

А. А. Арутюнян

Немецкая история искусства XIX в.: проблемы изучения армянского средневекового наследия

Наука об искусстве в Германии базируется на классической традиции, связанной с ориентацией на античное наследие, и на романтическом восприятии готики как проявлении национальной школы. В середине XIX в. появляются первые всеобщие истории искусства, где наряду с национальной художественной культурой изучаются и региональные школы. Армянское средневековое искусство систематизировано и лаконично описано в сочинении Куглера, в труде Шнааза анализ приобретает более емкий, развернутый и последовательный характер.

Ключевые слова: методология искусствоведческих исследований, теория искусства, история искусства, средневековое искусство Армении

Artur A. Harutyunyan

German history of art of 19th century and problems of Armenian Medieval heritage

The science of art in Germany is based on the classical tradition, associated with a focus on ancient heritage, and a romantic perception of Gothic as a manifestation of the national school. In the mid-nineteenth century the first General history of art appeared, which, along with the national art and culture examined regional schools. Armenian medieval art is systematized and concisely described in the work of Kugler, in Schnaase's book analysis becomes more comprehensive, detailed and consistent.

Keywords: methodology of art studies, theory of art, history of art, Medieval Armenian art

Медиевистика Германии середины XIX в. вырабатывает два основных методологических подхода к истории искусства как науке, что в свою очередь обусловлено появлением первых масштабных трудов обобщающего толка. Первый метод Алоиз Ригль в 1908 г. обозначил как «universalen Darstellung»¹, т. е. «универсальное изображение или изложение» (метод Карла Шнааза); второй принцип он назвал «Spezialuntersuchung» – конкретное узкоспециальное исследование (метод Антона Шпрингера)². Первый из упомянутых терминов уже в искусствоведении XX в. относился к так называемой «контекстной интерпретации», а второй – к формально-стилистическому анализу конкретного памятника. Вплоть до последнего десятилетия XIX в. формирование исследовательских практик и методологических подходов искусствоведения отражает предложенный А. Риглем принцип разделения подходов на основе отношения к интерпретации памятника через контекст эпохи или через закономерности выразительного языка.

В контексте современного понимания искусствоведческих подходов к памятнику подобная поляризация принципов анализа представляется весьма симптоматичной. В конце XIX – начале XX в. терминология и методология во многом были обусловлены трудами Генриха

Вельфлина и формированием Венской школы искусствознания. Историки искусства вырабатывают методы формального анализа, ориентированные на исследования в сфере визуальных искусств, противопоставленные культурно-философским тенденциям искусствоведения XIX столетия. В предисловии к книге Вельфлина 1888 г. «Ренессанс и барокко» отмечено: «Моей задачей было наблюдать симптомы распада и открыть, по мере возможности, в „одичании и произволе“ закон, позволяющий заглянуть во внутреннюю жизнь искусства. И должен признаться, в этой задаче я и вижу конечную цель истории последнего»³. Противопоставление «контекстуального» и «формального» методов отражает пути развития исследовательской практики искусствоведения на рубеже веков. Г. Вельфлин был сторонником концепции «внутренней жизни искусства», ссылаясь на контекстуальный метод своего учителя Якоба Буркхардта⁴; формально-стилистический подход получил отражение в «Классическом искусстве»⁵ Г. Вельфлина. В 1893 г. Адольф Гильдебранд опубликовал свой труд «Проблема формы в изобразительном искусстве»⁶, ставший основной формальной метода и в свою очередь повлиявший на Г. Вельфлина⁷, что наиболее ярко проявляется в его «Основных понятиях истории искусства» (1915)⁸.

Истоки методологии изучения и описания всемирной истории искусства базировались на исследованиях представителей Берлинской школы, основателями которой были Карл Фридрих Румор, Густав Фридрих Вааген, Франц Куглер и Карл Шнаазе – авторы первых масштабных трудов по всемирной истории искусства⁹. Для представителей берлинской школы эстетика и философия искусства Г. В. Ф. Гегеля имела принципиальное значение, при этом она подвергалась критике у К. Ф. Румора¹⁰ и положительно интерпретировалась у К. Шнаазе¹¹. Вариации научных подходов от обращения к формальному анализу конкретного произведения до сущностных концептуальных обобщений формируют методологические основы изучения истории искусства в Берлинской школе.

