

УДК 7.03(4)

Венская школа истории искусства: методологические основания и подходы к изучению художественного произведения

© Петракова Е. И.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

На протяжении всего двадцатого века в европейском искусствознании доминировала Венская школа истории искусства. Именно Вена в конце XIX века можно было назвать европейским центром дискуссий и исследований в области искусствоведения, а также источником повышенного внимания именно к теоретическим вопросам, которые со временем вывели историю искусства на совершенно новую ступень научного знания. В предложенной публикации впервые комплексно изучены научные подходы к анализу и интерпретации художественного произведения, разработанные учеными Венской школы, а также влияние их наследия на развитие современного искусствоведения в целом. Более детально рассмотрена методология наиболее крупных теоретиков — Алоиза Ригля, Макса Дворжака и Эрвина Панофского.

Ключевые слова: Вена, школа истории искусства, теоретическое искусствознание.

(Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 34–40)

Vienna school of art history: methodological background and approaches to the study of a piece of art

© Petrakova E. I.

Educational Establishment "Belarusian State University of Culture and Art", Minsk

Vienna school of art history dominated during the 20th century in European art studies. Vienna was the European center of discussion and research in the field of art studies as well as the source of special attention to theoretical issues which placed art history on a new stage of scientific knowledge. The article considers the main approaches to the analysis of art works made by the representatives of Vienna School of Art History. The author makes first complex research of their theoretical contribution and influences on the development of contemporary art history. This article represents thoroughly considered methodologies of A. Riegl, M. Dvorzhak and E. Panofsky.

Key words: Vienna, School of Art History, theoretical art studies.

(Art and Culture. — 2011. — No. 1(1). — P. 34–40)

В XX веке в изучении искусства как в Европе, так отчасти и в Америке доминировала Венская школа истории искусства, которая оказала существенное влияние на все мировое искусствознание в целом. Венская школа истории искусства обрела широчайшее признание в качестве основного действующего механизма, который придал истории искусства статус научной дисциплины и создал совершен-

но оригинальную методологию изучения художественных произведений. По причине ограниченного объема статьи невозможно проанализировать богатейшее теоретическое наследие искусствоведов данной школы в полной мере, равно как и оценить степень его влияния на дальнейшее формирование всего мирового искусствознания. Исходя из этого, целью данной статьи является выделение только основных и

Адрес для переписки: e-mail: bguki@tut.by — Е. И. Петракова

самых существенных подходов ученых Венской школы к выработке новой общей методологии истории искусства как науки в целом и к анализу художественного произведения в частности на примере наиболее крупных ее представителей — Алоиза Ригля, Макса Дворжака и Эрвина Панофского.

В западной литературе известно много сравнительно новых публикаций, посвященных этой теме, т. к. принципы, заложенные учеными Венского университета, оказывают существенное влияние и на современное поколение историков искусства. Среди них можно выделить книгу Кристофера Вуда, посвященную авторам новой Венской школы, а также труды Бенжамина Бинстока и Лори Шнейдер Адамс, в которых анализируются проблемы методологии искусства в целом. В нашей стране, напротив, комплексных научных работ, посвященных этой проблематике, не существует, поэтому информация о теоретическом наследии Венской школы искусствоведения белорусскому читателю доступна лишь в московских изданиях (преимущественно Российского государственного гуманитарного университета). Наиболее известными среди них являются труды доктора философских наук, заведующего сектором теории искусства Российского университета культурологии В.П. Шестакова. Однако работы указанного автора посвящены, главным образом, истории и судьбе деятелей Венского университета (в особенности Э. Гомбриха), но не анализу непосредственно их *искусствоведческой методологии*. Исходя из этого, видится вполне актуальным акцентировать внимание на исследовании именно этого аспекта в работах теоретиков Венской школы.

История возникновения Венской школы относится к концу XIX — началу XX века — времени, когда пришло понимание, что традиционная теория искусства, основанная на академическом классицизме, не в состоянии быть основой для научной истории искусства. Впервые же термин «школа» применительно к деятельности ученых, связанных с Венским уни-

верситетом, был введен в употребление известным чешским коллекционером и художественным критиком Винсентом Крамаром в 1910 году. Общеупотребительным это понятие стало благодаря последующим статьям Отто Бенеша в 1920 и Юлиуса фон Шлоссера в 1934 годах.

