

Предисловие к первому изданию

Книгу эту следовало бы, собственно, написать иначе. После того как несколько лет назад я уже высказал в общих чертах свои мысли¹, было естественно дать теперь исчерпывающее изложение истории основных понятий. Должна же наконец появиться история искусств, где бы шаг за шагом было прослежено возникновение современного видения², — история искусств, которая не только повествовала бы об отдельных художниках, но в систематической последовательности показывала бы, как из линейного стиля возник живописный, из тектоничного — атектоничный и т. д. В ней недостаточно было бы проследить эту эволюцию на примере рисунка фигур, одежды, деревьев, а нужно было бы так же подробно описать изменение всего облика картины, перемену представления о ней, да еще включить в число изобразительных искусств архитектуру и декоративное искусство, иначе построение осталось бы шатким и односторонним.

Но о таком широко захватывающем изложении теперь, во время войны, нечего и думать. Ни один изда-

¹ *Wölfflin H.* Das Problem des Stils in der bildenden Kunst // Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Bd. XXXI. Erster Halbband. Berlin, 1912. S. 572–578. Доклад был зачитан 7 декабря 1911 года. — *Примеч. науч. ред. изд. 2019.*

² Слово «видение» (Sehen) можно было бы перевести на русский язык как «зрительное восприятие», но мы предпочли дать более точный и более краткий перевод этого часто встречающегося у Вёльфлина термина. — *Примеч. перев. изд. 1930.*

тель не пошел бы на издержки по оплате дорогостоящих альбомов, иллюстраций, составляющих необходимую основу такой «истории искусства без имен». Поэтому я выразил свои взгляды по возможности короче и проще и, пожертвовав всем второстепенным, попытался установить одни только основные понятия развития. Снимки, в число которых не включены те, что передают общеизвестные произведения, все же достаточно многочисленны, так что и сами по себе они способны вызвать интерес и независимо от комментария в тексте побудить читателя к самостоятельным размышлениям. Конечно, ничего нельзя поделаться с принципиальным затруднением, заключающимся в том, что картины, в которых цвет является самостоятельной композиционной ценностью, не поддаются фотографированию. Можно фотографировать произведения классической живописи; хотя такие фотографии и не будут соответствовать оригиналу, они не будут также противоречить ему. Напротив, по отношению к картинам барокко фотография почти всегда означает искажение их сущности.

Мои исследования ограничиваются областью нового искусства. Как я ни убежден в пригодности тех же понятий и для других эпох, все же главной моей задачей был анализ именно этого периода. Вопрос о степени приемлемости идеи периодичности развития не имеет никакого отношения к основным положениям этой книги.

Все развитие нового искусства подчинено двум понятиям: классицизму и барокко. Само собой разумеется, слово «классический» употребляется здесь не в смысле оценки достоинства. Что же касается обозначения термином «барокко» всей послеклассической эпохи вплоть до озирающегося на пройденный уже этап неоклассического стиля, то оно, может быть, еще не стало вполне общепринятым, однако достаточно подготовлено предшествующим развитием смысла слова «барокко», представляющим собой один из удивительнейших примеров изменения значения слова!

Логический анализ в науке об искусстве не поспевал за исследованием фактов. В то время как благодаря работе последнего поколения история искусства в отношении своего фактического содержания стала почти во всех частях радикально новой, понятия, при помощи которых эти новые факты должны быть переработаны для исторического познания, изменились в меньшей степени. Я говорю не о средней литературе, где за анализ стиля выдается смесь самых разнородных утверждений; даже в более серьезных трудах строгий подход к фактам сочетается иногда с поверхностной или прямо небрежной его логической разработкой, и такое положение дел на первый взгляд никого не смущает. Тем не менее мы разделяем общее мнение о том, что подлинная работа по истории искусства начинается лишь с момента полного упорядочения наличных памятников.

