

ФОРМАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ГЕНРИХА ВЁЛЬФЛИНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Петренко С.Д.

*Новосибирский государственный технический университет, Новосибирск,
e-mail: petrenkosergey@ngs.ru*

В статье рассматриваются основные положения теории немецкого ученого, создателя формального метода анализа Г. Вельфлина и его интерпретация ведущими отечественными и зарубежными исследователями. В последнее время формальный анализ произведений изобразительного искусства в среде большинства эстетиков, теоретиков, и историков искусства постепенно стал синонимом «детства» искусствознания как научной дисциплины. В связи с этим автором статьи предпринята попытка актуализации методики немецкого ученого, особенно, в процессе художественного образования. Результатом проведенного исследования стали утверждения о том, что желание многих теоретиков отказаться от этого метода равносильно предложению отказаться от такого понятия как композиция, поскольку последняя является, прежде всего, формальной структурой. Автор полагает, что формальный анализ – это азбука, без которой невозможно существование профессионального художественного языка.

Ключевые слова: формальный метод Г. Вельфлина, композиция, художественное образование, критика формального метода в работах А. Якимовича, В. Арсланова

FORMAL ANALYSIS OF HEINRICH WOLFFLIN IN ART EDUCATION

Petrenko S.D.

Novosibirsk state technical university, Novosibirsk, e-mail: petrenkosergey@ngs.ru

This article discusses the basic tenets of the theory of a German scientist, the creator of the formal method of analysis H. Wölfflin and the interpretation of this method by the leading domestic and foreign researchers. In recent years, among the majority of aestheticians, theorists and historians of art, a formal analysis of the works of art has gradually become synonymous with the «childhood» of the art history as a scientific discipline. In this regard, the author of the article attempts to update the techniques of the German scientist, especially in the process of art education. The result of the study is the assertion that the desire of many theorists to abandon this method is equivalent to the proposal to abandon such notion as composition, since the latter is primarily a formal structure. The author believes that formal analysis is like an alphabet, without which the existence of professional artistic language is impossible.

Keywords: formal method of G. Wölfflin, composition, art education, criticism of the formal method in the works of A. Akimovich and V. Arslanov

Началом рождения теории искусства как научной дисциплины принято считать период к. XIX – н. XX вв. Время, когда начинают работать два немецких ученых: Г. Вельфлин, издавший в 1915 г. «Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве»; и А. Гильдебрандт («Проблема формы в изобразительном искусстве», 1893); а также основоположник венской искусствovedческой школы А. Ригль («Проблемы стиля. Основы истории орнамента», 1893).

Цель исследования – попытка не только реабилитации методики знаменитого немецкого ученого Г. Вельфлина, но и, прежде всего, попытка показать необходимость использования данного метода в художественном образовании.

Х. Тове предлагает разделить все теории, которые были разработаны в искусствознании на две группы: «имманентные»

и «выразительные». Под имманентными он понимает теории, которые направлены исключительно на проблемы формообразования и историю стилей, т.е. рассматривают искусство «как изолированную сферу духовной жизни, обладающую собственными, имманентными ей законами» [4, с.42]. «Выразительные» теории изучают искусство в рамках широкого культурно-исторического контекста.

Н. Гершенгзон-Чегодаева в «Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании 1900-1940 гг» полагает, что методологические концепции Вельфлина и Ригля более всего близки к имманентной группе. Для Вельфлина история искусства есть эволюция художественного видения, зависящего от эволюции человеческой психики, что, в свою очередь, приводит к изменению зрительного восприятия и, как следствие, стилевых ориентиров.

Проводя сравнительный анализ ренессансного и барочного искусства Вельфлин выстраивает пять пар противоположностей:

- 1) линейное и живописное;
- 2) плоскостное и пространственное;
- 3) замкнутая форма и открытая;
- 4) единичное и множественное;
- 5) ясное и неясное.

Несмотря на глубокий анализ ренессансного и барочного искусства Гершензон-Чегодаева считает, что Вельфлину во многих случаях пришлось опускать некоторые периоды, чтобы выстроить целостную картину, согласно которой искусство проходит одинаковый путь развития обязательный для любой эпохи – от линейного к живописному и т.д. Такой подход позволил Вельфлину написать «историю искусства без имен».

Помимо этого Вельфлин наделяет некоторые народы определенным художественным видением: южанам более присуще линейное, германцам – более живописное видение.

