13 И это уже не Поппер, а отчасти Кун со своей институциональной критикой науки как системы: книга Гомбриха своим использованием по-хорошему фальсифицирует концепцию Поппера! Об этом говорит тот же Вуд [36]: как Кун разоблачает амбиции и «габитуальные силы» ученых, так и Гомбрих, помимо прочего, «десакрализирует великие музеи».

14 Тем не менее упомянем самую суровую — и наименее справедливую критику, содержащуюся в известнейшей книге Брайсона [3]. На этот текст отчасти опирается и Митчелл в своей почти классической полемике с Гомбрихом [27]. Самый основательный обзор всех концептуальных перипетий вокруг книги см.: [29]. В этом эссе мы находим и весьма удачную формулировку позиции «радикального конструктивизма»: «не существует реальности за пределами той, что конструируется социальными процессами» [29, pp. 75–76]. А равно — и возможного возражения Гомбриха: «если реальность [...] — культуральный конструкт, то таковым становится и сходство с реальностью», что очевидно — логический круг. Впрочем, Гомбрих куда более неуязвим для подобной «фальсификации», ведь для него «нет реальности вне интерпретации» [29, pp. 75–76]. Поэтому для него будет почти что бессмыслицей и такая формулировка защитников «невинного глаза» (фактически биологической обусловленности зрения), что, мол, нельзя экспериментально доказать, будто «клетки мозга, принадлежащие визуальной системе, получают информацию от тех его частей, что имеют дело с концептуальным мышлением» [29, p. 88].

15 Следует учитывать, что выражение *meditation on hobby horse* содержит игру слов: это медитация и «на лошадку» (объект медитации), и «на лошадке» (верхом). Гомбрих и заглядывает в детскую, и прямо взбирается на коня, чтобы поразмышлять, уподобившись ее обитателю. Читатель заметит, что мы используем как эквиваленты «хоббихорса» (в русском языке это слово уже вполне прижилось) «лошадку», «коня-скакалочку» и просто «палку-лошадку». При том что немецкий эквивалент *Steckenpferd* — это именно нечто на палке, тогда как английское слово может обозначать и не совсем подходящего для контекста книги «коня-качалку».

весьма уверенно гарцует на свободе специально ему посвященного текста, подарившего свое название всему сборнику и имеющего подзаголовок «Корни художественной формы». Этот текст 1951 года особенно хорош в компании других принципиальных предваряющих текстов: «Визуальные метафоры ценности в искусстве» (1952) и «Психоанализ и история искусства» (1953).

Смысл «Размышлений о *Hobby Horse*», начинающихся в детской, где, напомним, хранится и используется палочка с головой коня, можно собрать¹⁶ в следующих пунктах:

1. Скакалочка — несомненно образ коня/лошади, но абстрактный, ребенок воспринимает его как «схему» и достраивает по мере надобности, но главное — используя в игре. Серийность схем, обеспечивающая «визуальную классификацию» [8, p. 261] обеспечивает их проработку и трансформацию (до неузнаваемости) в процессе использования... Перед нами опять же — уже мета-схема, общая для искусства (истории искусства!) и науки (истории искусства!), регулирующая последовательное прохождение стадий-фаз, необходимых для выработки (конструирования) нового — смысла (опыта)¹⁷.

2. Скакалочка развенчивает старый миф о том, что абстракция — результат генерализации, доказывая прямо обратное: она — условие дифференциации. Вернее сказать, образ — субститут, заменитель того, что имеется в виду.

3. Скакалочка показывает, что искусство — создание вещи, а не ее имитация.

4. То, что связывает палочку и лошадку, — это не форма (их сходство), а функция, возможность предаваться удовольствию для себя, а не ради коммуникации с другими.

5. Животные реагируют на изображения не потому, что они опознают имитацию и узнают воспроизводимую вещь, а потому, что образ как-то (биологически) значим для них. Человек — не исключение.

16 Мы следуем за автором очень полезного, хотя и лаконичного очерка о Гомбрихе [21, pp. 138–140].

17 Ср. удачную «мета-дефиницию» схемы у Вуда как «репрезентационного устройства, схожего с реди-мейдом, [...], оформляющего реальность силой конвенции» [37, p. 394]. Митчелл достаточно убедительно помещает Гомбриха внутрь кантiansкой традиции, приписывая ему «адаптацию кантiansкого схематизма к программе историцизма» [27, p. 152]. Историцизм (не путать ни с историзмом, ни с историчностью!), напомним, — это уже Гегель, так что смесь — весьма гремучая.



1. Предчувствие *Hobby Horse*. Эрнст Гомбрих в возрасте 2 лет
Ил. из кн.: Gombrich E.H. A Lifelong Interest. Conversation on Art and Science with Didier Eribon. London:Thames and Hudson, 1993

6. Абстрактность (не изобразительность) образа делает его заменителем универсальным: другое значение — в другой ситуации.

7. Скакалочка — пример концептуального образа, принадлежащего самому первичному уровню психики, содержащему исходный материал для последующих концептуализаций.

8. Исторически (собственно — во времени) репрезентация проходит стадию субституции, чтобы достичь фазы воспроизведения-портретирования вещи (и персоны). Образ теперь уже представляет нечто за пределами себя и тем самым служит фиксацией-записью некоторого визуального опыта (т. е. восприятия чего-то внешнего). Самодостаточность абстрактного образа разрушается, и в процесс формирования образа включается уже зритель-наблюдатель.

9. Финальные наблюдения Гомбриха как раз и открывают перспективу будущей книги 1960 года: акт создания-порождения (производства) искусства — никак не линейный процесс: искусство творит себя само и обратного движения быть не может. Образ, созданный раньше, используется затем при создании искусства. Именно оно создает те или иные «фреймы референции», которые нельзя покинуть, не покинув сам предмет рассмотрения и разумения. Другими словами, скакалочка, воспроизведенная, например, Пикассо, станет другой вещью, а именно — артефактом с принципиально другим значением: искусство производит и предмет, и инструмент интерпретации, т. е. производства значения. На скакалочке, получается, можно доскакать и до науки об искусстве, пусть и в обличье его истории!