Если не принимать в расчет Юлиуса Ланге, исследовавшего по преимуществу историю античного искусства, то, конечно, Алоиз Ригль является самым замечательным примером ученого, методически размышлявшего об основах стилеобразования и в работе над вполне осиленным фактическим материалом постоянно стремившегося к усовершенствованию понятийного аппарата. Особенно удачна его характеристика терминов «оптический» и «гаптический» (тактильный) — зрительных и осязательных ценностей; с этим могут быть сопоставлены лишь несколько замечательных страниц о живописном, написанных руководившимся глубокой интуицией Викгофом¹. Но плодотворной оказалась также работа мысли в других направлениях². Общая кри-

¹ *Wickhoff F.* Die Wiener Genesis // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Beilagen. Bd. 15–16. Wien, 1895. Перепечатано в сочинениях, т. I (1912), под заглавием «Römische Kunst» (*Wickhoff F.* Römische Kunst // Die Schriften Franz Wickhoffs / Hrsg. von Max Dvořák. Berlin, 1912).

² *Riegl A.* Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwick-

тическая оценка и систематическая разработка всех достижений в этой области произведены Шмарзовом в книге, посвященной переходу искусства от Античности к Средним векам¹. Понадобилась бы целая книга, чтобы отмежевать мои взгляды от взглядов этих исследователей. То, что я хочу здесь изложить, не включает в себе ничего полемического. Столь же малообязательным я считал перечисление всех случаев совпадения моих взглядов со взглядами других. Не сознавая себя зависимым от определенных произведений и все более ощущая противоречие между своим взглядом и существующей литературой, я, конечно, желал бы, чтобы другие судили об этом иначе и находили созвучие более значительным, чем я. Ибо убедительны в конечном итоге как раз те мысли, которые соответствуют общему направлению. Среди более молодых ученых многие, по-видимому, рассматривают вещи сходно со мною, и очень родственная духовная потребность обусловила появление такой книги, как «Фазы развития новой архитектуры» Франкля².

lung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien, 1901; Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. Wien, 1902; Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen / Hrsg. von A. Burda und M. Dvořák. Wien, 1908; Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini / Hrsg. von A. Burda und Oskar Pollak. Wien, 1912. Наряду с этим следует назвать также ранние работы, исследующие частные проблемы истории античного орнамента: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, 1893. На односторонности и опасности, заключенные в риглевском способе исследования, указал Гейдрих в значительной критической статье по поводу работы Янсена: *Jantzen H.* Das niederländische Architecturbild. Leipzig, 1910 (*Jantzen H.* Das niederländische Architecturbild. Bespr. von Ernst Heindrich // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft / Hrgb. von M. Dessoir. Bd. VIII. Stuttgart, 1913. S. 117–131).

¹ *Schmarsow A.* Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Leipzig; Berlin, 1905.

² *Frankl P.* Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig; Berlin, 1914.

Ничто так ярко не характеризует противоположность между старым искусством и искусством нынешним, как единство формы видения в прежние времена и разнообразие этих форм сейчас. Кажется, что самые противоречивые представления способны ужиться друг с другом так, как это никогда не случалось до сих пор в истории искусства. Мечтают о рельефной сцене и в то же время возводят постройки, рассчитанные на впечатление глубины. Пластически-линейное искусство так же значимо, как и живописное, оперирующее одними только зрительными впечатлениями. В каждом художественном листке мы видим осуществленными почти все возможности рисунка. Какими незначительными кажутся в этой перспективе отдельные расхождения, наблюдающиеся в прошлом! Только историческая в самом существе своем эпоха могла воспитать эту широту чувства. Но убыль силы современного искусства по сравнению с устремленной в одну сторону мощью прошлых эпох громадна. Прекрасной задачей научной истории искусства является сохранение живым хотя бы понятия о подобном единообразном видении, преодоление невероятной путаницы и установка глаза на твердое и ясное отношение к видимому.

Вот какую цель преследует настоящая книга. В ней рассматривается внутренняя, так сказать, естественная история искусства, а не проблемы истории художников. (Конечно, возможен случай, когда при изучении художественного развития отдельной личности мы наталкиваемся на те же закономерности, каким подчинено развитие искусства в целом.) То, что в книге затронуты не все понятия истории искусств, отражено уже в заглавии. Однако задачей этой книги не является подведение итогов; правильнее сказать, что в ней нащупывается и открывается нечто новое, и было бы желательно, чтобы как можно скорее ее затмили более основательные монографии.

Г. Вёльфлин
Мюнхен, осень 1915 г.

Предисловие к шестому изданию

Книга, вышедшая в 1915 году первым изданием, переиздается шестой раз в неизменном виде. Вместо длинных предисловий предшествующих изданий я предпосылаю сейчас лишь несколько положений. Разъяснения и дополнения, которые должны были сопровождать старый текст, постепенно до такой степени разрослись, что могут быть помещены только в самостоятельном втором томе.

