[26] См.: *Швырев В. С.* Проблема отношения науки и метафизики в современной англо-американской философии науки // Проблема и противоречия буржуазной философии 60—70-х годов XX в. М., 1983.

[27] В психологии необихевиоризма в тот период происходит переход от описаний, систематизации экспериментального материала, накопленного еще бихевиористами, к попыткам создания объясняющих теоретических моделей.

[28] О «возрождении метафизики» и его причинах см.: *Юлина Н. С.* Проблема метафизики в американской философии XX в. М., 1978.

[29] *Feigl H.* New reflections of empiricism // New readings in philosophical analysis. N. Y., 1972. P. 2.

[30] Ibid. P. 4.

[31] Ibid. P. 10.

[32] *Витгенштейн Л.* Указ. соч. 5.6.

[33] *Witgenstein L.* Philosophical investigations. Oxford, 1953. P. 428.

[34] Ср. идею «жизненного мира» в обыденном языке Л. Витгенштейна с концепцией донаучного жизненного мира Э. Гуссерля, с «обыденной типизацией» А. Шотца в «Смысловом строении социального мира», сформировавшимися в те же 30—40-е годы XX в.

[35] Витгенштейн сравнивает язык со старым городом: старинные площади и улочки, дома с пристройками разных периодов окружены множеством новых, прямых и правильных улиц с однообразными домами.

[36] *Feigl H.* Mind—body, not a pseudo-problem // The mind—brain identity theory. L., 1970. P. 33.

[37] Ibid. P. 34.

[38] Ibid.

[39] Ibid. P. 36

[40] Ibid.

[41] Фейгл считает, что Шопенгауэр очень точно определил данную проблему как «мировой узел», поскольку она представляет собой «поистине пучок запутанных трудностей — научных, эпистемологических, синтаксических, семантических, прагматических. Тесно к ним примыкают противоречивые вопросы телеологии, цели, интенциональности, свободной воли... Все эти проблемы излишне усложнены концептуальной путаницей, и из-за нее возникают трудности и псевдопроблемы» (*Feigl H.* The «mental» and the «physical». P. 373).

[42] О «научном материализме» см.: *Дубровский Д. И.* «Научный материализм» и психофизиологическая проблема. Ст. 1, 2 // Филос. науки. 1975. № 6; 1977. № 2; *Юлина Н. С.* Проблемы метафизики...

[43] См. анализ физикалистского материализма и позиции К. Поппера: *Юлина Н. С.* «Эмерджентный реализм» К. Поппера против редукционистского материализма // Вопр. философии. 1979. № 8.

[44] *Вартофский М.* К критическому материализму // Современная прогрессивная философская и социологическая мысль в США. М., 1977. С. 202—221.

[45] *Margolis J.* Persons and minds. Dordrecht, 1978. Рус. изд.: Личность и сознание. М., 1986. Эта работа Дж. Марголиса имеет посвящение: «Герберту Фейглу, дружелюбному антагонисту».

[46] *Вартофский М.* Указ. соч. С. 220.

[47] *Rorty R.* Philosophy in America today // Consequences of pragmatism. N. Y., 1977.

ИКОНОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ: ФОРМЫ И ПУТЬ РАЗВИТИЯ

Н. Н. Рубцов

Иконологию — одно из наиболее влиятельных направлений современной западной науки об искусстве — можно охарактеризовать как определенный тип методологических подходов, который

* © Н. Н. Рубцов, 1990

прежде всего отличают историзм и стремление к целостной всесторонней интерпретации произведения в совокупном контексте культуры и духовной традиции. В западной науке об искусстве именно эти характерные особенности и составили отличительные черты иконологии как теории и метода интерпретации художественных явлений, которыми в той или иной степени нередко оперируют различным образом ориентированные историки искусства. В русле иконологического направления работают многие известные историки искусства нынешнего столетия — А. Варбург, Э. Винд, Р. Витковер, Э. Гомбрих, А. Катценеленбоген, Р. Клейн, М. Мейс, Э. Панофский, М. Шапиро, Ч. де Толнаи, С. Хекшер, Э. Форсман и др. Весьма примечательная оценка данного направления дана Э. Гомбрихом: то, чему нас научила иконология, заключается в осознании той степени, в которой искусство в целом, а не только его религиозный спектр, служит цели выражения невидимого мира духовных сущностей [1].

Регулирующими принципами «жизнедеятельности» иконологического направления стали две основные идеи: идея синтетического единства всех областей культуры и идея микроскопического, или детализированного, изучения художественных феноменов.

Идея синтетического единства всех областей культуры применительно к анализу и интерпретации произведения искусства предполагает рассмотрение этого последнего в качестве средоточия и выражения основных черт породившей его эпохи, в качестве точки пересечения ее главных движущих импульсов во всем их объеме, начиная с социальной истории и кончая религиозными и философскими представлениями. Эту идею, положенную в основание иконологических представлений, можно было бы охарактеризовать как принцип «силового центра культурологической систематики» (выражение М. Езингхаузена-Лаустера [2]). Для пояснения этого принципа уместно привести следующее высказывание Э. Кассирера, теоретико-философские положения которого сыграли ключевую роль в становлении методологических оснований иконологии: «Если не следовать идеалу пассивного созерцания духовной реальности, а поставить себя в центр ее активности, если, следовательно, рассматривать ее не как спокойное наблюдение за сущим, а как функции и энергетические импульсы процесса созидания, то в самом этом процессе, какими бы различными и неравнозначными ни были образы, из него вытекающие, можно в конечном счете выделить определенные общие и типичные черты самого процесса их *формирования*. Если философии культуры удастся уточнить и сделать видимыми эти основные черты, она выполнит тем самым свою задачу — сможет доказать единство *сути* духа при всем многообразии его проявлений... так как эта суть выражается наиболее отчетливо именно в том, что многообразие его *производных* не исключает единства его созидания, а, наоборот, гарантирует и подтверждает его» [3].

