

ТРИАДА «ИСТОРИЗМ, СТИЛИЗАЦИЯ, ЭКЛЕКТИКА» И ПОСТМИЛЛЕНИЗМ В ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Власов Виктор Георгиевич,

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории западноевропейского искусства.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет».
Санкт-Петербург, Россия, e-mail: natlukina@list.ru

УДК 7.072.2
ББК 87.8

Аннотация

В статье рассмотрены понятия историзма, стилизации и эклектики на отдельных примерах из истории изучения архитектурно-художественных искусств. Отмечена повторяемость этих феноменов художественного мышления в разные эпохи. По убеждению автора статьи, не бинарные, а триадно-гармоничные отношения понятий полнее отражают коллизии исторического развития культуры. Современную эпоху автор предлагает назвать постмилленизмом. Изложенный в статье подход позволит, в конечном итоге, представить названные термины в виде своеобразной классификационной системы. Подобная система носит предварительный характер, но она может быть использована в качестве одного из методических инструментов искусствоведческих исследований.

Ключевые слова:

искусствознание, историзм, классификация, классицизм, постмилленизм, постмодернизм, стиль, стилизация, триадные отношения, модерн, эклектика

История искусства имеет антиномический характер
Ганс Зедльмайр

Эклектизм это естественная эволюция культуры, обладающей выбором
Чарльз Дженкс

Число три в искусстве. Бинарные и триадные оппозиции в философии, культурологии и искусствознании

Число три в истории культуры имеет культовое, магическое, символическое, конструктивное, иконографическое и другие значения. Среди примеров: пифагорейская триада, египетский священный треугольник, теорема Пифагора и три члена золотой пропорции, триада Витрувия, трезвучие в музыке, триадная цветовая гармония, трехсоставная психологическая структура личности, три составных части ордера, трехчастный антаблемент и три ризалита в архитектуре... В истории классического искусства также можно выделить три эпохи: античность, ренессанс и постренессансное искусство. В Новейшее время – авангард, модернизм, постмодернизм.

Формирование классицистической эстетики в эпоху Возрождения было связано с бинарной оппозицией и последующей контаминацией понятий «древность» и «современность» (лат. *antiquitas et actualitas*). В XX столетии возникла необходимость не только противопоставления классического современному, но и подразделению последнего, по терминологии американского

арт-критика Р. Краусс, на новое (англ. *modern*) и актуальное, созвучное своему времени (англ. *contemporary*). Действительно, подлинная классика всегда актуальна, хотя и не современна, а новое не обязательно актуально. Следовательно, классическая бинарная оппозиция также превращается в триаду: древнее (античное), новое (современное), актуальное (действенное).

Бинарные оппозиции традиционны в искусствоведении и культурологии. Достаточно вспомнить знаменитые «пары основных понятий» Г. Вёльфлина. Но ведь именно Вёльфлин уже целое столетие критикуют за схематизм и формализм. Очевидно, что бинарность, как минимум требует дополнения третьим элементом. Система парных категорий обеспечивает возможность сравнения и последующего анализа; троичная система открывает возможности синтеза и построения теоретических моделей по схеме: тезис, антитезис, связующий элемент. Так, например, философский принцип минимальной необходимости и достаточности следует дополнить элементом возможности. Получается триада, многообразные отношения компонентов которой наиболее полно отражают коллизии исторического развития культуры и психологии личности.

Триадную модель периодизации Всемирной истории разрабатывал Ф. Шеллинг (трагический период, естественный и божественное будущее). Три мировых эпохи в лекциях по «Философии всемирной истории» (1822–1830) выделял Г. В. Ф. Гегель. Содержание таких эпох реализуется на трех уровнях рефлексии: погружение духа в естественность (субъективный период), осознание свободы (объективация духа) и возвышение свободы до всеобщности (качество абсолютности). Эстетическая концепция Гегеля также подразделяется на три части: проблема идеала и его воплощения в искусстве, исторические формы идеального, типология прекрасного (виды искусства). Каждая часть делится на три раздела, отражающих символическую, классическую и романтическую стадии исторического развития искусства [1]. Гегелевская теория, как образно писал Г. Зедльмайр, «увенчивается около 1830 года грандиозной картиной истории, где всемирная история искусства представлена в трех своих мировых эпохах – символической, классической, романтической художественных формах (последняя выступает у Гегеля как христианская)» [2, с. 17]. Триадную цикличность в мировой истории видели Дж. Вико, Б. Кроче, О. Шпенглер, А. Тойнби, К. Леви-Стросс, Р. Дж. Коллингвуд, Л.Н. Гумилев, Ф.И. Шмит и многие другие.

М. Фуко выделял в Новом времени три прерывно сменяющие друг друга эпистемы («конфигурации знания») – способы регулирования и преобразования объективного бытия в контексте социальной действительности: ренессансную (XVI в.), классическую (рационализм XVII–XVIII в.) и современную (рубеж XVIII–XIX вв. по настоящее время). В границах каждой эпистемы складывается особый принцип, предписывающий определенное соотношение слов и вещей, что позволяет проследить эволюцию представлений о знаке и символе [3]. Трехчастную модель исторического развития науки разработал В. С. Стёпин. Трехчастную схему развития культуры (классическая, неклассическая, постнеклассическая) создал А. Я. Флиер [4]. Оптимальная структура научного текста (не всегда достигаемая по причине множества факторов) также троична.