Для общей ориентировки скажу только следующее. «Основные понятия» вытекли из потребности подвести более солидный фундамент под определения, с которыми приходится иметь дело историку искусства; не под оценочные суждения — об этом здесь вовсе нет речи, — но под определения, характеризующие стили. А для характеристики стиля важно познать прежде всего форму образования представления, с которой ей приходится иметь дело при исследовании того или иного частного случая. (Лучше говорить формы *представления*, а не формы *видения*.) Само собой разумеется, форма наглядного представления не есть нечто внешнее, но ей присуще решающее значение также для определения содержания представления, и постольку история этих наглядных понятий является также элементом культурной истории.

Способ видения, или, скажем также, наглядного представления, не является с самого начала и повсюду тождественным, но, подобно всему живому, подвержен

развитию. Есть ступени развития представления, с которыми историк искусства должен считаться.

Нам известны первобытно-«незрелые» способы видения, и, с другой стороны, мы говорим о «цветущих» и «упадочных» периодах искусства. Греческое архаическое искусство или стиль средневековых скульптур на портале Шартрского собора мы не вправе интерпретировать так, как если бы вещи эти были сделаны в настоящее время. Вместо того чтобы спрашивать: «Какое впечатление производят эти художественные памятники на меня (т. е. на современного человека)?» — и соответственно определять то, что они выражают, историк должен уяснить себе, каким вообще выбором располагала эпоха из числа возможных форм. Это уяснение приведет к существенно иной интерпретации.

Линия развития наглядного представления — употребляя выражение Лейбница — дана «виртуально», но в фактически переживаемой истории она подвергается различным изломам, стеснениям, преобразованиям. Настоящая книга вовсе не ставит себе целью дать поддержку из истории, она пытается только наметить масштабы, с помощью которых можно дать более точное определение исторических изменений (и национальных типов).

При этом наша формулировка понятий касается лишь развития Нового времени. Для других периодов понятия эти должны подвергнуться соответствующей модификации. Все же моя схема оказалась пригодной для исследования даже таких областей, как японское и старое северное искусство.

Возражение, будто благодаря допущению «закономерного» развития представления уничтожается значение художественной индивидуальности, нелепо. Как тело в своем строении насквозь подчинено законам и это подчинение не вредит образованию индивидуальных форм, так и закономерность духовной структуры

человека несколько не противоречит человеческой свободе. И утверждение, что все мы видим вещи так, как хотим их видеть, есть истина само собой разумеющаяся. Речь идет лишь о том, в какой мере это человеческое хотение подчинено известной необходимости, — вопрос, во всяком случае выходящий за пределы анализа художественного восприятия и художественного творчества и подлежащий ведению комплекса исторических дисциплин, а в конечном счете — метафизики.

Дальнейшей проблемой, только намеченной, но не разработанной в настоящем сочинении, является проблема периодичности и непрерывности. Несомненно, что при углублении в историю мы никогда не найдем в ней двух совершенно схожих моментов, но столь же несомненно, что внутри развития, рассматриваемого в целом, возможно различить ряд замкнутых в себе эволюционных процессов и что линии развития в течение этих периодов являются до некоторой степени параллельными. При нашей постановке вопроса, согласно которой мы подвергаем анализу только изменения стиля в Новое время, проблема периодичности не играет никакой роли, но проблема эта важная, хотя и она не может быть трактована всецело в плоскости художественно-исторического исследования.

Точно так же и следующие взаимоотношения: в какой мере результаты прежней манеры видеть проникают в новый период развития стиля, как сочетается развитие в целом с частными эволюционными процессами — должны быть рассмотрены в специальных исследованиях. Мы сталкиваемся при этом с единствами самого различного порядка. Готическую архитектуру можно рассматривать как единство, но и все развитие северного средневекового стиля может быть изображено как единство; если мы отпрепарируем кривую этого развития, то полученные нами результаты, в свою очередь, могут притязать на такое же значение.

Наконец, развитие не всегда совершается одновременно в различных искусствах: новые примитивные представления в живописи или скульптуре могут, например, очень долгое время уживаться с продолжающим существовать поздним архитектурным стилем — вспомните хотя бы венецианское Кватроченто, — пока все не приводится в заключение к общему оптическому знаменателю.

