

Теория

УДК 7.072.2, 7.035
ББК 85.10
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-4-10-47

Степан Ванеян

Дагоберт Фрай: произведение искусствознания как проблема воли и неволи

Перевод текста одного из главных, наряду с Панофским и Зедльмайром, ревизионистов Ригля — Дагоберта Фрая — помещен внутри комментариев, призванных, помимо традиционных функций толкования, стимулировать смылосозидательные усилия уже со стороны читателя. Последний тем самым отчасти приобщается к Творческому, идя вслед за историком искусства, в свою очередь продолжающему практику художника, создающему произведение и наделяющему его смыслом. Так как такая последовательность наполнена творческой энергией художественного воления — на объективном уровне, и художественной воли — на субъективном, невозможно выбраться из этого интенционального потока, но возможно его формировать и наделять гештальтом, включаясь в эту игру. И эта игра — понятийно-терминологическая, где теоретические концепты и когнитивные смысло-образы — равновеликие актеры пьесы под названием «наука об искусстве».

Ключевые слова:

Дагоберт Фрай, Алоиз Ригль, художественная воля, художественное воление, акт созидания, акт творения, энтелехия, этопоея.

В Творческом заложен «протофеномен» всей духовной жизни, да и жизни, скорее всего, как таковой. В основе своей это то самое великое Неизвестное <...>, что в первом приближении <...> Алоиз Ригль ввел в историю искусства в виде столь же неопределенного, сколь и сущностного понятия «художественное воление».

Дагоберт Фрай. «К основоположениям» [2, S. 14].

Если «художественное воление» — только выражение для духовного, в себе неопределяемого компонента силы внутри стилизового развития, для которого оно — собственный ведущий агент, то Творческое непосредственно дано в переживании.

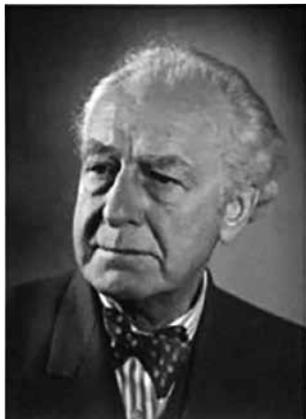
Дагоберт Фрай. «О научном положении истории искусства» [3, S. 74].

Дагоберт Фрай¹, один из «малых» венцев (а их как раз совсем не мало: Ханс Титце, К.-М. Свобода и целых три Отто — Пэхт, Бенеш и Демус), представляет, так сказать, второй слой второй школы и интересен тем, что с позиций уже и феноменологических, и экзистенциалистских, и гештальтистских, и многих иных² в предлагаемом нами тексте 1931 года *Das Kunstwerk als Willensproblem*³ («Произведение искусства

¹ О нем см.: [7, S. 104–106].

² См. его более поздний текст «К научному положению истории искусства. Проблемы и задачи» (1940), дающий всю панораму методологий и направлений, определяющих именно положение, так сказать, место пребывания искусствознания — по меркам и понятиям Фрая. Присутствуют Ницше, Маркс, Дильтей, Хайдеггер, Ясперс, Р. Отто, Кроче, Фрейд, Юнг, Кречмер, Вельфлин, Ригль, М. Дворжак, Пиндер, Зедльмайр, Панофский, а также, между прочим, и выдающийся библист А. Иеремиас. Ср. итог этого обзора: «...всякое понимание и толкование произведения искусства покоится на максимально исчерпывающем и адекватном последующем переживании акта, ставшего в гештальте актом творческим. Феноменологическое, герменевтическое исследование Творческого потому и будет исходить целенаправленно — из искусства. Так что искусствознание в выстраивании синтеза наук добивается ключевого положения» [2, S. 79].

³ Впервые опубликовано: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. 1931. Bd. 25. S. 231–244. Перепеч.: *Frey D. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien: Rudolf M. Rohren, 1946. S. 80–92 (перевод, — 1992).



1. Дагоберт Фрай
1954

как проблема воли») последовательно, хотя как будто без объяснений (сам текст — прояснение этих решений) смещает всякий разговор с *Kunstwollen* — на *künstlerischen Wille*: «воление» остается с искусством как таковым, «воля» — с художником-творцом и с его художеством-творчеством. Напомним, что воление, согласно уже Шопенгауэру, — это творящая, т. е. действующая воля и творит она в последовательных трансмутациях себя и в конечном счете — наблюдателя-читателя, через придание произведению как объекту-артефакту некоторого значения, которое ему не было присуще изначально, то есть в акте его создания как вещи-предмета (*Schaffen*). Воля, можно сказать, — это сама интенция, присутствующая во всех инстанциях и в присутствии предмета-вещи. По отношению к волению сама воля выступает субъектом, и он же — субъект познания, что и составляет весь «узел мира»⁴.

Итак, еще раз, произведение искусства становится «проблемой воли» именно тогда, когда воля его достигает, точнее — манифестирует себя в этой самой форме произведения-артефакта. Воля безосновная и имперсональная, подобная, конечно, Мировой Душе, встречается и соединяется в произведении с личностью — художником, который тоже,

4 Шопенгауэр А. О четверяком корне закона достаточного основания, § 42 [14, с. 109].

со своей стороны и по-своему, манифестирует себя в том же, получается, объекте. Место встречи — одно, но, кажется, одной из инстанций в нем не место: возвышение-трансмутация (почти мистическая!) человека, становящегося художником, — один из способов преодоления этой неудобной ситуации... Но есть нюанс, готовый стать проблемой, вынесенной в название текста Фрая: один ли он, этот художник-творец, на новой высоте и не ждут ли его там новые превращения и приключения? Есть ли продолжение творческому Я, например, в Я научном?

Сразу заметим, что Фрай подступает к этой проблеме и даже отчасти решает ее сугубо терминологически, оставляя «волю» за художником, «воление» оставляя чуть позади — искусству, художеству. Эта тактика и программа выглядит довольно удобной и убедительной и по личностно-биографическим соображениям: как уже было сказано, положение чуть с краю, но одновременно — и след в след по отношению прежде всего к Риглю, великому экспериментатору-(ре)визионеру, позволяет Фраю, и не ему одному, ощущать себя призванным, последовательным и достаточно свободным в обращении с наследием и заветом предшественника, то есть вольным (волевым и свободным) исполнителем его воли.

Сразу заметим и то, что убедительность и результативность этого почти что чисто лексикографического, если не идиоматического решения остаются непререкаемыми в первую очередь в рамках той модальности обращения с проблемой, которую избирает Фрай: его терминологически-фразеологические трансфигурации работают там, где они не могут не работать — внутри текстовой реальности, точнее говоря — внутри развертки текста перед глазами читателя, который, так сказать, еще не остыл от другой своей модификации — зрителя. Процесс чтения текста — процесс последовательного вовлечения его в проблему, точнее — как раз в порядок усилий ее разрешения через испытание-переживание затруднений. Если не отслеживать шаг за шагом и момент за моментом в постепенной и, как кажется, поступательно ступенчатой игре-постановке, вводящей на сцену по особой когнитивной режиссуре сначала один персонаж, именуемый, например, «создание», потом следующий, имя которому «творение», — то нельзя в полной мере пережить это «представление» в ее трансформационной динамике и освобождающей логике, задающей и создающей новые правила игры, традиционно и бесконечно истерто именуемой «Творчество», поэзией и поэзией. И пережить его как то, что случается с тобой, как событие некоторой

личной ситуации, когда у тебя на глазах далекие «Мы» оборачиваются твоим собственным «Я». Текст становится тем положением дел, где именно факт произведенных дел и «трудов» оказывается первым и решающим аргументом, что «дело сделано»: если не разрешена проблема, то хотя бы разрушено средостение прежних концепций и отчуждение от «чужой», пусть и творческой воли. Такой вот синтаксический синтез и категориальный катарсис⁵.

Существенно — и это основной замысел и задел уже нашего текста, призванного задеть за живое, хотя и немного уже омертвелое, но очень многое в истории искусства, — почувствовать и испытать силу и власть этой неуклонной и неумолимо неугомонной континуальности, чередой вызовов-призывов перформативно-письменного порядка, когда стоит чуть «зазеваться» в процессе чтения-исполнения, как тебе не просто примеривается новое платье из не твоего гардероба, но и навешивается новая роль и новая вина. Уже твоя воля оказывается вписанной в новую пьесу, где «история искусства» — это уже название дисциплины и твоя личная судьба. Произведение искусства — теперь уже произведение искусствознания, незнамо как явленного искусства знания, в том числе — знания и неведомого (еще), и невидимого (пока), вольного и невольного.

Тем более, что интрига этой странной, но важной постановки-представления, напомним еще раз, — пробный и при этом персонализированный парафраз чужой пьесы за авторством такого «драматурга», как Алоиз Ригль.

Произведем попытку проследить за порядком этого существенного и принципиально радикального воздействия на концепт Ригля, известный как «художественное воление», тем более что он и сам был склонен произвести подобный, сразу назовем вещи своими именами, рецептивный сдвиг⁶. Его последний прижизненный текст — «Голландский групповой портрет» (1902) — уже открытый поворот к рецептивной аналитике. Но ее начало как таковое, ее уже не зачатие,

5 Этой нашей достаточно приблизительной интерпретации позднего Витгенштейна и его «языковых игр» соответствует, наоборот, почти аутентичное высказывание Фрая: «В правилах игры человек создает каузальность мира, созданного свободно — им и для него, и в нем он (человек) устанавливает (*setz*) устав-закон (*Gesetz*), исходя из своей внутренней свободы. Внутри этой “установленной уставности”, этого созданного противомира как мира, созданного по своей воле (*gewollte*), как области своего господства, Я подчиняется своей каузальности, результату его воли (*gewollte*). Правило игры безусловно призывает к долгу, оно как таковое нерушимей и крепче самой природы» [2, S. 15].

а рождение — в текстах после Ригля. И это вначале рецепция его самого, вернее — его концептуального творчества с его экспериментальными терминами-пробниками. Его критикам и его ученикам, так сказать, повивальным бабкам нового и почти актуального искусствознания, пришлось решать это уравнение с многими неизвестными — с теми же доселе неизвестными, а потому непривычными понятиями и речевыми оборотами.

Так что заметки-соображения Фрая, расположенные в зоре между текстами Пановского и Зедльмайра [10; 12], образуют вместе с ними единый комплекс-канон текстов-ревизий Ригля. «Пост-Ригль» — это вольное и невольное «послеволие», точнее, конечно, — послеволение, со своим послевкусием, которое, между прочим, чисто хронологически — послевоенное.