Произведение искусства имеет троичную онтологию: оно создано в прошлом, воспринимается в настоящем и мысленно проецируется в будущее как в историко-культурном, так и в индивидуально-психологическом аспектах. Принцип обратной перспективы верен не только в отношении восприятия пространства, но и в отношении осознания времени. Поэтому интерпретация произведения искусства должна совмещать прошедшее и настоящее, одновременно проецируя себя в гипотетическое будущее. Кроме того, на каждом этапе исторического развития существуют явления, которые не укладываются в общую схему периодизации, даже детально разработанную. Возникает проблема интерпретации анахронизмов и предвосхище-

ний, рудиментов, рецепций и майевтики (провидческой функции) художественного творчества. Такой подход отражает перспективные тенденции развития общенаучной методологии. Для философской онтологии XX–XXI вв. характерно перенесение реальности в метафизику мирового духа и отношение к настоящему как иллюзорному. В результате снимается традиционное противопоставление познающего мир субъекта (человека) и познаваемого объекта, внутреннего сознания и внешнего мира, что особенно важно для эстетики, философии искусства и искусствознания. Основное внимание может уделяться не изучению материальной формы произведения искусства, а ее субъективному восприятию, переживанию, представлению и интерпретации в сознании зрителя.

Триадную структуру легко увидеть в истории архитектурно-изобразительных искусств. Так, достилевой этап развития рисунка и живописи основывался на накоплении изобразительного опыта, совершенствовании материалов и технических приемов. Ренессансный и постренессансный этапы освоения античного наследия сопровождались самоопределением родов, видов и жанров, формированием основных стилевых направлений (антиномия: Ренессанс – Барокко). Этап межстилевого взаимодействия XVII–XVIII вв. связан с дифференциацией тектонического, пластического и живописного подходов к композиции, формированием различных типов художественного мышления, расширением круга источников, тем, сюжетов и семантики композиций.

В классическом искусствознании также можно выделить три основных направления и условно назвать их контекстуалистским, психологическим и позитивистским. Первое представлено традиционной историей искусств «после Винкельмана» как частью всеобщей истории, подкрепляемой, по терминологии XIX в., «художественной археологией»: накоплением и изучением артефактов, датировками и атрибуцией памятников. На этом этапе искусствознание еще не превратилось в самостоятельную науку, что хорошо демонстрирует книга Я. Буркхардта «Культура Возрождения в Италии» (1860).

В дальнейшем традиция контекстуализма привела к тому, что мы называем «линией Варбурга–Панофского». Соратников А. Варбурга, основателя иконологического метода изучения искусства в Гамбурге в 1920-х гг., – Ф. Викхофа, Ф. Закля, Э. Панофского, Э. Винда – объединяют понятием гамбургской школы. В ее основе идея контекстуальности, убеждение в том, что понять и правильно истолковать произведение искусства можно только исходя из широкого историко-культурного контекста с привлечением обширного внехудожественного материала: литературных, религиозных и философских текстов, материалов естественных и точных наук.

Второе направление – психологическое, хотя его главных представителей несправедливо объединяют понятием формальной школы. Согласно концепциям А. Ригля, членов «Римского кружка»: философа К. Фидлера, живописца Х. фон Маре и скульптора А. фон Гильдебранда, а затем и Г. Вёльфлина, произведение искусства может быть понято только «из самого себя», исходя из зрения: «чистой визуальности», или «зримости» (нем. Sichtbarkeit, термин К. Фидлера), т. е. формальной структуры, не сводимой ни к чему другому. В работе «Проблемы стиля. Основные положения к истории орнамента» (1893) А. Ригль писал: «Причины, вызывающие развитие искусства, его движущие силы лежат исключительно в сфере самого искусства, в его природе» [5]. О телесном, тактильно-динамическом восприятии художественного образа писал и Вёльфлин. По его убеждению, форма – телесное переживание скрытых сил (у Ригля: Kunstwollen – художественная воля). Именно этому направлению обязано возникновение в 1910–1920-х гг. немецкой школы гештальтпсихологии, неокантианского направления в эстетике, и формирование отдельной науки, названной позднее психологией искусства. К последователям Ригля относят М. Дворжака и вторую венскую школу: Ю. фон Шлоссера, Г. фон Кашница-Вайнберга, Ш. де Тольная, О. Пехта, Й. Стржиговского, Д. Фрея. Интересно, что сам Ригль называл себя

позитивистом, последователи относили его теорию к объективному идеализму, но, скорее, его следует считать предтечей структурализма в искусствознании [2, с. 115–116].

Основателями позитивизма в философии и эстетике был О. Конт, Э. Мах, Ж.-А. Пуанкаре, И. Тэн. Австрийский историк искусства Эрнст Гомбрих в 1936–1976 гг. работал в Институте Варбурга-Курто в Лондоне, в 1971 г. написал биографию А. Варбурга, но не разделял его идей. Гомбрих был убежден в существовании идеальной модели прекрасного, одинаковой для всех этнических и исторических культур. Для постижения истинно прекрасного не требуются знания обстоятельств и причин создания произведения, факторов, обусловивших его появление, внутренних мотиваций художника и внешних влияний. Необходимы лишь интуиция и «вживание в предмет». Подобный подход, который иногда называют «линией Гомбриха», близок иконологическому и «знаточескому» искусствознанию, к которому, помимо Варбурга и Панофского, относят У. Патера, Г. Лютцеллера, М. Фридендера.

Представители философского позитивизма признают только факты, доказанные экспериментально. Но, в отличие от точных наук, в искусствознании нет общепринятых истин и невозможны эксперименты, подтверждающие правильность той или иной теории. В таких экспериментах мы всегда будем получать разные результаты, поскольку каждое произведение искусства и творческий процесс неповторимы. К тому же безусловно доказанные факты относятся не к самому искусству, а к внешним обстоятельствам создания произведения, «историческому фону» и, во вторую очередь, к материаловедению и инструментарию работы.

