

НИКОЛАЙ ВЕЛЕВ\*

## АЛОИЗ РИГЪЛ И МАКС ДВОРЖАК. НОРМАТИВНОСТ НА ЗРЕНИЕТО И ДУХОВНОСТ НА ВЪЗПРИЯТИЕТО

**Abstract:** This text researches Riegl's and Dvořák's concepts of artistic will and spirit of art as theoretical foundations for structural transformation in the history of art. The focus is on the common points as well as the differences; the article develops the thesis that, while Riegl still adheres to strict normativity in the theory of art, Dvořák manages to adapt his theory to the on-going processes in modern art, and particularly to expressionism.

**Keywords:** painting; normativity; formal school; Riegl; Dvořák; vision; modern art; expressionism.

Основополагаща за теоретиките на Формалната школа е книгата на Адолф фон Хилдебранд *Проблемът за формата в изобразителното изкуство*. Големият залог, който той поставя в развитието на западното изкуствознание през първата половина на ХХ век, е в опита то да се изчисти от метафизическите философски предпоставки и да стъпи на собствено научна почва. Този подход е в съгласуваност с разпространените по това време позитивистки нагласи. Хилдебранд построява теорията си на базата на теорията на зрението на Хелмхолц, според която в зрението участват не само очите, но и тялото (Helmholtz 1962: 93–95). Изследванията на Хелмхолц показват, че предметите и образите, които виждаме, са единство на оптически и осезателни признаци на явлението и ние, виждайки първоначално плоски, цветни петна, в най-ранното си детство се научаваме чрез допира с ръцете си да виждаме тези петна като триизмерни, пластични образи. Според това изследване на Хелмхолц Хилдебранд изгражда тезата си, че картината е плоскост, която започва да ни изглежда като дълбочина, благодарение на палпирането, което извършваме с движението на очите си и на въображението, което художникът ни кара да осъществяваме, виждайки пред себе си не плосък предмет, а дълбочина (Гилдебранд 2011: 33–43).

Скицирана съвсем в общи линии, тази теза е в остро противоречие с редица опити на модерното изкуство да представи картината като плосък образ или вещь, стояща редом с останалите вещи. Това започва с импресионистите, но е най-силно изразено в кубисткия колаж, който, прилагайки отделни предметни парченца – вестници, въженца и т.н., набляга на вещественния характер на платното.

Формалната школа се стреми да изгради подход в изкуствознанието, който сякаш я изолира теоретически от повечето процеси в практиката на модерното изкуство и ѝ позволява да се самосъхрани като бастион на теоретизирането на формите на класическо изкуство, и то по строго научен начин. Сериозен е обаче въпросът доколко тя успява.

---

\* Гл. ас. д-р в СУ „Св. Климент Охридски“. Email: nikolay.weleff@gmail.com

Поглеждайки развитието ѝ, лесно могат да се прокарат линиите на нормативността, като философски подход в кантианското мислене, да се видят нишките, по които този процес се трансформира в диалектически подход със силно хегелиански елементи при Алоиз Ригъл, да се разчетат белези на херменевтичния анализ при Макс Дворжак. Да не говорим за психологическия прочит на отношението между плоскост и дълбочина, който извън Виенския кръг прави Ворингер, или социологическият прочит на Бенямин.

В този смисъл тесните формални граници, които малкото по обем, но много влиятелно за процесите в изкуствознанието през XX век съчинение на Хилдебранд поставят, се разбиват на много различни парченца, позволяващи пълноценни интерпретативни подходи през различни направления на философията и на хуманитарната мисъл много отвъд позитивистичната нагласа за строга научност, към която той се придържа.

Тук искам да се спра на два подхода, които се развиват от изкуствоведи, оглавявали катедрата по изкуствознание във Виенския университет – Алоиз Ригъл и Макс Дворжак.

Ригъл развива идеите на Хилдебранд, като им придава исторически характер. Зрението се развива не просто в рамките на индивидуалното човешко развитие, а като исторически феномен, удържан от това, което той нарича „воля за изкуство“ (Kunstwollen).