Мы попробуем с доступной нам тщательностью проследить случаи появления и *Wille*, и *Wollen* на текстуальной сцене Фрая, замечая по ходу и все возможные случаи сочетания этих понятий с другими, главные из которых — *Kunst-/künstlerisch*, а также — *schaffen/schöpfen* (не менее проблемная пара). Крайне поучительно уяснить для себя всю семантику и этих слов в отдельности, и их сочетания, а равно и сам смысл самого акта терминологической комбинаторики, опыта выстраивания текстуально-концептуальных мизансцен-конstellаций⁷.

Последовательно и совершенно наглядно по ходу своего чтения текст Фрая приводит к несколько неожиданным для него самого, по нашему мнению, но вполне тем не менее понятным эффектам. Они вызваны желанием Фрая предложить и, главное, обосновать нечто отличное от риглевского именно «художественного воления», так

6 Современный автор и составитель принципиального сборника, посвященного рецептивной эстетике в искусствознании, приводит слова Анри Пуанкаре, совершенно согласные с риглевской «эпохальной тенденцией»: «...несомненно невозможно, чтобы действительность была совершенно независима от духа, который ее постигает, ее видит и чувствует. <...> То самое, что наука может достичь — это не сами вещи, но единственно — отношения между вещами; за пределами этих отношений нет никакой постигаемой действительности». Ригль же предлагал искать «не столько в независимом Объективном, но исключительно — в Субъективном, обусловленном зрителем» [6, S. 29]. Ригль перенес всеобщий релятивизм в релятивизм науки об искусстве. Центральный критерий ныне — не предзаданный в произведении взгляд на объективный мир вещей, но взаимные отношения между вещами и персонами внутри образа, а также отношение так определенных отношений внутри образа — к наблюдателю [6, S. 30].

7 «Конstellация» — в терминологическом ходу и самого Фрая: «В Творческом жизнь постоянно выходит из себя вовне, переступает себя и преодолевает себя во всегда новых конstellациях и обретениях гештальта» [2, S. 15].

что данный текст обеспечивает — вольно или невольно — реализацию такого целеполагания.

У нас будет максимально плотное и близкое знакомство с «проблемой воли», впрочем, не без некоторого промежуточного звена, предохраняющего от полного слияния: обеспечение безопасности здесь не главная цель, важна, наоборот, возможность испытать трудности и задержки. Мы имеем в виду конечно же перевод, отягощенный нашими же комментариями, непрерывность которых — залог продуктивности и целесообразности (см. слова Фрая в конце наших комментариев). Мы будем прибегать к некоторым формулировкам из других сочинений Фрая, в основном — из его краткого, но емкого текста, соответствующего озаглавленного — «К основоположениям», полагая, что без положенного основания — затруднительно что-то создать, кроме печали и скуки. Потому сразу — первая цитата, причем — внутри основного текста: «Копия лишь тогда способна стать произведением искусства, когда она Подражаемое не только повторяет, но и толкует, то есть когда между оригиналом и копией получается не невольное напряжение <...> Схожее отношение напряжения присутствует и между “образом” и смыслом. Смысл в образе непосредственно дан как “смысло-образ”, не отображение смысла, но “знак, предназначенный для...”» [2, S. 20]. Для нас это самое «для» находится в возможности конституирования привычной «науки об искусстве» в качестве уже буквально «художественной науки», «науки искусства» (*Kunstwissenschaft*) или даже — «искусства науки»⁸.

Эта ситуация, зафиксированная в предлагаемом тексте Фрая, очень скоро станет и специфически иконологической, доставшейся в наследство искусствознанию — через Панофского — от неокантианской эписте-

8 Дональд Прециози свою антологию «Искусство истории искусства» (1998, 2-е изд. — 2009) именуется, «скорее ассамбляжем или кабинетом провокативных вещей, заставляющих задуматься вместе с ними, когда каждая из них многократно соотносена с другой <...> Это антология в старинном смысле слова, — что-то вроде сообщений о вещах, которые в своем разнообразии и привлекательности схожи с садом, полным цветов; собрание текстов, которые в некоторых случаях, можно принять за своего рода изящные произведения искусства (sic!)» [9, p. 1]. Нам представляется, что всякий текст, призванный «сделать читаемым зримое», т. е. *Visible Legibile* [9, p. 7ff.), сам «в некоторых случаях» вправе претендовать и на эквивалентность своему исходному предмету, и на общий эффект от себя, схожий с эффектами художественными. Эти самые «случаи» могут быть именно когнитивными, и они возникают при целенаправленном порождении нового из прежнего материала, который, как показывает нам Фрай, — это понятия и концепты. Читаемое оказывается чтимым в качестве инструмента концептуализации, становясь читаемым. Такое пост-чтение можно устроить по собственной воле и своим волевым решением — в акте научного пост-творчества.

мологии. Весьма четкую артикуляцию эта тема находит у Эдгара Винда в его еще кандидатской диссертации (1922) с характерным названием «Эстетический предмет и предмет науки об искусстве...» [13]. Возражая против тезиса о принципиальной «враждебности искусству» как характерной черты науки об искусстве [13, S. 33–36], выстраивающей свою автономность — эпистемологическую за счет автономности произведения, которая — эстетическая, Винд постулирует необходимость построения со стороны науки не только своей методологии, но просто — с помощью теории — своего «предмета», соответствующего принципиальной гетерономности науки об искусстве. Поэтому «можно конструировать свой предмет для себя» [13, S. 157], что есть «задача синтеза», при условии, что произведение «остается в своей индивидуальности» [13, S. 158].

Для прояснения уже нашей позиции сразу приведем, на наш взгляд, самое принципиальное положение Винда: «Нельзя говорить об одном предмете исследования, но сразу о множестве предметов. Произведения помещаются в порядке сравнительного наблюдения — в ряды, и каждый ряд имеет свою точку сопряжения, порой выбранную произвольно <...> Более того, так как эти ряды могут проходить через одно и то же произведение, то они кажутся в своем стремлении («указывать на особенности произведения». — С. В.), попеременно выполняющими друг друга» [13, S. 162–163]. Более того, произведение «образует субстрат этой системы сопряжений», которая «предлагает этот материал» [13, S. 162]. Впрочем, из этого предложения еще не получается «в себе замкнутой науки об искусстве» [13, S. 163]. Пока сохраняется еще художественность (и возможность, соответственно, выносить суждение ценности), об автономности науки можно только мечтать: ведь у нее нет своего «научного предмета», признак которого — его «рациональность» [13, S. 164–165, со ссылкой на М. Вебера, концептуального источника, между прочим, и учителя Винда — Панофского]. Логика Винда движется в сторону выбора, вернее — конструирования такой «системы сопряжений» (*Bezugssystem*), которая была бы автономной по отношению к самому искусству, но охватывала бы два вида художественности — как индивидуальности, так и ценности [13, S. 166]. Для Винда это предполагает новое открытие «понятие стиля», единственно полезного для «вскрытия предмета науки об искусстве» [13, S. 166]. В силу своей конвенциональности, он единственно способен помочь «мышлению из себя самого постичь произведение способом, адекватным искусству» [13, S. 166].

Наша позиция заключается в том, что серийность и системность предметных рядов, собираемых в соответствии с исследовательскими темами и интересами и отвечающих по факту за создание «научного предмета» как такового (как следствия последовательности высказываний), можно обеспечить средствами языка и текстуальной развертки, адекватность же — в созидающе-поэтической дискурсивности уже такого «художника», который прячется за фигурой автора «научных» текстов. Фрай сознательно, но произвольно выбирает (контингентность, а значит, свобода!) именно этот конструктивистский путь, но его ряды — это уже последовательности терминов и понятий, внутри эпистемологической риторики проявляющих себя как фигуры-персонажи. Так что созиждется и наполняется смыслом уже тело не отдельного произведения искусства и не самого искусства, но — знания об искусстве⁹. Заметим сразу, что упомянутая адекватность задается чтением, в том числе — и «по диагонали и анаморфически» [9, р. 489]. Потому что текст-нарратив истории искусства происходит из «паноптического аппарата музея», этого «гетеротопического пространства, <...> театра геомантики» [8, р. 70], и вся эта «силовая сеть аппаратуры, конституирующая современную дисциплину истории искусства» [8, р. 71] с двумя «принципами организации или сигнификации» [8, р. 76]. Первый из них — «анафора», когда «заданная порция массы данных обретает сигнификацию через отсылку (метафорическую и метонимическую) к другой порции архивных масс» [8, р. 76]. «Комплементарный к анафоре анаморфизм — это организующее устройство, посредством которого отношения между единицами внутри массы данных оказываются видимыми — в своем роде — читаемыми, — исключительно исходя из предвыработанных позиций или поз — *vis-à-vis* архиву»

9 Ср. у Шопенгауэра наблюдение относительно зрения, которое ближе всего к чистому познанию, т. е. созерцанию, потому что менее всего связано с телом и совсем почти не аффицирует его (тело — это «объектность воли»). Это даже не сама воля, а именно — воление, воля в движении и, значит, в самоотказе, когда Я научается не служить воле, что доступно гению, тем, «кто возвысился над волением», что недоступно «тупому большинству» («Мир как воля и представление». Кн. 3, § 39 [14, с. 314–317, 345]). И так, *Kunstwissenschaft* — это преодоление *Kunstwollen*, но через индивидуальную волю, растворенную в созерцании. С учетом того, что воля «аннулируется» в словесном искусстве, в поэзии, материал которой — понятие, от которого легко уйти, что и происходит «при каждом тропе» [14, с. 350–351], т. е. метафоре, аллегории и т. п., т. е. семантическом сдвиге как прямом следствии синтаксического смещения (структура акта чтения!), порождающего то самое когнитивное смущение, что есть условие герменевтики. Вся программа, пусть и невольная, текста Фрая!

[8, р. 76]. Мы приводим все эти острейшие доконструктивистские приправы на нашей сугубо историографической и идеографической кухне только потому, что это точный *Abbild* всякой текстуальности, претендующей на тотальную континуальность не только гетеротопий, но и гетерономий. Ведь они собираются исключительно в пределах сцены той самой пьесы и того самого театра, где всякий может сыграть свою роль, ибо это инсценировка научной дискурсивности. Но это очень узкое пространство-коридор, допускающее только очередность появления персонажей, последовательно заменяющих один другого. Общее в их акторной активности — вероятнее всего, способность к очень стремительной, очень изменчивой и очень автономной фигуральности с целым легионом имен («топос», «гештальт», «создание», «творение», «воля», «воление», «Мы», «Я» и т. п.), но с одним, на самом деле, исполнителем, имя ему — читатель, дублер (но не двойник!) отлучившегося (но не отлученного!) писателя. Не случайно «анафора и анаморфизм работают согласно своим комплементарным интересам в деле оркестровки удовольствия и фабрикации смысла, решетки интеллигибельности. *Mis-en-scène* всегда продукт *mis-en-séquence*» [8, р. 78].