И подобно тому как широкие разрезы во времени не дают совершенно единообразной картины, потому что именно основной тон зрительного восприятия по самой природе различен у различных народностей, так же точно приходится считаться с тем фактом, что у одного и того же народа — этнографически однородного или пестрого — различные типы представления в течение долгого времени сосуществуют. Эту расщепленность можно наблюдать уже в Италии, но яснее всего проступает она наружу в Германии. Грюневальд принадлежит к другому типу представления, чем Дюрер, хотя оба они современники. Однако мы не вправе сказать, что таким образом упраздняется значение развития (во времени): при взгляде с большего отдаления два этих типа все же подпадают под понятие одного общего стиля, т. е. мы непосредственно познаем то, что связывает их обоих как представителей одного поколения. Это общее, остающееся при каких угодно индивидуальных различиях, и подлежит логическому оформлению в настоящей работе.

Самое оригинальное дарование не может перешагнуть определенных границ, поставленных ему датой его рождения. В каждую данную эпоху осуществимы лишь определенные возможности, и определенные мысли могут родиться лишь на определенных ступенях развития.

Г. Вельфлин
Мюнхен, осень 1922 г.

ВВЕДЕНИЕ

1. Двойной корень стиля

В своих воспоминаниях Людвиг Рихтер рассказывает, как однажды, будучи еще юношей, он вместе с тремя товарищами затеял написать в Тиволи уголок пейзажа, причем и он, и его товарищи твердо решили ни на волос не отклоняться от природы. И хотя оригинал у всех был один и тот же и каждый добросовестно держался того, что видели его глаза, все же получились четыре совершенно различные картины — настолько различные, насколько различались личности четырех художников. Отсюда автор воспоминаний выводит заключение, что объективного видения не существует и что форма и цвет всегда воспринимаются различно, смотря по темпераменту художника.

Это наблюдение несколько не удивляет историка искусства. Давно уже известно, что каждый художник пишет «своею кровью». Все различие отдельных мастеров и их «руки» основываются в конечном итоге на признании подобных типов индивидуального восприятия формы. При одинаковом вкусе (нам четыре упомянутых тиволийских пейзажа показались бы, вероятно, очень схожими, именно — назарейскими) линия в одном случае будет иметь более ломаный, в другом — более округлый характер, движение ее будет ощущаться то как более запинаящееся и медленное, то как более плавное и стремительное. И подобно тому как пропорции

то вытягиваются в длину, то расплзаются в ширину, моделировка тела одному, может быть, представляется полной и сочной, тогда как те же выступы и углубления другой видит гораздо более скромными и незначительными. Так же дело обстоит со светом и цветом. Самое искреннее намерение наблюдать точно не может помешать тому, что известная краска один раз воспринимается как более теплая, другой раз как более холодная, одна и та же тень кажется то более мягкой, то более резкой, та же полоса света — то крадущейся, то живой и играющей.

Если не вменять себе в обязанность сравнение с одним и тем же оригиналом, то различия между этими индивидуальными стилями выступают, конечно, с еще большей отчетливостью. Боттичелли и Лоренцо ди Креди — художники, близкие по времени и родственные по происхождению, оба они — флорентийцы позднего Кватроченто; но боттичеллиевский рисунок женского тела, в смысле понимания строения и форм, есть нечто собственное только ему и отличается от любого изображения женского тела Лоренцо столь же основательно и радикально, как дуб отличается от липы. Бурные линии Боттичелли каждой форме сообщают своеобразную остроту и активность, для рассудительно моделирующего Лоренцо все сводится к впечатлению покоящегося явления. Нет ничего поучительнее сравнения одинаково согнутых рук у того и другого художника. Острота локтя, изящное очертание предплечья, лучеобразно расставленные пальцы, прижатые к груди, заряженность энергией каждой линии — таков Боттичелли; Креди, напротив, производит впечатление какой-то вялости. Весьма убедительно моделированная, т. е. почувствованная объемно, форма у него все же лишена притягательной силы боттичеллиева контура. Перед нами различие темпераментов, и это различие сказывается всюду — все равно, будем ли мы сравнивать целое или части. Очевидно,



Лоренцо ди Креди. Венера. 1490-е

что даже в рисунке крыльев носа можно распознать существенные особенности стиля.