Но доскакать, чтобы обличить, чем и занимается «Искусство и иллюзия», выходящая из «Размышлений о *Hobby Horse*», в которой уже становится понятно, что «репрезентационный реализм — обманчив, реальный реализм — это конь-скакалочка» [37, р. 393], а историю искусства, вслед за авангардом признающую, что «искусство — это реальность», ждет судьба авангарда — трансформация в «антификционное искусство», в то, что «более чем реализм» [37, pp. 393–394]¹⁸.

Книга, обсуждаемая и немного интерпретируемая нами, и есть результат этого непрерывного, но не обязательно неумолимого процесса, запущенного, в частности, небольшой заметкой за десять лет до издания

18 С указанием на близость Гомбриха Нельсону Гудману. В этом моменте Гомбрих со своим антимодернизмом (см. далее) выглядит не ретроградом-классицистом, а совсем наоборот — предтечей и приготовителем постмодернизма.

книги. С ее помощью, как будет показано, можно это самое препятствие — «историю искусства» — легко перепрыгнуть, если хорошо разогнаться и не испугаться¹⁹.

Попробуем для начала кратко воспроизвести структуру и смысл если не книги, то ее Введения, останавливаясь на самых основополагающих моментах и особенно — понятиях. Их стоит обсуждать отдельно и чуть-чуть детально — у Гомбриха они есть, они, несомненно, «основные», они крайне продуманы, но не менее осознанно не сведены в систему. «Квинтэссенцию учения Гомбриха» составить можно [14], главное — не искать ее у него самого. Иллюзорность и неопределенность — это принципиально: теория призвана мерцать, тем самым подавая сигналы о возможных препятствиях, достойных учета.

Но мы-то тем более в подобных условиях нуждаемся в путеводителе или хотя бы в фонарике, хотя и «прожектор» здесь будет вполне уместен!²⁰ Но не забудем запасть и ведерком — чтобы было куда складывать все наши концептуальные находки, разбросанные автором на пути почти не случайно.

А если вернуться (на время!) к более серьезному (взрослому!) тону, то всегда стоит держать в уме принципиальный вопрос, обращенный к Гомбриху: каков его собственный эпистемологический

19 Заметим сразу, что можно говорить и о таком методологическом моменте, что отражен в двух немецкоязычных сугубо историографических текстах Гомбриха, опубликованных в сборнике [7а, S. 653–664, 665–679]. Строго следуя за Шлоссером, различавшим в собственно истории искусства «историю художественного языка» и «историю поэзии», Гомбрих и за «наукой об искусстве» оставляет лишь возможность чисто источниковедческих изысканий, извлекающих из искусства информацию и смысл. Все остальное — уже «литература», как старинная (собственно источники), так и совершенно актуальная, занятая интерпретацией. В «Искусстве и иллюзии», на наш взгляд, производится попытка навести некую понтонную переправу между этими двумя берегами: на одном — довольно строгая эпистемология, на другом — достаточно требовательная публика. Сама переправа — сама книга как средство доставки важного груза — новых идей и новых впечатлений. Понятно, что главное требование — безусловная литературная надежность текста, риторическая и, признаемся в этом, — поэтическая!

20 Следует, если быть честным, признать, что Гомбрих не отказывается быть и Вергилием, и Беатриче своего читателя! Хотя в Вергилии порой нуждается он сам. Этим Вергилием сознательно выбран, повторим еще раз, Поппер — как раз со своей метафорой «ведерной» и «прожекторной» теорий познания: сознание — это ведро, в которое складывается внешний опыт или его результаты (эмпиризм и индукционизм), сознание — это прожектор, который освещает и просто «рисует» светом познания внешнюю реальность (его собственная эпистемология) [26]. Более того, добавим мы вслед за Мартином Варнке, сама эпистемология книги — «проективна», а понимание, что такое «иллюзия», лучше всего обеспечивает подзаголовок немецкого перевода книги: *Sinnbild und Abbild* [35].

статус — каковы условия и каковы точки приложения фальсификации, взятой им на вооружение совсем не в виде детского, например, меча²¹? При том что само слово «фальсификация» — не звучит в тексте! Не есть ли «иллюзия» — его «работающий субститут» [37, р. 393]? Быть может, надо говорить вместо фальсификации об «иллюзификации»²²?

II.

Итак — перед нами «Искусство и иллюзия», имеющая ставшую и знаменитой, и просто канонической структуру. Это — четыре части и одиннадцать глав. Каждая рубрика обладает крайне выразительным заголовком, их можно цитировать отдельно, каждый из них — практически слоган, за которым, однако, — немалая проблема и попытка (программа) ее если не решения, то хотя бы адекватного обсуждения.

Части звучат так: ГРАНИЦЫ СХОДСТВА — ФУНКЦИЯ И ФОРМА — ЗРИТЕЛЬСКАЯ ДОЛЯ — ИЗОБРЕТЕНИЕ И ОТКРЫТИЕ. Обратим внимание, что главы, в свою очередь, — сквозные и со своими темами. Это как бы второй слой всего концептуального сюжета. «Наверху», или на фасаде, — феномен изобразительности (I), понимаемый через функцию изображения, которая есть его использование, которая задает форму-облик (II) и которая обнаруживает активность как раз пользователя-зрителя, а не только художника (III), чья задача — обеспечить последовательность перехода изобретательской и первооткрывательской активности этого то ли дуэта, то ли — целой команды, где итоговое участие зрителя-ученого — венец всего процесса, совмещающего в себе творчество в пространстве и творчество во времени, причем — в историческом (IV). На подхвате — уже те, кто отдает себе отчет в происходящем

21 Читатель, вероятно, заметил, что мы продолжаем копаться в содержимом детской, давно покинутой давно повзрослевшим мальчиком... При том, что необходимо представлять возможность наличия скакалочек у разных мальчиков, в разных детских и в разные времена: сама метафора коня-скакалки взята Гомбрихом не столько из своей детской, сколько из заметок одного венского психолога начала XX века [15]. См. об этом: [38 р. 3].

