



ЯЗЫК. СЕМИОТИКА. КУЛЬТУРА

МАЛАЯ СЕРИЯ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва
2002

БОРИС БЕРНШТЕЙН

ПИГМАЛИОН НАИЗНАНКУ

К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
МИРА ИСКУССТВА



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2002

ББК 85.1
Б 51

Бернштейн Б.

Б 51 Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 256 с.: ил. — (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия).

ISBN 5-94457-055-5

Автор этой книги исходит из общеизвестного факта: изображения и другие рукотворные предметы, которые мы сегодня принимаем за искусство, не всегда и не везде бывали художественными феноменами; люди нередко создавали, воспринимали, переживали и обсуждали их существенно иначе.

Любая культура заслуживает того, чтобы увидеть ее как целостный и самодостаточный универсум. Поэтому значение образов «для них» составляет такую же историческую реальность, как и наши интерпретации, которые развертываются в плоскости функционирования этих образов «для нас». Ибо быть образом, текстом, быть искусством возможно только в модусе «для»: без отношения к некоторой субъективности, вне живых социокультурных контекстов нет ни искусства, ни образа, ни текста.

Где, когда, в каких обстоятельствах и каким образом формировалась идея искусства и складывались соответствующие культурные практики? В поисках ответа на этот вопрос автор выбрал в историческом пространстве-времени два места, традиционно противопоставляемые друг другу по своей духовной природе и культурной ориентации, — Иерусалим и Афины, две идеи — библейский запрет изображать и античный мимезис. Он обнаруживает там параллельные ходы мысли, которые хотя и привели к взаимоисключающим следствиям, существенны и симтоматичны сами по себе. Позднее эти идеи вступают в напряженные и драматические взаимодействия, которые определяют судьбы пластики в западной культуре.

ББК 85.1

*В оформлении обложки использованы фотографии:
Идол. Сонгье (Заур); Вилла Адриана (Тиволи).*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-94457-055-5



9 785944 570550 >

© Б. Бернштейн, 2002

© Ю. С. Саевич. Оформление
серии, 2000

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Оглавление

Введение	7
Вторая заповедь	15
Где искусство? Когда искусство?	29
Первобытное, примитивное, первичное	44
Ближневосточный контекст	65
Запрет — пустое разрешение	76
Отступление в форме беседы	93
Бессилие Пигмалиона	108
Мимезис как дезанимация	120
Грани техне и «Синдром Зевксиса»	142
Жизнь изображений или мир искусства	165
Дисгармоническая гармония?	183
Литература	197
Иллюстрации	221

В основу этой книжки положены две опубликованные ранее статьи: «Моисей, или Искусство, названное мимходом» (*Вестник Еврейского университета в Москве*. 1998. №5758) и «Мимезис и инкарнация» (*Искусствознание*. 1999. №2). Для нынешнего издания в статьях были сделаны существенные изменения и добавления; в текст включены также небольшие фрагменты из других недавних публикаций автора: «Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории» (*Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа/Гос. институт искусствознания*. СПб.: Алетейя, 2000) и «Искусствоведческие аспекты изучения традиционной культуры» (*Традиционная культура: Альманах*. 2000. №2).

Считаю своим долгом поблагодарить профессора Ирину Свенцицкую (Москва), которая прочла работу в рукописи и сделала ряд важных замечаний, профессора Михаила Гельцера (Хайфа) и доктора искусствоведения Михаила Либмана (Иерусалим) — за полезные замечания и библиографические указания, а также профессора Моисея Кагана (Санкт-Петербург) — за полемику, которая заставила меня уточнить собственные позиции.

Владимиру Кузнецову (Купертино, Калифорния) — отдельная благодарность за неоценимую компьютерную помощь.

