

A classical painting of a woman in a room, looking out a window. The woman is shown in profile, wearing a yellow and black dress. She is holding a small object in her hands. The room has a window with a blue frame and a red curtain. The background is a plain wall.

# ГЕНРИХ ВЁЛЬФЛИН

Н а с л е д и е э п о х

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ  
ИСТОРИИ ИСКУССТВА  
С КОММЕНТАРИЯМИ

Наследие эпох

Генрих Вёльфлин

**Основные понятия истории  
искусства с комментариями**

«Издательство АСТ»

1915

УДК 7.03  
ББК 85.1

## **Вёльфлин Г.**

Основные понятия истории искусства с комментариями /  
Г. Вёльфлин — «Издательство АСТ», 1915 — (Наследие эпох)

ISBN 978-5-17-139390-8

Генрих Вёльфлин (1864–1945) — один из самых влиятельных искусствоведов в мире. Первый сформулировал основные понятия, приемы и задачи изобразительного искусства в целом и Западной Европы в частности. Книга «Основные понятия истории искусства» — главный труд автора, которому он посвятил полжизни. На примере работ эпохи Ренессанса и стиля барокко Генрих Вёльфлин показал образ искусства нового времени. От Гоббема до Рёйсдаля, от Боттичелли до Креди, от Микеладжело до Рембрандта и Рубенса — именно классические мастера и их бессмертные творения, по его мнению, дали толчок рождению современного искусства. Что такое линейность и живописность? Как отличить глубину от плоскости? Возможно ли добиться абсолютной или относительной ясности? На эти и другие вопросы Генрих Вёльфлин отвечает в книге «Основные понятия истории искусства», опираясь на такие шедевры как «Весна» Боттичелли, «Тайная вечеря» Да Винчи, «Вид Дельфта» Вермеера, «Ночной дозор» Рембрандта и целый ряд великих полотен. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 7.03  
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-139390-8

© Вёльфлин Г., 1915

© Издательство АСТ, 1915

# Содержание

Введение	7
Двойной корень стиля	7
Наиболее общие формы изображения	14
Подражание и декоративность	16
Глава 1	18
Общие замечания	18
Линейность (Графичность, пластичность и живописность, осознательный и зрительный образ)	18
Конец ознакомительного фрагмента.	22

# **Генрих Вёльфлин**

## **Основные понятия истории искусства с комментариями**

Дизайн обложки О. Жуковой

Перевод с немецкого языка А. Франковского

Серия «Наследие эпох»

© Издательство АСТ, 2022

\* \* \*

## Введение

### 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 краска всегда воспринимаются различно, смотря по темпераменту художника.

Это наблюдение несколько не поражает историка искусства. Давно уже известно, что каждый художник пишет «своею кровью». Все различие отдельных мастеров и их «руки» основывается в конечном итоге на признании подобных типов индивидуального творчества. 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 тоже полной и сочной, тогда как те же выступы и углубления другой видит гораздо более скромными и незначительными. Так же дело обстоит со светом и краской. 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 свойственное 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 раздвинутые 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 его 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. Существенные особенности стиля познаются в рисунке любой детали, хотя бы ноздрей.

У Креди позирует определенное лицо, чего нельзя сказать относительно Боттичелли. Однако, нетрудно убедиться, что понимание формы в обоих случаях согласуется с определенным представлением о прекрасном образе и прекрасном движении, и если Боттичелли, создавая стройную высокую фигуру, всецело руководствуется своим идеалом формы, то чувствуется, что натура, заимствованная из конкретной действительности, не помешала также и Креди выразить в поступи и пропорции свой идеал. Исключительно богатый материал дают психо-

логу форм стилизованные складки одежды этой эпохи. С помощью сравнительно немногих элементов здесь было достигнуто огромное разнообразие индивидуально резко дифференцированных типов экспрессии. Сотни художников изображали сидящую Марию с ниспадающими между ее колен складками покроя, 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 голландских станковых картин 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 в формах художника явственно чувствуется его аристократизм. Уже Метсю воспринял явление образования этих складок совершенно иначе: ткань почувствована им больше со стороны ее тяжести, тяжело падающих складок, в изгибах меньше изящества, отдельным складкам недостает элегантности, а ряду их – приятной небрежности; исчезло брио. Это все еще атлас, и атлас, написанный рукою мастера, но рядом с Терборхом ткань Метсю кажется почти тусклой.

Эти особенности нашей картины не простая случайность: вся сцена повторяется, и она настолько типична, что, переходя к анализу фигур и их размещения, мы можем продолжать оперировать теми же понятиями. Посмотрите на обнаженную руку музицирующей дамы у Терборха: как тонко почувствованы 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.