22 А она ведет и к освобождению от иллюзии — касательно прежней истории искусства, все еще отягощенной формализмом (речь идет о ситуации на момент выхода «Искусства и иллюзии») [37, р. 393] (с указанием, что Гомбрих «переориентировал историю искусства по направлению к эпической истории репрезентационных технологий»). Благодаря «технологическому реализму» Гомбриха становится понятно, что «искусство может быть выведено за пределы проекта формы» и что «истории форм — мифичны» [37, р. 395].



2. Фронтиспис к книге Э. Гомбриха *Искусство и иллюзия* (1960)
Криспин ван де Пасс II по рисунку Хусепе де Риберы. Поэт. Ил. из кн.: *Frederik de Wit. Lumen picturae et delineationes*. Amsterdam [с. 1660]

с искусством и с наукой и кто готов отчитаться в этом в виде проработанной рефлексии. Это — сам Гомбрих, как не трудно догадаться.

Сценарная линия упомянутых глав — своя, это не просто детализация частей. Достаточно привести череду заглавий, чтобы понять, что это линия, которая ведет в одном направлении: ОТ СВЕТА К ЦВЕТУ — ПРАВДА И СТЕРЕОТИП — ВЛАСТЬ ПИГМАЛИОНА — МЫСЛИ ПО ПОВОДУ ГРЕЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ — ФОРМУЛА И ОПЫТ — ОБРАЗ В ОБЛАКАХ — УСЛОВИЯ ИЛЛЮЗИИ — ДВУСМЫСЛЕННОСТИ ТРЕТЬЕГО ИЗМЕРЕНИЯ — АНАЛИЗ ВИДЕНИЯ В ИСКУССТВЕ — ЭКСПЕРИМЕНТ КАРИКАТУРЫ — ОТ ИЗОБРАЖЕНИЯ К ВЫРАЖЕНИЮ. Заметим, что первая и последняя главы содержат направленное движение: свету соответствует изображение, а цвету — выражение. «Введение» и «Ретроспекция» формируют рамочную конструкцию со специфическими свойствами (см. ниже).

Было бы крайне интересно проследить, как дополняет — в рамках гештальт-теории, имеющей в виду отношения «фигура/фон», — тематика «глав», более детализированных и потому фигуративных, — проблематику крупных блоков «частей», выступающих слегка размытым фоном. А ведь еще есть точно повторяющая структуру глав обширная зона примечаний, явно воспроизводящая как раз научное обрамление всего текста, полностью в своем основном течении избавленного, как было сказано, от всякого аппарата (черта, отчасти указующая на лекционное происхождение книги). Это можно сравнить с хорошо украшенным занавесом, который на время хода пьесы убран, но по окончании представления, будучи вновь задернутым, открывает все великолепие научного убранства... зрительного зала. Именно богатство и детальность примечаний — то, что не просто раздвигает концептуальные горизонты основного текста, но выписывает подробный маршрутный лист будущих движений по заданным и новым направлениям, одновременно приоткрывая научную кухню ссылками на уже опубликованные тексты. Их содержание и присутствует в книге, и одновременно в ней мутирует — порой до неузнаваемости, чтобы вернуться вновь в новых текстах — и вновь в неожиданном, казалось бы, виде.

Так, немецкий перевод книги, подготовленный сестрой автора спустя почти десять лет после первого издания, — это почти что лексическая ревизия, производимая как просто дополнениями и уточнениями английского оригинала, так и использованием принципиально иной — и как раз-таки оригинальной терминологии, где гештальт-теория вкуже

с семиотикой и психоанализом уже не оставляют сомнений как в происхождении книги, так и в ее дальнейшем развитии. А оно, это развитие, как раз и обратилось в следующую книгу почти что на ту же тематику: это — «Чувство порядка», вышедшая на следующий год после второй редакции немецкого перевода [10]. Если у читателя книги 1960 года возникнут вопросы (а они точно возникнут!), то ему можно посоветовать сразу и плавно перейти к продолжению. Ответы будут, но будут и новые вопросы, отчасти разрешенные уже в двух последних теоретических книгах Гомбриха: «Использование образов» [12] и «Предпочтение примитива» [13]. А ведь есть еще и не книга, а сборник — «Образ и глаз», составленный из текстов 1960–1980-х годов [11]. Напомним, что между «Историей искусства» и «Искусством и иллюзией» нет ни одной книгообразной публикации, зато сразу после 1960 года, помимо чуть ли не ежегодных переизданий прежних шедевров, один за другим появляются сборники и книги — как будто книга об иллюзии выпустила наружу какой-то концептуальный поток.

Остановимся подробнее на Введении. Оно имеет программный заголовок, который, по сути, подзаголовок всей книги — «Психология и загадка стиля». Вот ключевые формулировки, дающие экспозицию науки до Гомбриха (напомним, что эти слова были напечатаны в 1960 году, но впечатление, что история искусства как научная дисциплина — только рождается на свет):

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 [8, р. 3].

Эпиграф к нашим заметкам — в том же контексте: книга Гомбриха — это и есть история искусства как наука. Потому важно устройство этого инструмента, и правила или способы пользования им:

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 [8, р. 3]²³.

Это, так сказать, естественный способ обращения с искусством, которое полагается рассматривать, а значит — воспроизводить. Причем «было время, когда методы репрезентации находились в прямом ведении художественного критика» [8, р. 4].

Проблема в том, что воспроизводится само воспроизведение (мира и вещей), поэтому сразу встает вопрос «иллюзии», которой, по наблюдениям Гомбриха, последовательно отказываются заниматься сначала эстетик, а затем и историк искусства. Иллюзия остается «брошенной сиротой», и как раз потому, что проблема реально трудная: тот, кто наблюдает за иллюзией, наблюдает за собой, ведь опыт иллюзии происходит в нем самом, в его зрительном аппарате, а также и кое-где еще... Как уследить за собой? «Я не могу одновременно и предаваться иллюзии, и следить за ней» [8, р. 5]. Для этого и нужен исследователь-писатель, помогающий исследователю-читателю! Фиксация возможна средствами языка, но словесного, и поэтому:

Исследование поэзии без знания прозаического языка неизбежно будет несовершенно. И точно так же исследования искусства, как я считаю, будут все больше дополняться изысканиями в области лингвистики зрительного образа [8, р. 7].