Философия позитивизма и искусствоведческая иконология возвращают нас к проблеме отделения истории искусства от всеобщей истории и истории культуры. «Ведь в точности неизвестно, – писал Ж. Базен, – где начинаются и заканчиваются границы всеобщей истории, истории искусства, этики, эстетики, религии в тот или иной исторический период... Так, историк при изучении отдельных произведений пользуется документами, которые сами возникли под воздействием этих произведений». Возникает порочный круг: общее можно понять только исходя из изучения отдельных памятников, а памятники мы оцениваем в свете заранее задуманной исторической концепции. Таким образом, субъективная картина выдается за исторический факт. Вспоминается афоризм Р. Вудфилда: «История искусства это ресурс, а не дисциплина». По мнению Ж. Базена, «историки XIX века пытались свести объяснение художественных феноменов к каким-либо иным началам, которые могли бы быть непосредственно включены в рамки детерминистских отношений» [6, с. 101]. «Тем самым объект науки под названием “история искусства” оказывается под угрозой. Ведь при построении всеобщей истории невозможно принять в рассмотрение весь контекст, куда исторически оказывается включено искусство; многообразие аспектов его функционирования может повлечь за собой разрушение целого» [6, с. 437]. Таким образом, все основные направления искусствознания так или иначе связаны с проблемой определения содержания понятия «историзм».

Историцизм в философии культуры и три историзма в истории искусств

Для правильной интерпретации понятия историзма принцип триадности имеет особое значение. Ведь вопреки общепринятому определению понятие историзма не сводится к наименованию одного из этапов развития европейской культуры, а именно к 1830–1880-м гг. Мироззрение историзма во все времена стимулирует археологию, итерологию, стремление к путешествиям, открытиям дальних стран и экзотических культур, коллекционирование и изучение произведений искусства, их творческое переосмысление. Так было в эпоху формирования академической, а затем и романтической эстетики. Идеология историзма подготавливалась в русле мироззрения классицизма: от эпохи Возрождения до наших дней. Само поня-

тие Ренессанс предполагает выбор и использование определенных исторических прототипов, включение их в новую культурную действительность. Постренессансное развитие искусства, прежде всего архитектуры, начинается с бифуркации эстетики классицизма и барокко, продолжается на почве археологической реанимации различных архитектурных форм, опыта обращения к многим историческим прототипам, что подготавливает почву для возникновения исторического мировоззрения и применения эклективных приемов в XVII–XVIII в. В западноевропейском искусствознании для обозначения этой тенденции в самом широком смысле иногда используют социологический термин «ревайвализм» (от англ. revival – возрождение). Таким образом, в панорамном историко-культурном контексте мы наблюдаем триаду: классицизм – барокко – историзм.

Н.А. Бердяев утверждал, что идеология историзма рождена христианством: «От первых дней Творения... человек находится в историческом, и историческое находится в человеке... Погружение в глубь времен есть погружение внутрь себя». Если, к примеру, античное мировоззрение находилось в плену циклического понимания времени, то христианство стало «динамичной исторической силой». Соответственно и русский мессианизм с его «всемирной отзывчивостью» является «метаисторическим» [7]. Именно так в русской философской традиции был принят термин «историзм».

Классицизм в искусстве основывается на историчности образного мышления художника, мысленном странствовании во времени, когда бывшее и настоящее становятся в равной степени близкими и ценными. Но и классицистическая историчность изменчива. Неоклассицизм второй половины XVIII в. был более эклектичным (включал многообразные источники), чем классицизм второй половины XVII в. или римский классицизм «высокого Возрождения» начала XVI в. Тенденция развития очевидна: круг источников и прототипов конкретных произведений постепенно расширялся. На рубеже XVIII–XIX вв. немецкие романтики выдвинули идею субъективного переживания исторического времени и множественности художественной памяти, откуда по собственной воле можно черпать любые «исторические стили». Свобода романтического мышления позволяла мысленно переноситься в любую эпоху и работать в том или ином стиле. В стиле ампир, с которого начинается история искусства XIX в., многообразие источников стало особенно заметным. Древнеримские мотивы смешивались с древнегреческими, этрусскими, «помпеянскими» и египетскими. Этому процессу способствовало интенсивное развитие классической филологии и археологии. Поэтому ампир является не только последним классицистическим стилем, но и открывает период, который мы называем периодом историзма в узком, конкретно-историческом значении.

Мировоззрение людей XIX в. было проникнуто идеями «вчувствования» (нем. Einfühlung, термин Т. Липпса). Известно определение В.Г. Белинского: «Век наш – по преимуществу исторический век. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания, без нее стало невозможно постижение ни искусства, ни философии. Мало того: само искусство теперь сделалось по преимуществу историческим» [8]. Тем не менее, в 1830–1840-х гг. в западноевропейском искусстве доминировали пессимистические настроения. Австрийский архитектор Людвиг фон Фёрштер, автор проекта перестройки центра Вены (1859) писал в 1836 г.: «Гений, родившийся в XIX столетии, не может идти собственной дорогой... Наш век не имеет определяющего цвета» [9]. Отсутствие «собственной окраски» в дальнейшем стимулировало поиски новых методов творчества в период модерна, на рубеже XIX–XX вв. В 1913 г. К. Миттенцвей писал, что произведения искусства этого периода являются «совершенно адекватным выражением века гуманитарных наук, века Гегеля и истории искусств» [10].

Этап «историзма периода историзма» характерен транспозициями исторических прототипов, комбинаторными вариациями элементов различных, так называемых исторических стилей (это явление мы называем эклектикой). Ретроспективными устремлениями отличается искусство модерна рубежа XIX–XX вв. Этап постстилевого развития в период постмодерна второй половины XX в. характеризуется иным историзмом: цитациями классических тем (интертекст, или текст в тексте), свободной интерпретацией различных мотивов, созданием вторичных текстов (паратекст), скрытых смысловых связей, использованием вторичных ассоциаций и аллюзий в новом историческом контексте: теория открытой формы, принцип партиципации, «смерть автора» [11]. Получается, что «историзмов» было несколько, как минимум, три: классицистический, романтический и прагматический, или, в иной формулировке: классический, постклассический, постпостклассический.