В таком же роде можно продолжать дальше. И если на нашем клише 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 изображения 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 Рёйсдаль, – 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 Рёйсдаль, кажутся всегда более легкими, контуры их кудрявее, и они реже размещены в пространстве. Более серьезная манера Рёйсдаля отягчает движение линий, сообщая ему своеобразную грузность; Рёйсдаль любит давать силуэты пологих подъемов и скатов; 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: каждая часть у него картинка 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 краске. 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 также Хоббема и Рёйсдаль, каково бы ни было расхождение между ними, сейчас же становятся родственными, если им, голландцам, противопоставить какого-нибудь фламандца, например, Рубенса. Это значит: на ряду с индивидуальным стилем существует стиль школы, страны, племени.

Постараемся уяснить характер голландского искусства посредством противопоставления его искусству фламандскому. Плоский луговой пейзаж у 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 Рёйсдаль и Хоббема рядом с Рубенсом одинаково кажутся необычайно тонкими рисовальщиками: голландская subtiliteit 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 свойственен пафос фламандского движения, и даже могучие дубы Рёйсдаля 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 Доу, но и жанрист Ян Стен, изображая самую разнузданную сцену, находят время для тщательного рисунка плетения корзины. Линейная сеть зачерченных белую краскою швов кирпичной постройки, конфигурация опрятно сложенных плит – все эти мелкие детали самым неподдельным образом смаковались живописцами 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 предстоят еще благодарные задачи, поскольку она намеревается систематически заняться вопросом 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 обинуясь, 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, что он в такой же мере являлся выразителем «устойчивого» народного характера, в какой было выразительно 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 настоящнее, чем «вневременные» голландцы, требует от нас построить представление о том, что следует назвать стилем эпохи.

Представление это легче всего построить 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 есть прекрасный школьный пример того, как новый дух эпохи вынужден искать для себя новую форму.

Здесь мы вступаем на проторенные пути. 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 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 покоящегося 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 найти состояния самоудовлетворения, создания, переходящие человеческую меру, но все же постоянно 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 он дает не совершенное и законченное, а движущееся и становящееся, не ограниченное и объемлемое, а безграничное и необъятное. Идеал прекрасной пропорции исчезает, интерес приковывается не к бытию, а к быванию. Массы – тяжелые, неясно расчлененные массы – 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 самое, 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<sup>1</sup>.

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. Ясно, что этим не затрагивается художественная ценность творчества: темперамент

<sup>1</sup> Путеводитель Буркгардта, посвященный искусству Италии (1855).

не создает, конечно, художественного произведения, но он есть то, что можно назвать вещественной частью стилей в широком смысле этого слова, т. е. разумея при этом и определенный идеал красоты (как индивидуальный, так и общественный). Художественно-исторические 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? Изображена ли на нем натура достаточно сильно и ясно? Прочтите рассказ Ханса 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 Микеланджело, так и для Бартоломеуса ван дер Гельста. 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 есть лишь обход 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, 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 постоянной остается проблема найти условия, определяющие в качестве материального фактора – 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 – именно: способ изображения как таковой. Каждый художник находит определенные «оптические» возможности, с которыми он связан. В каждую данную эпоху возможно не все. Видение имеет свою историю, и обнаружение этих «оптических слоев» нужно рассматривать как элементарнейшую задачу истории искусств.

Попытаемся уяснить свою мысль с помощью примеров. Едва ли найдутся два художника, которые, хотя они и современники, были бы более отличны друг от друга по темпераменту, чем мастер итальянского барокко Бернини и голландский живописец Терборх. Их произведения так же несравнимы между собою, как и они сами. Зритель, находящийся под впечатлением бурных фигур Бернини, никогда не вспомнит об уютных, изящных картинках Терборха. И все же, если мы поставим рядом рисунки обоих мастеров и сравним то общее, что содержится в их приемах, то вынуждены будем признать, что перед нами совершенно родственные явления. В обоих случаях одна и та же манера видеть в пятнах, а не в линиях, манера, которую мы называем живописной, и которая составляет особенность XVII века, отличающую его от века XVI. Мы находим здесь, следовательно, способ видения, который может быть свойственным самым разнородным художникам, потому что, само собою ясно, он не обязывает к какому-нибудь одному определенному выражению. Конечно, художник, подобный Бернини, нуждался в живописном стиле, чтобы сказать то, что он хотел сказать, и нелепо спрашивать, какое выражение он нашел бы для себя в линейном стиле XVI века. Но ясно, что речь здесь идет о существенно иных понятиях, чем те, с которыми мы оперируем, говоря о размахе барочного трактования масс в противоположность покою и сдержанности высокого ренессанса. Большая и меньшая энергия движения суть моменты выражения, которые могут быть измерены единообразным

масштабом; живописность же и линейность представляют собою как бы два разных языка, на которых можно сказать все, что угодно, хотя бы каждый из них обладал своей, направленной в известную сторону, силой и порождался определенной ориентацией к видимому.