Первая всемирная история искусств – «Руководство к истории искусств» (1842) Франца Куглера синтезирует метод историко-культурных обобщений и формальный подход, приемы взаимодействуют, и на их системном диалоге строится целостное, структурированное и наглядное изложение материала¹². Контекстуальный подход применяет Карл Шнаазе в восьмитомном сочинении «История изобразительного искусства»¹³, опубликованном в 1843 г., ориентацию на формальные подходы в сфере изложения всемирной истории искусства в своем труде демонстрирует Румор, позже этот метод использует Антон Шпрингер в изданном в 1855 г. «Руководстве по истории искусств»¹⁴. Стремление к обобщающему историко-культурному взгляду на произведение приближает авторов этого круга к гегелевской концепции, в то время как формальный принцип анализа конкретного памятника входит с ним в определенное противоречие.

Соотношение всеобщей истории искусств и национальных региональных художественных традиций становится одним из наиболее актуальных вопросов в рамках формирования базовых принципов изложения истории искусства¹⁵. Дейвид Самерс точно подметил: «Художественная форма позволяла включить в сферу интересов исследователей и те национальные школы искусства, которые не вписывались в классические каноны европейских эстетических воззрений. Таким образом, появлялась возможность определить место европейской художественной традиции во всеобщей истории искусства. Однако подобная попытка включить в единую схему национальные школы вызвала массу вопросов. Сверхиндивидуальный стиль и „ощущение формы“ выражают основу явления. Национальные аспекты могут в равной мере стать основой единства <...> или коренного различия. <...> Понимание того, что созданное

человеком и разбросанное по всему миру искусство положительно воздействует на наше осознание путей формирования всех культур, имеет менее значимое воздействие, чем уверенность в том, что всякий, создавая „искусство“, творит точно так, как создали бы мы»¹⁶. Немецкая исследовательская практика искусствоведения ставит проблему национальных школ, опираясь как на изучение отечественного, так и зарубежного искусства. При этом затрагиваются вопросы формирования научных подходов к армянскому средневековому искусству.

В XIX в. труды по всеобщей истории искусств становятся масштабными и расширяют круг изучаемых стран, включая, благодаря этому обстоятельству, в сферу своих интересов новые регионы: армянское, грузинское, латиноамериканское и дальневосточное искусство представлено во всеобщих историях мирового искусства. Принцип организации материала отразил характерные черты основанного на либеральных идеях специфического интернационализма, получившего развитие в процессе утверждения и обоснования национальной самобытности в самой Германии¹⁷. Согласно формулировке Цветана Тодоровича стремление к широкому охвату национальных художественных традиций в немецких всеобщих историях искусства являлось проявлением «этноцентричного универсализма»¹⁸. Уместно привести слова Леона Полякова: «История каждой нации своеобразна, однако специфика немецкой истории сильно отличается от историй других европейских стран. Поэтому английские, итальянские и русские учебники истории излагают то, что происходило на территории, населенной этими нациями. Однако немецкие учебники почти всегда начинаются экспансией германского народа, т. е. такими событиями, которые произошли пятнадцать или двадцать веков назад в Италии, во Франции, в Испании – в любом месте, кроме Германии. Данный феномен является проблемой исторических источников, так как гораздо больше известно о скитаниях готов, франков и лангобардов, чем о скитании французов или саксов (о которых не упоминается до их крещения). Но в результате немцы с раннего школьного возраста ориентированы на то, чтобы иметь общее представление о Европе в целом»¹⁹. Подобное отношение к истории с расширением ее региональных границ Л. Поляков называл «интернационализм» особого типа», в его основании лежала тенденция искать собственную самобытность через сопоставление ее с «другими»²⁰.

Франц Куглер и Карл Шнаазе попытаются распространить диалектический подход в исторической концепции на онтологические связи

философии и всеобщей истории искусства. История всемирного искусства приобретает структуру «единой органической целостности», где всякий частный случай проявления «иного» как концептуального подхода «становится предметом научного познания»²¹, как путь к выявлению собственной самобытности в контексте идеи соотношения всеобщего и особенного. В данном контексте на первый план выходит основополагающая проблема раннего этапа европейской истории – соотношение «романского» и «германского» в наследии прошлого. Вопрос во многом сформирован извечным противостоянием двух векторов развития европейской цивилизации – античность и готика, в основе характерного для немецкой традиции понимания прошлого лежит осознание второстепенности по отношению греко-римской культуре. Данная проблема проецируется на восприятие средневековой культуры, так как именно готика рассматривалась исследователями как альтернатива широкому распространению античного наследия. Господство античной традиции, повлиявшей на сложение художественного языка итальянского Ренессанса, порождает негативное или настороженное отношение к средневековому искусству – готика на несколько веков исключается из основного хода развития истории искусств и рассматривается как нарушение эстетических законов.