И начав чтение с самого начала, мы тотчас обнаруживаем присутствие в тексте Дагоберта Фрая — Конрада Фидлера и обширной из него цитаты, которую мы тоже воспроизведем, ведь именно эти положения подхватывает совершенно принципиально Фрай, вступая в полемику с эстетизмом, претендующим на универсализм. Итак, вот эти слова Фидлера, который «на высшей точке своих изысканий об истоке художественной деятельности предлагает программное изъяснение»:

Те, кто берутся представить сущность и значение творческой деятельности, стараются исходить из того воздействия (Wirkung), что оказывается посредством произведения на духовное состояние или воспринимающую жизнь (Empfindungsleben) человека: такой исходный пункт откровенно ложный.

Для Фрая этот «решительный постулат» отца формализма защищает то обстоятельство и то мнение, что

чисто эстетическое изыскание произведения искусства никогда не способно схватить его сущность в ее тотальности. Для чисто эстетического наблюдения — прекрасное произведения и прекрасное природы — одного рода, ведь всякий объект посредством особой модальности в способе рассмотрения имеет возможность стать эстетическим предметом.

Вот доказательство Фрая, что это — не так:

Мы можем на примере некоторых артефактов наблюдать, что эстетическое и художественное наблюдения — не идентичны. Так, постройка, не имеющая никакого художественного качества, нечто, например, вроде отвратительного дома где-то в пригороде, способна стать эстетическим предметом, что обеспечивают живописное или поэтическое представление; и, в то же время, наоборот, можно рассматривать некое высокого ранга художественное произведение и чисто эстетически, не согласуя такой способ рассмотрения с его художественным значением, когда оно воспринимается как всего лишь носитель определенных природных явлений, того же освещения, цветового воздействия, эффектов от силуэтов, художественно не существенных. Исследование, нацеленное на сущность произведения искусства, не может соответственно исходить из рассмотрения произведения как эстетического объекта, но только как произведения искусства.

Этим пассажем Фрая, что называется, все сказано: речь идет даже не о разнице двух модальностей восприятия, сколько о способе именно исследования: эпистемология, которой придерживается и Фрай, и Фидлер, предпочитает иметь дело с собственным предметом, с его и только его сущностью. Постулируется именно то, что наука об искусстве может иметь свой способ рассмотрения исходного предмета, и, самое принципиальное, если забегать несколько вперед, — и свой конечный продукт, результат такого специфического ни на что иное (прежде всего — на эстетику) не похожего способа обращения с произведением. Оно, в свою очередь, совсем не противится, чтобы его рассматривали эстетически, как объект оно может себе это позволить. Проблема в том, что не берется в расчет его, произведения, сущность: оно — именно художественно, оно продукт творческого акта, имеющего свой смысл,

который и есть значение произведения. Об этом — последующие формулировки Фрая.

Когда мы рассматриваем некий объект как произведение искусства, то тем самым обязательно высказывается следующее: мы за ним признаем некоторый особый контекст значения (Bedeutungszusammenhang). Из этого контекста значения мы и должны исходить. Его необходимо охарактеризовать прежде всего следующим образом: произведение искусства — это нечто созданное (Geschaffenes), оно есть результат творческого акта (schöpferisches Aktes). Но тем самым тут же необходимо высказать нечто большее, а не просто утверждать, что произведение искусства — это нечто, произведенное (Hergestelltes) человеком, что оно — артефакт. Обозначая произведение искусства как нечто созданное, как творение, я соединяю с обозначением «создание» некоторый специфический и интенсифицированный смысл. Так что речь идет о том, чтобы показать, какие особые модификации этого созидания характеризуются (kennzeichen) именно как художественное созидание и отличаются от иных видов творческой деятельности человека. И как это художественное созидание себя манифестирует в произведении искусства.

Итак, перед нами — концепция произведения искусства как чего-то произведенного и производящего: среди всех видов человеческой деятельности и ее модификаций в виде творческих актов выделяется акт создания, касающийся не только изготовления объекта-артефакта, но и приписывания ему некоторой особой семантики, вернее — признание ее за ним¹⁰. Одновременно предполагается и особая познавательная (исследовательская) активность, направленная на такие — творческие — модификации созидającego праксиса. И здесь могут быть некоторые «недоразумения», избежать которые возможно лишь через утверждение некоторых «методических установок данного исследования».

10 Ср. в другом месте [2, S. 13] — уже с некоторой подробностью: «Произведение искусства как созданный объект есть “произведенное” (Gewirktes) размежевание (Auseinandersetzung) Я с миром как “действительностью”, то есть как с воздействием (Wirkenden)».

Некоторые могут испытать некоторое отчуждение уже из-за одного названия этой статьи «Произведение искусства как проблема воли», однако уже начиная с Аристотеля почти всеми эстетический душевный процесс описывался как радость с точки зрения его функции как таковой и тем самым — как свободный от всякого возбуждения влечения (*Erregung der Begierde*) и воли (*Willens*). Уже из предварительно сказанного выходит, что вопрос о том, действительно ли и насколько воздействие произведения свободно от волевого возбуждения наблюдателя¹¹, здесь вообще не обсуждается. Я могу лишь вскользь заметить, что и этот вопрос нуждается в тонком изыскании, ведь в тотальности художественного (*künstlerisches*) переживания ведут свою игру самым решительным образом и волюнтаристские напряжения, и активные установки со стороны наблюдателя: в качестве исторического примера можно указать на учение об этосе в греческой музыкальной теории, исследующей и классифицирующей всевозможные возбуждающие воздействия античных музыкально-звуковых жанров¹². Современное же исследование обязано, однако же, со всей основательностью наблюдать лишь за производением искусства как выражением (*Ausdruck*) творческой воли. Но и такая постановка проблемы требует оправдания. С самого начала может возникнуть возражение, что мы не имеем права говорить о «творческой воле» как о сознательном процессе. Художественное творчество как раз и характеризуется тем, что воздействия, достигаемые в произведении искусства, с точки зрения воли (*gewollt*) зачастую совершенно не сознательны (*nicht bewusst*)¹³, и что акт творения скорее представляется в сознании художника в форме внутренней навязчивости (*Zwang*), скорее долженствования (*Müssens*), чем воления¹⁴. Такое возражение — совершенно правомерно, если бы

11 Речь не идет, таким образом, о воле наблюдателя! Это очень важная оговорка!

12 Ср.: «Чистая форма Творческого — это просто игра <...> В игре человек переживает свою свободу как Божественную свободу» [2, S. 15, со ссылкой на Шиллера и Хейзингу]. И чуть далее — очень выразительная формула: «Этос Творческого лежит в мужестве созидания (и сколько учености претякалось об это мужество!) <...> Созидающий художественно в своей безусловности — природно наг» [2, S. 16].

13 Заметим, что это не «бессознательное» (*unbewusst*).

14 Очевидно, что воление — именно процесс. Ср.: «Однако же акт созидания в себе есть связывающая не-свобода, высший долг, "наказ", как говорит Рильке. Но человек свободен в этом долженствовании, ибо это Связывающее само есть его (человека) самое Прото-Собственное (*Ureigenstes*), ибо в конце концов это долженствование есть его воление» [2, S. 13].

наша воля проявлялась в психологическом схватывании проблемы, если бы мы пытались ее решить изнутри психологии художника. Но наша воля, наоборот, состоит в том, чтобы исходить из самого произведения как некоторой данности (*Gegebenen*) и спрашивать: что значит произведение как таковое, как мы можем высказываться изнутри него, рассматривая произведение как художественное творение? Так что наше изыскание направлено на то, чтобы ясно изложить (*klarlegen*) структуру произведения как художественного творения и описать отношение между художником как творческим субъектом и произведением как созданным объектом в той мере, насколько это отношение в произведении непосредственно дано и в нем — заключено. Так как мы в произведении исследуем отношение напряжения между субъектом и объектом и выравнивание этого напряжения посредством творческого акта, то поэтому наш метод — чисто диалектический¹⁵.

Воспринимая произведение как нечто созданное (*Geschaffenes*), мы тем самым предполагаем некоторый творческий (*schöpferisches*) субъект¹⁶: это значит, что к произведению как созданному

- 15 Не касается ли эта диалектика и условий терминологической игры Фрая, смещающего свой дискурс от Гегеля к тому же Хайдеггеру? Ср.: «Двойной вопрос — что собственно есть, что есть сущее, и, далее, что вообще значит Бытие, обусловлен не только диалектически, коренится не только в *ratio* как некоторой необходимости мыслить, но гораздо глубже — в переживании действительности как того, что на нас действует...» [2, S. 18]. И далее — принципиально: «Наше переживание действительности многократно пронизано звуками наших чувств и определено разнообразными позициями (*Willenshaltung*) воли по отношению к этой действительности» [2, S. 18].
- 16 Мы, кажется, поймали разницу: «соз(и)дание» (*Schaffen*) относится к объекту, «творение» (*Schöpfen*) — к субъекту. Причем, по ходу текста, т. е. его построения и его прочтения-сдвига, производится смещение от создания к творению, что принципиально (см. ниже, и особенно — концовку уже нашего текста). По-любому, удобна и полезна этимология: оба глагола первоначально (VIII в.) происходят от *skephen* с двумя формами — слабой и сильной и с первичным значением «черпать, извлекать воду», то есть — ее производить. Отсюда — и появление *schaffen* с тем же значением, хотя первично — «резать, вырезать». Понятна и прямая связь с *to shape*. См.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (URL: [https://www.dwds.de/wb/etymwb/schöpfen](https://www.dwds.de/wb/etymwb/sch%C3%B6pfen)) и особенно URL: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/schaffen>). Другими словами, можно различать два процесса: один имеет дело с чем-то текучим (*schöpfen*, у нас — «созидать»), другой — с чем-то, наоборот, твердым (*schaffen*, у нас — «творить»). Хотя, может быть, и наоборот, так как творить не случайно присутствует и в творе (см. один из последних текстов В. Сорокина). Жидкое и влажное кажется ближе к материи, хотя уже русская этимология (в лице Фасмера) настаивает на чем-то твердом, что можно «хватать» и чем можно «огораживать». Тогда как «здать» предполагает что-то, что можно «месить» и чем можно «обмазывать», что-то вполне глинобитное (еще у Державина можно найти «здо», т. е. «дом»). А уже «создавать» прямо получается по аналогии с «давать». Жидкое — не дашь напрямую никак, разве что в пригоршни!