Смысл второй регулирующей идеи иконологии — принципа микроскопического, или детализированного, изучения художественного феномена — заключается в представлении, что произведение искусства значимо «сплошь», или, согласно афоризму А. Варбурга, «Суть следует искать в деталях». Как заметил М. Езингхаузен-Лаустер: «Абстрактное может воплощаться только в конкретном; никакого целого не существует, если не считать деталей, — вот теоретико-познавательное кредо данного круга исследователей» [4].

Утверждение «Суть ищи в деталях» означает, таким образом: поскольку в произведении искусства даже самое незначительное имеет свое значение, постольку специфические признаки интерпретации должны стать фундаментом изучения художественного образа. Или, иными словами, концентрация внимания на так называемых сопутствующих элементах, на отдельных особенностях изображения — вот изначальный и отправной пункт любого объективного исследования. Все в произведении, замечает Э. Гомбрих, может стать «зеркалом-улавливателем», способным навести историка на след. История искусства, которая занимается только живописью, никогда не сможет решить загадку формирования стилей. Для историка все может стать поводом для «подозрения» — и бегущая на заднем плане полотна нимфа, и обои, и очертания одежды, и любовные послания, и украшения свадебных сундуков, и прочее [5].

Примером огромной роли деталей в произведении искусства (значение которых нередко самым решительным образом воздействует на самою его суть) могут послужить внешне так схожие между собой сюжеты: с одной стороны, Прометей, с другой — Титий, который, согласно легенде, как и Прометей, был прикован к скале и терзаем огромной хищной птицей. Однако смысловая заряженность этих двух внешне так схожих между собой образов противоположна. Так, скажем, впечатляющий образ Прометея на полотне Рубенса, находящегося в Филадельфии, если это действительно Прометей, мощно выражает плоды «преступного» стремления человека сравняться с богами; если же речь идет о Титии, то смысл картины меняется. Ведь кто есть Титий? Наряду с Танталом, Иксионом и Сизифом один из великих грешников, терпящих нескончаемые муки в царстве теней. История Тития многозначительна: обуреваемый похотливым вожделением к Лето — матери Аполлона и Артемиды, — он был поражен молниями Зевса и низвергнут в Аид, чтобы пожинать там в страшных муках плоды своей преступной страсти. Столь незначительная, казалось бы, с внешней стороны деталь (какой мотив присутствует на полотне — Тития или Прометея) может в корне изменить смысл произведения.

Итак, чем же являются иконологические представления в более детальном концептуальном выражении, а также каковы основные теоретико-познавательная их тональность и формы осуществле-

ния? Эти вопросы нам и предстоит рассмотреть. Но прежде несколько слов о самом термине «иконология».

Термин этот греческого происхождения, состоит из двух слов (ikono — образ и logia — закон) и, появившись в литературе об искусстве Нового времени, имеет два значения.

Первое его значение связано с практикой искусства и носит нормативный, «образцовый» характер, предписывающий художнику определенный способ наглядного представления посредством символов, персонификаций и аллегорий тех или иных понятий. Впервые в этом значении термин «иконология» был введен ученым монахом Чезаре Рипой (1560—1625) в качестве заглавия словаря «Иконология... в которой описаны различные изображения добродетелей, пороков, человеческих страстей...» [6]. Однако в своем первоначальном варианте эта книга могла бы быть названа учебником по риторике, поскольку она прежде всего обращалась к ораторам, поэтам и проповедникам. Только в дальнейшем, после выхода первого иллюстрированного издания, труд Ч. Рипы обрел значение образца аллегорий и персонификаций, предлагаемого для живописцев и скульпторов. Это свое значение иконология сохранила и в дальнейшем.

Во втором своем значении термин «иконология» предстает как определенная теория семантического анализа структуры художественных явлений. Именно в этом последнем значении мы здесь и будем рассматривать этот термин.

Иконология как одно из направлений современнной науки об искусстве тяготеет к двум основным формам, тесно друг с другом связанным, но не лишенным определенного концептуального своеобразия. Вокруг двух этих форм и концентрируются все методологические поиски представителей иконологического направления.

Первая форма иконологической концепции, которую мы условно назовем традиционной, связана с кругом исследовательских идей старшего поколения иконологов, прежде всего А. Варбурга (1896—1926), Э. Панофского (1892—1968) и Э. Винда (1900—1971). Вторая форма иконологической концепции, так называемая неоиконология, — с теоретико-методологическими устремлениями более молодых исследователей: Э. Форсмана, Р. Клейна, О. Бетшмана, Дж. Аргана, Б. Тейсседра.

Попытаемся в самом общем плане рассмотреть указанные основные формы иконологической концепции, начиная с идей А. Варбурга.