Принято считать, что термин историцизм (нем. Historicism) ввел в науку об обществе в середине 1930-х гг. австро-британский философ и социолог К. Поппер. При этом он использовал этот термин в критическом аспекте. В истории искусства аналогичное понятие в форме историзм (нем. Historismus) стали применять после проведения в 1977 г. большой ретроспективной выставки в Гамбургском музее искусства и художественных ремесел: «Высокое искусство между бидермайером и модерном: историзм в Гамбурге и Северной Германии» («Hohe Kunst zwischen Biedermeier und Jugendstil: Historismus in Hamburg und Norddeutschland»). На выставке доминировали изделия декоративно-прикладного искусства, созданные в период соответственно заглавию (после 1848 г. и до начала 1890-х гг.). Ранее изделия художественных ремесел разных стран были широко представлены на первой Всемирной выставке в Лондоне 1851 г. Интерес к произведениям искусства в «исторических стилях прошлых веков» формировался во многом благодаря деятельности Г. Земпера, Ю. Бринкманна, Х. Коула, основанию в 1852 г. Южно-Кенсингтонского музея художественных изделий в Лондоне (с 1899 г. Музей Виктории и Альберта), Королевского музея искусства и промышленности в Вене в 1859 г. и Гамбургского музея в 1877 г.

С 1940-х гг. употребляли обе формы термина: Historicism и Historismus. Со временем первая стала означать различие настоящего и прошедшего; вторая – включение прошлого в современное, в частности форм художественных стилей прошлых эпох в новый исторический контекст и актуальную социокультурную среду.

Историзм, стилизация и эклектика 1830–1880-х гг.

Для разрешения довольно неудобной терминологической ситуации трех историзмов следует подробнее раскрыть особенности исторического мышления в искусстве XIX–XX вв. Прежде всего, отметим, что особенности исторического мышления в XIX в. обусловлены не столько кризисом идеологии классицизма, сколько слиянием прежних антиномий: классицистического и романтического мировоззрений. Именно поэтому на исходе первой трети XIX в. понятие историзма приобрело специфическую окраску. При этом усложнение содержания происходило не только вглубь, но и вширь за счет включения новых мировоззренческих идей, научных достижений, философских и литературных ассоциаций, освоения новых технологий и материалов. Поэтому среди основных факторов, формировавших особое историческое мышление человека XIX в., можно выделить следующие:

- ускорение интеллектуальных процессов;
- переживание одновременных событий прошлого в настоящем;
- признание равноценности всех этнических культур и отдельных фаз их развития;
- усвоение нового не за счет отрицания старого, а способом поглощения достижений прошлых культур;
- стремление соотнести нормы классицизма с актуальным состоянием общественных идей во всем их противоречивом многообразии, т. е. примирить классицизм и романтизм.

В 1996 г. в Санкт-Петербургском Эрмитаже состоялась выставка «Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820–1890-е годы» (вступительная статья М. Н. Лопато и Т. А. Петровой). В названии выставки, аннотациях и статьях каталога очевидна неясность соотношения понятий «стиль» и «эпоха». Вероятно, подразумевается, что термин «историзм» в равной степени обозначает то и другое, а это неправомерно с научной точки зрения. Также неубедительно расширены границы периода. В том же году по итогам выставки в Эрмитажном театре проходила научная конференция. В 2002 г. VIII Царскосельская научная конференция была посвящена теме «В тени больших стилей». Дальнейшие публикации по частным вопросам атрибуции и интерпретации произведений архитектуры, декоративного и прикладного искусства середины и второй половины XIX в. обострили проблемы соотношения терминов историзм, стиль, стилизация, эклектика.

В связи с использованием этих терминов необходимо сделать общие уточнения. Историзм художественного мышления в традиционных границах классицистической и романтической эстетик предполагает воплощение идей в формах художественного стиля (независимо от его названия), которые после работ Г. Зедльмайра и его последователей чаще рассматривают в качестве «зависимых переменных внутренних структурных принципов» художественного формообразования [2, с. 47].

Стиль – редко достигаемая целостность качеств содержания и формы. В других формулировках: «институция формы, в пределах которой каждая форма находит свое место», «интерсубъективная основа организации художественного восприятия», «способ трансляции художественной формы» (Р. Семон). Однако существуют иные определения. Многие авторитетные историки искусства именуют процесс стилеобразования «неосуществленной идеальной тенденцией» [12]. Отдельные качества еще не сложившегося исторического стиля – стилистика – пронизывают собой все уровни иерархической структуры каждого исторического типа искусства. Отсюда различие понятий: стилевое и стилистическое качество. Стили непременно взаимодействуют, «чистых стилей» в искусстве вообще не бывает, в каждую эпоху сосуществуют несколько исторических стилей: один зарождается в недрах другого, в «критических формах» (определение Зедльмайра) старого стиля зарождается новый. В результате взаимодействия разных исторических стилей и тенденций стилеобразования одной эпохи формируются историко-региональные стили. Внутри историко-региональных стилей развиваются стилевые течения, связанные с местными традициями, школами, творчеством отдельных мастеров.