ВВЕДЕНИЕ

В одной из просторных зал Метрополитен-музея в Нью-Йорке выставлена впечатляющая шеренга деревянных идолов, родом из Океании; каждый вырезан из одного ствола и изображает несколько человеческих фигур, поставленных одна на другую. Величина фигур нарастает по мере удаления от пола — верхняя наиболее внушительна во всех своих измерениях. Мужественность персонажей не вызывает сомнений — она не столько преувеличена, сколько символизирована: из соответствующего места вырастет смелый пространственный элемент, плоский, наподобие паруса, искусно изрезанный сквозным узором — декоративный, ажурный и мощный одновременно. Грубый и экспрессивный характер резьбы, конфликтное сочетание крутой пластики объемов и выброшенных вперед плоских кружевных пластин, равно как и дерзкие масштабы изваяний пяти-шестиметровой высоты, выстроенных в ряд в светлой высокой зале, — профессиональная эстетическая чувствительность, изощренная в шоковой школе современной пластики, не может не отозваться на странное обаяние этих статуй-столбов, и я однажды провел добрую долю своего визита в Метрополитен, бродя вдоль строя океанийских идолов. Позднее я встретил их брата в коллекции Музея Израиля в Иерусалиме. Это был верный знак — работы неведомых резчиков племени Асмаг стали признанным и ценимым экспонатом художественных музеев, введены в культурный канон в качестве произведений искусства, и введены бесповоротно¹.

Стоит, однако, переместиться в родной для них культурный ландшафт, чтобы увидеть их в ином освещении.

¹ См., напр.: Art of Oceania 1969, ил. 106, 107, 108.

Вот что пишет о причинах их возникновения и целях их существования осведомленный исследователь.

«Стволы деревьев, очищенные от веток, доставляют из леса под приветственные клики женщин племени, но бревна предназначены стать местом пребывания духов погибших мужчин; из них вырезают предмет, который мы бы назвали скульптурой. Когда накапливается необходимое количество мужчин, ставших предками, набирается соответственно и ряд столбов, где их духи временно пребывают. Теперь столбы предков, назовем их так, должны исполнить свою миссию. Когда воины племени соберутся в поход, чтобы отомстить врагам, перед столбами предков, а вернее было бы сказать — перед столбами-предками, будут совершены необходимые ритуалы и сила предков перейдет к живым. Предполагается, что духи, после того как месть будет совершена, используют подобные каноэ столбы, чтобы уплыть по реке в океан и далее — в царство мертвых»².

Возможно, с точки зрения человека культуры Асма, между океаническим царством мертвых и заокеанским музеем нет существенной разницы: и то и другое одинаково подходит для вечного успокоения отслуживших свое предков. Но мы обязаны снова посмотреть на вещи глазами внешнего наблюдателя.

Метаморфоза неизменного по своим природным качествам — материалу, форме, фактуре, характеру поверхностей, массе, окраске и прочему — предмета имеет фундаментальный характер. Его перемещение из деревни в Западной Гвинее в музейный зал есть нечто большее и другое, нежели физическое передвижение. Артефакт — вместилище предка или предок (вряд ли эти тонкие различия имели смысл в контексте его рождения и первичного функционирования) — пересек некий незримый порог, за которым он обречен вести другую жизнь — в качестве произведения искусства.

² Thomas 1995, 82.

Когда, где и кем этот порог был воздвигнут, откуда он получил магическую силу превращать артефакты различного происхождения в культурные феномены, образующие современный мир искусства? Вот вопрос, который заключает в себе предварительную и наиболее общую формулировку моей темы.

Предварительный и наиболее общий ответ мог бы звучать так: в разное время в разных местах. Существует, однако, несколько точек, где состоялись события, критические для конституирования искусства и его мира. О двух таких точках в пространстве-времени культуры будет идти речь.

Статья «Искусство» в современном философском справочнике открывается следующей фразой:

«Мысль о том, что различные человеческие деятельности — такие как живопись, скульптура, архитектура, музыка и поэзия — имеют между собой нечто существенно общее, принадлежит определенному периоду, который начался только с XVIII века»³.

Это известие само по себе не обладает новизной, но его закрепление в популярной словарной статье, да еще в самом ее начале, должно служить сертификатом его всеобщего признания и банальности.