Свою основную задачу Варбург видел в изучении «мотива памяти» — тех формул «экспрессивных патетических всплесков чувства», которые с неизбежностью повторяются и возрождаются на протяжении всей истории культурного развития человечества. Возникнув в древности, они постоянно удерживаются в контексте античного барельефа, средневекового образа, новоевропейской картины и современной газетной фотографии. Исследуя «мотив памяти», Варбург пришел к выводу: история искусства должна рассматриваться как аспект истории культуры, а любое художе-

ственное явление — как выражение культурно-исторической среды. Понимание и интерпретация художественного явления были поставлены тем самым в непосредственную зависимость от широкого исследования всех существующих в момент его возникновения взглядов, институтов и прочее, начиная с теологии и кончая социальной и экономической историей. Для характеристики такого типа исследования Варбург употребил термин «иконологический» [7]. Варбургсовский тип иконологии связан с областью исследований, которая определяется главным образом проблемой влияния языческой культуры на художественную культуру последующих времен [8].

Свое «завершение» традиционная иконология получила в трудах крупнейшего историка и теоретика искусства XX в. Эрвина Панофского. Именно ему, как отмечено в редакционной статье сборника, посвященного истории иконологических учений, «обязана история искусства той разработанной теоретической моделью иконологического метода, которая в последующей истории этого метода выполняет функции методологической парадигмы» [9].

Тип иконологии, предложенный Панофским, иные исследователи рассматривают как общую историческую теорию символа [10], подразумевая при этом, и не в последнюю очередь, идеи Варбурга, поскольку и для него понятие символа также было основополагающим. Более того, по утверждению некоторых из этих исследователей, этот тип традиционной иконологии представляет собой наиболее последовательный художественно-исторический метод, созданный в наше время [11].

Форма иконологии, разработанная Панофским, — это теория и метод, с помощью которых на основе идей философии символических форм предпринимается попытка целостной интерпретации всей семантической структуры произведений изобразительного искусства. Именно Панофский в наиболее зрелой концептуально-теоретической форме сформулировал исходные понятия, а также основополагающие положения иконологии, направленные на рассмотрение художественного произведения как «симптома уникальной исторической ситуации» [12], как «выражения основополагающих тенденций человеческого духа» [13].

Основной целью иконологии провозглашается постижение «внутреннего смысла» произведения искусства. Но что Панофский называет «внутренним смыслом»? Обратимся к его работам. «Внутренний смысл, — пишет Панофский, — может быть определен как объединяющий принцип, который находится в основании (произведения искусства. — *Н. Р.*) и определяет как видимое событие, так и его интеллигибельную значимость и который обусловливает даже форму видимого события» [14]. Как же постигается этот внутренний смысл, или объединяющий принцип, произведения искусства? Как концентрированное выражение «лежащих в фундаменте принципов, которые вскрывают основное отношение нации, периода, класса, религиозных и философских убеждений — неосознанно выраженных отдельной личностью и концен-

трированных в одном произведении», — отвечает Панофский [15]. И продолжает: «В таком постижении чистых форм, мотивов, образов, сюжетов и аллегорий как выражений, находящихся в основании принципов, мы интерпретируем все эти элементы в качестве того, что было названо Эрнстом Кассирером „символическими ценностями“ [16] или „символами“» [17], словом, «постижение и интерпретация этих „символических ценностей“ (которые самому художнику зачастую неизвестны и даже могут отличаться от того, что он сознательно хотел выразить) представляет собой предмет „иконологии“» [18].

Исходя из вышеизложенного, можно заключить: иконология — это метод историко-сравнительной интерпретации, основным содержанием которого является толкование художественного произведения в качестве «символических ценностей» или «символов в кассиреровском смысле». Будучи антиподом формализма, иконология расширила границы истории искусства [19]. Ломая рамки эмпирико-формальных рассуждений, ориентированных главным образом на имманентный анализ искусства, на совершенствование аналитико-стилистических процедур, иконологи, отталкиваясь от «идеи методологического единства всех областей и течений культурной истории» [20], осуществили попытку создания универсальных смысловых критериев интерпретации художественного произведения, направленных на реализацию целостного, синтетического его понимания.

Главное стремление иконологов вырисовывается, таким образом, как попытка осуществить синтетическую интерпретацию [21] художественного произведения как продукта определенных исторических условий, как «симптома уникальной исторической ситуации» [22], которая зависит от целого комплекса проблем всех областей культуры и социальной истории, на основе «символической формы».

Изучая любое художественное произведение в качестве «символа» или «символической ценности», иконологи надеются преодолеть пороки формализма, связывая в одно целое автономное бытие рассматриваемого явления и многообразие связей и отношений культуры, которые обусловили его появление, жизнь и функционирование. Иконолог, или интерпретатор «символических ценностей», вскрывая «основополагающие тенденции человеческого духа» и интуитивно угадывая их присутствие в исследуемых им феноменах, пытается, таким образом, «провидеть» как их неповторимое, специфически-индивидуальное бытие, так и их связь с культурным окружением. Тем самым он пытается поставить произведение искусства, воспринятое им в качестве «символа» или «символической ценности», в центр духовного пространства, движущегося от личности творца к «совокупной» духовной атмосфере времени и обратно. Но что означает «символ» или «символические ценности»? Для ответа на этот вопрос обратимся к философии символических форм.