необходимо со всей неизбежностью примысливать (zugedacht)¹⁷ и самого творца. Этот творческий субъект, однако же, — субъект чисто идеальный, данный исключительно как творец определенного произведения; его не просто идентифицировать с биографической персональностью, более того, эта биографическая персональность сама по себе не имеет никакого значения (ganz gleichgültig) для рассмотрения произведения. Вопрос, как взаимодействует идеальный, вписанный в порядок произведения субъект с реальной, биографической персональностью, с точки зрения метода, — совсем иного рода: на него следует отвечать с позиций психологии, характерологии или истории искусства¹⁸. Потому нами не исследуется вовсе вопрос, становится ли и в какой степени художник сам по себе творческим субъектом, и, соответственно, как творческий субъект соотносится с сознательным Я созидателя художника¹⁹. Однако же то, что этот идеальный субъект должен мыслиться со всей необходимостью²⁰, мы наблюдаем уже в том, что в состоянии инспирации-вдохновения, когда сознательное, действующее Я чувствуется как исполняющий орган, как инструмент воли, превышающий всякий порядок, под этой волей скрывается (unterstellt) некий идеальный субъект в форме некоторого божественного существа, или персонального демона²¹. То же самое мы можем наблюдать, когда по аналогии с художественным созиданием рассматривается природный объект

- 17 Инициатива «примысливания» — извне, произведению приписывается некоторое значение (дополнительное).
- 18 Последняя явным образом не мыслится в лоне искусствознания, что принципиально!
- 19 Отчетливо разнесены и на уровне созидать/творить, хотя художник, как видно, может и созидать, и творить.
- 20 Вопрос о необходимости мыслить нечто — сугубо феноменологический: это аспект нозиса или, по крайней мере, интенциональности. Фактически акт воздействия художественного объекта (сначала, еще раз, созданного, а потом и сотворенного) на реципиента-зрителя может касаться не только аффективного, но и мыслительного усилия, не всегда — ответного, но всегда — заветного. Это своего рода художественно-аналитический *testemonium*: от акта созидания к акту удовольствия от творения к сладости спасения и радости блаженства. См. далее.
- 21 Упоминание «демонического» следует понимать в таком патетически-поэтическом контексте: «Искусство как творение — это остановка (*Halt*) в опасности и ненадежности жизни: в страхе перед *nimem tremendum* — как апотропея, перед демонией Я — как художественной исповеди-признания, перед все упраздняющим (*entgleitenden*), все умертвляющим временем — как монумента, перед угрожающей наполненности лица — как классический порядок, в изматывающем влечении — как сублимированное либидо, в страсти к Недостижимому — как *lost paradise*, как голубой цветок, в чувстве неуклюжей вины — как катартическое очищение, как *vita nuova*» [2, S. 13–14].

или сама природа, мир как просто «произведение искусства». И тогда это тоже сопровождается мыслью²² о творческой персональности, будь то Бог или некая индивидуализированная природная сила. Представление о Боге или некоторой сверхчеловеческой сущности как о созидателе художника — своеобразие, довольно частое, религиозных воззрений. С другой стороны, для уразумения творческой потенции художника примечательно, что он возвышается в мифическом мышлении до некоторой сущности — или собственно божественной, или во власти божества, или божеством отмеченной. Мы можем наблюдать подобное в античном мифе о чудотворце Дедале, в ренессансной поэтике у Скалиджера в обозначении поэта «древним богом», а равно — в многочисленных формулах прометеевского символа в позднем барокко и вплоть до Гёте.

Отношение произведения искусства к художнику во всяком случае фундаментально иное, чем, например, научного высказывания (*Lehrsatzes*) или технической конструкции к своему творцу. Последние равным счетом ничего не высказывают непосредственно о своем творце, они самодостаточны. У произведения же искусства имеется свой особый смысл исключительно в соотношении с творческой персональностью, что открывается в нем. Шиллер говорит именно в этом смысле, что «я читаю душу художника в его Аполлоне». Лишь это самое «чтение души художника» делает из наблюдения чисто эстетического наблюдение, направленное на произведение искусства как персональное творение.

На этом особом отношении произведения к творцу покоится проблема оригинальности. Пусть и это у разных искусств по-разному выражается, но, тем не менее, ценность произведения неизбежно связывается с оригинальностью объективной фиксации. Копия некоторого образа, даже и обладая высокими художественными качествами, не принимается за полноценное произведение, соответственно, оно способно стать произведением, если будет обозначать — через выражение персональной художественной воли — вопреки предыдущим обстоятельствам (*Vorlage*) самостоятельное художественное творение, как например, в случае со свободной копией Сезанна «Христа

- 22 Еще раз — проступание поэтического процесса, получается, сопровождающего сам акт творения текста, а равно — и его пересотворения в акте чтения.

в темнице (Vorholle)» Себастьяна дель Пьомбо. Отсюда становится понятной и темная проблема подделки. Почему какая-нибудь скульптура Доссенны отрицает художественную ценность? Почему, когда было установлено, что речь не идет о Мино да Фьезоле или Донателло, она не было в музее просто перенесена из зала ренессансной скульптуры в другой раздел поближе к Родену или Лембруку? Чисто эстетическое оценивание здесь ничего не объясняет, ведь такое выяснение новых обстоятельств эстетические качества ее ничуть не меняет, речь идет только о требовании творческой персональности, выражающей себя в произведении. Если это требование выставлять как сущностное для произведения искусства, тогда утверждение, что речь идет о работе, пусть и невиданно тонкой с точки зрения воспроизведения, но художественно безличной, не персональной, будет с неизбежностью отрицать (absprechen) в произведении практически всякую художественную ценность.

Данное в произведении отношение к творческой персональности неизбежно предполагает и признание интендированного, поволенного. Понимание произведения как творения фундаментальным образом исключает все случайное в художественном гештальте и воздействии. Отделение (Ausscheidung) внехудожественных черт, тех же материальных или технических случайностей или поздних изменений, неважно, признаются они эстетически позитивными или негативными, а равно и утверждение — ради уразумения необходимых исторических предпосылок — языкового значения экспрессивных форм — все это задача художественно-исторической критики. Но коль произведение посредством подобного историко-художественного изыскания подвергается препарированию, то тем паче мы обязаны со всей неизбежностью усваивать тотальность наглядных черт, конституирующих произведение как проявление воли в творческом акте. Когда мы анализируем произведение вплоть до самых тончайших единиц, описываемых и интерпретируемых, то это происходит всегда при условии, что этим мы проясняем художественную интенцию. Однако тем самым нет надобности говорить, что все показанное и истолкованное в произведении, осознано художником, более того, мы со всей определенностью говорим, что такого вовсе не случается. Мы знаем, что художник зачастую толкует свое произведение лишь постфактум, тем самым и делая осознанными его, произведения, воздействующие возможности. По-

тому-то в интерпретации произведения речь идет не о выяснении того, что у художника было намеренно и осознанно, а об усвоении того, что произведение само в своей тотальности — результат воли (gewollt) и интендировано. Воля, что определяет произведение искусства, в нем себя манифестирует, именно поэтому столь же идеальна, как и относящийся к ней субъект.

Но уразумевая произведение искусства как творение (Schöpfung), мы можем сказать и нечто большее: в произведении манифестирующая себя воля в качестве творческой воли — это и спонтанный, свободный волевой акт, который определяется исключительно сущностью идеального субъекта. Если бы было возможно — психологически нет, но на уровне мышления да — выводить произведение без остатка из его внутренних и внешних предпосылок, если бы было возможно соотнести с ним как с необходимым конечным продуктом однозначно устанавливаемый и неостановимый причинный ряд, то тогда его, произведение, можно было бы упразднить в качестве творения и, тем самым, — произведения искусства, сделав его натурпродуктом, уравнив с кристаллом, пчелиными сотами, паутиной. Произведение в этом случае никак нельзя было бы психологически вывести из переживаний, установленных на основании биографии. Подобное можно было бы лишь рассматривать (abgeben) как психологические предпосылки, делающие художественный акт творения успешным, но никак не causa efficiens. Художественная воля (Wille) — это распространение-раскладка сущности творческой персональности, это форма подтверждения этой сущности как духовной потенции, это — жизненная форма.

Однако же подобная труждающаяся и жизненная воля, выражающая себя в процессе художественного творения, нуждается в более детальном описании. Мы можем себя спросить, что, собственно говоря, художественная воля интендирует в творческом акте. Сразу же возникает негативное утверждение. Художественная воля ни в коем случае не находит себе творческий выход (erschöpft) в функциональном чувстве самого труждающегося усилия (Betätigung) Если я совершаю труждающееся усилие, охваченный чувством превосходящей меня силы, то тогда это усилие способно стать исключительно и самостоятельной целью, из которого происходит и способность испытывать радость от труда: однако это усилие — не художественно. Из этого заодно получается, что художественный

импульс — это совсем не нечто, связанное с инстинктом, ибо сущностное инстинктивное расположено в том обстоятельстве, что оно свое исполнение находит в самом труждающемся усилии. Процесс художественного создания (das Schaffen)²³ может, вероятно, в связанном с инстинктами (das Triebhafte) иметь свои корни, но собственно художественным созиданием становится оно лишь тогда, когда воля оказывается направленной на объект, на реализацию в объекте.

Только в реальности художественного объекта художественное воление (das Wollen) находит свое исполнение и завершение²⁴. Разумеется, в интенции творческой воли (Wille)²⁵, в особом состоянии сознания как основании этой воли — уже содержится потенциально интендированное произведение искусства. Бюрлу²⁶ очень верно говорит о творческой мысли: «Когда я хочу что-то сказать, в моем сознании, еще до того, как я это скажу, есть определенное намерение, качественно отличное от всех других, своего рода предвидение того, что должно произойти, предвосхищающее намерение, которое приветствует одни слова, отвергает другие и которое, на самом деле, является намерением сказать то-то и то-то»²⁷. И это справедливо и для творческого созидания (Schaffen). Однако я не могу согласиться с Кроче, когда он объясняет, будто уже тем, что мы внутренне в нашем духе некоторый геистальт или статую видим ясно и живо, произведение сразу же оказывается законченным, что появление в руке кисти или резца уже не к чему, или, если выразиться самым острым образом: то, что мы именуем внешним произведением, уже не произ-

23 Уже процессуальность («творчество»): художественная воля интендирует нечто в творческом акте, а именно — объект.

24 Непонятно, почему здесь появляется «художественное воление». Может быть, чтобы связать с художественным произведением?

25 В связи с «интенцией творческой воли» можно предположить, что воление — художественное, а воля — творческая, но чуть выше была и творческая воля, правда, реализующая себя в творческом акте... Мнимое противоречие разрешается с помощью одного (из многих) английских вариантов Kunstwollen, а именно — artistic intention (так у М. Подро, ученика Э. Гомбриха), то есть буквально «артистической интенции» [1, pp. 95–97]. Не столько художественный, сколько художнический аспект предполагает и упраздняет и волю, и воление. Этот артистизм безусловно присутствует и в зрительском, писательском и читательском дискурсе, так что даже если «поиск континуального развития визуальной формы сквозь всю историю искусства» можно рассматривать как «абсурдную программу», то, тем не менее, она может сочетаться с «экстраординарным уровнем и тонкостью описания» самих текстов Ригля [1, pp. 95–96].