Венская школа истории искусства — общий термин, используемый для описания развития фундаментальных методов истории искусства в Венском университете, главным образом, в начале XX века. Важно понимать, что понятие «Венская школа» апеллирует не к догматически объединенной группе ученых исключительно в стенах Венского университета, но скорее к интеллектуальной эволюции, охватившей не одно поколение, в которой многие выдающиеся историки и теоретики искусства строили свои уникальные искусствоведческие концепции во многом на основе или вопреки теоретическим достижениям своих предшественников и коллег [1]. Основные элементы этой эволюции являются фундаментальными для современной истории искусства, даже в том случае, если индивидуальные подходы отдельных ученых не отличаются совершенной стройностью формулировок и не могут на сегодняшний день претендовать на абсолютную истинность.

Несмотря на то, что основные научные труды, изданные представителями Венской школы, написаны на немецком языке, которому по понятным причинам отдавалось явное предпочтение, многие выдающиеся ученые Венского университета были выходцами из восточноевропейских стран — Польши, Словении, Чехии, Хорватии, Венгрии и др. В настоящее время в сферу научного интереса европейской научной искусствоведческой элиты все чаще попадают вопросы степени влияния трудов знаменитых венцев на формирование искусствоведческой науки в целом, равно как и отдельных подходов к изучению художественного процесса в странах Центрально-Восточной Европы после 1918 года. В частности, исследуются пути, посредством которых идеи Венской

школы вплетались в историографию искусства в Центрально-Восточной Европе, а также степень трансформации этих идей применительно к новому контексту: к политическим и идеологическим реалиям других государств после падения Австро-Венгерской империи.

Таким образом, становится очевидной необходимость анализа исторического развития Венской школы, оценки ее вклада, внесенного в европейское искусствознание, а также степень влияния ее концепций и подходов на развитие отечественного искусствознания.

Необходимо отметить, что в конце XIX века в сложившемся историческом контексте среды ученых-искусствоведов университетским историкам искусства долгое время приходилось отстаивать право на существование своей науки, которую поначалу считали лишь «философскими спекуляциями» [2], имеющими мало общего с подлинно научным знанием музейных специалистов. Венский университет стал одним из первых университетов в Европе, в котором историю искусства начали преподавать как самостоятельную дисциплину, отличную от эстетики. До этого в германоязычных странах история искусства преподавалась только в политехнических школах и в связи с архитектурой.

Характерной чертой, которая отличала Венскую школу, была попытка впервые представить историю искусства в качестве научной дисциплины посредством отделения принципов и суждений, присущих непосредственно истории искусства от вопросов эстетических предпочтений и вкуса. Помимо этого приверженцы Венской школы чувствовали острую необходимость формулировки и установления четких и строгих концепций анализа художественного произведения, с помощью которых может быть осмыслено и понято любое произведение искусства. Таким образом, вместо позитивизма, философской эстетики (характерной для Германии и основанной на традициях идеалистической философии), эмпиризма и знаточества, которыми характеризовалось искусство-

знание XIX века, Венская школа впервые обратилась к *теоретическому искусствознанию*, формулируя его основные концепции во многом в контексте достижений современной археологии и философии [3]. Помимо этого, в работах ученых Венской школы понимание всеобщих исторических закономерностей развития искусства впервые исходит из психологии, а в более поздних работах некоторых ее представителей — гештальтпсихологии. *Gestalt* (от нем. форма, структура; применительно к искусству — целостный образ) обозначает целостное объединение элементов, не сводимое к сумме его частей, т.е. целое есть нечто гораздо большее, нежели сумма составляющих его элементов.

Можно смело констатировать, что из всех европейских городов именно в Вене (изначально в Музее декоративного искусства, далее в Институте изучения истории Австрии и, наконец, в Венском университете) на протяжении второй трети XIX века шел активный процесс постепенного переосмысления позиции и методов истории искусства. Об этом свидетельствует подробное описание исторической ситуации в области искусства в указанный период в Европе, сделанное крупнейшим французским исследователем Жерменом Базеном в его фундаментальном труде «История истории искусства», а также некоторые статьи Э. Гомбриха, Юлиуса фон Шлоссера и других современников. В результате переосмысления позиции и методов истории искусства назрел наиболее важный, переломный момент в истории современного искусствознания — им стало осознание необходимости новых мощных теоретических построений для качественного, точного анализа художественного произведения. При этом теоретические концепции должны были создаваться в тесной связи с практической музейной работой, чтобы не утратить непосредственный контакт с произведениями искусства. В этом контексте важным является тот факт, что практически все крупнейшие представители Венской школы сочетали академическую

карьеру университетских профессоров с кураторской деятельностью в художественных музеях либо с сохранением художественного наследия — подобный союз, с самого начала закрепившийся в Вене, стал впоследствии чрезвычайно продуктивным.