Символ — созидательный, или порождающий, закон всего многообразия бытия, он есть неразрывная слиянность чувственного и духовного [23]. Символ — «системный центр духовного мира» [24], динамическое начало-принцип всего что ни есть [25]. Символические ценности — *это не различные способы проявления реального в себе*, а различные способы самообъективации, самовыражения духа [26]. «Только через них (символические ценности. — *Н. Р.*) и в них обладаем тем, что мы называем „действительностью“... Вопрос же об абсолютной реальности, существующей вне этой совокупности духовной функции, о „вещи самой по себе“ уже не возникает, будучи некорректно поставленной проблемой, иллюзией мысли» [27].

Однако напрашивается вопрос: к чему же в результате может привести представление основоположников иконологии о целостном, синтетическом понимании и интерпретации произведения искусства? Конструируемая иконологией культурно-историческая предпосылочность художественного явления оказывается обусловленной развитием некоего духовного принципа, формирующего на своей основе как «первичной объективности» (выражение Кассирера) *все особенности национальной, классовой, религиозной, философской, художественной жизни человечества данного периода истории*. Иконологическая интерпретация, таким образом, аналогично структурно-функциональному подходу к искусству Кассирера, означает не что иное, как требование понять произведение искусства в качестве процесса априорно-символического, совершающегося целиком в пределах духа, творчества.

К чему же в дальнейшем привела эта глубинная познавательно-мировоззренческая установка иконологии в конкретном искусствоведческом исследовании?

Эта установка, как показывает анализ иконологических работ [28], привела: 1) к сведению «внутреннего смысла» произведения к узко ограниченной области философско-теологических идей и концепций (в результате чего, как заметил один из критиков, иконология стала не столько частью истории искусства, сколько «*историей идей об искусстве*» [29]); 2) к *полному забвению* социальных факторов как основополагающих принципов созидания художественной образности; 3) к рационализации процесса художественного творчества, к сведению целостного мира художественной образности к заранее предустановленной (причем до мельчайших подробностей) символической программе [30]; 4) к забвению художественно-эстетической значимости произведения, к метафизическому противопоставлению его выразительной и содержательной сторон [31].

Э. Форсман, анализируя забвение художественно-эстетической значимости произведения искусства сторонниками традиционной иконологии, остроумно заметил, что, к примеру, если бы даже известная картина Вермеера «Художник в своей мастерской» была потеряна и до нас дошла бы лишь сделанная с нее малохудожественная гравюра, то, скорее всего, обширная иконологическая

литература о ней отнюдь не стала бы менее объемистой, поскольку то, что интересует «исследователей узкого значения смысла, можно было бы извлечь довольно полно и из гравюры: сам оригинал был бы, пожалуй, излишним» [32]. В традиционном иконологическом методе, замечает тот же Форсман, отсутствуют характер образа и характер чувства сопереживания, вызываемого произведением искусства [33]. Очень показательно в этой связи мнение Панофского о двух Пьеро итальянского Возрождения — делла Франческа и ди Козимо. Наиболее важную и значимую роль Панофский отдал именно последнему, тогда как в действительности все предстает как раз наоборот. Столь высокая оценка ди Козимо (ему ученый посвятил многие и многие страницы своих штудий, о делла Франческа же в них упомянуто лишь эпизодически) связана, по-видимому, с тем, что на полотнах этого художника аллегорико-символический элемент, излюбленный традиционной иконологией, просматривается достаточно явственно, в то время как красота и поэтическая вдохновенность работ делла Франческа, почти лишенных «иконографических головоломок», с трудом поддаются рационально-рассудочному анализу.

Возникновение второй формы развития иконологической концепции связано с попытками расширить тот круг методологических проблем, с которыми столкнулась традиционная иконология в ходе своей практической реализации, попытками, пронизанными пафосом осуществления тех потенциальных возможностей, которые имелись у ее предшественницы и которые та так и не сумела реализовать. В этой связи показательно следующее высказывание одного из представителей новой иконологической «волны» — известного итальянского искусствоведа Дж. Аргана: «Во многих аспектах иконологический метод может быть квалифицирован как наиболее современный и эффективный из всех существующих историографических методов. Более того, он открывает великие перспективы дальнейшего развития, которые, по правде сказать, еще не были реализованы, возможно, потому, что последователи Панофского сузили область этого метода, сделав из него почти эзотерическую науку ограниченных начинаний и дав шанс чистым формалистам рассматривать его в качестве еретической методологии» [34].

Характерной особенностью второй формы иконологической концепции, которую можно назвать «неоиконологией», является ее ярко выраженное стремление трансформировать прежнюю иконологическую установку, которая ограничивалась главным образом живописью, скульптурой и графикой, во всеобщую методологию художественного процесса, включающую не только оставшийся спектр изобразительного искусства — архитектуру, декор, урбанологию, нефигуративную живопись, теорию света и колорита, вплоть до технических подсобных средств, но, по выражению М. Холли, и любое культурное явление [35].

Неоиконология рассматривает себя не столько в качестве одной из дисциплин в области истории искусств, сколько в качестве

наиважнейшей части самой истории искусств, претендующей на исчерпывающее, универсальное понимание и интерпретацию сущности и бытия художественного явления, художественно-исторического процесса в целом, причем она буквально пронизана этой идеей. Такую уверенность в своей особой роли в исследовании художественного процесса неоиконология черпает, как заметил один из ее представителей, из уверенности в том, что она есть «наука образов», направленная на прояснение общечеловеческого содержания, выраженного посредством произведения искусства [36].