Соотнесение искусства слова и искусства образа — через прозаическое, вернее — обыденное использование языка — важнейшая идея Юлиуса фон Шлоссера, учителя Гомбриха. Упоминание далее иконологии — обозначение того аналитического пространства, где эта связь — уже предмет анализа: Панофский как бы на подхвате (с Варбургом все несколько непросто).

Но что это за словесное искусство, где важны, на самом деле, некоторые прагматические цели воспроизведения впечатления, вернее, перенос его с одной модальности и инстанции на другую? Это, несомненно, риторика, о которой нельзя умолчать уже потому, что исторически история искусства (на уровне уже терминологии) — порождение (ренессансное) риторики (античной). Но еще существенней, что сама

23 Ср. важное уточнение: «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» [8, pp. 7–8]. Четко и ясно сказано, что книга Гомбриха, да и он сам — вне этой пары «берегов»!

традиция писания об искусстве, будучи риторической, соответственно, — и метафорическая (сам акт и сам факт переноса слова на образ — и обратно!).

Но проблема эффективности воздействия (репрезентации темы или мотива), понимание важности говорения как репрезентации и говорящего, и слушающего задействует уже следующий виток метафор, связан с оценкой уже моральной (через характер и, значит, поведение). Уже в античности эта проблема «ушей» пробуждает первые опыты психологической рефлексии, которая переносится на проблему подражания как таковую, где выясняется, что восприятие готового произведения связано с тем, как оно сделано (вопрос мастерства). Обучение художеству переносится на обучение пониманию (восприятию) этого художества. Складывается, согласно Гомбриху, важный пункт внутри риторического по своей природе дискурса: искусство подражать/искусство смотреть/искусство смотреть как смотрят... — эти эквивалентности позиций-практик в их последовательности задают неизбежность самого говорения (писания об искусстве как практики, финализирующей и венчающей всю цепочку!)

Итак, обнаруживается проблема восприятия — причем именно визуального как самого непонятного из-за очевидно ведущей роли чувств, которые явно могут завести не туда. Главная, вернее, исходная иллюзия — это доверие этим самым чувствам. Философы XVII века, а психологи — XIX столетия уже умеют не доверять чувствам, а применительно к одному из них — зрению, как раз отличать от него простое чувственное восприятие (ощущение), не включенное в сознательную (рассудочную) активность. Гомбрих напоминает и однозначно принимает эту аксиому, которой, напомним, на момент написания книги, было уже полтора столетия!

Несомненно, для Гомбриха важен зазор между ощущением и восприятием, так как только во второй стадии осуществляется осознание, т. е. включение рассудка. Это включение рассудительности уже на уровне перцепции, а также идеал науки как рационального знания (например, как напоминает Гомбрих, «историк призван объяснять, а не судить» [8, р. 15]) заставляет и историю искусства (примерно в конце XIX века) ощущать свою причастность к точному знанию. Именно у Ригля, как утверждает Гомбрих, появляется идеал науки как объясняющей практики: критика, которой обходилась история искусства до него, — отныне уже не наука.²⁴

Но, согласно Гомбриху, гегелевское влияние на Ригля (и не на него одного, добавим мы), характерное его «однодумство», поиск и как бы обретение «единственного унитарного принципа» («художественное воление», в английской передаче Гомбриха буквально — «воля к форме») сделало Ригля жертвой мифотворчества, от которой «происходит неудержимое разрастание унитарных принципов» [8, р. 16].

Этот момент в дискурсе Гомбриха — решающий: мы видим (в характеристиках всей венской традиции, вплоть до Зедльмайра, минуя напрочь Дворжака) все то же «однодумство», но уже по рецепту Поппера, к которому Гомбрих подводит своего читателя, принципиально умалчивая о *Geistesgeschichte*, а формализм подозревая в игнорировании индивидуального мастерства художников (фактически — отказывая формализму в понимании творчества как такового), а значит — в отказе от объяснения стилистических изменений²⁵.

Трудно не увидеть в столь одностороннем толковании всей подобной традиции откровенное и целенаправленное желание ее «фальсифицировать» и скомпрометировать как конкурирующую строго в соответствии с эпистемологией Поппера (как ее понимает Гомбрих)²⁶.

24 Сразу напомним, что главный упрек, адресованный Гомбриху со стороны Митчелла, — это его двусмысленное положение касательно науки, в авторитет которой Гомбрих, этот вроде бы «архиконвенционалист» [27, р. 77], тайно верит, что есть «ошибка и в теории, и в практике» [27, р. 38]. «Знание — тот же социальный продукт, предмет диалога между различными версиями мира, включая различные языки, идеологии и модулы репрезентации» [27, р. 38] (со ссылкой на Пола Файерабенда, противопоставляющего процессу фальсификации, якобы зависящей от якобы «независимых фактов», «неупорядоченный и в высшей степени политический процесс, в котором “факты” обретают свой авторитет в качестве конституентов некоторой модели мира, только желающей выглядеть нейтральной»). Нам же, в свою очередь, представляется, что Гомбрих вполне вписывается в эту модель «контриндукции», где эксперимент — это «изобретение нового сорта опыта» [27, р. 39]. Таковым экспериментом оказывается сама книга, таковым опытом — ее чтение (в этом, собственно говоря, смысл наших заметок).

25 Поэтому можно говорить, что Гомбрих старался все же покинуть эту традицию, высвободиться и эмигрировать к новым и свободным концептуальным регионам, избавившись от влияния учителей [37, р. 393].

26 Эта эпистемология без труда расширяется и до этики вкупе с онтологией, еще более подрывая статус «науки об искусстве», если она упорно придерживается формы «истории искусства», которая может выглядеть вполне, например, аполитичной, интересующейся не «отношением к власти», но только такой «реальностью», как «искусство». Но в случае именно такого «реализма», такая наука будет «падшей», равно и все дискурсивные и дисциплинарные «экстензии произведения искусства» будут «чего-то лишены» уже по факту сосредоточения на искусстве, ибо оно «лишено твердой связи с реальностью» по той причине, что оно «преимущественно фикционально». А удел дисциплины «истории искусства» — иметь своим объектом «сфабрикованную ирреальность» [37, р. 400].