Представителями этой школы являются многие выдающиеся историки искусства, в большей или меньшей степени известные международной публике. Среди бесспорных лидеров можно выделить таких ученых, как Алоиз Ригль и Франц Виккхоф, стоявших у истоков школы, Юлиус фон Шлоссер, Фриц Заксл, Генрих Вельфлин и Макс Дворжак, активно развивавших принципы своих предшественников, Ганс Зедльмайр, Эрнст Гомбрих, Эрвин Панофский, Отто Бенеш, Дагоберт Фрей, Отто Пэхт, Ганс Титце — крупных искусствоведов нового поколения, также вышедших из стен Венского университета.

У самых истоков основания Венской школы стояли два крупных ученых — выпускники кафедры истории современного искусства при Институте исследований по истории Австрии — Франц Виккхоф и Алоиз Ригль. Несмотря на неоспоримый исследовательский талант и значительный вклад Виккхофа в развитие истории искусства (именно ему удалось первым сформулировать теоретические принципы новой школы и издать множество научных работ, основанных на тщательнейшем анализе произведений искусства), отцом Венской школы, а также ученым, положившим начало новому подходу к изучению истории искусств, по праву считается один из наиболее передовых мыслителей своего века крупнейший теоретик Алоиз Ригль.

На сегодняшний день работы Ригля не остались вне поля зрения ни одного из крупных историков искусства — большинство из них так или иначе обращались к его теориям, несмотря на то, что оценка его работ всегда была весьма неоднозначной. Разнообразие его подходов колебалось от интереса к абстрактным понятиям до исследований мельчайших веществен-

ных сторон повседневных объектов, обычно оцениваемых скорее как ремесло, нежели искусство.

В своих трудах Ригль вводит и анализирует *три главных аспекта*: концепцию «художественной воли» («Kunstwollen»), исследование исторических законов и значимость прикладного искусства в истории искусства в целом [4].

Широчайшее влияние теории Ригля на все мировое искусствознание XX века обуславливалось, в первую очередь, универсальностью его концепции к изучению искусства: решение наиболее значимых искусствоведческих проблем австрийский ученый видел *в синтезе формального подхода* (в трактовке Гильдебранда, Фидлера и Марэ) *с историческим подходом к изучению искусства*.

Вклад, который внесли основоположники Венской школы Виккхоф и Ригль в мировое искусствознание, грандиозен и неоченим: они впервые выступили против субъективистского и позитивистского понимания истории искусства как эволюции стилей. Именно эти ученые отказались от формирования науки об искусстве посредством систематизации творческих биографий отдельных художников как отражения их личности и выражения их воли, а также против противопоставления высокого и прикладного, классического и неклассического искусства как тупикового и неверного пути, который только уводит исследователя от верного понимания художественных произведений. Вместо этого «они ввели в историю искусства плюралистический релятивизм, ориентацию на психологию» [2].

Принципы, основанные Виккхофом и Риглем, получили дальнейшее развитие у Макса Дворжака — яркого представителя Венской школы истории искусства периода ее становления. Опираясь на философские работы Дильтея, Дворжак разделял с ним представление об иррациональной природе исторических явлений, которые нельзя объяснить или описать с

помощью причинно-следственной системы связей.

Если попытаться проанализировать особенность методологии Дворжака, можно прийти к выводу, что на протяжении всей научной деятельности взгляды и убеждения ученого значительным образом трансформировались от анализа формальных элементов в произведении искусства до отрицания формального подхода и перехода к исследованию исключительно духовного содержания в искусстве.

В поиске базисных основ европейской искусствоведческой науки Дворжак оперирует понятием «дух времени» как основополагающей из них. Таким образом, ученый рассматривает всю историю искусства как историю духа, внутри которой диалектически взаимодействуют тенденции «идеализма» и «натурализма» [5]. Дворжак был убежден, что художественная культура развивается поэтапно, циклически, и ее история может быть описана через совокупность собственных стадий (эпох) большей или меньшей длительности. Известный французский ученый Жермен Базен отмечал, что, согласно искусствоведческому методу Дворжака, «следует включить эволюцию стиля в общую картину развития идей, и, только установив связь данного произведения искусства с другими формами сознания, мы можем уяснить его значение» [3].