26 Имеется в виду, скорее всего, французский психолог Альбер Бюрлу.

27 Пер. А. С. Корндорф.

ведение. Вопреки этому, мне кажется сущностным то, что именно и только так называемое внешнее произведение вообще-то и есть произведение, а внутреннего произведения тем самым вовсе не существует. Произведение утверждается как раз и только тогда, когда оно исчерпывающе и без остатка, когда оно стало словом, звуком, пространственной формой. Произведение требует объективную окончательность и определенность формулировок. Объективная форма должна быть однозначно зафиксирована, по крайней мере, фиксируема. В этом смысле верны и слова Эдуарда Гартманна: предмет тем прекраснее, чем конкретнее.

Но через такую объективацию происходит одновременно и растворение субъекта. Произведение как объект противостоит созидающей персональности как субъекту, будучи самостоятельной, исполненной действия реальностью, подчиненной казуальности объективного мира. В этом — основание часто используемой аналогии художественного творчества и акта зачатия. Но имеется и решительное отличие: произведение искусства как объективная форма пусть и есть нечто действенное, но никак не живое, не распространяющееся из себя самого наружу, но только нечто окончательное — в своей объективной фиксации, нечто неизменное — по своему существу. Если творческая воля как выражение идеальной художественной персональности²⁸ и в силу своей связанной со временем спонтанности, своего характера «теперь» — индивидуальна, однократна (einmalig) и своеобразна (einzigartig), то поэтому-то она и ищет в своей объективации — в силу пространственной, формальной фиксации — длительность и неизменность. Это справедливо и для музыки, ибо и для нее задана фиксируемость в застывшей системе, аналогичной пространственным измерениям. Так что произведение искусства означает увековечивание или, по крайней мере, основополагающую возможность увековечивания, некоего подвижного, изменчивого, своеобразного комплекса переживаний [4, S. 85]²⁹.

28 Соседство творения и персональности — основание предполагать, что творение относится больше к творящему субъекту, а созидание — к объекту.

29 То есть «воля» там, где персональность и одновременность, где объективация и увековечивание, т. е. где — художественное произведение. «Воление» — идеальное, потенциально и относится к самому «искусству». Творческим может быть именно воление (как процесс и как нечто идеальное, т. е. длящееся и т. д.), художественным — воля. Но самое интересное — только начинается...

Все, что было до сих — как предуведомление к главному, когда вводится уже «созидающая воля» [4, S. 86].

Установив тем самым, что объективная реализация — это сущностная предпосылка процесса художественного создания (Schaffen), мы вынуждены сразу же взяться за изучение вопроса, как в произведении искусства созданный объект соотносится (verhält) с созидающей волей (schaffenden Wille)³⁰. В нашей воле (wir wollen) сперва нечто предварить per exclusionem ради этой цели [4, S. 86].

Три ограничения произведения искусства:

Произведение искусства как артефакт мы можем прежде всего отличать от иных порождений (Erzeugnissen) человека тем, что мы о нем можем выразиться так: насколько оно есть произведение искусства, то есть интендировано-полагаемо как произведение искусства или таковым рассматривается, не служит цели вне него самого, то есть оно — не инструмент и не прибор. Произведение имеет свою цель в себе самом. Оно — самоцель. Что это значит (heisst), соответственно, как такое возможно, — все это еще требует своего исследования. Приспособления и инструменты могут быть весьма искусно обработаны (behandeln) и в той мере — стать произведением искусства. Но рассматриваемые как произведение искусства, они перестают быть приспособлением и инструментом. Именно потому произведение никогда не может быть объясняемо из чисто целевых форм. Хотя целевая форма и может восприниматься как эстетически полноценная, пример тому — локомотив, автомобиль, аэроплан, но сама по себе (an sich) она не есть произведение искусства. Неуразумение этого основополагающего различия произведения искусства и эстетического объекта — основание для ошибочной материалистической теории искусства конца прошлого века³¹ [4, S. 86].

Произведение искусства — это, однако, и не исполнение художественной воли в том смысле, что через него необходимо восполнить некий

30 Объект и воля — внутри произведения как места действия.

31 Стоит заметить, что материализм (в лице того же конечно же Земпера) не выходит для Фрая за пределы XIX века.

недостаток созидающего субъекта, что через него необходимо произвести (beschaffen) такой объект, владеть которым и желательно (erwünscht), и очень хочется (begehrt)³². Произведение в этом смысле для индивидуума и не жизненно важная замена того, что судьбой ему запрещено или чего он лишен и что, порой, ему представляется. Гундольф³³ говорит о Штефане Георге: «Он проявляет свою волю, и это не значит: он стремится, он требует или ему возможно нечто, чего он лишен, он развивает нечто как что-то такое, что его влечет, что им владеет, — не как зверь проявляет волю (will) к корму, но как плод — к зрелости или как идея — к своему явлению³⁴.

Наконец, мы должны произведение отграничить и с третьей стороны. Если произведение искусства — самоцель, то, при ближайшем рассмотрении следует признать, что оно как выражение некоторого комплекса переживания есть передача, сообщение об этом содержания-переживании. Легко показать, что такое допущение столь же ложно, как и старая и отработанная теория отображения, согласно которой произведение — воспроизведение чувственно воспринятого и вымеряется, и оценивается по верности этого воспроизведения. Исповедь св. Августина, описания себя в собственных видениях св. Терезы несмотря на, вернее, именно из-за их точного, глубокого, искреннего самонаблюдения не являются произведением и у них нет воли им быть. И наоборот, любовная песнь — это не психологическое описание субъективных ощущений. Ни психологическая достоверность, ни сила ощущений сами по себе не определяют художественную ценность. Правильно говорит Альбер Шнайдер³⁵: «Поток чувств, свойственный пубертатной лирике, сам по себе весьма богат на всякого рода излияния, но никак не обнаруживает свою поэтическую плодотворность». Произведение искусства не есть

32 Желание предваряет хотение, от которого рукой подать и до похоти.

33 Фридрих Гундольф — очень популярный в Веймарской республике германист еврейского происхождения. Принадлежал к ближайшему кругу Стефана Георге, будучи сам поэтом. Будущий министр пропаганды III Рейха защитил у него кандидатскую диссертацию. Фрай, несомненно, ссылается на книгу: [5]. В судьбе семьи Гундольфа после 1933 года сыграл решающую роль Альберт Эйнштейн.

34 Фактически и у зверя, и у плода, и у идеи — действие воли. Как действие — это воление, не хотение, не желание, не влечение, и не проч., что есть только модусы этой самой воли, которая, в свою очередь, проявление универсальной динамики стремления, то есть — интенциональности. Ср. у Шопенгауэра: «Мир как воля и представление». Кн. 3, § 20–22 [4, с. 234–239].

35 Французский германист.

отображение (Abbild) душевного состояния, равно и не является, согласно знаменитым словам Золя, куском природы, увиденным темпераментом. Внутреннее зрение (Schau), контемплативное всматривание может быть предварительной ступенью художественного созидания, но с ним — не идентично. Только если комплекс переживания содержит творческую (schöpferische) активность, только если он обратится в эту активность, он станет — художественным переживанием. Интендированное в творческой воле — нечто совершенно иное, новое относительно содержания-переживания, из которого творческая воля происходит³⁶. Отношение интендированного в художественном творческом акте к внутреннему переживанию есть отношение не отображения или сообщения, но — энтелехии³⁷ [4, S. 87].

И это — подводка к главному, то есть к постулату, что произведение действует уже из себя, продолжая и реализуя заложенную в нем творческую, то есть творящую силу:

Посредством творческого акта объект становится исполненным действия, становится носителем определенных возможностей воздействия. Когда творческая воля наделяет объект гештальтом, когда ей тем самым в объекте удается стать явлением и представить себя (sich dargestellt), тогда этот объект становится носителем этой воли, тогда ему дается способность эту волю излучать и производить воздействие³⁸. Произведение (Werk) — это не только нечто произведенное (Gewirktes), но, именно в таком качестве, — и нечто производящее (Wirkendes). В мифическом способе мышления примитивных культур это воздействие мыслится еще полно-

36 Как происходит? Есть комплекс переживаний, из него выходит (hervorgeht) творческая воля, она интендирует нечто иное-новое.

37 Важнейший термин в теории биолога и философа Ханса Дриша, главная, если не единственная концептуальная альтернатива дарвиновской «эволюции». Влиятельность «энтелехии» огромна, особенно в англоязычной науке, среди последователей Дриша — Н. Элиас, А. Гелен, Э. Фромм, Э. Юнгер, Ж. Маритен, Х. Плеснер и многие другие. Первый университетский профессор не-еврей, лишенный кафедры после 1933 года (принципиальный пацифист и неумолимый антинацист). Фрай ссылается на Дриша в другом своем тексте (см. первый эпиграф), сближая его как раз с Риглем.

38 То есть через гештальт и в объекте воля являет себя как воздействие. Но какова роль гештальта? Не он(а) ли наделяет силой или дает ей проявиться в объекте? И не воля ли это, получается, самого гештальта?

стью реальным: произведение не только действует как выражение воли, которая его наделяет гештальтом, но ему через формовку непосредственно передаются действительные силы и в нем они воплощаются (einverleibt). Апотропией примитивного искусства действует не только как упреждающе-предупреждающий знак подобно cave canem входных ворот какого-нибудь полпянского дома, он не действует и как выражение чего-то пугающего и отпугивающего. В мифическом представлении ему усваиваются реальные силы, что или удерживают угрожающие враждебные власти, или сводят на нет их влияние. Это те силы, что через формонаделение привязаны к объекту. Это базовое представление продолжает жить и в более высоких стадиях развития — в сопровождении чисто художественного концептуализирования (Auffassung). Если в мифическом способе мышления действие мыслится как действенный выход (Auswirkung) реальных сил, которые посредством придания им формы связываются с объектом, то при чисто художественном концептуализировании воздействие состоит в том (beruht in), что произведение искусства действительно, когда выражает творческую волю, которая в нем добилось формы [4, S. 87]. Но это бытие-как-выражение нуждается вновь в более тесном определении. Произведение определяется не из того, что оно просто выражение внутренней жизни, и не тем, что оно поволенная экспрессивная форма — в противоположность невольному выражению некоторого движения настроения (Gemüt) в каком-нибудь движении тела или тональности языка, через намерение (Absicht) в качестве формы выражения воздействовать на другую личность. Художественное творчество, исходя из этого и согласно своему существу, предполагает некое alter ego — в качестве наблюдателя, на которое оно и воздействует. И если художник в своем созидающем порыве (Schaffensdrang) не думает о публике и воздействии на нее, он, тем не менее, созидает для некоего идеального Ты, так что созидательный процесс состоит в выяснении отношений (Auseinandersetzung) с неким идеальным Чужим Я, противостоящим художнику. Когда Макс Шелер говорит о фиктивном Робинзоне, и что последний без всякого конкретного опыта, но с моральной точки зрения должен знать про себя, что он — член некоего духовного сообщества, что ему априорно дано отношение Я к Ты, то к этому можно было бы добавить, что этот фиктивный Робинзон, если ему художественно задан гештальт, то он задан

ему ради идеального Ты — с намерением на него воздействовать посредством произведения. Так что художественное созидание³⁹ само по себе содержит социологическую соотнесенность (Bezug) с некоторым духовным сообществом [4, S. 88].