Главная в данном случае иллюзия, которую Гомбрих создает просто из ничего, но сознательно, — это как раз выбор «стиля» как проблемы (в глубине души история искусства для него — все еще история стиля и эта явная архаизация ему зачем-то нужна...)²⁷.

Но совсем важно другое: «проблема стиля» для Гомбриха — это все та же проблема риторики, т. е. говорения и письма, процесса исполнения как изготовления декора-суггестии: разборки с гегельянством (мифическим!) — создание интриги для книги, желание завести публику-читателя, заведя дискуссию на тему, выгодную для последующего текста, который надо читать последовательно (хотя звучат постоянные предложения для читателя перепрыгнуть скучные места, чем предвосхищается, скорее, его послушное следование за «рассуждением» автора).

Другими словами, «стиль» — инструмент, сознательно выбираемый из всего репертуара средств выражения, имеющегося в наличии у образительного искусства. Это и есть риторический язык, используемый ради определенной цели, которая, напомним, есть *decorum*. Поэтому никакого «воления», ничего надперсонального и подчиняющего всякого ученого. Вместо этого — сознательность и осознанность выбора, который — принимаемое решение перед лицом встающих задач, и где нет места для неконтролируемой силы, т. е. воли как желания, влечения и власти, подавления и освобождения.

Это справедливо и для стиля письма, начиная со стиля историографического: из всего репертуара концепций-идей выбирается тот, что годится для данного случая (например, объяснения визуальной репрезентации как необходимо историчной).

Итак, «эволюционизм мертв» [8, р. 18]. Но тем не менее, если мы следуем вслед за Гомбрихом по следам «истории стиля», остается «факт», требующий объяснения: ранние формы искусства (внутри истории искусства) удивительным и подозрительным образом напоминают творчество «примитивных» народов и, самое главное — детей. Этот

27 Обвинение Гегеля и гегельянства в эволюционизме (и в линейном историзме), а главное — в тавтологии (мол, если все — это изменение, то остается наблюдать только это изменение, так как нет ничего стабильного, на что можно опереться) — скрытая полемика еще и с Дильтейем и, например, с Бергсоном: это проблема жизни как потока и как необъясняемого, что не оставляет ни места, ни шанса — логике, а главное — человеческому разуму (пафос гуманитарности как гуманистичности и гуманности — чисто герменевтический, а значит, иконологический).

миф о наличии неких исконных и самостоятельных «типов», согласно Гомбриху, крайне живуч и с ним следует что-то делать. Подоплека мифа, подвергаемого критическому обсуждению и отвержению, — наличие неких ментальных образов в сознании всякого человека — маленького или большого, примитивного или передового:

Мне кажется маловероятным, чтобы кто-нибудь носил в своей голове подобные схематические картинки людей, коней или ящериц [...] 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 [8, р. 19]²⁸.

Программное и столь вызывающе «примитивное» отрицание ментальных образов необходимо Гомбриху, потому что ему важно отвергнуть и промежуточную сферу образности как таковой, т. е. автономности образов (как форм-эйдосов, отвечающих за типы и типологию), — ради признания и легитимации актов «производства», сотворения-изготовления образов, которые, поэтому — всегда искусственны и не посягают на рассудок! Отсюда — и постоянная борьба с Платоном (и тоже — по сценарию Поппера, т. е. через отрицание того, что подлежит замене)²⁹.

Гомбрих свою борьбу называет

окончательным размежеванием с тем самым заблуждением, что стало мишенью шутки Алена³⁰, — с представлением, будто

28 В другом месте Гомбрих выражается еще более резко — и не менее принципиально: «для художника образ в бессознательном — столь же мифическая и бесполезная идея, каким был образ на сетчатке» [8, р. 303]. Ср. более актуальную флормулировку: «мы не воспринимаем актуальный образ, который световые лучи производят на сетчатке» [29, р. 74].

29 В этом смысле показательна подчеркнута кургузая характеристика Варбурга, который якобы «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» [8, р. 76]. Аналогично, подвергая критике Панофского в *Aims and Limits of Iconology* (1972) [9], Гомбрих игнорирует кассиреровское понимание символа, стандартное для Панофского, заменяя его своим, близким к Бюлеру [38, р. 15] (с уточнением, что разницу Гомбрих прекрасно знал). Причина в том, что ему «нечего было сказать» о более глубоком (третьем) уровне смысла произведения, ибо такового в бюлеровской «сематологии» просто не существует [38, р. 17].

стили прошедших эпох буквально отражают то, как художники того времени «видели» мир [8, р. 20]³¹.

Что же взамен этого, якобы никуда не годного платонизма? Гомбрих предлагает теорию «устойчивости художественных условностей и роли типов и стереотипов в искусстве». Это и есть лингвистический поворот, в данном случае в тексте Гомбриха, но он несколько осторожный и компромиссный: конвенции — это почти что традиционные формулы языка, речевые стереотипы. Но они, как это будет видно очень скоро, у Гомбриха — крайне активны, это не метафизика, но прагматика: это конвенции, конструирующие реальности — насквозь и неумолимо в своей ритмике. Эти перцептивные/когнитивные/конструктивные формулы, похожие на формуляры, сродни формулам математики или правилам синтаксиса. Они нужны, потому что работают в деле создания образов. Залог их действенности и универсальности — в их как раз конвенциональности: они ничего не «отражают» из внешнего мира, потому что отражают возможность и потребность этот мир формировать, наделять видимыми обликами (не облаками!).

При том, что хотя эти конвенции похожи на языковые, но природа их, и это принципиально для Гомбриха, — психологическая³². Принципиально потому, что фактическое и логическое начало всех процессов, группируемых под рубрикой, если можно так сказать, «история искусства как история иллюзий стиля», видится Гомбриху как раз в механизмах видения, критическая аналитика которых, напомним, позволяет выйти в пространство и истории, и науки, и многого другого³³.