Историю понятия «искусство» принято, однако, отсчитывать от древних рубежей. Естественно, она выглядит долгой историей отсутствия. Если довериться ретроспективным описаниям (а других и быть не может), это отсутствие ощущаемое и потому переживаемое как недостача, как обманутое ожидание, как пустота в том месте, где оно, понятие, должно было быть. Иногда кажется, что изначально сотворенная языковая матрица оставалась незаполненной: искусство было, но слова не было.

³ Oxford Companion to Philosophy 1995, 58–59.

Дело осложняется неопределенностью предмета и жанра самого исследования. В одних случаях границы предмета и характер жанра обрисованы с достаточной точностью: исследуется история понятия в пределах истории понятий или, если воспользоваться распространенной формулировкой, истории идей.

Истоки этого жанра следует искать в лоне истории философии. К 1940 г., когда Артур Лавджой начал издание «Журнала истории идей», самоопределение истории идей зашло достаточно далеко.

Вступительная статья издателя, помещенная в первом номере журнала, определяла характер и цели дисциплины. А. Лавджой представлял себе историю идей как аналитическое и критическое исследование природы, происхождения, развития, распространения, взаимодействия и влияния идей, которые вынашивали, из-за которых враждовали, которыми были захвачены поколения людей. Интердисциплинарность такой познавательной задачи очевидна. Конечной целью исследований было бы исполнение «дельфийского императива» — более ясное понимание природы человека, которое, как казалось автору тогда, в 1940 году, составляло «труднейшую и наиболее фундаментальную из наших проблем»⁴. Случайно ли, что необходимость такого понимания философ показывал на примере изучения искусства, литературы в особенности?⁵

Спустя десять с небольшим лет П. О. Кристеллер, единомышленник и коллега А. Лавджоя, известный исследователь философии Возрождения, опубликовал на страницах журнала обширную работу, посвященную генезису понятия «изящные искусства»⁶. Несколько позднее он счел нужным еще раз, в специальной статье, уточнить пределы «истории идей» и ее отличия от истории философии. Он снова подчеркнул общегуманитарный и потому

⁴ Lovejoy 1940, 8–9.

⁵ Ibid., 10–11.

⁶ Kristeller 1951–1952.

интердисциплинарный характер этого типа штудий⁷. В кратком очерке истории идеи «истории идей» ее происхождение было возведено к немецкой истории духа — *Geistesgeschichte*⁸. Разбиение единого духа на множество идей очищало предмет от метафизических обертонов или, пользуясь аргументацией Кристеллера, освобождало отдельные идеи от жесткой включенности в универсальную систему⁹. «История идей» становилась скорее «историей понятий». Именно в этой модификации она уверенно обжилась в гуманистике как ее особая область¹⁰. Наконец,

⁷ Дельфийский императив таит в себе ловушку, рефлексивную черную дыру. В капитальной книге, посвященной проблеме интердисциплинарности во всех ее главных измерениях, ничего не говорится о концепции «истории идей»; библиография проблемы, которой отдано около сотни страниц убористым шрифтом, не содержит упоминаний об опыте, который, на мой взгляд, имеет прямое отношение к делу (см.: Klein 1990, 232—325). Область настолько разветвилась, что нуждается в интердисциплинарном синтезе интердисциплинарных наук — и здесь открывается перспектива бесконечного наслоения метауровней.

⁸ Историк искусства нетрудно вспомнить, что методологические принципы, вызревшие в недрах Венской школы и получившие наиболее последовательное воплощение в концепции истории искусства как истории духа, «*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*», впервые четко определенной М. Дворжаком, были не чем иным, как синтезом истории искусства с историей идей (см., например: Johnston 1983, 154). И далее — каламбур самой истории — «Идея» Э. Панофского появилась в 1924 г. (Panofsky 1924). Незадолго до того была опубликована написанная совместно с Ф. Заклем статья о «Меланхолии» А. Дюрера, которой суждено было стать образцовой моделью иконологического исследования (Panofsky 1923); выросшая позднее из этого разыскания книга (Klibansky 1964) очень точно отвечала проекту истории идей, каким он был начертан основателями одноименного журнала.