Таким образом, творческий путь Дворжака завершился отрицанием методов формальной школы, которой придерживались многие его коллеги (в частности Ригль, Вельфлин и др.). Он считал, что формальный подход сводил всю историю искусства лишь к демонстрации формальных мотивов, организации пространства, трансформации линейности в живописи и т. д. Пытаясь преодолеть господствующий в начале века формализм, Дворжак сделал это, по мнению многих авторитетных исследователей, с помощью другой крайности: путем абсолютизации духовного начала в искусстве.

Самой известной книгой ученого является «История искусства как история духа»,

опубликованная после смерти автора и представляющая собой сборник наиболее значимых теоретических работ. Такое название книги было предложено редактором книги Феликсом Хорбом, которое, по мнению многих современных искусствоведов, как нельзя лучше отразило суть методологии Дворжака, стремящегося исследовать связи искусства с идейной жизнью соответствующих эпох. Нужно сказать, что работы Дворжака не были связаны ни с финалом, ни с вершиной развития Венской школы истории искусства. После него она получила дальнейшее развитие в исследованиях более поздних ее представителей. Тем не менее, вклад Макса Дворжака в европейское искусствознание огромен: научные взгляды ученого получили развитие в работах его учеников (Юлиус фон Шлоссер, Шарль де Тольнэ, Антонио Морасси и др.), а его теоретические труды стали основой многих последующих исследователей.

Говоря о становлении искусствоведческой науки, нельзя не признать особую роль, которую сыграл в нем известный немецкий ученый Эрвин Панофский, в 1931 году иммигрировавший в США и, по мнению многих исследователей, ставший основателем американского теоретического искусствознания. Тем не менее, несмотря на отъезд ученого и длительную работу вдали от прежних коллег, методологически он остается верен традициям и принципам Венского университета. На сегодняшний день наследие Эрвина Панофского находится в центре современных споров о методологии изобразительного искусства, а сам исследователь наряду с Вельфлином, Риглем и Гомбрихом является самым известным западным искусствоведам XX века [6].

То, что очевидно роднит Эрвина Панофского с Венской школой, — это поиск системы понятий, которые смогли бы раскрыть объективный смысл произведения искусства. Он, как и многие его предшественники и последователи, обосновывает необходимость новых, универсальных категорий искусствознания. Одной

из таких категорий стал разработанный им *иконологический подход* к изучению искусства.

Наряду со своим учителем Аби Варбургом, Панофский традиционно считается основоположником иконологии — направления в искусствознании, исследующего сюжеты и изобразительные мотивы в художественных произведениях для определения его историко-культурного смысла и выраженного в нем мировоззрения. Несмотря на то, что довольно часто понятие иконологии приравнивается к понятию «иконография», эти два термина имеют существенные различия, и в ходе исследования они скорее взаимодополняют друг друга. Наиболее убедительно они трактуются Джеймсом Холлом в его фундаментальном труде «Словарь сюжетов и символов в искусстве»: «Наука, занимающаяся определением *смысла и содержания* изображенного на картине, называется иконологией; а *описание сюжетов* и несущих смысловую нагрузку деталей — это иконография. Как всякая «-логия», иконология тяготеет к синтезу, тогда как иконография — к анализу, описанием («-графия») результатов которого она занимается» [7].

Художественное произведение рассматривается Панофским в качестве символа или символической формы, которые являются основополагающими понятиями для иконологии. В своей книге «Иконологическая концепция современной буржуазной науки об искусстве» Н. Н. Рубцов заключает, что «форма иконологии, предложенная Панофским, — это теория и метод, с помощью которых на основе идей философии символических форм делается попытка целостной интерпретации всей семантической структуры произведений изобразительного искусства» [8].

Другими словами, иконология Панофского может пониматься как некий гуманистический метод в применении к научному исследованию. Гуманизм трактуется ученым «не столько как движение, сколько как точка зрения, которую можно определить как убежденность в человеческом достоинстве, и основана

она, с одной стороны, на утверждении человеческих ценностей (разумности и свободе), а с другой — на признании человеческой ограниченности (склонности к заблуждениям и бренности)» [9, с. 13]. Панофский доказывает, что без сознательного принятого гуманистического взгляда на мир и человека не может быть построена ни одна гуманитарная дисциплина, в том числе и наука об искусстве. В своей полемике с формальными концепциями Ригля и Вельфлина ученый акцентирует внимание на том, что для выработки правильного подхода искусствовед должен выйти за пределы непосредственно искусства (против чего активно выступали формалисты) и обратиться к реальной жизни, а от нее — к философии, чтобы найти критерий, позволяющий отличить гуманное от негуманного. Согласно Панофскому, если человеку чуждо высокое человеческое достоинство, он не сможет постичь подлинного смысла искусства, даже если изучит все музейные каталоги и все теоретические труды.