Другой пример. Можно анализировать линию Рафаэля с точки зрения выразительности, можно описывать ее величавое, благородное движение и противопоставлять ее мелочно-тщательным контурам кватроченто; в трепете линий «Венеры» Джорджоне можно ощущать близость «Сикстинской Мадонны», а, переходя к пластике, открыть хотя бы в «Юном вакхе» с высоко поднятой чашей Сансовино новую длинную, извивающуюся линию. Никто не станет возражать против того, что в этом величавом творчестве форм ощущается веяние нового восприятия XVI века: такое связывание формы с духом вовсе не есть поверхностное историзирование. Но у явления есть еще другая сторона. Объясняя величавую линию, мы не объяснили еще, что такое линия сама по себе. Вовсе не самоочевидно, почему Рафаэль, Джорджоне и Сансовино искали выражения и красоты формы в линии. Мы опять имеем дело с совпадениями, имеющими место у различных национальностей. Рассматриваемая эпоха является и для Севера эпохой линий, и два художника: Микеланджело и Ганс Гольбейн Младший, которые, несомненно, очень мало родственны между собою как личности, схожи в том, что для них обоих характерен тип совершенно строгого линейного рисунка. Другими словами: в истории стиля можно открыть нижний слой понятий, т. е. понятия, относящиеся к изображению как таковому, и можно дать историю развития западного видения, для которой различие индивидуальных и национальных характеров не имеет большого значения. Раскрыть это внутреннее оптическое развитие, конечно, совсем нелегко, потому нелегко, что изобразительные возможности эпохи никогда не обнаруживаются в отвлеченной чистоте, но, как это естественно, всегда связываются с известной манерой выражения, и благодаря этому исследователь большей частью бывает склонен в выражении искать объяснения для всего явления.

Когда Рафаэль создает свою архитектурную живопись и со строгой закономерностью достигает впечатления невиданной еще сдержанности и достоинства, то и тут повод и цель можно усматривать в его особых задачах; и все же «тектонику» Рафаэля нельзя отнести целиком насчет его настроений, дело идет скорее об изобразительной форме его эпохи, которую он лишь усовершенствовал особым образом и заставил служить своим целям. В аналогичных широких честолюбивых планах не было недостатка и позднее, но возвращение к его схемам оказывается вещью неисполнимой. Французский классицизм XVII века покоится на другой «оптической» основе, и поэтому, при сходном намерении, неизбежно приходит к другим результатам. Кто относит все насчет одного только выражения, тот исходит из ложной предпосылки, будто каждое определенное настроение всегда располагало одинаковыми средствами выражения.

Поэтому, когда говорят об успехах в подражании, о прогрессе известной эпохи в области наблюдений над природой, то и под этим следует разуметь нечто вещественное, связанное с первоначально данными формами изображения.

Наблюдения XVII века не просто вносятся в ткань искусства чинквеченто – вся основа стала другой. Литература по истории искусства совершает ошибку, так уверенно оперируя расплывчатым понятием «подражания природе», точно дело идет об однородном процессе растущего совершенствования. Как бы усердно ни «отдаваться природе», этим не объяснить, чем отличается пейзаж Рёйсдаля от пейзажа Патинира, и «прогрессирующее овладение действительностью» еще не делает понятной противоположность между портретом Франса Хальса и портретом Альбрехта Дюрера. Материально-подражательная сторона может сама по себе быть совершенно различной, – решающим моментом является то, что в основе восприятия здесь и там лежат разные «оптические» схемы, которые заложены, однако, гораздо глубже, чем просто в проблеме прогресса подражания: они одинаково обуславливают и феномен архитектуры и

феномен изобразительного искусства, и римский барочный фасад обладает тем же оптическим знаменателем, что и пейзаж ван Гойена.

## Наиобщие формы изображения

Исследованием этих наиобщих форм изображения как раз и занимается наша книга. Она анализирует не красоту Леонардо и Дюрера, но начало, в котором эта красота нашла себе образ. Она анализирует не изображение природы со стороны подражательного в нем и не то, чем отличается хотя бы натурализм XVI века от натурализма XVII века, но вид восприятия, лежащий в основе изобразительных искусств в различные столетия.