До сих пор теория Вельфлина вызывает большую полемику из-за игнорирования содержательно-сюжетной и исторической составляющей изобразительного искусства. Немалые возражения встречает утверждение Вельфлина об изменении человеческой психики – что является главной составляющей его гипотезы. А. Хаузер («The Philosophy of Art History», 1959) справедливо замечает, что данная гипотеза является упрощением реального положения вещей в искусстве, поскольку между выстраиваемыми им парами противоположностей лежат и разные временные отрезки, и ряд промежуточных стилей, но самое главное, все зависит от того, какой исторический момент берется исследователем в качестве точки отсчета.

В. Арсланов, автор капитального учебного пособия по «Истории западного искусствознания XX в.» (2003) видит определенную противоречивость в концепции немецкого ученого: «Вельфлин... ставит читателя в полный тупик, заставляет его, как говорится, «идти туда и стоять здесь». Надо ли рассматривать содержание, анализируя форму? Нет, не надо, ибо форма имеет свою эволюцию, совершенно независимую от содержания. Но в то же время форма есть не что иное, как мировоззрение...» и т.д. [1, с.174]. Причину подобного парадокса Арсланов усматривает в том, что Вельфлин коснулся сложной философской проблемы формального и содержательного в самом мышлении.

Помимо этого Арсланов пытается показать шаткость и условность предложенной

Вельфлиным типологии стилей и упомянутых выше пяти пар противоположных категорий, чтобы продемонстрировать слабые стороны самого формального анализа. Итогом подобной методологии, по мнению автора, стало создание «типологии стилей, ужасающая бессодержательность которой вполне проявила себя у последователей Вельфлина. И их нельзя обвинять в том, что они поняли своего учителя неправильно» [1, с.218]. Но тут же оговаривается, указывая на то, что содержательные элементы в работе Вельфлина непременно присутствуют, но они полностью подчинены формальному анализу.

Таким образом, для автора учебного пособия теория немецкого ученого является собой «оправдание любых произвольных конструкций, это откровенное насилие над историческим художественным процессом» [1, с.219].

Для Ж. Базена концепция Вельфлина соответствует двум типам жизненных установок, которые можно интерпретировать как два типа художников: последовательные консерваторы, послушно следующие за существующими канонами, и авангардисты. А также ницшеанской паре «аполлоническое» и «дионисийское» искусство. Основную заслугу немецкого ученого Базен видит в том, что вслед за Вельфлиным «огромное число ученых стало рассматривать произведения искусства не через призму идеи, не как иллюстрации, а как оптические феномены. Даже те, кто без конца вопрошал о содержании произведений искусства, не могли отныне не опираться на предварительный анализ зрительных впечатлений» [2, с. 137].

Н. Махов, напротив, сделав в своей монографии («Искусство после обряда») попытку создания метода, который бы позволил искусствоведам, а затем и зрителю «разглядывать произведение искусства с позиции запредельных спиритуально-философских высот» никакой ценности в формальном анализе не видит, поскольку содержательная сторона для этого метода остается полностью закрытой.

А. Якимович, автор многочисленных провокационных идей (в числе которых идея о том, что искусствознание как наука не состоялось) призывает вообще «оставить в покое старые слова», – такие как классицизм, барокко, ренессанс, поскольку все это уже осталось по ту сторону исторического перелома, который произошел в XX веке. Поэтому изучение «вечных ценностей» давно собственно утративших свое значение и актуальность является бессмысленным занятием. Для автора вельфлиновские

бинарные пары противоположностей представляются не более чем «почти детские по своей простоте решения для сложных проблем искусства» [7, с. 45-46].

По мнению Якимовича, необходимо принять точку зрения Д. Мэхона и Э. Бланта, и полностью отказаться от таких понятий как «стиль эпохи», отказаться от каких-либо научных обобщений, «перерасти школьные таблицы формального анализа и расстаться с идеями классиков вековой давности» [7, с.48].

С. Даниэль, убежденный, что немецкий ученый так и не был правильно понят, на страницах своей книги «Рококо. От Ватто до Фрагонара» (2010) ведет острую полемику с А. Якимовичем. Цитируя Вельфлина, С. Даниэль акцентирует внимание на тех моментах «Основных понятий», которые его многочисленным интерпретаторам кажутся наиболее спорными, но где сам Вельфлин дает понять, что разработанная им теория есть лишь «вспомогательная конструкция», которая, конечно, не может заменить реальную историю: «любая история видения должна выходить за пределы чистого искусства» [3, с.281] и «Анализ соответственно формальным мотивам может быть дополнен чисто иконографически построенным анализом соответственно содержанию картины. Если предшествующий анализ по необходимости должен был оставить впечатление неполноты, то попытка иконографического исследования должна рассеять подозрение, будто до сих пор мы останавливались только на односторонне подобранных исключительных случаях» [3, с.103].