Стилизация – понятие иного рода. Стиль непреднамерен, его возникновение спонтанно; стилизация – результат предварительных размышлений или заданности прототипа, иконографического источника, который именуют стилизуемым. Целостная стилизация предполагает сознательное использование художником форм, способов и приемов формообразования, ранее созданных в истории искусства. Мысленное перенесение художника в избранную им эпоху, место и время (хронотоп) определяет творческий метод, объекты изображения, аксессуары, атрибуты, колорит, манеру, технические приемы и материалы. Таково творчество русских художников объединения «Мир искусства», характерное ретроспективными устремлениями. Для успешного применения подобного метода необходимы интеллект, знание истории культуры, а также значительная историческая дистанция, при которой отчетливо осознаются различия в принципах и закономерностях формообразования стилизуемого образца и стилизующей композиции. В случае отсутствия такой дистанции вместо стилизации возникает копирование (точное воспроизведение), стилизаторство (поверхностное подражание «формальным носителям» стиля) либо репликация – повторение оригинала с небольшими изменениями в деталях.

Методы копирования, репликации, стилизации основаны на реминисценциях художественного мышления [13]. Причем в границах художественно-образной ретроспекции важны не источ-

ники стилизации, а актуальные идеи, которые из них извлекаются. В искусстве классицизма стилизация и даже стилизаторство мало отличимы от индивидуального творческого метода, поскольку актуальное мышление художника-классициста тождественно свойственным этому художественному направлению универсальным и перманентным идеям и принципам формообразования. Когда же эти принципы по прошествии времени становятся чуждыми современности, неактуальными, внешними, тогда возникает мысленная дистанция, и классицистический стиль перерождается в искусственную стилизацию, возникает стилизуемое и стилизующее, «чужое» и «свое».

Стилизацию следует отличать от эклектики (греч. *eklegein* – выбирать). Термин эклектика известен еще по трудам Аристотеля. В современном смысле он обозначает искусственное, вторичное соединение элементов содержания и формы, имеющих различное происхождение. Эклектический метод отличается от элективного (лат. *electare* – отбирать), предполагающего выбор единственного прототипа. Одинаковость буквального значения греческого и латинского терминов не оказала влияния на обретение ими различного содержания, главным образом в западноевропейской историографии архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Поиск новых источников творчества в этнических традициях национальной культуры основывается на элективном методе. Любая стилизация элективна, но также предполагает некоторую долю эклектичности, поскольку художник, обращаясь к прошлому, невольно в той или иной степени проецирует на него настоящее – собственное мастерство, технический навык, академическую выучку, знание истории искусства, приобретенные в иное время и при других обстоятельствах. Поэтому в стилизуемый прототип так или иначе привносятся чуждые ему элементы позднейших художественных форм. Искусная стилизация может создать стиль, эклектическое мышление предполагает намеренное, программное смешение элементов разных художественных стилей. Поэтому эклектика в большинстве случаев означает отсутствие стилевой определенности и называть словом «эклектика» какой-либо стиль по меньшей мере некорректно.

В России термин «эклектика» впервые употребил Н. В. Гоголь. В статье «Об архитектуре нынешнего времени» (1831). Гоголь вопрошал: почему бы в Петербурге не строить помимо «греческих и римских храмов» готические башни, мавританские минареты и китайские пагоды? После несколько наивных призывов к расширению исторических прототипов писатель делает ряд весьма прозорливых замечаний о «мнимости» и «прекрасном мираже хорошей эклектической архитектуры» [14]. Гоголь подчеркивал атектоничные качества «архитектуры умного выбора» (так он интерпретировал греческое слово «эклектика»). В его фантазиях архитектура представляет собой некие висящие в воздухе ажурные арки, галереи, лоджии. Под влиянием Гоголя написана статья его друга, литератора Н. В. Кукольника в редактируемой им «Художественной газете»: «Наш век эклектический; во всем у него характеристическая черта – умный выбор». Архитекторы «со вкусом», – писал далее Кукольник, – стали преодолевать «столбовое однообразие» (имеются в виду ордерные колоннады классицизма)... «Роды архитектуры перемешиваются и производят новые...» [15].

Со временем в отечественном искусствоведении сложилась устойчивая традиция: историки декоративно-прикладного искусства после гамбургской выставки 1977 г. приняли для обозначения периода 1830–1880-х гг. термин «историзм», историки архитектуры тот же период, ссылаясь на определения Гоголя и Кукольника, именуют периодом эклектики. Между тем названные определения были связаны с обстоятельствами далекого времени. Многие изменилось, различия понятий «историзм», «эклектика», «неостиль», «стилизация» ныне пролегают не в конкретно-исторической, а в методологическо-понятийной плоскости.

Необходимо учитывать также существенные расхождения в содержании искусства периода историзма в России и на Западе. В странах Западной Европы романтизм сформировался в

качестве самостоятельного художественного направления к концу XVIII в. В России романтическая идеология распространялась позднее и не в оппозиции к академизму, как было, к примеру, во Франции, а в дополнение к нему в качестве национальной «окраски» (академический классицизм в этом отношении воспринимался в России иностранным искусством). Поэтому романтическое движение в русском искусстве получило наименование национально-романтического. Соответственно мировоззрение русских художников XIX в. значительнее и многообразнее общепринятого определения историзма как «периода воссозданий» художественных стилей прошлого.

Результатом качественно нового слияния классицистического и романтического мировоззрений стало формирование и обособление новых течений в искусстве, каждого со свойственными ему историческими прототипами. Положенный в их основу метод мы называем исторической стилизацией, ее результат – неостилями, а смешение элементов разных неостилей в одной композиции – эклектикой.

Стилизация и эклектика в искусстве модерна

Искусство рубежа XIX–XX вв. в отечественной историографии принято обозначать термином «модерн». В западноевропейской историографии, как известно, существует иная традиция. Слово «модерн» (англ. *modern*) обозначает просто новый, только что созданный (в отличие от англ. *contemporary* – созвучный своему времени, современный, актуальный). Для именования искусства рубежа XIX–XX вв. используют другие определения, в зависимости от обстоятельств возникновения в той или иной стране (франц. *Art Nouveau*, нем. *Jugendstil*, *Secession*, англ. *Liberty*).