Мы хотим сделать попытку отыскать эти формы в области нового искусства. Следование периодов принято обозначать названиями: ранний ренессанс – высокий ренессанс – барокко, – названиями, которые говорят мало и, будучи применены к южному и северному искусству, неизбежно ведут к превратным толкованиям; однако, теперь едва ли возможно изгнать их из употребления. К несчастью, дело осложняется еще приплетением сюда сбивающей с толку аналогии: почка – цвет – увядание. Если между XV и XVI веками действительно существует различие ценности, поскольку XV век принужден был с большой постепенностью впервые вырабатывать приемы художественного воздействия, которыми свободно оперирует XVI век, то (классическое) искусство чинквеченто и (барочное) искусство сейченто в отношении своего достоинства равноценны. Слово «классический» не означает здесь оценки, потому что и у барокко есть свой классический период. Барокко или, скажем, современное искусство не есть ни упадок, ни совершенствование классического искусства, оно – вообще другое искусство. Западное развитие последних 4–5 столетий нельзя свести к схеме обыкновенной кривой, которая поднимается, достигает высшей точки и опускается: у него две высшие точки. Мы можем отдавать свои симпатии любой из них, но мы непременно должны сознавать, что наше суждение в этом случае произвольно, вроде того, как произвольно утверждать, что розовый куст достигает вершины своего развития в момент формирования цветов, а яблоня – в момент созревания плодов.

В интересах простоты мы вынуждены позволить себе свободу говорить о XVI и XVII веках как об эпохах единства стиля, несмотря на то, что эти периоды не являются периодами однородного творчества, поскольку черты физиономии сейченто, с одной стороны, стали намечаться уже задолго до 1600 года, а с другой – они в значительной степени определяют облик XVIII века. Наше намерение – сравнить тип с типом, готовое с готовым. Разумеется, не существует ничего «готового» в строгом смысле этого слова, все историческое подвержено непрестанному изменению, но нам необходимо решиться в подходящий момент закрепить различия и позволить себе говорить о них как о контрастах, иначе все развитие уплывет у нас между пальцами. Мы не вправе игнорировать подготовительные этапы высокого ренессанса, но они являются архаическим искусством, искусством примитивов, для которого точной изобразительной формы еще не существует. Что же касается изложения отдельных переходных стадий, связывающих стиль XVI века со стилем XVII века, то оно должно послужить темой специального исторического исследования, которое, конечно, в состоянии будет правильно решить свою задачу лишь в том случае, если будет располагать руководящими понятиями.

Если мы не заблуждаемся, то, в предварительной формулировке, развитие может быть сведено к следующим пяти парам понятий.

1. Развитие от линейного к живописному, т. е. выработка линии, как пути взора и водителиницы глаза, и постепенное ее обесценивание. Говоря общее: восприятие тел с их осязательной стороны – со стороны очертания и поверхности – с одной стороны, и, с другой, такое постижение вещей, которое сводимо к одной лишь оптической видимости и может обойтись без «осязаемого» рисунка. В одном случае ударение падает на границы вещей, в другом – явление расплывается в безграничном. Пластическое и контурное видение изолирует вещи, для живописно видящего глаза вещи сливаются вместе. В одном случае больше интересуется

восприятие отдельных материальных объектов, как незыблемых, осязательных ценностей, в другом – постижение открывающейся зрению их совокупности как зыбкой видимости.

2. Развитие от плоскостного к глубинному. Классическое искусство располагает части формального целого в виде ряда плоскостных слоев, барочное – подчеркивает их размещение вглубь. Плоскость есть элемент линии, плоскостная рядоположенность – форма наилучшей обозримости; вместе с обесцениванием контура происходит обесценивание плоскости, и глаз связывает предметы, главным образом, на основе их близости или удаленности. Это вовсе не различие достоинства: нововведение барокко не стоит ни в каком прямом отношении к умению лучше изображать пространственную глубину, оно означает скорее в корне иной способ изображения, подобно тому как и «плоскостной стиль» в нашем смысле не есть стиль примитивного искусства, но появляется лишь в момент полного овладения перспективным сокращением и впечатлением пространства.

3. Развитие от замкнутой к открытой форме. Каждое произведение искусства должно быть замкнутым целым, и нужно считать недостатком, если обнаруживается, что оно не ограничено собою самим. Однако толкование этого требования было столь различным в XVI и XVII столетиях, что, по сравнению с распушенной формой барокко, классическую слаженность можно справедливо назвать искусством замкнутой формы. Ослабление суровых правил, смягчение тектонической строгости – назовите этот процесс как угодно – означает не просто увеличение привлекательности, но является последовательно проведенной новой манерой изображения; вот почему и этот мотив должен быть отнесен к основным формам изображения.