У Креди позирует определенное лицо, чего нельзя сказать относительно Боттичелли. Однако нетрудно убедиться, что понимание формы в обоих случаях согласо-

ется с определенным представлением о прекрасном образе и прекрасном движении, и если Боттичелли, создавая стройную высокую фигуру, всецело руководствуется своим идеалом формы, то и в произведении Креди, несмотря на большую привязанность к натуре, в постановке и пропорциях фигуры чувствуется *именно его* почерк.

Исключительно богатый материал дают психологу форм стилизованные складки одежды этой эпохи. С помощью сравнительно немногих элементов здесь было достигнуто огромное разнообразие индивидуально резко дифференцированных типов выражения. Сотни художников изображали сидящую Марию с ниспадающими между ее колен складками покрывала, и всякий раз отыскивалась форма, в которой выражался весь человек. Но драпировка продолжает сохранять то же психологическое значение не только в широких линиях искусства итальянского Ренессанса, но и в живописном стиле картин малых голландцев XVII века.

Терборх, как известно, особенно охотно и хорошо писал атлас. Нам кажется, что благородная ткань не может выглядеть иначе, чем у него, и все же это лишь благородство самого художника, воспринимаемое нами посредством формы. Уже Метсю совершенно иначе видел феномен строения этих складок: его больше занимает тяжесть ткани, тяжело падающие и сгибающиеся складки, в их изгибах меньше изящества, отдельным складкам недостает элегантности, а ряду их — приятной небрежности; исчезло брио¹. Это все еще атлас, и атлас, написанный рукою мастера, но рядом с Терборхом ткань Метсю кажется почти тусклой.

Мы даем здесь описание не просто случайной ситуации: вся сцена повторяется, и она настолько типична, что, переходя к анализу фигур и их размещения, мы

¹ Брио — живость, блеск, яркость (*ит.*). — Примеч. науч. ред. изд. 2019.



Герард Терборх. Концерт. Ок. 1657

можем продолжать оперировать теми же понятиями. Посмотрите на обнаженную руку музицирующей дамы у Терборха: как тонко прочувствованы ее изгиб и движение, и насколько тяжеловеснее кажется форма Метсю — не потому, что рисунок ее хуже, а потому, что он выполнен иначе. У Терборха группа построена легко и между фигурами много воздуха, у Метсю она массивна и сдавлена. Мы едва ли можем найти у Терборха такое нагромождение, как эта откинута толстая ковровая скатерть с письменным прибором на ней.



Габриель Метсю. Молодая женщина за сочинением музыки.
Ок. 1662–1663

В таком же роде можно продолжать дальше. И если на нашей репродукции совсем неощутима воздушная легкость красочной гаммы Терборха, то весь ритм его форм все же говорит достаточно внятным языком, и не нужно особого красноречия, чтобы в манере изображе-

ния взаимного равновесия частей заставить признать искусство, внутренне родственное рисунку складок.

Проблема остается тождественной по отношению к деревьям пейзажа: довольно одного сучка, даже фрагмента сучка, чтобы решить, кто автор картины: Хоббема или Рейсдал, — решить не на основании отдельных внешних особенностей «манеры», а на основании того, что все существенное в ощущении формы содержится уже в самой мелкой детали. Деревья Хоббема даже в случаях, когда он пишет те же породы, что и Рейсдал, кажутся всегда более легкими, контуры их кудрявее, и они реже размещены в пространстве. Более строгая манера Рейсдала отягчает движение линий, сообщая ему своеобразную грузность; Рейсдал любит медленное восхождение и ниспадение силуэтов; масса листвы у него компактнее; вообще очень характерно, что в своих картинах он не позволяет отдельным формам обособляться друг от друга, но тесно переплетает их. Ствол у него редко четко вырисовывается на фоне неба. Множество пересекающихся линий горизонта производит гнетущее впечатление, деревья неотчетливо соприкасаются с очертанием гор. Напротив, Хоббема любит грациозно извивающуюся линию, залитую светом массу, разделанный грунт, уютные уголки и просветы: каждый фрагмент он трактует как картину в картине.