Задавая следующим вопросом, как объект в качестве произведения способен быть некоторым источником воздействия (eін Wirkungsvolles), то вновь именно примитивное искусство показывает нам, что объекту подобное особое воздействие задается тем, что с произведением связывают некоторое значение, которое ему самому по себе не присуще. Произведение искусства в своем источке — это фетиши. Но подобное постоянно длящееся (dauernd) наделение значением⁴⁰ соединено с объектом посредством обозначения (Bezeichnung): художественная формовка (Formung) согласно своей сущности и своему происхождению — это не изображение-представление (Darstellung), а обозначение⁴¹. Благодаря ему волевой акт наделения значением обретает объективную, наглядную реальность и длительность. Но со значением соединено и воздействие. Если объект нечто значит, то он воздействует на всех, кто это значение узнает и признает, удерживая смысл этого его значения⁴¹ [4, S. 88].

Далее — опять ссылаясь на «мифическую форму мышления» (объект становится через наделение значением тем, что он обозначает: «...фетиши и есть божество и от него исходят в реальность все те воздействия, что заключены в возможностях самого божества» [4, S. 88]).

39 Опять появляется созидание (Schaffen), которое предшествует творению (Schöpfen). Вероятно, это та же последовательность, но уже обращенная на наблюдателя, вовлеченного, как только что было сказано, в творчество — и творчество смысла — через сам факт, что — наблюдатель.

40 Буквально — «давание значения» (Bedeutung-Geben).

41 Разница между «представлением» и «значением» принципиальна и она есть разница реального (образного, в данном случае — познавательно-ментального, содержания сознания) и конвенционально-знакового (материально-художественного, содержания уже изображения). То есть воздействие произведения — чисто семантическое (аффект остается с фетишем, с произведением смысл). См. буквально следующую формулировку.

42 Смысл (Sinn) связан с актом знания, узнавания и признания значения! Ср.: «Реальный характер произведения искусства обоснован отношением напряжения между объективным образом и значением представленного содержания» [2, S. 18]. Еще раз: образ и его содержание создается до произведения, в нем он творится в представлении, факт наличия которого — и есть уже основание его содержания. Так мы можем ответить и на вопрос, почему чуть раньше появляется вдруг воление, которое тут же превращается в волю.

В мифической форме мышления посредством наделения значением объект в действительности становится тем, что он обозначает: фетиши и есть божество и по этой причине в реальность от него исходят все воздействия, заложенные в возможностях-способностях божества. Посвятельная статуя становится через имя личностью [дарителя], через статую вручающего себя под покровительство Божества, статуя не только репрезентант этой личности, ей обеспечено и соучастие (Partizipation) в этой личности. Пусть в произведении искусства значение уже не столь реально, как в мистическом способе мышления⁴³, но это и не просто иллюзия. Произведение искусства, в отличие от фетиша, — только носитель художественного значения⁴⁴ и в реальности оно не то, что обозначает; не значение в нем реально, но сам акт наделения значением, иначе говоря, художественный акт творения, принимающий в производстве объективную форму, в этой самой форме реально и дан.

Перед нами одна из главных мыслей: действие реально и если это действие — творчество, то реально творчество, то есть порождение чего-то. И оно реально — длительно-долго (dauernd), на постоянной основе. Вопрос: что это такое? Если оно творится после творения, кажется, что это следующий творческий акт смыслонаделения уже самого произведения: оно приобретает новое значение (в акте, исходящем уже от наблюдателя, испытавшего его воздействие и не просто отвечающего ему, но подхватывающего процесс творчества как соучастник игры, хотя этого слова пока нет в тексте). То есть субъект творчества — объективируется и подвергается последующему толкованию, но уже не как отдельная личность, а как элемент текстуальности, вернее — ее условие внутри уже творческого акта чтения? Мифическое знание (магия) переходит в мистическое знание (искусство) и далее — в знание как таковое (науку). При том, что, как следует очень скоро, это уже не-бытие, другое творчество, творчество Другого и по-другому...

43 Незаметно «мифическое» заменяется «мистическим». То ли опечатка, то ли оговорка, то ли ненавязчивое самообнаружение некоторой концепции (как выше — «творящая» воля отсняется ненадолго «созидающей»): искусство/творчество — это уже не миф, но мистика (см. далее).

44 Носитель не так плотно связан со значением, чем его «воплотитель». Потому-то значение может передаваться и далее, в сторону уже наблюдателя-пользователя, тем более что ему (см. сразу далее) доверяется уже не само значение, а смысл художественного акта.

Насколько мы⁴⁵ в художественном акте творения узнаем и признаем интендируемое значение, настолько оно тем самым и реально действует. Поэтому произведение искусства нуждается в определенной установке, чтобы стать действенным, тогда как для мистической веры⁴⁶ с реальностью значения непосредственно и реально дается и его воздействие.

И это воздействие — обращение, т. е. метаморфоза — если не транс-субстанциация, то трансигнификация! То есть трансфигурация наблюдателя — в писателя, писателя — в читателя, читателя — в толкователя и, наконец — в соиздателя! И это — его задание: создание соиздается как здание⁴⁷! Это, на самом деле, призыв и вызов по направлению конечно же трансцендентного, причем — как раз значения, о котором в другом месте сказано почти исчерпывающе и в литургических, что примечательно, терминах: «Значение», с которым конкретный гештальт произведения искусства находится в отношении напряжения, вообще-то образно не представимо; оно может быть некоторым трансцендентным содержанием, которое лишь посредством репрезентирующих образных знаков и только в них может быть наделено представимостью. <...> Способ переживания этого трансцендентного содержания, со своей стороны опять же может быть различным, тем более, что смысловое содержание в образном произведении выглядит или данным объективно (*opera operato*), или вызванным самим наблюдающим субъектом в акте наблюдающего переживания (*opera operantis*)<...>» [2, S. 19]. Финал этой дискурсивной цепочки звучит уже чисто эпистемологически: «Отношение напряжения должно схватываться соответственно широко, дабы охватить все возможности художественного наделения гештальтом и сделаться всецело плодотворным и для искусствознания» [2, S. 19]. Все свершается — соиздается и творится — для одной науки об искусстве!

Перед лицом произведения искусства мы подобное можем отчетливо наблюдать, когда на первых порах мы испытываем некоторое

45 Имперсональность прежнего текста вновь обретает характер «мы». Все далее касается этого самого «мы», т. е. нас! Вопрос в том, можем ли и мы вступить в сообщество (см. выше) этого «мы»?

46 Наконец-то всплывает, вероятно, главное слово: мистика веры вводится совершенно порционно и почти — гомеопатически, если не апофатически.

47 Ср. выше о «наказе» со ссылкой на Рильке.

затруднение; тогда требуется особый акт воли для признания художественного значения, возникшего из волевого акта (*gewollte*)⁴⁸, что и задает установку на художественное воздействие. Даже если мы и отвергаем воздействие, исходящее из художественного значения, например, потрясение от драматической постановки, то мы все равно остаемся в силах рассматривать и оценивать эстетически. Но даже и такая чисто эстетическая установка, когда мы удивляемся⁴⁹, например, композиционному построению, удачной сценографии, образности или музыкальной тональности языка, — даже и тогда для такой установки присуще (*geeignet*) отрицательное влияние на непосредственное художественное воздействие: такая установка пусть и эстетическая, но по своему существу — антихудожественна, доколе она не воздает должное (*gerecht wird*) произведению искусства⁵⁰ [4, S. 88–89].

Концепты вводятся или порождаются — по нарастающей, свидетельство того, что перед нами-таки уже следующий этап творчества:

Из акта наделения значением следует и фундаментальное инобытие объекта, сущностное противопоставление объекта как носителя значения и самого значения, ему вверяемого⁵¹. Отношение

48 Можно и просто «поволенное» (как «помышленное» или «почувствованное»!)

49 Удивление, наряду с интересом — предварительный, несомненно, когнитивный (в перспективе — эпистемологический) акт.

50 Принципиальное требование: не отвлекаться на разглядывание (эстетика), а устремляться к деланию! Эстетика антихудожественна, ибо — не перформативна, она содержит значение, но не исполняет его, не превращает в смысл.

51 Т. е. конфликт самого носителя и самого значения: в силу, может быть, насильственного «наделения» значением. Но, скорее, по причине временного пользования (верлеihen — давать напрокат: семантический «лизинг» с условием то ли возврата, то ли передачи далее). Ср. как продолжение и расширение сказанного (со ссылкой на Кассирера): «Смыслообраз (*Sinnbild*) как назначение (*Setzung*) некоторого знака некоторому смысловому содержанию (*Sinngehalt*) или как смыслонаделение некоторого определенного «знака» — это эффект (*Ergebnis*) некоторого акта воли и основан на Творческом; в разнородной действительности знака — в силу его значения — заложен особый характер реальности смыслообраза, охватывающий широкий диапазон: от фетиша, который и есть на самом деле божество, и до понятийного знака, этого простого средства разумения, от символического предмета, находящегося в магической взаимосвязи с сущностью, им репрезентируемой, до чисто отобразительного воспроизведения» [2, S. 19–20]. Стоит обратить внимание на силовую прагматику описываемого волевого семиозиса: «назначение», «наделение», «действенность» и т. д. — все это аспекты «силы значения», порождающей полярности, почти магически, как созидающие «силовое поле», в котором «отдельному произведению подобает (*zukommt*) свое

между формой и материалом внутри полярных противоположностей вполне может варьироваться, когда, в одном случае, форма развивается из своеобразия материала, а в другом — выглядит материалу навязанной, но всегда в произведении искусства латентно сохраняется напряжение между надделением формой и надделением смыслом внутри творческого акта — с одной стороны, и самим творческим актом в соотношении с этим бесформенным, чуждым смыслу материалом — с другой. Именно в этом делании-другим (Zu-einem-anderen-Machen) выражает себя автономная творческая воля⁵² [4, S. 89].