Развитие от множественности к единству. В системе классической слаженности отдельные части, как бы прочно они ни были связаны с целым, все же всегда обладают какой-то самостоятельностью. Это не беспомощная самостоятельность примитивного искусства: отдельная часть обусловлена целым и все же не перестает быть самою собою. Все это требует от зрителя артикулирования, последовательного обозрения отдельных частей, которое является операцией весьма отличной от восприятия, направленного на целое, как его применял и требовал XVII век. В обоих стилях мы имеем дело с единством (в противоположность доклассическому времени, которому еще не был известен подлинный смысл этого понятия), но в одном случае единство достигается гармонией свободных частей, а в другом – соотносением элементов к одному мотиву или подчинением второстепенных элементов элементу безусловно руководящему.

4. Абсолютная и относительная ясность предметной сферы. Эта противоположность непосредственно соприкасается с противоположностью линейного и живописного: изображение предметов, как они есть, предметов взятых в отдельности и доступных пластическому чувству осязания – с одной стороны, и изображение предметов, как они кажутся, предметов видимых в совокупности, по преимуществу со стороны их непластических качеств – с другой. Есть, однако, нечто своеобразное в том, что классическая эпоха выработала идеал предельной ясности, который XV век лишь смутно предчувствовал и который был сознательно отвергнут XVII веком. Нельзя сказать, чтобы произведения искусства стали неясными – неясность всегда производит отталкивающее впечатление, – однако ясность мотива перестала быть самоцелью изображения; больше не требуют, чтобы глазу открывалась довершенная до совершенства форма – достаточно, если дан опорный пункт. Композиция, свет и краска перестают служить исключительно для прояснения формы, они живут своей собственной жизнью. Бывали, конечно, случаи, когда к такому частичному затемнению абсолютной ясности прибегали просто с целью увеличить привлекательность, однако «относительная» неясность становится большой, всеобъемлющей формой изображения лишь в тот момент истории искусства, когда действительность начинают рассматривать как совершенно новое явление. И здесь то обстоятельство, что барокко отказался от идеалов Дюрера и Рафаэля, знаменует собой не прогресс и не упадок, но другую ориентацию к миру.

## Подражание и декоративность

Описанные здесь формы изображения носят настолько общий характер, что даже совершенно чуждые друг другу натуры, например, Терборх и Бернини – мы возвращаемся к упомянутым выше именам – находят для себя место в одном и том же типе. Общность стиля этих художников покоится на том, что человеку XVII века казалось само собой разумеющимся: на некоторых кардинальных предпосылках живого впечатления, не определяющих однако тот или иной характер выражения.

Эти формы можно трактовать и как формы изображения, и как формы созерцания: в них мы созерцаем природу, и в них же искусство облекает свое содержание, изображая что-нибудь. Однако опасно говорить лишь об известных «состояниях глаза», обуславливающих характер восприятия: всякое художественное восприятие организовано также согласно определенным требованиям вкуса. Поэтому пяти парам наших понятий присуще как подражательное, так и декоративное значение. Любая передача природы совершается в пределах известной декоративной схемы. Линейное видение тесно связано с определенным, лишь ему свойственным представлением красоты; так же дело обстоит с видением живописным. Если развивающееся искусство растворяет линию и заменяет ее движущейся массой, то это совершается не только в интересах постижения новой истины природы, но и в интересах нового ощущения красоты. Точно также необходимо сказать, что хотя изображение плоскостного типа несомненно соответствует определенной ступени созерцания, однако и здесь форма изображения явно имеет декоративную сторону. Схема сама по себе, конечно, еще ничего не дает, но в ней заключена возможность осуществить красоту в плоскостном расположении, возможность, которою не обладает и не хочет обладать стиль глубинный. Это же рассуждение применимо и к остальным парам понятий.

Но как же так? Если даже эти понятия нижнего слоя предполагают определенный тип красоты, то разве мы не возвращаемся снова к началу, где стиль рассматривался как непосредственное выражение темперамента, будь это темперамент эпохи или же темперамент народа и индивидуума? И все новшество не сводится ли к тому, что мы копнули глубже и привели явления к более общему знаменателю?