Применяя все более и более тонкие приемы, мы можем раскрыть таким же образом связь отдельных частей и целого и найти наконец определение индивидуальных типов стиля не только по отношению к форме рисунка, но также применительно к освещению и цвету. Нам станет ясно, почему определенное понимание формы неизбежно сочетается с определенной красочностью, и постепенно мы научимся понимать всю совокупность индивидуальных особенностей стиля как выражение определенного темперамента. Для описательной истории искусства здесь еще очень много работы.

Однако ход развития искусства не распадается на отдельные точки: индивидуумы сочетаются в более значительные группы. Отличные друг от друга Боттичелли и Лоренцо ди Креди, будучи сопоставлены с любым венецианцем, оказываются, как флорентийцы, схожими; точно так же Хоббема и Рейсдал, каково бы ни было расхождение между ними, сейчас же становятся родственными, если им, голландцам, противопоставить какого-нибудь фламандца, например Рубенса. Это значит: наряду с индивидуальным стилем существует стиль школы, страны, племени.

Постараемся уяснить характер голландского искусства посредством противопоставления его искусству фламандскому. Плоский луговой пейзаж вблизи Антверпена сам по себе выглядит ничуть не иначе, чем голландские пастбища, которым местные живописцы придали выражение спокойной шири. Но вот за эти мотивы берется Рубенс, и предмет кажется совершенно иным; почва вздымается крутыми валами, стволы деревьев страстно тянутся кверху, и увенчивающая их листва трактована такими компактными массами, что Рейсдал и Хоббема рядом с Рубенсом одинаково кажутся необычайно тонкими рисовальщиками: голландская subtilité выступает рельефнее рядом с фламандской массивностью. По сравнению с энергией движения рубенсовского рисунка любая голландская форма производит впечатление покоя, все равно, идет ли речь о подъеме холма или о выпуклости цветочного лепестка. Ни одному голландскому дереву не свойствен пафос фламандского движения, и даже могучие дубы Рейсдала кажутся тонкоствольными рядом с деревьями Рубенса. Рубенс высоко поднимает линию горизонта и делает картину грузною, отягчая ее избытком материи; у голландцев же отношение между небом и землей в основе своей иное: горизонт низок, и бывает, что четыре пятых картины занято воздухом.

Таковы наблюдения, с которыми, естественно, стоит считаться лишь в том случае, если они поддаются обобщению. Тонкость голландских пейзажей нужно сопоставить с родственными явлениями и проследить существующую здесь связь вплоть до области тектоники. Кладка кирпичной стены или плетение корзины ощущались в Голландии так же своеобразно, как и листва деревьев. Характерно, что не только такой мастер деталей, как Дау, но и жанрист Ян Стен, изображая самую разнuzданную сцену, находят время для тщательного рисунка плетения корзины. Линейная сеть зачерченных белою краскою швов кирпичной постройки, конфигурация идеально пригнанных друг к другу булыжников мостовой — все эти мелкие детали самым неподдельным образом смаковались живописцами, специализировавшимися на изображении архитектуры. О действительной же архитектуре Голландии можно сказать, что камень в ней как будто приобрел особую специфическую легкость. Такая типичная постройка, как Амстердамская ратуша, избегает всего, что могло бы сообщить большим каменным массам тяжеловесность в духе фламандской фантазии.

Здесь всюду подходишь к основам национального восприятия, к тому пункту, где чувство формы непосредственно соприкасается с культурно-бытовыми моментами, и истории искусств еще предстоит благодарный труд систематического изучения вопросов национальной психологии формы. Все связано между собою. Спокойствие в расположении фигур на голландских картинах служит основой также и для явлений архитектурного порядка. А если сюда присоединить еще Рембрандта с его чувством жизни света, который, отрешаясь от всяких отчетливых очертаний, таинственно зыблется в беспредельных пространствах, то легко соблазниться мыслью расширить рамки исследования, доведя его до анализа германской манеры вообще в противоположность манере романской.

Однако проблема более сложна. Хотя в XVII веке голландское и фламандское искусство весьма явственно отличаются друг от друга, все же нельзя, не обвиняясь, воспользоваться отдельным периодом искусства для общих суждений о национальном типе. Различные эпохи порождают различное искусство, характер эпохи перекрещивается с национальным характером. Нужно сначала установить, много ли устойчивых черт содержит стиль, и лишь после этого его можно объявить национальным стилем в собственном смысле слова. Как ни царственно положение Рубенса в его стране и как ни многочисленны силы, тяготеющие к нему, все же нельзя согласиться, чтобы он в такой же мере являлся выразителем «непреходящего» народного характера, в какой его выражало современное Рубенсу голландское искусство. Эпоха отпечатлелась на Рубенсе явственнее. Особое культурное течение — чувство романского барокко в сильной степени определяет его стиль, и, таким образом, он настоятельнее, чем «вневременные» голландцы, требует от нас построить представление о том, что следует назвать стилем эпохи.