Панофский убежден, что главной чертой формализма в искусствознании является даже не то, что он отказывается от анализа содержания произведения искусства (что, в общем-то, и не всегда верно), но прежде всего то, что само содержание понимается формально: как определенный смысл, приносимый человеком в создаваемую им форму, — неважно, является ли эта форма художественной или практической. Исследователь говорит, что не всякое содержание может стать содержанием искусства, даже «дух» может быть враждебен искусству, если он не гуманистичен [9, с. 15].

Своей так называемой гуманистической переориентацией искусствознания в 1940 году Панофский бросает вызов целой плеяде европейских искусствоведов, которые в своем стремлении к научности и объективности забыли, казалось бы, о банальнейшей, но в то же время гениальной в своей простоте идее: художественное творчество становится Искусством только тогда, когда оно человечно.

Несмотря на то, что работы Панофского отличаются более свободной литературной формой изложения материала и полны достаточно отвлеченных непосредственно от искусствоведческой теории рассуждений, его методология базируется на конкретных практических позициях, сочетая теоретические рассуждения с конкретными музейными исследованиями. Читая курсы лекций в университетах США, Панофский, по сути, создал там свою иконологическую школу, традиции которой сейчас применяются в изучении всех сфер культуры, в том числе и кино.

Заключение. На примерах Ригля, Дворжака и Панофского мы видим, что определенно имея общие признаки (психологизм, анализ развития искусства с точки зрения внутренних, присущих только ему процессов и т. д.) и единые цели (вывести науку об искусстве на новую ступень научного знания, разработать новую методологию грамотного и объективного анализа художественных произведений), Венская школа не была однородной. Внутри нее существовало множество методов, направлений, подходов к изучению истории искусства: синтез формализма и историзма Ригля и Вельфлина, дильтеевский идеализм Макса Дворжака, крочанство Юлиуса фон Шлоссера, иконология Эрвина Панофского, психоанализ Эрнста Криса, гештальтпсихология и структурализм Г. Зедльмайра, сочетание исторического и теоретического подходов, а также использование метода альтернативного, ситуационного анализа истории искусства Эрнста Гомбриха и т. д.

Подводя итог вышесказанному, можно смело констатировать, что Венская школа совершила революцию в изучении истории искусства, преодолев традиционный эмпиризм, покончив с региональным и элитарным подходом

к искусству и обосновав необходимость теоретического искусствознания, органически связанного с последними достижениями археологии, философии, психологии, культурологии. Теоретическое наследие венской школы до сих пор остается актуальным и вызывает живой интерес со стороны современных искусствоведов. Особенно активно ведутся исследования о мере распространения методологии венских ученых в Европе и степени их влияния на формирование искусствоведческой науки, какой мы видим ее в настоящее время, в каждой отдельно взятой стране Восточно- и Центральноевропейского регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wood, C. S. Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s / C. S. Wood. — N. Y.: Zone Books, 2003. — 485 p.
2. Шестаков, В. П. Трагедия изгнания: судьба Венской школы истории искусства / В. П. Шестаков. — М.: Галарт, 2005. — 159 с.
3. Базен, Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / пер. с фр. Ц. Г. Арзакаяна. — М.: Прогресс – Культура, 1994. — 528 с.
4. Binstock, B. Historical Grammar of the Visual Arts / translated by Jacqueline E. Jung. — N. Y.: Zone Books, 2004. — 495 p.
5. Дворжак, М. История искусства как история духа / М. Дворжак. — СПб.: Академический Проект, 2001. — 336 с.
6. Арсланов, В. Г. Западное искусствознание XX века / В. Г. Арсланов. — М.: Академический Проект, Традиция, 2005. — 862 с.
7. Холл, Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл. — М.: Крон-пресс, 1996. — 656 с.
8. Рубцов, Н. Н. Иконологическая концепция современной буржуазной науки об искусстве / Н. Н. Рубцов // Вопросы философии. — 1987. — № 6. — С. 101.
9. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / пер. с англ. В. В. Симонова. — СПб.: Академический Проект, 1999. — С. 13–15.

Поступила в редакцию 5.05.2010 г.