Неоиконологическая концепция представлена целым веером теоретико-методологических построений — «интегративной, или абсолютной, иконологией» Э. Форсмана [37], «иконологией как эстетической феноменологией духа» Б. Тейссерда [38], «семиотической иконологией» Дж. Аргана [39], «иконологией стиля» Р. Клейна [40]. Все из перечисленных вариаций неоиконологической концепции стремятся преодолеть основной порок традиционной иконологии — ее приверженность иллюзиям трасцендентального гносеологизма (априоризма), которые часто приводили раннюю «ортодоксальную» иконологию к оторванности ее конкретно-искусствоведческих построений от непосредственной данности произведений искусства, к забвению художественно-эстетических качеств последних, превращению их в простые иллюстрации отвлеченных философско-теологических идей. Назад к самому произведению, к его непосредственной целостности и конкретности — вот девиз представителей всех названных здесь неоиконологических построений. Однако каждое из этих построений не лишено методологического своеобразия и, нужно заметить, весьма плодотворных с конкретно-методологической точки зрения рекомендаций и приемов, направленных на интерпретацию смысла художественного произведения.

В традиционной иконологии молчаливо признавалось, что понимание и интерпретация смысла произведения искусства всегда однозначны, критерий всегда один — правильное или неправильное его истолкование. Конечная цель такого понимания и интерпретации — постижение смысла произведения искусства в соответствии с заключенным в нем априорным принципом.

Отличительной же особенностью всех неоиконологических вариантов концепции является стремление преодолеть присущие традиционной иконологии абстрактный рационализм и интеллектуализм с их направленностью на некое «правильное» (априорное) понимание и абсолютные критерии оценки, с их нивелировкой и обесцениванием конкретных формально-стилистических и композиционно-структурных свойств произведения искусства, а также отсутствием вызываемого художественным образом чувства эстетического сопереживания. В этом отношении весьма показательна критика Э. Форсманом, Р. Клейном и Б. Тейсседром восходящего к априоризму Канта знакового характера традиционной иконологии, превращающего произведение искусства в функ-

цию отвлеченной идеи, выхолащивающего из него первостепенное — художественную значимость и ценность.

Устремленность неоиконологии на конкретное бытие художественного произведения, его художественную специфику и своеобразие посредством устранения априорных оснований и знакового характера метода (выражающегося в главенствующем положении в нем иконографического анализа) по-новому решила вопрос об особенностях исторического взаимоотношения произведения и его интерпретатора, потребителя искусства в целом. Интерпретация произведений искусства представлялась уже не одновекторно-однозначным движением к некой раз и навсегда все исчерпывающей ценности, абсолютному, до конца выверенному смыслу, а движением чрезвычайно подвижным, исторически изменчивым и многоаспектным.

Наконец, существенной чертой перечисленных вариантов неоиконологической мысли является то обстоятельство, что все они, прямо или косвенно, связывают себя с развитием герменевтических идей. Это характерно и для Клейна и Тейсседра, которые непосредственно указывают на необходимость включения в неоиконологические построения герменевтических представлений, и для Форсмана, который в построении абсолютной, или интегральной, иконологии опирается на феноменолого-герменевтическую концепцию Г. Зедльмайера, и для Аргана, связывающего построение новой семиотической иконологии с эволюцией фрейдомарксизма, получившего свое развитие именно в русле герменевтики.

Неоиконологическая концепция в аспекте своих теоретико-мировоззренческих ориентиров могла бы быть охарактеризована в целом как историко-художественная герменевтика. Весьма примечательна в этом отношении статья О. Бэтшмана, помещенная в сборнике, в котором представлены теоретические воззрения наиболее крупных иконологов и их критиков, под названием «К вопросу перехода от иконологии к историко-художественной герменевтике» [41]. В своей статье Бэтшман как бы суммирует предшествующий опыт развития иконологической концепции и подводит к выводу о трансформации ее в подлинную «науку образов», которую можно определить как «герменевтику художественного произведения».

Остановимся более подробно на принципиальных для развития неоиконологической концепции положениях, высказанных Бэтшманом. Настала необходимость, утверждает ученый, создать историко-художественную герменевтику как подлинную науку смысла художественной образности. С этой целью содержащиеся в традиционной иконологии идеи (прежде всего ее направленность на вскрытие «логоса» произведения — «производство одного смысла через другой») должны быть пересмотрены на основе положений общей философской герменевтики. Фундаментом для этого, замечает Бэтшман, может послужить концепция герменевтического опыта, предложенная Г. Гадамером и П. Рикёром и мо-

дифицированная применительно к изучению искусства Х. Р. Яуссом в понятии эстетического опыта, а также вытекающее из этой концепции понимание онтологии художественного произведения.