В *Късноримската културна индустрия* Ригъл пише:

„Всяка воля на човека към задоволителното оформяне на неговото отношение към света (в най-пълния смисъл на думата) е насочена във и извън човека. Изграждащата воля за изкуството ръководи отношението на човека към сетивно възприемаемото проявление на нещата: изкуството изразява начина, по който човекът е оформил или иска да види нещата (подобно на това как поетичната воля за изкуството е начинът, по който е искал да представи видими нещата). Човекът обаче не е само поставен в позицията на един пасивен реципиент, а също така е едно активно желаещо същество, което иска да интерпретира света така, както (според народа, мястото и времето) това най-ясно отговаря на неговите желания. Характерът на тази воля е съответният светоглед (отново в най-широкият смисъл на думата: в религията, философията, науката, както и в държавата и правото...)“ (Riegl 1973:401).

От това определение на художествената воля на Ригъл ясно се вижда, че става въпрос за транзитивно понятие, което много наподобява Хегеловия дух, действаш независимо от субективните цели и стремежи на индивидите и винаги постигащ обективно целите си. Това понятие при Ригъл има трансцедентна и иманентна страна. От една страна, то предопределя индивидуалните художествените стремежи, трансцендирайки ги, от друга страна, то се иманентизира в тях.

Проблематизирането на художествената воля е доста сложно и това добре се вижда в анализа на понятието, направен от Ервин Панофски. До голяма степен поради факта, че погледнато психологически, волята трябва да се определя от съзнателните актове на художника, който е пожелал да изобрази

зи нещо по един, а не по друг начин. Това би означавало, че художествените творби могат да се изучават и тълкуват в съгласуваност със собствените изказвания за тях на създалите ги художници. Но това често е противоречиво – вижда се в естетиката на Берини или при Дюрер, който възхвалява ренесансовата живопис, противоречаща на образите, създадени от него, и т.н. (Panofsky 1981: 22–23) Това води Панофски до извода, че тук не става въпрос за психологическо разбиране на волята, а за волята като трансцендентално понятие (Panofsky 1981: 25).

Понятието за воля при Ригъл безспорно е конструкт, с който се избягва психологизацията и релативизиращата историческа контекстуализация на художествената творба. В интерпретацията си Ервин Панофски набляга на неговата двойствена роля. От една страна, то наистина придава автономност на художественото произведение, доколкото то не е продукт на своя исторически контекст, а на нещо повече. От друга страна обаче, идеята за воля за изкуството създава опасността от „несигурност и фрагментация в науката“ и въвеждането на закони, които са неверифицируеми или нарушават нагласата за уникалната ценност на художествената творба (Panofsky 1981: 19).

Факт е, че Ригъл няма специално разработено съчинение върху волята, в което да разгръща теоретичната структура на това понятие, а по-скоро показва непосредствените му теоретични импликации, като оптично средство за анализ на изкуството, особено силно в *Късноримската художествена индустрия*. Това прави понятието до голяма степен мистифицирано и недоизяснено. Ригъл фиксира отделни периоди, в които художествената воля се проявява и очертава вътрешната логика на своето развитие. Така например осезателно зрение наблюдаваме в египетското изкуство и в епохата на гръцката архаика. Изкуството придобива хармонично отношение между осезателната и оптичната плоскост през класиката и става по-оптично в периода на елинизма. Това очертава кръг, който може да се разгърне в цялата история на изкуството, в който класиката винаги предполага хармонично единство между осезателна и оптична плоскост (Арсланов 2015: 146).

Ако погледнем този теоретичен конструкт, ще видим, че той по същността си е триадичен и се очертава от отношението между осезателна, оптически-осезателна и оптическа плоскост. И е транзитивен със своята трансцендентна и иманентна страна. Но Ригъл така и не успява да оформи ясно разбиране за това каква е субстанциалната същност на тази воля за изкуство (Фрай 1997: 17).