Период модерна относительно короток; он имеет четкие хронологические границы: от конца 1880-х гг. до 1914 г., начала первой мировой войны, а затем и революции в России (1917), прервавших естественное развитие искусства. Искусство модерна также характеризуется историзмом художественного мышления, но особого рода. В. С. Горюнов и М. П. Тубли точнее других сформулировали эту главную особенность: «Искусство, которое сравнительно недавно именовалось декадентским, все отчетливее приобретает значение этапа, завершающего грандиозный цикл развития европейской культуры, начинавшегося еще в пору античности. Несомненно, что предпринятая на рубеже веков попытка обобщения эстетического опыта человечества, синтеза художественных традиций Запада и Востока, античности и Средневековья, классицизма и романтизма сопровождалась и, в известной мере, была порождена явлениями упадка, кризиса сложившейся к этому времени системы научных, эстетических и этических ценностей» [16]. В этот краткий, но интенсивный период художественной жизни существовали различные стилевые течения, художественные школы и творческие объединения. По содержанию и формам они не только значительно различались между собой, но и преследовали разные цели. Тем не менее, имели одну общую черту – антиэлектическую направленность, т. е. стремление преодолеть хаос эклектизма в искусстве предыдущего времени.

В период модерна происходило стремительное переосмысление старых и открытие новых художественных форм и приемов, сближение и слияние различных видов и жанров искусства. Художники модерна в стремлении к «большому синтезу» и «большому стилю» ломали привычные нормы и границы. Немецкое выражение «*Jahrhundertwende*» (поворот столетий) в этом отношении, как было подмечено А. А. Русаковой, лучше определяет содержание периода, чем чаще употребляемые французские «*fin de siècle*» (конец века) или «*belle époque*» (прекрасная эпоха) [17].

Главным содержанием искусства модерна стало стремление художников, вопреки разобщенности предыдущего периода историзма и эклектики, к синтезу, объединению многообразных источников творчества, иконографических прототипов, форм, методов, стилей, приемов, но на основе метода стилизации произвольно выбранного мотива. В то же время многообразие художественных форм и сложность переходной эпохи, ее кратковременность не позволили принципу целостности реализоваться достаточно полно во всех произведениях. Картина развития искусства усложнялась тем, что в период модерна существовали произведения не только в стиле модерна. В архитектуре, графике, декоративно-прикладном искусстве продолжали создавать композиции в русле национально-романтического движения, используя метод исторической стилизации, одновременно формировался модерн-классицизм и подготавливались основания для конструктивизма и функционализма в архитектуре 1920–1930-х гг. Многие исследователи характеризуют период модерна как время «стилевых игр» и «костюмированного историзма».

Новые приемы формообразования интегрировали архитектурные темы и мотивы античной архаики и классицизма, готики, ренессанса, барокко и маньеризма. Это была новая цельность, но не традиционно-стилевая или формально-пространственная, а концептуальная. Исходя из этого обстоятельства, Г.Ю. Стернин сделал логичное заключение, что искусство модерна «нельзя понять, описывая лишь его общие, стилиевые особенности... Несмотря на определенный пластический язык»... это не только стиль искусства, но, прежде всего, стиль жизни. «Модерн как научный термин уместнее ставить в ряд не с чисто стилиевыми категориями, а с таким историко-культурным понятием, как бидермайер... Можно сказать, что бидермайер и модерн – это начало и конец целой фазы романтизма, в первом случае искавшего поэзию в частном существовании человека, а во втором – пытавшегося эту безвозвратно ушедшую поэзию восполнить украшением жизни средствами искусства» [18].

Историзм и эклектика периода постмодернизма

Термин «постмодернизм» имеет долгую историю. Ч. Дженкс, автор влиятельной в свое время книги «Язык архитектуры постмодернизма» (1977), отмечал, что первое использование термина «Post-Modern» в отношении архитектуры относится к 1949 г. В контексте истории культуры его появление наблюдается около 1975 г. [19]. В искусствознании этим понятием объединяют многие течения и школы, которые с 1960-х годов программно противопоставляли себя модернизму начала XX столетия.

Идеология постмодернизма как «радикального консерватизма» [20] характеризуется собственным историзмом. Она «позитивно использует конец целого и единого, стремясь укрепить и развить обнаруживающуюся множественность в ее легитимности и своеобразии» [21]. Однако историзм постмодернистского искусства далек от историчности классицизма или искусства одноименного периода второй половины XIX в. Архитектура постмодернизма прагматична, ориентирована на претенциозный буржуазный особняк или рядовую эклектичную застройку прошлого века. Встречаются стилизации под архитектуру ампира, неobarocko или раннего функционализма. Они свидетельствуют о том, что для постмодернизма «современная архитектура» – это уже история, и поэтому ее формы можно использовать наравне с иными образцами исторических стилей. Ч. Дженкс определил эту особенность как «радикальный эклектизм», противостоящий неомодернизму.

Вместо «порядка» постмодернисты более ценят хаос, а также, по теории Р. Вентури, «игровые декорации», сочетающие разные элементы, отражающие принцип «двойственности и противоречивости», «разнообразие, заключенное в многозначности визуального восприятия» [22]. Архитекторы-постмодернисты предлагали комбинаторные решения: одна часть постройки функ-

циональна (у Вентури: «декорированный сарай»), другая, привлекающая внимание новизной и необычностью, – изобразительна («дом-утка»). Однако при таком «двойном кодировании» еще сильнее проявляется эклектика, замешанная на банальных элементах визуального городского фольклора, коммерческой рекламы, поп-арта и стрит-арта. Признание множественности «культурных кодов» консервативных потребителей привело постмодернистов к идеям плюрализма, партиципации и, в конечном итоге, к беспринципности собственного творчества.