Как будет показано Гомбрихом дальше на страницах книги, самое принципиальное, исходное и универсальное в зрении — это то, что оно

30 См. фактически первую иллюстрацию книги Гомбриха: сцена в древнеегипетском классе обнаженной натуры, где ученики — со всеми ухватками академических рисовальщиков — воспроизводят натурщицу, стоящую в канонической позе.

31 Удивительно, насколько не прав Митчелл, считающий, что Гомбрих не понял юмора, обращенного на самом деле не на египтян (так считает якобы Гомбрих), а на нас и наши представления о прогрессе в искусстве и науке [28, S. 184–185]. На наш взгляд, толкование Гомбриха можно только уточнить: соль в том, что натурщица изображает стиль, что она знакома с историей искусства, ей так нравится стоять или ее так поставили, а мальчишкам только и остается воспроизводить позу: стиль, получается, — условность социальная, а не перцептивная (это похоже на Митчелла, напоминающего, что «образы — это образы того, что мы делаем образами» [28, S. 185]).

32 О необязательности разговор о конвенциях продолжать разговором об языке см., в частности: [34, р. 361] (со ссылкой на Гомбриха).

уже условно! Мы сразу обязаны, добравшись до это весьма раннего постулата, направляющего весь обсуждаемый нами дискурс, указать на очевидную структуралистскую синхронию, пропускающую как раз в возможности буквально синхронизировать процессы зрения, говорения и чтения. Перед нами все та же власть и сила все той же риторики: читатель читает, зритель смотрит, тот и другой убеждаются, что можно слиться воедино, расщепление — иллюзорно, субъект — один, тем более что есть тот, кто и сказал нечто и показал — тоже нечто, при том, что в момент чтения — он отсутствует! Но он вроде бы еще не умер, а только вышел: демиург доверяет своей креатуре-субституту! (см. об этом эффекте, если не аффекте автора как эксперта — далее).

Вот доказательство нашей догадки, что Гомбрих — гештальт-структуралист, вознамерившийся окончательно добить индуктивную логику:

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 [8, р. 23; 36, р. 836]³⁴.

После этого заявления и вспоминается впервые в книге Кант (наконец-то!) со своими априорными формами рассудка, к которому подстегивается — в одной, по сути, неокантианской упряжке — неизменный Поппер, обративший внимание, что идея «обобщения» данных эмпирического наблюдения — это все та же дедукция, наведение абстракции на конкретику. И последовательность научного поиска как поиска ответов на постоянно задаваемые вопросы никак не выводится из постулируемой якобы полноты «непосредственных» данных (фактов). Следует объяснить потребность в переходе к новому знанию, к ситуации отказа от прежнего опыта ради нового, и в этом случае

никакое подтверждение «гипотезы» не может быть более чем временным, тогда как любое опровержение будет окончательным.

33 Потенциально книга Гомбриха как проект проецирования Поппера на искусство в основе своей имеет уровень психологии восприятия, но может подниматься и до многих иных уровней — исторического, художественно-исполнительского, эпистемологического, рецептивного и т. д. [26, р. 41].

34 С упоминанием Леви-Стросса и его концепции «бриколажа», вполне применимой к анализу и критике гомбриховской риторики.

Из этого следует (подчеркнуто нами. — С. В.), 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 удается «опровергнуть» ложную гипотезу, например, когда оно сталкивается с иллюзионистическим произведением [8, p. 24].

Не трудно заметить в этом основополагающем фрагменте Гомбриха логику и последовательность — сугубо риторическую, так как никак не оговаривается перенос перцептивных процессов на когнитивные и репрезентативные. Вернее сказать, перед нами допущение эквивалентности «иллюзии» и «ошибки»: но действительно ли рассматривание иллюзионистического эффекта — обман зрения? Кто или что обманывает наблюдателя, кроме него самого? Или есть еще отдельный наблюдатель, который за этим следит? Скорее всего, он правда есть, но только в тексте об иллюзии...

Тем не менее после именно этого весьма принципиального пассажа вводится самое главное у Гомбриха:

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) [8, p. 24].

Это «делание/подделывание» строго соответствует попперовским парам «гипотеза/эксперимент», «утверждение/опровержение» и т. д. Сразу укажем, что идея человеческой активности, подчиняющейся логике подделывания/приспособления/совмещения результатов хороша именно своей универсальностью (но не унитарностью!) и объяснительной силой: действительно, можно понять, почему человек не удовлетворяется достигнутым. Не только потому, что он, например, духовное существо, всегда обновляющееся и свободное (Гомбрих бы поморщился от таких оборотов речи), а потому, что он ведет так свои дела, что добивается своего за счет некоторых уловок, в которые сам верит, но которые сам же и отвергает, делая это последовательно и, по возможности, честно, а самое главное — без особых усилий, что обеспечивается простотой (неполнотой) предыдущего состояния (например, знания)³⁵.

Несомненно, вопросов именно к эпистемологической подоплеке книги Гомбриха много. Важно понимать, что он большинство из них вполне предвидел или осознал. Самая фундаментальная — если говорить в двух словах — это проблема, сформулированная еще Поппером в связи со своей теорией и связанная с «принципом переноса», т. е. (не)возможности перехода от его «мета-теории» к частным наукам (вроде истории искусства). Сомнения в корректности применения обусловлены как раз той самой «фальсификацией», обязательной к осуществлению в частных науках. Гомбрих, как представляется, избегает этой опасности, используя попперовский принцип «предельно подвижно» [26, p. 46]³⁶.