Соответственно всякое художественная формовка (Formung) — это воля к власти, выражение воли к господству над объективно данной материей посредством духовной, творческой силы. Исходя из такого базового мотива нужно объяснять и орнамент⁵³. Он — согласно и своему истоку и своей сущности — не украшение (Zierat), но выражение господства над материей и ее присвоение (Aneignung) посредством акта автономного надделения формой и формоисполнения, с которым, собственно, довольно рано соединено и автономное надделение смыслом⁵⁴. Тем самым объясняется и horror vacui в при-

определенное положение (Stellung), так и задающие (abgeben) некоторую систему связей (Bezugssystem), в связи с которой могут быть регистрируемы и фиксируемы исторические явления и процессы и в которой развитие представляемо как будто графически» [2, S. 20].

52 Здесь важно подчеркивание автономности: творческая воля как будто над трансцендирующим конфликтом или выглядит его условием, но никогда — не втянута в него. Она себя в нем выражает, а значит — ему предшествует, как, впрочем, и всему прочему. И тогда законен вопрос, не является ли и само искусство как таковое материалом для уже последующего волевого усилия, например, историка искусства, если под историей понимать именно акт историзации того же материала, т. е. рассказывания и письма во временной последовательности касательно аффективных реакций на «воздействие» со стороны произведения (в конце этого текста упоминается Варбург: может быть, этот текст Фрая как-то вдохновлен текстом Панофского о Ригле). Ср. предыдущее прим. и цитату в нем с упоминанием особой диаграмматики произведения («как будто графически...»).

53 Шопенгауэр свое дело сделал, на подхвате — Ницше. Незримо присутствует и Шпенглер, в свою очередь однозначно вдохновленный тем же Риглем.

54 Нужно понимать логику этого, казалось бы, неожиданного поворота-возврата к форме: автономная творческая воля, ее власть и господство испытывается историей и эволюцией, что предполагает неизобразительные разновидности искусства, что и есть орнамент. Он — «перешагивание отображения» [2, S. 20]. Он предстает как исходный и исконный инструмент такой воли, чья власть присутствует и в форме, и в исполнении формы. Орнамент первичен и история над волей не властна, скорее — наоборот. Всецелая форма (см. ниже) предстает и в чувстве себя, и в представлении себя, оставаясь тем не менее всегда — симультанной, то есть трансцендентной и по отношению

митивном, народном и инфантильном искусстве: лишь в той мере, насколько поверхность покрыта формами, насколько она выглядит формально подчиненной и гештальтно смыслонаполненной, настолько возможно субъективной творческой воле эту поверхность и присвоить, и подчинить. В последующем развитии меняется не это базовое отношение, но лишь чувство формы, представление формы, так что всецелая форма теперь уже не строится аддитивно, сукцессивно из частных представлений, но симультанно схватывается как целостность; формальное господство-владычество — это уже не опутывание предметов частными формами, но сама всецелая форма» [4, S. 89–90].

Постепенно набирает вес и власть — гештальт, который оказывается условием надделения и формой, и смыслом:

Акт художественного надления гештальтом (Gestaltung), как надления смыслом и надления формой, означает и нечто другое⁵⁵. Всякое формирование — это и ограничение в пространственном и временном смысле⁵⁶. Ограничение (Begrenzung) — это и отграничение (Abgrenzung) от чего-то внешнего, от чего-то иного, просто — от другого как такового, извлечение из континуальности мира явлений в его пространственном и темпоральном аспекте, это отличие от окружения. Оформлять означает делать единым, цельным и своеобразным. Это справедливо как для пространственного

ко времени и истории, это «момент напряжения», задающий и ту самую «фундаментальную проблему, из которой вышло и историко-художественное рассмотрение», то есть собственно история искусства. Ее когнитивный и, соответственно, эпистемологический статус задается все тем же трансцендирующим символизмом, опять же — «перешагивающим реальность». Это — невыразимое, это аретон, «не представимое в виде образа, не уловимое понятийно...» [2, S. 20]. Но это — и «вольное напряжение», а потому — приближение к «постижению существа вещей и искусства» [2, S. 20, со ссылкой на «леонардовскую науку»].

55 Сразу видно из этой формулировки, что гештальт вбирает в себя и смысл, и форму. Ср.: «...смыслообразные полярности, однако, при более углубленном рассмотрении обнаруживают себя как модальности той самой прото-полярности Творческого — «насильственное овладение» и «добровольное отдавание себя», — что расщепляется в творческом поступке на [равно] наделяющие гештальтом материал и смысловой состав» [2, S. 21].

56 Фактически это «нечто другое/последующее» (etwas weiteres) и есть историзация: активизируется или задается смысл и пространственный, и темпоральный — что и есть история. И эта история — именно «далее» в смысле расширения (Erweiterung). Т. е. этот пассаж — переход уже к историографии, т. е. буквально к историописанию.

предмета образных искусств, так и для темпорального протекания звуковой последовательности в музыке и языкового представления в поэтическом искусстве. Художественное надделение гештальтом (Gestaltung)⁵⁷ — это индивидуация. Соответственно, произведение искусства — это индивидуальная форма в трех аспектах: благодаря своему формальному ограничению и замкнутости, в качестве чего одномоментного и своегообычного и, наконец, посредством своей структурной определенности. Только таким образом является его формальная замкнутость, его индивидуальная своеобычность не как нечто случайное, но как результат смыслонаполненного волеизъявления (sinnvoll gewollte)⁵⁸ [4, S. 90].

Очень скоро становится отчетливо видно, что развертка текста Фрая — это последовательность «определений-обособлений» (*besondere Bestimmungen*), приводящих через отторжение структурной иерархии большинства форм продуктивности к уникальному онтологическому «острову» — произведению искусства.

Но эта структурная целостность, эта индивидуальная сущность (Wesenheit) произведения искусства снова нуждается в особых определениях, дабы отличить художественное произведение как таковое от иных творческих продуктов человека. Рассмотрим сперва противоположную сторону, то есть продуктивность не художественную. Всякая такого рода целостность, происходящая из творческого акта духа, будь то предназначенное для некоторой цели изделие, научное суждение, этический постулат, религиозная догма,

57 Легко заметить, как нелегко нам дается однозначный перевод *Gestaltung*: «надделение гештальтом», «обретение гештальта», «гештальтизация» и т. п. Главное — сохранить сам «гештальт», не поддасться соблазну заменить его чем-то более привычным, вроде «образа», «формы», «структуры», тем более — «вида» или «идеи». Из разбираемых пассажижей со всей наглядностью видно, что он(а) — отдельная сущность, быть может, чуть более высшего порядка, а на самом деле, если говорить со всей терминологической скрупулезностью, — гораздо более глубоко до-порядка, хотя и не хаоса.

58 Букв. «поволенного в полноте смысла» (по типу, например, «однозначно показанного»). Но принципиальнее другое: творящая (художественная) воля выражает себя в ограничении-изоляции, то есть — в индивидуации, но одновременно (симультанно!) — и в надлении структурой (через гештальт). Напомним, что для Шопенгауэра, всякий акт воли, т. е. индивидуация и объективация — это «акт тела», который может быть болью, а может — удовольствием, это непосредственное явление воли в теле («Мир как воля и представление». Кн. 2, § 18 [14, с. 229]).

неизбежно предполагает применительно к себе некоторую большую и более всеобъемлющую целостность, с которой данная целостность соотносена, в которую она включена, неважно, включение это возможно в отдельном случае мысленно или практически; бытийственная форма этой [исходной] целостности имеет смысл и значение только в соотношении с этой всеобъемлющей целостностью.

Получается, что произведение искусства сущностно не вписывается в структурную иерархию. Не подготовка ли это к появлению фигуры самого автора текста (см. концовку), т. е. индивидуума и реального, и конкретного, не нуждающегося в своем расширении, но нуждающегося в расширении (и присвоении?) не своего... Это тоже творчество, но актуально персонифицированное: другого Другого пока нет...

Но каждая такого рода форма индивидуации со всей необходимостью предполагает именно через соотношение с более высокой целостностью и все прочие формы индивидуации, что подчинены тому же принципу упорядочивания, принадлежат той же области порядка, будучи одновременно признаваемы законными. Они могут претендовать на свое признание лишь настолько, насколько мыслимо само подобное «одновременно-признание-законным». Произведения искусства все такое фундаментальным образом не касается. Произведение признает лишь себя одного; оно содержит свой автономный принцип упорядочивания в себе самом. Кроче говорит со всей точностью: «...всякое произведение искусства в тот миг, когда оно наполняет душу, исключает все остальные». Всякое произведение изволит (will) и обязано признаваться, переживаться и цениться лишь ради себя самого⁵⁹. Всякое произведение как таковое — лишено связей и эксклюзивно. Дессуар⁶⁰ запечатлел подобное удачным выражением «островной характер».

59 Стоит обратить внимание, что автономность произведения обосновано в этом пассаже аксиологически, если не экзистенциально: автономность произведения — это самостоятельность его существования, оно — индивидуум, если следовать за словоупотреблением Ригля, следующего однозначно за Шопенгауэром.

60 Макс Дессуар — известный психолог, эстетик и теоретик искусства. Был близок теософии и спиритизму (автор термина «парапсихология»). Исследователь оккультизма. Основатель и редактор «Журнала эстетики и общего искусствознания» (1906), инициатор первого (1913) и последующих международных Конгрессов по эстетике и общему искусствознанию. Автор понятия «гаптика» (1892). Его «По ту сторону

И далее — уже прямо структурный анализ, буквально — разложение структуры, ее различение, разведение-дифферентность со стороны ее видов-лиц:

Из этого получается и основополагающая структурное различие. И снова мы исходим из противоположных сторон. Когда некоторая духовная форма целостности, некий комплекс переживаний — творческая мысль или творческое представление — включено в порядок некоей идеальной системы, совершается некоторое двойное изменение: с одной стороны, смещается сама система благодаря принятию некоторого нового содержания, с другой — в обязательном порядке меняется отдельная духовная форма целостности, дабы быть включенной в [новый] порядок. Ни в коем разе она не может в своем специфическом своеобразии, в своей модальной тотальности войти в область сверх-порядка: она может быть принятой только в определенном отношении (Bezug), в определенном способе рассмотрения и с частичным ограничением. Любое включение в порядок, присущий области такого порядка, что превышает область всякого порядка (Einordnung in einen übergeordneten Ordnungsbereich), вследствие этого означает отказ от специфического своеобразия и единичности комплекса переживаний в его тотальности. Совсем иначе в произведении искусства: в нем комплексное единство переживаний находит — посредством творческого акта — свое специфическое индивидуальное выражение в модальной всесторонности сознания. Если при систематическом надлении порядком отказ заключается в подчинении и искажении единства переживания, то в случае с произведением искусства, напротив — в недостатке всеобщей действительности (Gültigkeit), применительно к жизни как целому. Все в произведении справедливо лишь внутри произведения, в соотношении с произведением. Любой непосредственный перенос и применение к жизни ведет к фарсу — одновременно и смешному, и трагическому: на ум приходит, например, воздействие на современников гётевского Вертера⁶¹ [4, S. 91].