Говорящий таким образом упускает из виду, что наш второй ряд понятий принадлежит к роду в корне иному, поскольку эти понятия в своем изменении подчиняются внутренне присущей им самим необходимости. Они изображают некоторый рациональный психологический процесс. Переход от осязательного, пластического восприятия к восприятию живописному, чисто оптическому, имеет свою естественную логику и не мог бы совершаться в обратном порядке. То же самое можно сказать относительно перехода от тектоничного к атектоничному, от подчиненного строгим законам к подчиненному законам более свободным, от множественности к единству.

Прибегнем к сравнению: камень, катящийся по склону горы, может в своем падении принимать самые разнообразные скорости в зависимости от крутизны склона, большей или меньшей твердости почвы и т. д., но все эти возможности подчинены одному и тому же закону падения. Так и в психической природе человека существуют определенные процессы развития, которые следует назвать закономерными в том же смысле, как и физиологический рост. Они могут видоизменяться до бесконечности, могут быть частично или совершенно приостановлены, но раз процесс совершается, определенная закономерность будет наблюдаться повсюду.

Можно поставить еще более широкий вопрос, насколько «глаз» способен проделать определенное развитие самостоятельно, и насколько при этом процессы в нем обусловлены другими сферами духа и в свою очередь обуславливают их. Конечно, не существует такой оптической схемы, которая, исходя из одних лишь собственных предпосылок, могла бы быть приложена к



миру в виде какого-то мертвого шаблона; мы видим каждый раз так, как хотим видеть, но это все же не исключает возможности, что каждое изменение подчинено определенному закону. Познание этого закона является основной проблемой научной истории искусства.

Мы еще вернемся к этому в конце настоящего исследования.

# **Глава 1**

## **Линейность и живописность**

### **Общие замечания**

#### **Линейность (Графичность, пластичность и живописность, осязательный и зрительный образ)**

Желая выразить в самых общих терминах различие между искусством Дюрера и искусством Рембрандта, мы говорим, что Дюрер графичен, а Рембрандт живописен. При этом мы чувствуем, что такая характеристика определяет различие не только личностей, но также целых эпох. Западная живопись, бывшая в XVI веке линейной, в XVII развилась главным образом в сторону живописности. Хотя существует только один Рембрандт, однако всюду произошла разительная перемена зрительных навыков, и кому интересно уяснить свое отношение к видимому миру, тот должен прежде всего отдать себе отчет в этих двух кардинально различных способах видеть. Живописный способ – способ позднейший и без линейного способа, конечно, немислим, но он не является высшим в абсолютном смысле этого слова. Линейный стиль создал ценности, какими не обладает и не хочет обладать стиль живописный. Это два мирозерцания, по-разному ориентированные в смысле вкуса и интереса к миру, каждое из которых, однако, способно дать законченную картину видимого.

Хотя в феномене линейного стиля линия означает только одну часть вещи, и контур неотделим от очерчиваемого им тела, однако, все же можно воспользоваться популярным определением и для начала сказать: графический стиль видит в линиях, живописный – в массах. Видеть линейно значит, в таком случае, что смысл и красота вещей отыскиваются прежде всего в контурах – и у внутренних форм есть свои контуры, – что глаз движется вдоль границ и как бы ощупывает края предметов, между тем как видение в массах имеет место там, где внимание отвлекается от краев, где контур в качестве зрительного пути стал более или менее безразличен глазу, и основным элементом впечатления являются предметы как видимые пятна. При этом безразлично, говорят ли такие пятна как краски или же только как светлости и темноты.

Простая наличность света и тени, даже если им приписывается важная роль, еще не решает вопроса о живописном характере картины. Ведь и графическое искусство имеет дело с телами и пространством и прибегает к свету и теням, чтобы достичь впечатления пластичности. Но линия в качестве твердой границы постоянно управляет ими или, по крайней мере, сопутствует им. Леонардо справедливо слышит отцом светотени, и его «Тайная Вечеря» является именно той картиной, где впервые в новом искусстве светотень была применена в большом масштабе в качестве композиционного фактора; однако, что значила бы эта светотень, не подчиняйся она царственно уверенному руководству линии! Все зависит от того, приписывается ли руководящее значение краям или оно у них отнимается, от того, должны ли они или не должны читаться линейно. В первом случае контур представляет равномерно обтекающую форму дорожку, по которой может спокойно двигаться зритель, во втором – руководящее значение в картине принадлежит светлым и темным пятнам, хотя и не вовсе лишенным границ, но, во всяком случае, не имеющим границ подчеркнутых. Только местами выступает еще кусок могущего быть схваченным контура, но он перестал быть постоянным надежным руководителем по формальному целому. Поэтому: различие между Дюрером и Рембрандтом обусловлено

не большей или меньшей дозой массы светотени, но тем, что у одного массы выступают с подчеркнутыми краями, у другого же края их затушеваны.