Герменевтическая концепция опыта в отличие от феноменолого-неокантианской установки, опирающейся на понятия трансцендентального субъекта и трансцендентальной рефлексии, содержит в своей основе так называемую конкретную рефлексию, т. е. постижение смысла произведения искусства безотносительно к чистым смыслам или сущностям — априорно-непосредственной очевидности и достоверности трансцендентального сознания. В этой связи заложенные в традиционной иконологии возможности с ее нацеленностью на вскрытие смысловой перспективы тех или иных художественных объектов, когда один смысловой уровень производит и отражает другой, первичный, и отсылает ко вторичному, косвенному, постигаемому лишь через первый, дают плодотворные результаты, но только при условии определенной коррекции. Эта коррекция связана с отказом субъекта познания от роли наблюдателя, претендующего на объективное рассмотрение исторического процесса, в котором он сам не принимал никакого участия (в этом и состоит отличие герменевтического историко-художественного опыта от опыта традиционной иконологии).

Воспроизводя мысли Гадамера и Рикёра, Бэтшман утверждает, что свойственная традиционной иконологии позиция, основанная на непосредственном осознании смысла художественного творения, ориентирует на вневременную структуру познания, игнорируя историчность самого историка, что приводит к противоречию времени и смысла и позволяет, по сути, несмотря на утверждения о необходимости учета в интерпретации произведения культурно-исторического и социального контекста, элиминировать укорененность человеческой деятельности в специфической культурно-исторической реальности. В этом пункте традиционная иконология имеет много общего с романтической герменевтикой Шлейермахера и Дильтея, стремящихся исключить интерпретатора при изучении исторической ситуации, как бы поставив себя на место исторического персонажа.

Однако решение проблемы смысла произведения, его интерпретации и интерпретатора должно предполагать, продолжает Бэтшман, не обретение абсолютной вневременной позиции трансцендентальной субъективности — символической ценности Кассирера или чистой непосредственной сущности в духе Гуссерля, обеспечивающих подлинность смысла данного феномена и познавательную активность исследователя, а сам факт принадлежности к герменевтическому опыту.

Но что же такое герменевтический опыт? Образно говоря, это некий открытый круг, постоянно создающийся и расширяющийся в ходе своего функционирования, круг опыта, не ограниченный никакими формальными требованиями или таблицами научных категорий. Что означает герменевтический опыт применительно

к историко-художественному процессу? Опыт понимания конкретного бытия произведение искусства. Но что означает бытие конкретного произведения искусства? Следуя той философской методологии, которую берет на вооружение Бэтшман, — методологии Гадамера и Рикёра, — «быть — значит быть интерпретированным». Бытие произведения искусства неотделимо от интерпретирующего самопонимания интерпретатора. Более того, интенции автора произведения, по сути, утрачивают всякое самостоятельное значение: вместо воспроизведения начальных смыслов речь заходит о продуцировании новых. Отсюда смысл произведения искусства неисчерпаем уже потому, что он постоянно творится заново. Онтологичность бытия произведения искусства состоит, таким образом, в способности продуцировать собственный мир интерпретатора, мир, который всякий раз заново творит смысл этого произведения. В этом отношении показательно замечание Рикёра о том, что взаимопонимание автора и интерпретатора есть не что иное, как «романтическая иллюзия». Гадамер добавляет к этому утверждению своего французского коллеги: «Правильное понимание есть бессмысленный идеал, в основе которого лежит непонимание сущности традиции» [42]. Здесь Гадамер подходит к определению обратной стороны герменевтического опыта. «Быть — значит быть интерпретированным» как первое условие герменевтического опыта и как формула бытия произведения искусства не означает полного произвола со стороны интерпретатора. С позиций герменевтики фундаментом понимания служит не просто человеческая субъективность в акте самопонимания, порождающая художественный смысл, а нечто такое, в чем сам субъект укоренен и без чего он не может существовать. Это нечто есть культурно-историческая традиция.

Герменевтика настойчиво повторяет: «Мы живем в традиции и только в ней». Это означает, что непрерывность культурного наследования — необходимое условие исторического понимания. Интерпретируя тот или иной письменный источник, то или иное произведение искусства, мы взаимодействуем не только с этим текстом или этим произведением, но и с самой историей, в данном тексте или данном произведении аккумулированной и благодаря им передающейся дальше. Это, в свою очередь, означает, что благодаря традиции «прошлое» (заключенный в произведение его творцом смысл) не образует самостоятельной реальности, внеположной «настоящему» (смыслу, который мы открываем в произведении сегодня), а находится внутри смыслового универсума, охватывающего прошлое и настоящее в едином целом. Поэтому не может быть речи о различных культурных мирах — прошлом и настоящем: они в одновременном и непрерывном свершении традиции. Их различия суть фикция, мираж. В этой связи весьма показателен призыв Бэтшмана (отвергающий на первый взгляд самою суть иконологической концепции) отказаться не только от знакового характера традиционной иконологии и от поклонения научному понятию, но и от социально-исторического контекста

создания произведения искусства как основного условия понимания и интерпретации последнего.

Что же такое понимание? Согласно герменевтике, понимание есть принадлежность традиции, причастность к ней. Более того, именно эта причастность и составляет непременное (если не сказать, главное) условие возможности понимания. Что обеспечивает существование и непрерывность традиции? Общность смысла, или смысловой универсум, связывающий воедино культурные феномены всех времен — прошлого и настоящего. «Мир прошлого, — замечает Гадамер, — принадлежит нашему миру. То, что связывает их обоих, и есть герменевтический (смысловой. — *Н. Р.*) универсум» [43]. Следовательно, с позиций герменевтики понимание лишь тогда отвечает критерию истинности, когда оно реализуется в качестве развертывания имманентной логики предмета (в нашем случае произведения искусства), «выступающей как момент самопонимания традиции» [44].