В труде Иозефа Стржиговского с построенным на дилемме названием «Восток или Рим»²² отношение к греко-римскому искусству накладывается на влияние поездки автора в Армению, после которой он написал об Эчмиадзинском Евангелии. Исследователь утверждал, что армянское средневековое искусство может служить залогом победы в противостоянии господству «романоцентризма»²³, для немцев начала XX в. это был жизненно важный вопрос, отразивший поиски национальной самобытности. Поляризация классического итальянского гуманизма и «германизма» в начале XX в. будет иметь переломное воздействие на методологию изучения и описания истории всемирного искусства.

Актуальный в XIX столетии конфликт «классиков» и «романтиков» получил в контексте изучаемой проблемы особый поворот, немецкие романтики, воодушевленные статьей Гете о готической архитектуре²⁴, делали основной акцент на идеи «германизма» в искусствоведении, вопреки классическому гуманизму²⁵. Отчасти подобной точки зрения придерживался и Карл Шнаазе, к которому обратился Стржиговский по поводу освещения истории армянского искусства²⁶. Постановка проблемы

изучения романского и готического искусства позиционировалась как базовая задача немецких исследователей, в результате средневековое искусство начали рассматривать как ключевой этап в истории мирового искусства.

В немецких трудах по истории всемирного искусства причиной обращения к армянскому средневековому художественному наследию стала доминанта христианской традиции, что подчеркивается у Карла Шнаазе. Именно Шнаазе в 1844 г. первым ввел в историю мирового искусства во втором томе своей книги «История изобразительного искусства»²⁷ армянское и грузинское наследие. Куглер обратился к средневековому искусству в своем пособии только во втором дополненном издании, очевидно, появление этого раздела связано с публикациями Шнаазе²⁸. При этом освещение средневекового армянского искусства Куглером оказывается сжатым, лаконичным и несколько трансформированным по сравнению с обширным, построенным на анализе контекста, глубоким и всесторонним исследованием Шнаазе. Показательным можно считать тот факт, что на примере армянского и грузинского средневекового искусства Куглер, вопреки распространенным мнениям, следовал концепции Шнаазе, а не наоборот.

С точки зрения хронологии, публикации об армянском средневековом искусстве Шнаазе являются более ранними, однако, именно в труде Куглера разрабатываются вопросы научных подходов к анализу. Методологическую структуру изучения и описания всеобщей истории искусства определил именно Куглер, и это стало основанием не только для Шнаазе, но и для других издававшихся в XIX столетии трудов обобщающего характера по истории всемирного искусства²⁹. В научно-исследовательском и методологическом плане Куглер старается поддержать условное равновесие между ориентированным на античное наследие классическо-гуманистическим (греко-римским) и «средневековоцентричным» – романтическим мировоззрением. Паул Франк, анализируя представления Куглера о готике, подчеркивает поляризацию его взглядов: «У Куглера как будто стучат два сердца, одно – классическое, которое копирует Вазари, а другое романтическое»³⁰. Взгляды Куглера базируются на опыте восприятия и интерпретации искусства в духе Винкельмана. Вопреки этому Шнаазе был склонен к романтическим традициям, что сказывается на приоритетах автора, делавшего основной акцент на средневековом искусстве. Армянское художественное наследие классифицируется и вводится в характерный контекст именно в трудах Куглера, однако сделано это лаконично и сжато, подчеркнуто более

развернуто и подробно анализ присутствует в изложении Шнаазе.

Таким образом, немецкая исследовательская традиция, базирующаяся на гегелевской концепции истории, порождает тип единого труда, посвященного мировому искусству, что, в свою очередь, заставляет обратиться и к региональным школам, в том числе и к армянской. Извечный европейский конфликт античного и средневекового наследия, классической эстетики и готической трансформации именно в немецкой науке об искусстве расширяют методологическую базу исследований, позволяя изучать специфические и нетрадиционные проявления художественной практики прошлого. В труде Куглера кратко и конкретно разрабатываются основные методологические подходы, в то время как у Шнаазе приводится полный и развернутый анализ.