Как только линия обесценена в своем качестве полагания границы, открываются живописные возможности. Картина внезапно как бы оживляется во всех своих частях таинственным движением. В то время как резко выраженное очерчивание формы делает ее неподвижной, так сказать, утверждает явление, живописное изображение, по самой своей сущности, сообщает явлению характер какого-то парения: форма начинает играть, свет и тени становятся самостоятельным элементом, они ищут друг друга и взаимно сочетаются, высота с высотой, глубина с глубиной; целое приобретает видимость неустанно струящегося, никогда не кончающегося движения. Будет ли движение порывистым и бурным или же оно является только легким трепетаньем и мерцаньем, оно всегда остается для зрителя неисчерпаемым.

Различие между стилями можно, следовательно, определить точнее таким образом: линейное видение резко отделяет форму от формы, между тем как живописный глаз, наоборот, направляется на то движение, которое идет дальше совокупности предметов. В первом случае – равномерно ясные линии, которые производят впечатление элемента разделяющего, во втором – неподчеркнутые границы, благоприятствующие связыванию. Чтобы создать впечатление всепроникающего движения, применяются также и другие приемы – мы еще будем говорить о них, – но освобождение масс светотени, предоставление им возможности ловить друг друга в самодовлеющей игре, остается основой живописного впечатления. Тем самым также сказано, что решающим моментом здесь являются не отдельные детали, но вся совокупность картины, ибо только что упомянутое таинственное взаимопроникновение формы, света и краски может стать действенным только в целом, и ясно, что невещественное и бесплотное должно иметь здесь столь же важное значение, как и телесно-предметное.

Если Дюрер или Кранах ставят обнаженную фигуру, как нечто светлое, на черный фон, то элементы остаются в корне различными; фон есть фон, фигура есть фигура, и Венера или Ева, которых мы видим перед собой, производят впечатление белых силуэтов на черной фольге. Напротив, если обнаженное тело стоит на темном фоне у Рембрандта, то светлые тона тела кажутся как бы вырастающими из темных тонов пространства; впечатление таково, как если бы все состояло из одного материала. Для этого нет никакой надобности уменьшать отчетливость предметов. При полной ясности формы, между моделирующими светом и тенями может быть осуществлено своеобразное сочетание, дающее им собственную жизнь, и самое строгое исполнение требования вещественности не препятствует тому, чтобы фигура и пространство, предметы и беспредметность, сливаясь, давали впечатление самостоятельного движения тона.

Кто заинтересован в том, чтобы освободить светотень от функции простого прояснения формы. Живописное впечатление легче всего достигается в том случае, когда свет перестает служить отчетливости предметов и ставит себе самостоятельные цели, словом, когда тени больше не прилепляются к форме, и при разногласии между отчетливостью предметов и характером светотени глаз тем охотнее предается простой игре тонов и форм на картине. Живописное освещение – например, внутреннего пространства церкви, – не есть освещение, сообщающее максимум отчетливости колоннам и стенам, напротив, оно разливается над формой и в известной степени затушевывает ее. Равным образом и силуэты – если только это понятие вообще здесь применимо – делаются все более бедными по части выражения: живописный силуэт никогда не совпадает с формой предмета. Как только он начинает говорить слишком предметно, он обособляется и образует препятствие для слияния масс на картине.

Но все это не есть еще самое существенное. Мы снова должны вернуться к основному различию линейного и живописного изображения в том смысле, как его знала уже античность: линейное передает вещи, как они есть, живописное – как они кажутся. Это определение звучит как-то грубо и для философского уха почти непереносимо. Не есть ли все явление? И что, вообще, за смысл говорить об изображении вещей, как они есть? Как бы там ни было, в

искусстве эти понятия вполне правомочны. Существует стиль, настроенный по преимуществу объективно и стремящийся постичь вещи и сделать их действенными соответственно их прочным, осязательным отношениям, и в противоположность ему существует также стиль, настроенный больше субъективно и кладущий в основу изображения картину, в которой глазу действительно является видимость, и которая часто имеет весьма мало сходства с представлением о подлинном образе вещей.

Линейный стиль есть стиль пластически почувствованной определенности. Равномерно твердое и ясное ограничение тел сообщает зрителю уверенность; он как бы получает возможность ощупать тела пальцами, и все моделирующие тени так тесно связываются с формой, что прямо-таки вызывают осязательное ощущение. Изображение и вещь являются как бы тождественными. Живописный стиль, напротив, в большей или меньшей степени отрешен от вещи, как она действительно существует. Для него нет непрерывных контуров, и осязаемые поверхности разрушены. Мы видим только расположенные рядом несвязанные между собою пятна. Рисунок и моделировка перестают геометрически совпадать с пластическими формами и передают только оптическое впечатление от вещей.