В отношении фразы «история искусства без имен» якобы подменившей личность художника немецкий ученый прямо говорит, что такое понимание его мыслей является крайне примитивным. Вельфлин удивлен тем, что в филологии разрабатываемые формально-исторические концепции не вызывают ни у кого ощущения, что личность писателя либо теряется в научных конструкциях, либо становится придатком абстрактной схемы.

За сто лет своего существования «Основные понятия» обросли таким количеством интерпретаций, что имеет смысл сбросить все эти надстройки и попытаться вернуть былое значение в общем то простой и стройной по своему характеру теории.

Действительно, нет смысла абсолютизировать схему Вельфлина, но формальный анализ художественного произведения – азбука, без знания которой оценка произведения лишена всякого смысла, поскольку все остальные методы анализа оказываются

зачастую литературоцентричны, либо, относясь к междисциплинарным. Поэтому желание многих теоретиков отказаться от этого метода равносильно предложению отказаться от такого понятия как композиция – если нет главного средства для ее анализа, то не нужны и композиционные поиски. С тем же успехом эти авторы могли бы обвинить любого художника занимающегося сбором материала для композиции в абсолютно бесперспективном занятии, поскольку он обеспокоен исключительно формальными проблемами. В их число сразу попадают Н. Пуссен, В. Кандинский, Леонардо да Винчи и любая из существующих на сегодняшний день теорий живописи и композиции.

Результатом проведенного исследования могут стать следующие тезисы: даже если согласиться, что вопрос выбора метода – вопрос того, что хочет и может увидеть исследователь в произведении, – отрицание формального метода говорит о полном непонимании некоторыми авторами профессиональной природы и специфики изобразительного искусства. Весьма многословные рассуждения Арсланова (основная цель которого, кажется найти противоречия в концепции Вельфлина исключительно с позиций философии) не могут отменить главного – живопись не литература и не философия, – она использует другой язык. Поэтому каким бы непоследовательным не казался немецкий ученый Арсланову как философу или какими бы наивными не смотрелись размышления Вельфлина в области природы человеческой психики игнорирование вышеупомянутого метода равносильно желанию отдать живопись во власть других наук, т.е. подчинить ее философии, социологии и т.д. Другими словами, мы можем иметь «правильную» картину с точки зрения идеологии, сюжета и логики, но абсолютно беспомощную в профессиональном отношении.

Соответственно, в не меньшей степени этот метод остается актуальным для художественного образования. Общеизвестно, что композиция – соединение неких частей в некое органическое единство, целое. Это формальная структура, конструкция которой строится на таких принципах как цельность, равновесие, главное и второстепенное, ритм, динамика и статика, аналогия и контраст, линия, пятно, пространство и т.д. Как справедливо отмечает С.Ландо «Композиция – способ изложения мысли, и в этом смысле она должна была бы подчиняться законам, сравнимым с грамматическими правилами. Но это прежде всего художественный язык, его предмет лежит

в другой плоскости, его правила не грамматические и не столь жестко однозначные» [6, с.11].

Оперируя упомянутыми категориями художник создает определенные формальные структуры, которые и являются картиной. Поэтому, как нам кажется, необходимость доказательства существования формально-го метода и его использования равносильна необходимости доказательства существования композиции как учебной дисциплины.

Еще раз – формальные приемы, – основа, которая еще не есть само произведение, но без которой не состоится последнее. И для анализа этой основы нужна азбука, каковой и является формальный анализ Г. Вельфлина.

Список литературы

1. Арсланов В. История западного искусствознания XX века. – М.: Академический проект, 2003.
2. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. – М.: Прогресс – Культура, 1994.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В.Шевчук, 2009.
4. Гершензон-Чегодаева Н. Теории развития искусства в западноевропейском искусствознании 1900-1940 гг // Современное искусствознание за рубежом. – М, 1964.
5. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара. – С-Пб.: Азбука-Классика, 2010.
6. Ландо С. Фотокомпозиция для киношколы. – С-Пб.: Политехника-Сервис, 2099.
7. Якимович А. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII в. – СПб.: Азбука-классика, 2004.