Това позволява на Ригъл да изгради диалектическа концепция за стила, в която много феномени на изкуството се подреждат по един парадоксален начин. Например тезата му, че орнаментът е по-висока форма на художествено изображение от живописата, която работи с образи, защото орнаментът изразява чистата красота, която е съчетание между чистото въображение и математическия ритъм (Riegl 1893). Че ранните групови портрети в холандската живопис имат по-високо художествено съдържание на груповите портрети на Рембранд, защото портретите на Дирк Якобс например изразяват психологи-

ческа дълбочина, в която всеки един персонаж е съсредоточен в себе си микрокосмос на човешката душевност, докато Рембранд в *Нощна стража* се връща към италианската композиция (Riegl 1999: 264–271) и т.н. Интересна е и софистичната му теза, че катакомбената живопис, която се появява в Рим между II и V век е по-висока форма на изкуството дори от класическото гръцко изкуство (Riegl 1973: 12). Основният му аргумент в тази посока е, че диспропорциите, които се наблюдават в изображенията на катакомбената живопис, например несъразмерното отношение между главата и краката, в изображението на телата, възникват на почвата на твърде ранното налагане на перспективата, на още слабо подготвената почва за това поради привързаността на гръцката класика и римското изкуство към осезателната плоскост.

Така например в *Късноримската индустрия* Ригъл пише:

„Античното човечество е изхождало в своето художествено творчество от определени предпоставки (...), вследствие на които то съвършено не би разбрало нашата съвременна представа за линейна перспектива. Обаче късноримското изкуство още не познава съвременния начин на наблюдение на линейната перспектива, то, напротив, изглежда дори по-отдалечено от нея, отколкото предшестващото го антично изкуство; но на място на античните предпоставки на художественото творчество, то е поставило нови, на основата на които в последващото време постепенно е можело да се развие съвременната практика на линейната перспектива“ (Riegl 1973: 12).

Естетическата стойност на подобна живопис е често пъти подценявана. Но Ригъл и Дворжак успяват да радикализират тезата за нейното високо художествено съдържание по две противоположни линии. От една страна, това е крайната формализация на отношението между плоскост и дълбочина при Ригъл. И радикализацията на идеята за духа при Дворжак, при която нормативността и формализмът изчезват и към който искам да премина.

Дворжак по-ясно експлицира понятието си за дух в изкуството. Но то е подвеждащо, доколкото това е понятие от Хегеловата естетика, но философската оптика, през която Дворжак действа, е по-скоро разбирането на дух за Дилтай. Това обаче не прави отношението му към интерпретацията на изкуството херменевтично, не очертава традиционен херменевтичен кръг, в който ние прокарваме мост между несводими една към друга исторически реалности, оказвайки се пред бездната на безкрайно много интерпретации, базирани на диалога.

Понятието за дух в изкуството е представено като логически последователно развитие на идеите на Ригъл от Дагоберт Фрай. Според него неокантианската парадигма на Рикерт, която поставя границите между номотетични и идиографски науки, разгръща историческия процес като телеологичен по своя характер, без обаче да се разглежда като ръководен от *causa finalis*. Посоката на движението не притежава реалност, а е „просто принцип на организация“ (Фрай 1997: 13).

Приемствеността между Ригъл и Дворжак протича по линия на това, че Дворжак вижда много по-силните основания за обединението на периоди в

историята на изкуството, които традиционно са били разглеждани като преломни в своето различие. Например в изследванията му на връзката между готиката и античността, между Средновековието и Ренесанса той настоява върху привличането на максимално повече емпиричен материал и изследване на паметници, които традиционно остават извън аналитичното поле на изследователите, за да се види, че явления като Гентския олтар на Ян Ван Ейк всъщност осъществява плавен преход от Средновековието към Ренесанса (Фрай 1997: 14).