Представление это легче всего получить в Италии, потому что развитие искусства было ограждено здесь от внешних влияний и непреходящие черты итальянского характера легко обнаруживаются при всех переменах. Переход стиля Ренессанса в стиль барокко — прекрасный наглядный пример того, как новый дух эпохи вынужден искать для себя новую форму.

Здесь мы вступаем на проторенный путь. Самым излюбленным занятием истории искусства является проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры. Колонны и арки Высокого Ренессанса столь же внятно говорят о духе эпохи, как и фигуры Рафаэля; и барочная архитектура дает не менее отчетливое представление о перемене идеалов, чем сопоставление размашистого жеста у Гвидо Рени с благородным и величавым спокойствием Сикстинской Мадонны.

Прошу позволения остаться на этот раз исключительно на почве архитектоники. Центральным понятием итальянского Ренессанса является понятие совершенной пропорции. Эпоха эта пыталась добиться покоегося в себе совершенства, будь то в изображении фигуры или в архитектурном произведении. Каждой форме сообщается замкнутый характер, и она свободна в своих элементах; все части дышат самостоятельно. Колонна, отрезок поля стены, объем отдельной части помещения и всего помещения в целом, совокупная масса постройки — все это создания, позволяющие человеку обрести состояние самоудовлетворения, создания, превосходящие человеческую меру, но все еще доступные воображению. С бесконечным наслаждением сознание воспринимает это искусство как образ возвышенного свободного бытия, в котором дано участвовать и ему.

Барокко пользуется той же самой системой форм, но оно передает не совершенное и законченное, а движущееся и становящееся, не ограниченное и объемлемое, а безграничное и необъятное. Идеал прекрасной пропорции исчезает, интерес к бытию сменяется интересом к событию. Массы — тяжелые, неясно расчлененные — приходят в движение. Архитектура перестает быть искусством расчленения, которым она в высочайшей степени была в эпоху Ренессанса, и расчлененность архитектурного тела, доведенная некогда до впечатления высшей свободы, заменяется нагромождением частей, лишенных подлинной самостоятельности.

Этот анализ эпохи, конечно, не является исчерпывающим, но его достаточно, чтобы показать, каким образом стили служат выражением эпохи. Явно новый жизненный идеал сквозит в искусстве итальянского барокко. Хотя мы выдвинули на первый план архитектуру, потому что она дает наиболее яркое воплощение этого идеала, однако принадлежащие к той же эпохе живописцы и скульпторы говорят на своем языке то же са-

мое, и кто собирается выразить психологические основы изменения стиля в понятиях, тот, вероятно, услышит решающее слово именно от них, а не от архитекторов. Изменилось отношение индивидуума к миру, открылась новая область чувства, душа стремится раствориться в высотах чрезмерного и беспредельного. «Аффект и движение во что бы то ни стало» — так в кратчайшей формуле характеризует это искусство *Чичероне*¹.

На трех примерах: индивидуального стиля, стиля народного и стиля эпохи — мы вкратце иллюстрировали цели истории искусства, понимающей стиль прежде всего как выражение — выражение настроения эпохи и народа, с одной стороны, выражение личного темперамента — с другой. Очевидно, что здесь не затрагивается вопрос о качестве художественного воплощения: темперамент не создает, конечно, художественного произведения, но он есть то, что можно назвать субстанциональным корнем стилей в широком смысле этого слова, т. е. разумея при этом и определенный идеал красоты (как индивидуальный, так и общественный). Искусствоведческие работы этого рода еще очень далеки от доступной для них степени совершенства, но задача заманчива и благодарна.