Одним из результатов подобного историзма стала необязательность гуманистического начала творчества или, как минимум, антропоморфности художественного произведения, а также произвольность в использовании классических принципов формообразования. Характерна близость этих тенденций к идеям, высказанным М. Фуко в книгах «История безумия в классическую эпоху» (1961), «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966), «Археология знания» (1969). В современную эпоху очевидны утрата актуальности подлинного искусства и «дара художественной законченности» (Р.Вентури). Существует точка зрения, согласно которой «периоды историзмов» завершились к концу XX в. вместе с постмодернизмом. Основная причина – безграничный эклектизм и потеря ощущения исторического времени во всех смыслах – прошлого, настоящего и будущего.

Новая эпоха еще не получила удовлетворительного названия, отражающего именно эти особенности. Может быть, возможен термин: постмилленизм ?

Триады искусствознания и система категорий исследовательского процесса

Последовательное применение того или иного метода искусствоведческой работы предполагает системный подход к поиску, классификации и предварительному структурированию материала, в частности искусствоведческого текста, а также системообразующий метод собственно поискового процесса. Причем такая структура должна иметь иерархическое строение, под которым подразумевается не только последовательность в изложении мысли – от общего к частному, но и многомерная соподчиненность частей текста по принципу отражения общей структуры в частном, и обратного уподобления частных разделов целому.

Простейшим выражением системного подхода является классификация исходных элементов, в данном случае рабочих понятий. «Классификация – это общенаучный метод систематизации знания, направленный на организацию некоторой совокупности изучаемых объектов различных областей действительности, знания и деятельности, в систему соподчинённых групп (классов), по которым эти объекты распределены на основании их сходства в определенных существенных свойствах» [23].

В результате выявляются закономерные связи элементов и место каждого из них в системе данной классификации. Выявленные нами в историческом обзоре триады как основания гармонии родственных элементов проявляются в качестве модулей гармоничных отношений исследовательской системы (табл. 1). Такую систему можно использовать не только в качестве инструмента искусствоведческих исследований, но также в учебно-методической работе.

Таблица 1.

Системная классификация искусствоведческих понятий и терминов

Уровни исследований технико-эстетической и художественной деятельности	Терминологические триады искусствоведческих исследований
методологической ответственности	необходимость – достаточность – возможность обусловленность – самодостаточность – контекстуальность объективность – оценочность – целостность
стилевой определенности	классицизм – романтизм – историзм художественное направление – исторический стиль – историко-региональные стилевые течения художественная школа – индивидуальная манера – техника работы мастера
морфологического структурирования	класс деятельности – род творчества – вид искусства польза – прочность – красота функция (семантика) – форма (синтактика) – качество (прагматика)
методической стратегии	внимание (объект) – восприятие (субъект) – представление (образ) предметный анализ – синтез исходных элементов – системное моделирование гипотеза исследования – апробирование теории – доказательство

Библиография:

1. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968–1973. Т. 1. – С. 7–31.
2. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. – М.: Аxioma, 2000. – 272 с.
3. Автономова, Н.С. Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» / Н.С. Автономова // Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М.: А-cad, 1994. – С. 7–27.
4. Флиер, А.Я. Безграничный мир культурных смыслов / А.Я. Флиер [Электронный ресурс] // Культура культуры. – 2018. – № 2. – URL: <http://cult-cult.ru/unlimited-world-cultural-senses/>
5. Современное искусствоведение Запада. О классическом искусстве XIII–XVII вв. – М.: Наука, 1977. – С. 225.
6. Базен, Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней / Ж. Базен. – М.: Прогресс-Культура, 1994. – 528 с.
7. Бердяев, Н.А. Смысл истории / Н.А. Бердяев. – М.: Мысль, 1990. – С. 14.
8. Белинский, В.Г. Избранные философские сочинения / В.Г. Белинский. – М.: Политиздат, 1941. – С. 267.
9. Grimschitz, B. Die Wiener Ringstrasse / B. Grimschitz. – Berlin, 1938. – S. 8.
10. Историзм и модерн. Каталог выставки. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1986. – С. 6.
11. Власов, В.Г. Архитектура как изобразительное искусство. Теория открытой формы, принцип партиципации и синоптический метод в искусствоведении / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – № 61. – URL: http://archvuz.ru/2018_1/16

12. Власов, В.Г. Искусство России в пространстве Евразии: В 3 Т. / В.Г. Власов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – Т. 3. – С. 225–232.
13. Власов, В.Г. Реминисценция как мнемоника архитектуры / В.Г. Власов [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. – УралГАХУ, 2017. – № 59. – URL: http://archvuz.ru/2017_3/1
14. Гоголь, Н.В. Собр. соч.: В 6 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Гослитиздат, 1953. – Т. 6. – С. 47.
15. Кукольник, Н.В. Новые постройки в Петергофе / Н.В. Кукольник // Художественная газета. – 1837. – № 11–12. – С. 175–177.
16. Горюнов, В.С., Тубли, М.П. Архитектура эпохи модерна / В.С. Горюнов, М.П. Тубли. – СПб.: Стройиздат, 1992. – С. 9.
17. Русакова, А.А. На повороте столетий / А.А. Русакова // Искусство Ленинграда. – 1991. – №3. – С. 49.
18. Стернин, Г.Ю. О Модерне / Г.Ю. Стернин // Музей. – 1989. – № 10. – С. 7.
19. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
20. Рыков, А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. / А.В. Рыков. – СПб.: Алетейя, 2007. – 376 с.
21. Вельш, В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия / В. Вельш // Путь. Международный философский журнал. – 1992. – № 1 (2). – С. 129.
22. Вентури, Р. Сложность и противоречия в архитектуре / Р. Вентури // Мастера архитектуры об архитектуре. – М.: Искусство, 1972. – С. 547.
23. Субботин, А.Л., Абушенко, В.Л., Бочаров, В.А., Эдельман, В.А. Классификация / А.Л. Субботин, В.Л. Абушенко, В.А. Бочаров, В.А. Эдельман // Гуманитарная энциклопедия. – М.: Центр гуманитарных технологий. 2002-2018. [Электронный ресурс] – URL: <http://gtmarket.ru/concepts/6879>

Статья поступила в редакцию 02.07.2018

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция – На тех же условиях») 4.0 Всемирная.