Разбира се, неокантианската парадигма в контекста на противопоставянето на естествените науки и науките за духа е важен момент, както и разбирането за непрекъснатостта на развитието, която премахва цезурата между Средновековието и Ренесанса, между Юга и Севера. Но самото понятие за дух, което се появява сравнително късно при Дворжак (в работата му *История на изкуството като история на духа*), има допълнителен потенциал, който според мен очертава и важен момент на различие освен този на приемственост между идеите на Ригъл и Дворжак. Ще се опитам да онагледа това различие в своеобразията на интерпретативните им подходи по отношение на катакомбената живопис.

Докато разбиранията на Ригъл имат диалектически елемент, който ни позволява да осмислим противоречието между осезателно и оптично зрение от гледна точка на понятието за воля за изкуство, при Дворжак това противоречие сякаш изчезва просто защото работата със самата тъкан на развитието в изкуството е друга. Понятието за дух, но реципирано не през Хегеловата концепция за духа, която може да аргументира висотата на опита за налагане на перспектива като необходим момент, а висотата на духа, от чиято гледна точка телесното започва да се принижавя, пространството започва да се дематериализира, трансцендентното започва да се известява. Висотата на художественият образ е в неговото духовно послание, което е посланието на ранното християнство за съществуването на по-високо, трансцендентно духовно съдържание.

В този смисъл изображението не иманентизира противоречието между оптично и осезателно, а трансцендира самата материална тъкан на художествения образ. Това е друг тип духовност, в която няма логически преход. В *История на изкуството като история на духа* Дворжак пише:

„Макар и да липсва физически и психически контакт между фигурите, във фронталността и жестовете им намира израз връзката, от една страна, със зрителя, а от друга – с по-висши сили. Те не са неподвижни (...), а са само откъснати от онова, що свързва хората по между им от техните волеви актове и действия. Това се е превърнало в нещо маловажно спрямо една по-висша разпореждаща сила, която властва в света на вечните ценности и се открива на хората чрез божие просветление. За първи път се срещаме тук с онова понятие за трансцендентното сливане като основа на картинната композиция“ (Дворжак 1997: 63–64).

При Дворжак започва да се изтъква специфична нишка на възгледите му за художественото развитие. Ако погледнем в цялост книгата му *Историята на изкуството като история на духа*, ще видим, че той описва още един период, който е парадоксален в своята естетика – маниеризмът. И там образите са също така противоречиви по отношение на ренесансовата живопис. Селянката на Брьогел няма чертите на аристократичния образ на човека, образец в ренесансовата живопис. И въпреки това изкуството на маниеризма има не по-малка художествена стойност от това на Ренесанса. Според мен понятието за дух, което Дворжак прилага, в известен смисъл предопределя неговата ценностна позиция по отношение на изкуството в цялата му история. В раннохристиянското изкуство и в маниеризма има изключително силна искреност в изобразяването на човека, и то в светлината на християнския дух.

Ако погледнем нещата в строго философски план, от казаното до тук се оказва, че докато при Ригъл има триадичност в отношението осезателно, оптично и постигането на баланс между двете, при Дворжак има противоречие между трансцендентност и иманентност. Духът е иманентен на образа в класическата живопис и го трансцендира във форми на живописиста, каквито откриваме в раннохристиянската живопис и маниеризма. Трансценденцията нарушава сетивния облик на художественото съвършенство, в който духовното е иманентно на телесното в класическата живопис и принизява телесното, като същевременно го и издига, придавайки му алегоричен характер. Т.е. при Ригъл има триадичност, която почива върху бинарния характер на отношението между трансцендентно и иманентно в хода на художествената воля, докато при Дворжак – бинарността на отношението между класическа и некласическа живопис, която обаче не се сменя в нещо трето. При Дворжак нормативността изчезва. Докато при Ригъл те все пак създават нормативна съгласуваност в случаите, в които има класически форми на изкуство, при Дворжак трансцендентност и иманентност не създават тази спокойна съгласуваност, а винаги движат изкуството напред по пътя на взаимното им отрицание, което не се сменя в нещо трето.