Художников нелегко заинтересовать вопросами истории стиля. Они подходят к произведению исключительно со стороны его ценности. Хорошо ли оно? Обладает ли внутренней законченностью? Достаточно ли сильно и ясно изображена в нем натура? Ко всему прочему они остаются более или менее равнодушными. Прочтите рассказ Ганса фон Маре о том, как он учился все больше отвлекаться от школ и личностей и сосредоточивал все свое внимание на решении художественной задачи, которая в конечном счете одна и та же как для

¹ Путеводитель Буркхардта, посвященный искусству Италии (1855). *Burckhardt J. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel, 1855.*

Микеланджело, так и для Бартоломеуса ван дер Хелста. Историки искусства, исходящие, напротив, из многообразия явлений, всегда обречены выслушивать насмешку художников: они-де обращают второстепенное в главное; стремясь понимать искусство лишь как выражение, они принимают в расчет как раз нехудожественные стороны человека. Можно сколько угодно анализировать темперамент художника — это не объяснит нам, каким образом возникло произведение искусства, и перечисление всех различий между Рафаэлем и Рембрандтом не решит главной проблемы, ибо дело не в нахождении этих различий, а в том, чтобы показать, как оба художника, идя различными путями, создали одно и то же, а именно великое искусство.

Едва ли нужно вступаться за историков искусства и защищать их работу перед критически настроенной публикой. Как ни естественна для художника точка зрения, согласно которой на первый план должно быть выдвинуто общее и закономерное, все же мы не вправе вменять в вину историку-исследователю его интерес к многообразию формы, в которую облекается искусство, и насущной остается проблема поиска условий, определяющих в качестве субстанционального элемента — назовем его темпераментом, духом времени или племенным характером — стиль индивидуумов, эпох и народов.

Однако анализом художественного достоинства и выражения задача далеко не исчерпывается. Произведение искусства содержит еще третий момент — тут мы касаемся важнейшей темы нашего исследования — способ изображения как таковой. Каждый художник связан ограниченным кругом «оптических» возможностей. В каждую данную эпоху возможно не все. Видение имеет свою историю, и обнаружение этих «оптических слов» нужно рассматривать как элементарнейшую задачу истории искусств.

Содержание

Предисловие к первому изданию	5
Предисловие к шестому изданию	10
ВВЕДЕНИЕ	
1. Двойной корень стиля	14
2. Наибо́льшие формы изображения	30
3. Подражание и декоративность	34
I. ЛИНЕЙНОСТЬ И ЖИВОПИСНОСТЬ	
Общие замечания	38
1. Линейность (графичность, пластичность) и живописность, осязательный и зрительный образ ...	38
2. Объективная живописность и ее противоположность ..	47
3. Синтез	53
4. Исторические и национальные особенности	57
Рисунок	61
Живопись	73
1. Живопись и рисунок	73
2. Примеры	75
3	86
Пластика	91
1. Общие замечания	91
2. Примеры	95
Архитектура	104
1. Общие замечания	104
2. Примеры	114

II. ПЛОСКОСТЬ И ГЛУБИНА

Живопись	123
1. Общие замечания	123
2. Типичные мотивы	127
3. Анализ со стороны содержания	140
4. Исторические и национальные особенности	154
Пластика	162
1. Общие замечания	162
2. Примеры	167
Архитектура	174

III. ЗАМКНУТАЯ И ОТКРЫТАЯ ФОРМА

(Тектоничность и атектоничность)

Живопись	188
1. Общие замечания	188
2. Главные мотивы	191
3. Анализ со стороны содержания	205
4. Исторические и национальные особенности	219
Пластика	221
Архитектура	223

IV. МНОЖЕСТВЕННОСТЬ И ЕДИНСТВО

(Множественное единство и целостное единство)

Живопись	232
1. Общие замечания	232
2. Главные мотивы	237
3. Анализ со стороны содержания	248
4. Исторические и национальные особенности	258
Архитектура	267
1. Общие замечания	267
2. Примеры	270

V. ЯСНОСТЬ И НЕЯСНОСТЬ

(Безусловная и условная ясность)

Живопись	282
1. Общие замечания	282
2. Главные мотивы	284
3. Анализ со стороны содержания	297
4. Исторические и национальные особенности	307
Архитектура	313

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Внешняя и внутренняя история искусства	323
2. Формы подражания и декоративности.....	325
3. Причины эволюции	328
4. Периодичность развития.....	331
5. Проблема возобновления	335
6. Национальные характеры	339
7. Перемещение центра тяжести в европейском искусстве.....	341
Именной указатель	344