Что это значит? Это значит, что возникающий в процессе понимания произведения искусства смысл есть не только плод активности интерпретатора, но в равной мере и выражение замысла автора. Смысл — это итог взаимодействия, слияния двух горизонтов — горизонта автора произведения и горизонта его интерпретатора. Смысл произведения каждый раз рождается заново на основе взаимодействия этого произведения с интерпретатором, принадлежащим к определенной культурной традиции. Находясь в истории, переходя из одной эпохи в другую, произведение впитывает все новые и новые оттенки смысла, каждый из которых — своеобразный ответ на поставленный ему интерпретатором вопрос. Словом, понимание есть диалог, в котором три участника — произведение, интерпретатор и традиция как самовоспроизводящееся выражение герменевтического опыта.

Эти в принципе не вызывающие особых возражений общие рассуждения относительно диалогического характера понимания, роли традиции и активности интерпретатора в ней следует уточнить одним вопросом, позволяющим прояснить существо формулируемой Бэтшманом герменевтики художественного произведения. Что, собственно, отражает смысл, а также опосредующая его самовоспроизводящаяся, самопродуцирующаяся традиция как выражение герменевтического опыта? Окружающую действительность? Культурно-историческую среду как специфическое воплощение результатов предметно-практической деятельности человека? Отнюдь нет. Язык, и только язык, а также всю совокупность его конкретных воплощений в виде пространства текстов. Язык, по выражению Гадамера, вот подлинная «субстанция истории», «ее творящая и воспроизводящая сила»; все, что выражено в языке, «образует внешний мир, в котором мы живем». Словом, объективность мира, его онтология — это сугубо лингвистическая предметность. История же человека — это движущийся поток традиций, передаваемых следующим поколениям посредством языка.

Транскрибированные к вопросу о бытии произведения искусства, эти общетеоретико-мировоззренческие положения герменевтики прозвучат так: онтология произведения — это сугубо внутриязыковая реальность, никоим образом не связанная с отражением и воспроизведением реальность объективной, а также предметно-практической жизнедеятельностью человека по изменению и преобразованию последней. Интерпретация, или понимание, произведения искусства — это возникающий и пребывающий в русле определенной традиции процесс имманентного ей производства и самопроизводства смысла, ограниченного тем или иным историческим горизонтом субъекта. Неоиконологическая концепция, таким образом, предстает как и предшествующая ей традиционная иконология, в качестве метода, выводящего смысл и бытие художественного произведения уже не из «чистых значений» или «символических ценностей» трансцендентального субъекта, а из сферы герметически замкнутого в себе самом пространства самовоспроизводящихся и самотранслируемых систем человеческого языка, рассматриваемых в качестве единственной объективной реальности. В двух словах теоретико-мировоззренческую переориентировку иконологической концепции с позиций традиционной иконологии на позиции неоиконологии можно сформулировать так: основания трансцендентального гносеологизма по постижению и интерпретации совокупного смысла художественного произведения сменились основаниями трансцендентального онтологизма.

Итак, что же объединяет все варианты неоиконологической концепции? Прежде всего сходство основных «созерцательных посылок», призванных для их обоснования. Сущностное ядро традиционной иконологии — идея историзма как исходной реальности, определяющей горизонты возможных толкований произведения искусства, — осталось фундаментальной основой всех предложенных неоиконологией вариантов культурно-исторических онтологий художественного символизма и языка. Неоиконология воспроизвела те черты историзма, которые он приобрел в ходе антиномичного развития своих классических интуиций в первой половине XX в.: «бегство в культуру и традицию», «углубление в историческую реальность», стремление увидеть реальный процесс культурно-художественного развития в жизни «духа» и «символа». Таким образом, богатый спектр неоиконологических концепций остается все же в пределах той философской парадигмы, которая породила первые варианты иконологии.

В то же время вряд ли было бы справедливо упустить из внимания специфичность задачи, поставленной неоиконологией перед теорией и практикой интерпретации художественной культуры, т. е. задачи целостно-синтетического постижения совокупного смысла произведения. Можно спорить о степени приближения к этой цели, о полноте реализации методологических принципов неоиконологии в конкретных штудиях ее последователей, но такие установки неоиконологии (подкрепленные содержательными ис-

следованиями в разных сферах мировой художественной культуры), как «историческое понимание», «диалогическое взаимодействие с произведением искусства», учет в интерпретации «предрассудков» историчности самого исследователя и прочее, позволили во многом избежать старых тупиковых путей западноевропейской философии искусства и убедиться, если повторить Кассирера, в единстве духа, подкрепленном многообразием его проявлений.