- 35 Это расширительный аспект гештальт-теории, постулирующий обязательность «простого» гештальта, так как им легче оперировать. Аналогично — со знанием [26, p. 45]. Более того, именно неопределенность восприятия в некоторых случаях обнаруживает фундаментальную способность сознания к конструированию [26, p. 47].
- 36 С упоминанием Гибсона как куда более революционного, но и одностороннего теоретика. Не углубляясь в детали, заметим, что многие критики Гомбриха не учитывают его совершенно последовательный и почти неизбежный релятивизм [26, p. 50]. Так, его, помимо прочего, подозревали и подозревают в том, что он придерживается той точки зрения, будто, например, перспективная проекция (этому посвящена, напомним, восьмая глава книги) отражает оптику зрения, воспринимающего и осознающего пространство (дистанцию), игнорируя конвенциональность линейной перспективы [18, S. 21–22, 27] (с указанием на родственную «ортодоксальную» позицию и Гибсона). Как раз условность, искусственность перспективы стимулирует нашу способность «узнавать» в изображении вещь, т. е. выбирать знакомое и отклонять нечто, что требует «рисования» с чистого листа. Это стимул для симуляции: перспектива изображает не то, как мы видим мир и вещи, но только как они изображаются, чтобы быть прочитанными. При том что мы обязаны представлять, что понятие «перспективы» не ограничивается проблемами изобразительности и даже пространственности как таковой, так как само слово «перспектива» — сугубо философского и происхождения (Бозций), и применения (Гуссерль и вся феноменология). Тем не менее следует представлять, что вопрос о природе и условиях «сходства» является самым фундаментальным и замечания Гудмана в другом месте — самые роковые для Гомбриха, вернее — для семантической теории, им отстаиваемой и развиваемой [17]. «Уражение того, на что образ похож, есть порой следствие того, что образ репрезентирует» [17, S. 153]. Образ может быть понят, опознан и узнан только внутри «сюжета», т. е. пропозиции, «положения дел» в терминах Витгенштейна («сходство [...] это не то, что напрямую предстает глазу, это сложная констелляция выработанных способностей» — [17, S. 153]). Анализ коллизии Гомбрих vs Гудман во всех подробностях см.: [4]. Данный автор обогащает полемику крайне принципиальным замечанием: для Гомбриха вопрос объективности/конвенциональности линейной перспективы с центральной точкой схода — это вопрос не «что» (действительно ли таков объект на самом деле по сравнению со своим изображением), а «как» (каков способ добиться впечатления-внушения «сходства», т. е. интерпретации зрителем увиденного изображения как соответствующего его представлениям об объекте). Для Гомбриха в перспективе самое важное — ее «двусмысленность», обеспечивающая просто обязательность интерпретации (и это касается всего искусства, а не только перспективной репрезентации). На тему визуального релятивизма из последнего см.: [24] (Гомбрих как «вынужденный гуманист»).

...Таково в общих чертах Введение. Очень показательно отсутствие разговора (даже намек!) на проблему телесности³⁷, столь важную уже в самом раннем формализме, чья тотальная оптичность — тоже миф и иллюзия историографии, которая пишется Гомбрихом на глазах читателя. Почему Гомбриху не понадобилось маломальской адекватности истории развития науки об искусстве в первой половине XX века? Почему фактически он говорит только о живописи и графике? Не потому ли, что на самом деле он говорит о загадке стиля — но стиля письма? Письма об искусстве, которое может стать «литературой» о том же предмете. Не в этом ли завет Шлоссера? Тайна историографии как тайна науки (вѣдения) и тайна видения — все сосредоточено во Введении!

Стоит специально оговорить, что Введение — это не Предисловие, не дайджест последующего текста. Это самая настоящая постановка вопроса: книга будет развиваться согласно очерченному сценарию, но весьма свободно и неожиданно. Книга — самый настоящий эксперимент, производимый с участием образов и слов, а также, подчеркнем

- 37 Ср. чеканные слова на эту тему: «Иллюзия вновь подтверждает, что тело — центральный объект внимания искусства. Тело порождает материал перцепции и меморативности, который оно затем имитирует сфабрикованными образами за пределами таких наших собственных ограничений, как живопись и фильм. Иллюзия — это ни что иное, как внешний образ, который весьма близко приблизился к сходству с внутренним, тем самым, по видимости, отменяя телесные ограничения. Тело погружается в свое окружение и тем самым откладывает свое уничтожение» [36, p. 839]. Это справедливо и для искусства, которое «тем больше будет похоже на искусство, чем больше оно сможет представлять, на что бы оно было похоже, не будучи искусством» [36, p. 839].
- 38 Оставляя само тело книги со всем его содержанием за пределами, увы, нашего предисловия, заметим тем не менее неожиданное появление в ее конце «Ретроспективы», из которой мы выясняем, что книга, должна была закончиться в конце одиннадцатой главы, но друзья Гомбриха (тоже читатели!) убедили его сделать в заключение резюме [8, p. 330]. Но резюме — нет, а есть зато ретроспекция — тоже оптический термин с элементами зеркальности: вся книга в ней отражена. Вместе с Введением образуется настоящая рамочная конструкция, и в эту композиционную ловушку улавливается весь линейный поток основной части — все это мерцание и мелькание экспериментов, цитат, описаний, характеристик, напоминаний, заявлений и заверений в сопровождении неизменных иллюстраций. Характерно, что «ретроспекция» у Гомбриха проходя сквозь книгу, устремляется к «Истории искусства», под конец обильно, на нескольких страницах цитируемой ради упоминания сюрреализма, Дали, за которым — не называемый Лакан. Перед нами, как представляется, вдобавок совсем не невольный композиционный прием или защитный механизм циклической обсессии-компульсии, используемый дабы избежать выхода в зону фальсификации. И такие мета-текстуальные места в книге Гомбриха — очень показательны для его и поэтики, и, конечно, риторики. Ср., между прочим, название одной из важнейших рецензий на книгу Гомбриха: [23].
- 39 И тем не менее вдогонку — еще одно взрослое и неигривое замечание: мы обязаны за «приятным и совсем не надменным стилем сочинений Гомбриха отчетливо видеть весь его радикализм» [37, p. 393].

это еще раз и со всей настойчивостью — автора текста и его читателя. С помощью опять же слов, т. е. цитат, в происходящее втягиваются, например, художники и их произведения, а также критики их произведений тоже. Меньше всего из числа приглашенных — собственно историков искусства³⁸.