Примечания

- 1 Riegl A. *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg: Benno Filser, 1929. S. 1–8.
- 2 Schwarzer M. *Origins of art history survey* // *Art j.* 1995. Vol. 54, № 3. P. 25.
- 3 Вельфлин Г. *Ренессанс и барокко* / пер. Е. Г. Лунд-берга. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 51.
- 4 Holly M. A. *Burckhardt and the ideology of the past* // *J. of history of human sciences*. 1988. Vol. 1: Summer, № 1. P. 47–73; Sitt M. *Jacob Burckhardt as architect of a new art history* // *J. of Warburg and Courtauld Institutes*. 1994. Vol. 57. P. 227–242.
- 5 Wofflin H. *Classic art: an introduction of Italian Renaissance*. 5th ed. London: Phaidon Press, 1994. P. 294.
- 6 Hildebrand A. *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz, 1913. S. 177.
- 7 Foster H. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2004. P. 34; Hart J. *Reinterpreting Wofflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics* // *Art j.* 1982. Vol. 42: Winter, № 4. P. 292–300; Holly M. A. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca; London: Cornell Univ. Press, 1984. P. 46–68.
- 8 Wofflin H. *Principles of art history: the problem of the development of style in later art* / trans. by M. D. Hottinger. New York: Dover, 1950. P. 253.
- 9 Kultermann U. *The history of art history*. New York: Abaris Books, 1993. P. 87–95.
- 10 Podro M. *The critical historians of art*. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1982. P. 27–30.
- 11 *Ibid.* P. 31–42.
- 12 Kugler F. *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Ebner and Seubert, 1842. S. 941.
- 13 Schnaas C. *Geschichte der bildenden Künste*: in 8 Bd. Dusseldorf: Julius Budeus, 1843. Bd. 1. 476 S.; 1843. Bd. 2. 543 S.; 1844. Bd. 3. 565 S.; 1850. Bd. 4, Teil. 1. 417 S.; 1854. Bd. 4, Teil. 2. 593 S.; 1856. Bd. 5. 823 S.; 1861. Bd. 6. 656 S.; 1864. Bd. 7. 726 S.; Stuttgart, 1879. Bd. 8. 680 S.
- 14 Springer A. *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Rieger, 1855. 386 S.
- 15 Belting H. *The Germans and their art: a troublesome relationship* / trans. S. Kleager. New Haven: Yale Univ. Press, 1998. P. 126; Kaufmann T. D. *National stereotypes, prejudice, and aesthetic judgments in the historiography of art* / ed. by A. Holly, K. Moxey. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. P. 71–87; Moxey K. *The practice of persuasion: paradox and power in art history*. Ithaca: London: Cornell Univ. Press, 2001. P. 8–64; Moxey K. *Art history after the global turn*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007. P. 207–214; Kaufmann T. D. *Eurocentrism and art history?: universal history and the historiography of the arts before Winkelmann* / ed. by A. W. Reinink, J. Stumpel. Princeton: Kluwer Acad. Publ., 1999. P. 35–42; Kaufmann T. D. *Towards a geography of art*. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 2004. P. 71.
- 16 Summers D. *Real spaces: world art history and the rise of Western Modernism*. London; New York: Phaidon Press, 2003. P. 33–34. Здесь и далее перевод автора статьи.
- 17 Habermas J. *Was ist ein Volk? Zum politischen Selbstverständnis der Geisteswissenschaften im Vormärz, am Beispiel der Frankfurter Germanisticversammlung von 1846: Die Postnationale Konstellation, Politische Essays*. Frankfurt a/M: Suhrkamp Verl., 1998. S. 13–46.
- 18 Kaufmann T. D. *Op. cit.* P. 40.
- 19 Poliakov L. *The Aryan myth: a history of racist and nationalist ideas in Europe*. New York: A Meridian Book, 1977. P. 71.
- 20 Karlholm T. D. *Art of illusion: the representation of art history in nineteenth-century Germany and beyond*. Bern: Peter Lang, 2006. P. 272.
- 21 Kaufmann T. D. *Op. cit.* P. 417.
- 22 Strzygowski J. *Das Echmiadzin-Evangeliar: Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen, und syro-ägyptischen Kunst, byzantinische Denkmäler*. Wien: Der Mechitarianistischen-Congregation in Wien, 1891. S. 124.
- 23 *Ibid.* P. 125.
- 24 Гете И.-В. *О немецком зодчестве* // *Собр. соч. М.*, 1937. Т. 10. С. 393.
- 25 Fernie E. *Art history and its methods*. London; New York: Phaidon Press, 1995. P. 80–84.
- 26 Maranci C. *Medieval Armenian architecture: constructions of race and nation*. Leuven: Peeters, 2001. P. 30–37; Kultermann U. *The history of art history*. New York: Abaris Books, 1993. P. 75–86; Moxey K. *The practice of persuasion*. P. 65–89.
- 27 Schnaase C. *Geschichte der bildenden Künste*. Dusseldorf: Julius Budeus, 1844. Bd. 3. S. 249–276.
- 28 Kugler F. *Handbuch der Kunstgeschichte*. 3. Ausg. Stuttgart: Ebner und Seubert, 1856. Bd. 1. S. 350–353.
- 29 Karlholm T. D. *Op. cit.* P. 11–24.
- 30 Frankl P. *The Gothic: literary sources and interpretations through eight centuries*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1960. P. 554.