[1] *Gombrich E.* The Symbolic images. L., 1972. P. II.
[2] *Jesinghausen-Lauster M.* Die Suche nach der symbolischen Formen. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Baden-Baden, 1985.
[3] *Cassirer E.* Philosophie der Symbolischen Formen. B., 1922. Bd. 1. S. 51 f.
[4] *Jesinghausen-Lauster M.* Op. cit. S. 14.
[5] *Gombrich E.* Aby Warburg: an intellectual biography. L., 1970.
[6] *Ripa C.* Iconologia... nella quale si descrivono diverse imagini di virtu, vitj, passioni humane... Rome, 1593.
[7] Успех и признание «иконологического метода» пришли после выступления ученого на международном конгрессе по истории искусства в Риме в 1912 г., когда Варбург представил на рассмотрение «иконологический анализ» фресок, выполненных Франческо Коссой в Палаццо Скифанойя в Ферраре. Загадочные фигуры фресок Палаццо были интерпретированы ученым как художественно-изобразительные переложения итальянским гуманистом астрологических программ в соответствии с птоломеевской, арабской и индийской традициями. (*Warburg A.* Gesammelte Schriften. Leipzig; B., 1932. Bd. 2. S. 459—481.
[8] Варбург замечает о сформулированном им методе: «Предпринятый мной опыт позволяет высказываться мне в пользу методологического расширения границ науки об искусстве как относительно материала, так и относительно пространства... Я надеюсь, что посредством метода, примененного мной в попытке истолкования фресок Палаццо Скифанойя в Ферраре, я показал, что иконологический анализ способен изучать античность, средневековье и современность как взаимосвязанные эпохи и анализировать произведения изящного и прикладного искусства в качестве совершенно равноправных документов выражения. Этот метод, используя отдельные неясности, в то же время освещает крупные общие процессы развития в их взаимосвязи» (Ibid. S. 478—479).
[9] Ikonographie und Ikonologie. Köln, 1979. S. II.
[10] Ibid. S. 460.
[11] *Bialostocki L.* Ervin Panofsky (1892—1968): Thinker, historian, human being // Simiolus. Kunsthist. Tijdschrift. 1972. Jg. 4, N 4.
[12] *Panofsky E.* Studies in iconology. N. Y., 1939. P. 6.
[13] Ibid.
[14] Ibid. P. 5.
[15] Ibid. P. 7.
[16] Ibid. P. 8.
[17] Ibid. P. 6, note 1.
[18] *Panofsky E.* Meaning in the visual arts. N. Y., 1955. P. 31.
[19] Так, весьма характерно утверждение голландского искусствоведа ван де Ваала: «Общее признание того, что история искусства требует как формального анализа со стороны знатока, так и интерпретационной активности иконолога, в значительной степени результат мастерского применения Панофским своего метода с целью спасения иконографии XX в. от дискредитации, в которую она впала, путем расширения иконографии до универсально ориентированной иконографии» (*Van de Waal H.* In memorian Ervin Panofsky. Amsterdam, 1972. P. 231—232).
[20] *Cassirer E.* The individual and the Cosmos in Renaissance philosophy. N. Y., 1963. P. XV.
[21] Интерпретацию, вскрывающую «объединяющий принцип» художественного произведения, Панофский рассматривает как синтез, а инструмент проникнове-

ния, посредством которого прежде всего осуществляется эта интерпретация, как «синтетическую интуицию» (Ibid. P. 8, 15).

[22] Ibid. P. 16.

[23] *Cassirer E.* Der Begriff der Symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften // Vortrage der Bibliothek Warburg, 1921—1922. Leipzig; B., 1923. S. 15.

[24] *Cassirer E.* Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie // Ztschr. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1927. Bd. 21. S. 296.

[25] Ibid.

[26] *Cassirer E.* Philosophie der Symbolischen Formen. Bd. 1. S. 9.

[27] Ibid. S. 47.

[28] См.: *Либман М. Я.* Иконология // Современное искусствознание за рубежом. М., 1964. *Рубцов Н. Н.* Иконологическая концепция современной буржуазной науки об искусстве // Вопр. философии. 1987. № 6.

[29] *Zeitler R.* Kunstgeschichte als Historische Wissenschaft // Contributions to the history and theory of art. Uppsala, 1967. P. 184.

[30] *Pächt O.* Kritik der Ikonologie // Ikonographie und Ikonologie.

[31] *Forssmann E.* Ikonologie und Allgemeine Kunstgeschichte // Ztschr. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 1966. N 11.

[32] Ibid. S. 166.

[33] Ibid.

[34] *Argan G. C.* Ideology and iconology // Crit. Inquiry. 1975. N 2. P. 304.

[35] *Holly M.* Panofsky and the foundations of art history. L., 1985. P. 192.

[36] *Teyssedre B.* Iconologie. Reflections sur un concept d'Ervin Panofsky // Rev. philos. 1964. Vol. 154.

[37] *Forssmann E.* Op. cit.

[38] *Teyssedre B.* Op. cit.

[39] *Argan G. O.* Op. cit.

[40] *Klein R.* Considerations sur les fondements de l'iconographie // Arch. filos. 1963. N 1/2.

[41] *Bätschmann O.* Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik // Ikonographie und Ikonologie.

[42] *Gadamer H.-G.* Wahrheit und Methode. Tübingen, 1975. S. 375.

[43] Ibid. S. XIX.

[44] Гадамер в этой связи замечает: «...понимание не есть лишь метод, с помощью которого познающее сознание вступает в отношение с избранным им предметом; оно имеет своей предпосылкой нахождение традиции внутри события. Само понимание оказывается событием, и задача герменевтики... состоит в том, чтобы исследовать, что это за понимание и что это за наука, которая движима в самой себе историческим образом» (Ibid. S. 293).