Где природа показывает кривую, там мы найдем теперь, может быть, угол, и вместо равномерно нарастающего или убывающего света появляются прерывистыми, несвязанными массами светлые и темные пятна. Схвачено только явление действительности – нечто совсем непохожее на произведение линейного искусства, предполагающего пластически обусловленное видение; именно поэтому знаки, применяемые живописным стилем, не имеют никакого непосредственного отношения к объективной форме. Одно искусство есть искусство сущего, другое – искусство видимости. Образ картины как бы парит и не должен закрепляться в линиях и поверхностях, совпадающих с осязательностью действительных вещей.

Очерчивание фигуры равномерно определенной линией еще содержит в себе нечто от физического ощупывания. Операция, выполняемая глазом, похожа на операцию руки, которая, ощупывая, движется вдоль тела; моделировка, повторяющая действительность при помощи световых оттенков, тоже обращается к чувству осязания.

Напротив, живописное изображение, пользующееся одними только пятнами, исключает эту аналогию. Оно коренится только в глазе и обращается только к глазу; подобно ребенку, постепенно отвыкающему прикасаться к предметам при желании «понять» их, человечество также отвыкло оценивать произведение изобразительного искусства при помощи осязания. Выросшее искусство научилось отдаваться чистой видимости.

Вместе с этим вся идея художественного произведения оказывается переместившейся: осязательный образ превратился в зрительный – самая радикальная перемена ориентации из всех, какие известны истории искусства.

Конечно, желая представить себе превращение линейного типа в живописный, мы не обязаны тотчас думать о последних формулировках современной импрессионистической живописи. Картина оживленной улицы, как она написана хотя бы Моне, – картина, в рисунке которой ничто, решительно ничто, не соответствует тому, что мы привыкли считать формой, известной нам из природы, – картина с таким явным несоответствием знака и вещи, конечно, еще невозможна во времена Рембрандта, однако в основе своей импрессионизм существовал уже тогда. Каждому известен пример вращающегося колеса. Для нашего восприятия в нем исчезают спицы, вместо которых появляются неопределенные концентрические кольца, и даже круг обода утрачивает свою чистую геометрическую форму. Однако, уже Веласкес и спокойный Николай Маэс писали это впечатление. Только уменьшение отчетливости приводит колесо в движение. Знаки изображения совершенно отделились от реальной формы. Видимость торжествует над бытием.

Все же, в конце концов, это только периферический случай. В самом деле, новая манера изображения передает неподвижность так же хорошо, как и движение. Где контур покояще-

гося шара перестал быть геометрически чистой формой круга и изображается посредством ломаной линии, где моделировка шаровой поверхности распалась на отдельные комья света и тени вместо того, чтобы равномерно изменяться посредством незаметных оттенков, – всюду в таких случаях мы стоим уже на импрессионистической почве.

Если, следовательно, правда, что живописный стиль изображает не вещи сами по себе, но мир, как мы его видим, т. е. как он действительно является глазу, то этим сказано также, что различные части картины видимы единообразно, с одинакового расстояния. Хотя это кажется само собой разумеющимся, в действительности дело обстоит совсем не так. Расстояние для отчетливого видения есть нечто относительное: различные предметы требуют различного приближения глаза. Один и тот же комплекс форм может содержать совершенно различные задачи для глаза. Можно, например, совершенно ясно видеть формы головы, но если мы хотим, чтобы для глаза стал отчетливым рисунок на узоре кружевного воротника, то нам нужно подойти поближе или, по крайней мере, сообщить глазу особую установку. Линейный стиль, являясь изображением бытия, не обинуясь, сделал эту уступку вещественной отчетливости. Казалось вполне естественным передавать предметы, со всем своеобразием каждого из них, таким образом, чтобы они выходили совершенно отчетливыми. Для этого искусства, особенно в его самых чистых проявлениях, требование единообразного оптического постижения, строго говоря, не существует. На своих портретах Гольбейн тщательнейшим образом выписывает детали вышивок и мелких ювелирных изделий. Напротив, Франс Хальс подчас писал кружевной воротник наподобие белой мерцающей массы. Он хотел дать только то, что схватывает наш взор, когда мы обозреваем целое. Мерцающая масса выглядит при этом, конечно, так, что зритель бывает убежден в существовании перед ним всех деталей, и их неотчетливость в данный момент обусловлена лишь удаленностью картины.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.