⁹ Kristeller 1972, 160 и сл.

¹⁰ Скажем, книга известного польского философа и эстетика В. Татаркевича, где в нескольких этюдах прослеживаются

сигналом институционализации интеллектуальной истории (или историй) и ее жизнеспособности в качестве автономной и суверенной дисциплины может служить издание энциклопедий или энциклопедических справочников. «Словарь истории идей», изданный скоро три десятилетия назад, первым принял на себя эту роль¹¹.

История понятий тяготеет к универсальности — как «история всех понятий», но оборотной стороной энциклопедической универсальности оказывается обособленность истории каждого отдельного понятия. Поэтому история эстетики как специальная дисциплина первая претендует на историю понятия «искусство» — и тут понятие исследуется в ближайших и необходимых связях. Для некоторых исторических ситуаций, в особенности когда ничего похожего на специальный дискурс обнаружить нельзя, история эстетики вынуждена менять оптику и делать своим предметом вместо интеллектуальной рефлексии «эстетические взгляды» и «эстетические представления» соответствующих культур. Последние вернее всего было бы назвать гипотетическими реконструкциями эстетического опыта, выстроенными на основании разнохарактерных свидетельств¹², — тут поиски соответствующего понятия ведутся в более мощных пластах сознания, нежели тонкий слой собственно теоретической мысли. Тем не менее, парадокс отсутствия в обиходе любой культурной страты понятия, слова или группы слов, адекватных позднешему пониманию искусства, сохраняется.

По моему глубокому убеждению, разгадку столь долгого отсутствия следует искать за пределами истории по-

судьбы фундаментальных эстетических понятий, на английском языке была издана под названием «История шести идей», а на родном языке автора — как «История шести понятий» (см.: Tatariewicz 1975; Tatariewicz 1980). «Идеи», включенные в обзор: искусство, прекрасное, форма, творчество, мимезис, эстетический опыт.

¹¹ Dictionary 1973–1974.

¹² См., напр.: История эстетической мысли 1985, главы I и II.

нятий или поля эстетического опыта, в соотношении идей, взглядов, представлений, переживаний, словом — всех уровней эстетического опыта, с соответствующими культурными практиками. Это значит, что я бы развел «историю идей» с «историей понятий» и, тем более, с «историей терминов» (к которой история понятий иногда приближается). Возникновение идеи искусства может предшествовать сложению отрефлектированного понятия, идея может базироваться на интуиции, вырастающей из практики и направляющей практику.

Нас не должно смутить расхождение возможных результатов с давними цеховыми предубеждениями, если окажется, что сам эстетический опыт бывал маргинальным эпифеноменом деятельности, которую мы полагаем художественной, в генетически определяющих точках ее истории. Тот очевидный факт, что понятия и идеи имеют историю, таит в себе некую угрозу. Побочный эффект междисциплинарных штудий, не предусмотренный пионерами «истории идей», бывает опасен для исходных дисциплин.

Одно из первых простых условий прослеживания истории идей — согласимся, что любая культура заслуживает того, чтобы ее увидеть как целостный и самодостаточный универсум — довлеет культуре злоба ее. Понять, чем был и что представлял собою мир «для них», — непрменный познавательный принцип, более того, этический императив гуманистики. В нашем случае это означает, что функционирование образов и текстов «для них» составляет такую же историческую реальность, как и наши интерпретации, которые принадлежат к сфере функционирования этих текстов и образов «для нас». Ибо бытие образом, текстом, равно как и бытие искусством возможно только в модусе «для». Без отношения к некоторой субъективности и вне живых социокультурных контекстов нет ни искусства, ни образа, ни текста.

Между тем метафизика вечной сущности искусства имплицитно заложена в фундамент «истории искусства всех времен и народов». Судьба пластических искусств,