THE TRIAD «HISTORICISM, STYLIZATION, ECLECTICS» AND POSTMILLENISM IN ART HISTORY AND THEORY

Vlasov Victor G.,

DSc. (Art Studies), Professor, History of Western European Art.
Saint-Petersburg State University.
Saint-Petersburg, Russia, e-mail: natlukina@list.ru

Abstract

The article examines the notions of historicism, stylization and eclecticism using several examples from the history of architectonic and visual arts. The frequency of these phenomena of artistic thinking in different ages is noted. According to the author of the article, it is the triad harmony relations of notions, rather than binary ones, reflect more fully the collisions in the historical development of culture. The author proposes to call the modern era postmillenism. The approach outlined in the article will ultimately allow the above-named terms to be presented as a kind of classification system. This system is preliminary, but it can be used as one of the methodological tools of art studies.

Keywords:

art studies, historicism, classification, classicism, postmillenism, style, stylization, triadic relations, modern, postmodernism, eclectics

References:

1. Hegel, G. W. F. (1968-1973). Aesthetics. In 4 Vol. Moscow: Iskusstvo, vol. 1, pp. 7–31 (in Russian)
2. Zedlmayr, H. (2000). Art and Truth: Theory and Method of the History of Art. Moscow: Axioma. (in Russian)
3. Autonomova, N. S. (1994). Michel Foucault and his Book «Words and Things». In: Foucault M. Words and Things. Archeology of the humanities. Moscow.: A-cad, pp. 7–27 (in Russian)
4. Flier, A.Y. (2018). Unlimited World Cultural Senses. Online. Culture of Culture, No. 2. Available from: <http://cult-cult.ru/unlimited-world-cultural-senses/>. (in Russian)
5. Contemporary Art History of the West. On the classical Art of the XIII-XVII Centuries. (1977). Moscow: Nauka, p. 225 (in Russian)
6. Bazin, J. (1994). History of Art History: From Vasari to the Present Days. Moscow: Progress-Kultura. (in Russian)
7. Berdyaev, N.A. (1990). The Meaning of History. Moscow: Mysl, p. 14. (in Russian)
8. Belinsky, V.G. (1941). Selected Philosophical Works. Moscow: Politizdat, p. 267. (in Russian)
9. Grimschitz, B. (1938). Die Wiener Ringstrasse. Berlin, p. 8.
10. Historicism and Art Nouveau. Exhibition Catalog. (1986). Leningrad: The State Hermitage, p. 6. (in Russian)
11. Vlasov, V.G. (2018). Architecture as Fine Art. The Theory of Open Form, the Principle of Participation and the Synoptic Method in Art Studies. Online. Architecton:

- Proceedings of Higher Education, No 61. Available from: http://archvuz.ru/2018_1/16. (in Russian)
12. Vlasov, V. G. (2012). Art of Russia in the Space of Eurasia. St.-Petersburg: Dmitry Bulanin, vol. 3, pp. 225-232. (in Russian)
 13. Vlasov, V. G. (2017). Reminiscence as a Mnemonic of Architecture. Online. Architecton: Proceedings of Higher Education, No 59. Available from: http://archvuz.ru/2017_3/1. (in Russian)
 14. Gogol, N. V. (1953). Collected Works. Six Vol. Moscow: Goslitizdat, vol. 6, p. 47 (in Russian)
 15. Kukolnik, N.V. (1837). New Buildings in Peterhof. In: Art Newspaper, No 11–12, pp. 175-177. (in Russian)
 16. Goryunov, V. S., Tubli, M. P. (1992). Architecture of the Art Nouveau Era. St. Petersburg: Stroyizdat, p. 9. (in Russian)
 17. Rusakova, A. A. (1991). At the Turn of Centuries. In: The Art of Leningrad, No 3, p. 49. (in Russian)
 18. Sternin, G. Yu. (1989). About the Modern. In: Museum, No 10, p. 7. (in Russian)
 19. Jencks, Ch. (1985). The Language of the Architecture of Postmodernism. Moscow: Stroiiizdat. (in Russian)
 20. Rykov, A. V. (2007). Postmodernism as «Radical Conservatism». The problem of artistic and theoretical conservatism and the American theory of contemporary art 1960-1990's. St. Petersburg: Aleteya. (in Russian)
 21. Welsh, V. (1992). «Postmodern». Genealogy and the Importance of One Controversial Concept. In: Path. International Philosophical Journal, No 1 (2), p. 129. (in Russian)
 22. Venturi, R. (1972). Complexity and Contradictions in Architecture. In: Masters of Architecture on Architecture. Moscow: Iskusstvo, S. 547. (in Russian)
 23. Subbotin, A. L., Abushenko, V. L., Bocharov, V. A., Edelman, V. A. Classification. In: Humanitarian Encyclopaedia. Moscow: Center for Humanitarian Technologies. 2002-2018. Online. Available from: <http://gtmarket.ru/concepts/6879>. (in Russian)