Скажем сразу, спектакль удался на славу, практически все остались довольны, особенно тем обстоятельством, что полностью исчезло разделение на зрительный зал и подмостки: все на сцене и все играют, то ли в игру, то ли в ритуал, то ли в науку³⁹.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме// Мифы — эмблемы — приметы. Морфология и история/Пер. С. Л. Козлова. М.: Новое издательство, 2004. С. 51–132.
2. Boas G. Review of Art and Illusion// The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1960. Vol. 19. No 2. P. 229.
3. Bryson N. Vision and Painting. The Logic of the Gaze. London: Yale University Press, 1985.
4. Carrier D. Perspective as a Convention: On the Views of Nelson Goodman and Ernst Gombrich // Leonardo. 1980. Vol. 13. No 4. Pp. 283–287.
5. E. H. Gombrich — A Centenary Colloquium // Austrian Cultural Forum, London. URL: <https://www.acflondon.org/events/e-h-gombrich-centenary-colloquium/> (дата обращения: 23.05.2022).
6. Elkins J. Ten Reasons Why E. H. Gombrich Is Not Connected to Art History // Human Affairs. Vol. 19.2009. No 3. Pp. 304–310.
7. Ginzburg C. Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note sul un problema del metodo // Studii medievali. 1966. 3. R. VII. Pp. 1015–1065.
- 7a. Gombrich E. H. Kunstwissenschaft und Kunstliteratur // Das Atlantisbuch der Kunst. Eine Enzyklopädie der bildenden Künste. Zürich: Atlantis-Verlag, 1952. S. 653–679.
8. Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. 6th ed. London: Phaidon Press, 2002.
9. Gombrich E. H. Aims and Limits of Iconology // Gombrich E. H. Symbolic Images. London: Phaidon Press, 1972. Pp. 1–25.
10. Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in The Psychology of Decorative Art. The Wrightsman Lectures, Ithaca. New York: Cornell University Press, 1979.

11. Gombrich E. H. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press, 1982.
- 11a. Gombrich E. H. *Visual Metaphors of Value in Art // Gombrich E. H. Meditation on a Hobby Horse and Other Essays*. 4th ed. Oxford: Phaidon Press, 1985.
12. Gombrich E. H. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon Press, 1999.
13. Gombrich E. H. *The Preference for the Primitive*. London: Phaidon Press, 2002.
14. Gombrich on Art and Psychology/Woodfield R., ed. Manchester: Manchester University Press, 1996.
15. Gomperz H. Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst // Beilage der Allgemeinen Zeitung. Jahrgang 1905. Nummer 160. 14. Juli. S. 89–93; Nummer 161, 15. Juli. S. 98–101.
16. Goodman N. *Art and Illusion; a Study in the Psychology of Pictorial Representation by E. H. Gombrich*. Book review // *The Journal of Philosophy*. 1960. Vol. 57. Pp. 595–599.
17. Goodman N., Elgin C. Z. *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften/Philippi B. (Übers.)* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
18. Goodman N. *Sprache der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie/Philippi B. (Übers.)* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
19. Hope C. *How Gombrich Will Be Remembered // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 2010. Vol. 59. S. 265–272.
20. Iser W. *Gestalt Theory: Gombrich // How to Do Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. Pp. 43–56.
21. Istrabadi J. G. *Ernst Gombrich // Key Writers on Art: The Twentieth Century/Murray C., ed.* London; New York: Routledge, 2003. Pp. 136–142.
22. *Journal of Art Historiography*. 2011. Vol. 5. URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-5-december-2011/> (дата обращения: 23.05.2022).
23. Kemp M. *Seeing and Signs. E. H. Gombrich in Retrospect*. Review of: E. H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation // Art History*. 1984. No 7. Pp. 228–243.
24. Kesner L. *Gombrich and the Problem of the Relativity of Vision // Human Affairs*. 2009. Vol. 19. No 3. Pp. 266–273.
25. Kopecky V. *Letters to and from Ernst Gombrich regarding Art and Illusion, including some comments on his notion of “schema and correction” //*

- Journal of Art Historiography*. 2010. No. 3. URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-3-december-2010/>.
26. Lepski K. *Ernst H. Gombrich. Theorie und Methode*. Wien; Köln: Bohlau, 1991.
 27. Mitchell W. J. T. *Nature and Convention – Gombrich’s Illusion // Iconology, Text, Ideology*. Chicago; London: The University of Chicago Press 1986. Pp. 75–94.
 28. Mitchell W. J. T. *Bildtheorie/Gustav F. (Hg.), Jatho H. (Übers.)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. S. 184–185.
 29. Mitrovič B. *Visuality After Gombrich: The Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception // Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2013. Bd. 76. S. 71–90.
 30. Moser-Ernst S., Hg. *Art and the Mind – Ernst H. Gombrich. Mit dem Steckenpferd unterwegs*. Göttingen: U&R unipress, 2018.
 31. Osborne H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Illusion by E. H. Gombrich*. Book Review // *British Journal of Aesthetics*. 1960. Vol. 27. No 1 (1). Pp. 26–30.
 32. Pap J. *Kunst und Illusion*. Leipzig: Veit&Comp, 1914.
 33. Preziosi D. *Rethinking Art History. Meditation on a Coy Science*. New Haven; London: Yale University Press, 1990.
 34. Scruton R. *Photography and Representation // Lamarque P., Haugom O. S., eds. Aesthetic and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition. An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2004. Pp. 359–374.
 35. Warnke M. *Zur Neuauflage von Ernst H. Gombrichs // Die Zeit*. 2002. Nr. 26.
 36. Wood C. S. *Art History Reviewed VI: E. H. Gombrich’s “Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation”, 1960 // The Burlington Magazine*. 2009. Vol. CLI. December. Pp. 836–839.
 37. Wood C. S. *A History of Art History*. Princeton; London: Princeton University Press, 2019.
 38. Woodfield R. *Ernst Gombrich: Iconology and the “linguistics of the image” // Journal of Art Historiography*. 2011. Vol. 5. URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/woodfield.pdf> (дата обращения: 23.05.2022)⁴⁰.

40 Автор благодарит С. В. Петрушихину за помощь в составлении библиографии.