Това е много тънка линия, по която Дворжак успява да открие хоризонт на развитие в изкуството, извън нормативността, с която формалната школа започва. Ако погледнем изкуствоведи, оглавявали катедрата по изкуствознание във Виенския университет като Франц Викхоф и Алоиз Ригъл, ще видим, че нормативността стига то това, че стилово изкуството се развива до класицизма, а след това има упадък. Затова и те не се занимават с формите на изкуство през XX век. И тази нишка при Дворжак се разпростира двупосочно – в миналото виждаме образци на високо духовно изкуство, което изобразява човека по един грозен от нормативна гледна точка начин. Това обаче открива хоризонт на интерпретация и на изкуството в настоящето и бъдещето. Духът може да приеме форми на изкуството като експресионизма като естетически стойностни форми, като духовно високи изображения на човека. Този ефект в теоретичните рефлексии на Дворжак е уловен и от Матю Рампли, който пише, че „текстовете му могат да се четат в алтернативна светлина, когато се считат

за примери на модернисткото писане, изучаващо възможностите за не-класическата история на изкуството по начин, който поставя паралели с други съвременни форми на социален и културен коментар“ (Rampley 2003: 229).

Интерпретацията на Дворжак открива възможността за много по-широк хоризонт на развитие и тълкуване на изкуството, който открива смисловото си съдържание в експресионизма. Това ясно може да се види във вариациите на Дворжак върху Моне и Кокошка. Това е единственият текст, който Дворжак е написал за съвременното изкуство. Но той като че ли ни предлага скрита, дискретна и много силна защита на експресионизма, която е много по-открито заявена от Ворингер, който също прилага теорията за отношението между плоскост и дълбочина, за да критикува открито неискреността на класическата живопис. Но Докато Ворингер го прави на почвата на психологизирането на тази бинарна двойка, от гледна точка на теорията за вчувстването на Теодор Липс, Дворжак като че ли удържа много по-солидна философска дълбочина в теоретичен план и нанася много по-голямо поражение в практически план, оглавявайки Катедрата по изкуствознание във Виенския университет.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Арсланов, В. 2015. *Теория и история изкуствознания XX век. Формална школа*. Москва: Академический проект.
- Ворингер, В. 1993. *Абстракция и вчувстване*. София: Наука и изкуство.
- Гильдебранд, А. 2011. *Проблема форми в изобразителном изкустве и собрание статей*. Москва: Логос.
- Дворжак, М. 1997. *Историята на изкуството като история на духа*. София, Лик.
- Фрай, Д. 1997. Мястото на Макс Дворжак в историята на изкуството. // Дворжак, М. 1997. *Историята на изкуството като история на духа*.: Лик.
- Helmholtz, H. 1062. *Popular Scientific Lectures*. New York: Dover Publications.
- Panofsky, E. 1981. The Concept of Artistic Volition. // *Critical Inquiry*, 8:1.
- Rampley, M. 2003. Max Dvorak: Art History and the Crisis of Modernity. // *Art History*, Vol. 26, № 2.
- Riegl, A. 1893. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Verlag von Georg Siemens.
- Riegl, A. 1973. *Spätrömische Kunstindustrie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Riegl, A. 1999. *The Group Portraiture in Holland*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program.

#### ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Arslanov, V. 2015. *Teoriya i istoriya iskousstvoznaniya XX vek. Formalnaya shkola*. Moskva: Akademicheskii proekt.
- Voringer, V. 1993. *Abstraktsiya i vchouvstvane*. Sofiya: Naouka i izkoustvo.
- Gilydebrand, A. 2011. *Problema formy v izobrazitelnyom iskousstve i sobranie statey*. Moskva: Logos.
- Dvorzhak, M. 1997. *Istoriyata na izkoustvoto kato istoriya na douha*. So-fiya: Lik.
- Fray, D. 1997. *Myastoto na Maks Dvorzhak v istoriyata na izkoustvoto*. // Dvorzhak, M. 1997. *Istoriyata na izkoustvoto kato istoriya na douha*. Sofiya: Lik.