души» (1917) — несомненный научно-популярный хит по сю пору. Был добровольцем в Первой мировой войне, в период нацизма подвергался репрессиям (как «крещеный еврей»).

Следующий переход — решающий, т. к. уже прямо говорится о «мы», которые «воспринимают»:

Произведение искусства как индивидуальная форма — это нечто особенное и своеобразное, не нечто всеобщее, но, однако же, мы в нем воспринимаем (empfinden) нечто исходящее и превышающее отдельный особый случай и специальное содержание, нечто всеохватывающее. Пейзажное изображение, весенняя песня передает не только определенное восприятие природы, в произведении искусства постоянно содержится и заключено некоторое Я во всех своих возможностях распространения, во всех своих формах сознания — как чувствующее, мыслящее, волящее Я, как религиозное, этическое и познающее Я. На основании этого художественное творчество входит в отношения со всеми жизненными установками: искусство может быть в той же мере и формой ведения (Erkenntnis-), и исповедью (Bekanntnis-)⁶² — этической или религиозной. Действительно, все эти формы познания со всей необходимостью так или иначе заключены в произведении искусства, покуда в нем заключен «всецелый человек» — да, «всецелый человек» как он дан в целостности некоторого единства переживаний, но, однако же, вновь не «всецелый человек», если учитывать все протекание его жизни и все предстояние (Stellung) его перед тотальностью объективного мира [4, S. 91].

61 Роман в письмах молодого Гёте породил так называемую вертеровскую горячку («вертеризм») среди тогдашней европейской молодежи. К сожалению, это предполагало не только, например, постоянное хранение при себе романа и его непрерывное чтение (Наполеон семь раз прочитал «Вертера» и брал его в свой египетский поход), не только моду на одежду во вкусе Вертера (голубой фрак с медными пуговицами, желтый жилет, фетровая шляпа, сапоги с отворотами) или обладание пистолетами той же марки (плюс — посуда и духи), но и эпидемию самоубийств (в том числе — одного юного и очень близкого друга самого Гёте). В Лейпциге было запрещено одеваться как Вертер, в Саксонии, Италии и Дании — издавать и продавать сам роман. Общее экзистенциалистское настроение текста Фрая позволяет вспомнить и Кьеркегора, в своей «Болезни к смерти» осудившего Вертера как неверующего в прощение со стороны любящего Отца, а его конец — как бегство от реальности. В контексте уже нашего текста, несомненно, примечательным является новаторский для своего времени переход повествования от первого лица Вертера к третьему лицу замечает сам издатель (у нас, заметим, принципиален обратный ход самого автора текста, но, увы, не его переводчика и комментатора). См.: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sorrows_of_Young_Werther; https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Leiden_des_jungen_Werthers.

62 Иначе: «знание/признание».

Но после «мы» тут же идет собственно «Я», т. е. Эго, которое как будто свертывается, замыкается перед лицом уже другого «я» — собственно авторского, которому принадлежит и только что произведенное произведение — научного творчества...

Я обязан на этом месте сделать заключение (schliessen)⁶³, при том что я вполне осознаю, что не раз могли быть заданы вопросы, касающиеся как оценки, полагаемой в волевом акте, и ее биологического и социологического значения, так и отношения искусства к практической и общественной жизни, равно как и вопросов «аппаратности» (das Geräthafte), как это обозначает Варбург⁶⁴. О чем еще для меня не шла речь в этом изложении-наброске — это чтобы предложить философскую систему искусства, подобное я мог бы переложить на плечи соответствующих специалистов, но как историк искусства я предпринял попытку достичь-таки теоретических оснований исследовательского метода духовно-исторического свойства и представить в известной мере вспомогательную конструкцию, предназначенную для исторического рассмотрения [искусства]. В своей книге «Готика и Ренессанс»⁶⁵ я попытался свести духовное развитие во всех его экспрессивных формах к развитию возможностей представления. Уже там я указал на то, что я рассматриваю в качестве необходимого дополнения к вышеприведенному исследованию того, как развиваются формы и тенденции воли. Кроме того, необходимо, чтобы исходя из структурного анализа творческой (schöpferischen) воли и основанных на этой воли отношений между творческим (schöpferischen) субъектом и созданным (geschaffenem)⁶⁶

63 То есть он сознательно «замкнул» свой текст, уподобляя его художественному произведению? Это самозамыкание: уподоблению субъекта истории искусства — объекту искусства.

64 Упоминание — принципиально! Здесь данный текст надо прочесть с позиции «пафоса». Где его аффективность и для чего?

65 Выход на иерархически больший уровень с уровня «эскизного» — все признаки созидającego, но не творящего акта. Имеется в виду: [1].

66 То есть опять же schaffen — это не schöpfen, потому что только последнее — к искусству, а здесь — уже к искусствознанию. Иначе говоря, к искусству относится только творчество, ко всему остальному — в том числе и к тому, что уже не предшествует-предваряет творчество, а ему наследует, что его модифицирует, относится созидание. В данном случае — и это суть разбираемого текста — созидание такого объекта, как сам текст, как средства, получается, и творения науки об искусстве. Именно творения, так как задействован новый субъект, прямо и открыто выступающий в роли и виде (гештальта) Я.

объектом были добыты (gewonnen) категории, необходимые для сравнения и толкования исторических явлений. Я верю, что развиваемый здесь структурный анализ может предложить подручное средство (Handhabe), позволяющее свести художественное созидание к определенным формам субъектно-объектных отношений и тем самым — к общеобязательным формам сознания⁶⁷. Но тем самым будут созданы основания, причем тем же способом, каким это я пытался [сделать], имея в виду возможности представления⁶⁸, но уже имея в виду волевые установки, — и для выведения и объяснения всех духовных проявлений некоторого времени из определенных базовых духовных форм, а равно и их развития.

Опять нечто созидается, а не творится, но уже применительно к курсу истории искусства. Себя автор позиционирует не как художника, т. е. Schöpfer, но как того, кто только schaffen. Но формальная структура волевого акта эпистемологического — эквивалентна структуре волевого акта творческого. Итак, созидание текста — следующий шаг после сотворения произведения. Созиданию отводится сторона «мы». Причем в его опять же индивидуализированном и персонализированном аспекте — в аспекте (или роли) «Я».

...Новый цикл на новом уровне. Что остается нам? И где уже мы? Почему так трудно употребить «Я»? Взяв «след» проблемы, почему не взять напоследок и ответственность, хотя бы на уровне

67 Поле действия — сознание с его формами, среди которых, пусть и не в равном положении, и субъект, и объект, и создание, и творение. Но напомним, что само сознание достигается, если не «добывается» через структурный анализ воли, господства и признания. Так что «произведение как явление в гештальте творческой воли познается одновременно и в качестве Действующего, Направление-Указующего, Признания-Требующего, в качестве того, что есть Сообщество-Объединяющее, Сообщество-Созидającego» [2, S. 21].

68 Еще раз: историк искусства прямо признается, что он «созидает» (schaffen) основания, которыми оказывается текст и которые — воля, и представление! При том, что в другом своем тексте Фрай, то есть автор, напоминает читателю как представителю не просто публики (это отношение к созданию искусства, Kunstschaffen, вообще), а «культурных кругов <...> самого широкого охвата». В этом диапазоне — и искусство как «культурное сообщество», и «эстетическая теория искусствознания», чье оправдание — в ее «целесообразности и продуктивности» [2, S. 22]. Но мы должны привести одно — самое принципиальное — уточнение: «...смысло-образ не только предполагает сообщество, но сам же и образует сообщество, он созидает сообщество, в котором наличествуют познавательные знаки, прообразы, идеалы, направления и целенаправление» [2, S. 21–22]. Итак, наука — это символ знания, а наука об искусстве — символ искусства, или, другими и более буквальными словами, — «метафорическое описание табу» [2, S. 22].

эпистемологии, если не этиологии за все «творчество», что привычно именуется искусствознанием, оказываясь на самом деле тем, что сам Фрай обозначил как «этопэзия», созидание и сотворение — этоса, он же — модус всякого творчества⁶⁹, преодолевающего, как кажется, неизбежный патос, логос которого, однако, не идет далее формул, если не формуляров, планшетов, коллажей и ассамбляжей.

Итак, от воли эстетической мы вместе с Фраем перешли к воле художественной, далее — к научной, но вела нами — воля к истине, что означает свободу, ибо такова воля Духа.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Frey D. *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg: B. Filser, 1929.
2. Frey D. *Zur Grundlegung // Frey D. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien: Rudolf M. Rohren, 1946. S. 11–22.
3. Frey D. *Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte // Frey D. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien: Rudolf M. Rohren, 1946. S. 23–79.
4. Frey D. *Das Kunstwerk als Willensproblem // Frey D. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Wien: Rudolf M. Rohren, 1946. S. 80–92.
5. Gundolf F. *George*. 1. Aufl. 1920. Berlin: Verlag Bondi, 1920.
6. Kemp W., Hg. *Kunstwissenschaft und Rezeptionsaesthetik*. Berlin: Dietrich Reimer, 1992.
7. *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage* / Betthausen P., Feist P.H., Fork C., Hg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.
8. Preziosi D. *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven & London: Yale University Press, 1989.

69 Ср.: «Во всем художественно гештальтном есть некоторая этопэзия, превращение созидającego субъекта в представляющего, самоощущение себя (*Sich-Fühlen*) в представляющем, а равно — и в различных модификациях и градациях, что опять же характерны для художественной установки, присущей созидающей личности...» [2, S. 17].

9. Preziosi D., ed. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

10. Panofsky E. *Der Begriff des Kunstwollen // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. 1920. H. 14. S. 321–329.

11. Podro M. *The Critical Historians of Art*. New Haven & London: Yale University Press, 1982.

12. Sedlmayr H. *Die Quintessenz der Lehren Riegls // Riegl A. Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Mann, 1995. S. XI–XXXIV.

13. Wind E. *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*. Hamburg: Filo Fine Arts, 2011.

14. Шопенгауэр А. *Сочинения*. В 2 т. / Пер. М. И. Левиной и др. Т. 1. М.: Наука, 1993.