

О. Б. Элькан

**Культурология Вернера Хофмана:
проблемы «символических форм» искусства XX века**

Статья посвящена анализу концепции австрийского мыслителя, который рассматривает специфику «символических форм» на примере «великой Абстракции» и «великой Реалистики». Определена особенность метода В. Хофмана: своеобразие творчества мастеров XX века анализируется в контексте «символических форм» (Средневековье, Ренессанс, Маньеризм) и с учетом их реального многообразия, то есть в сочетании синхронного и диахронного методов анализа.

Ключевые слова: символические формы, «великая Реалистика», «великая Абстракция».

Постановка проблемы. Опираясь на учение Э. Кассирера о «символических формах» культуры, австрийский мыслитель XX века Вернер Хофман в работе «Основы современного искусства. Введение в его символические формы», выдержавшей во второй половине прошлого столетия три издания, развивает свою концепцию символической природы искусства, рассматривая проблемы современности в контексте исторического развития культуры (Средневековье, Ренессанс, Маньеризм) [1]. Особый интерес для автора статьи представляет суть метода, использованного мыслителем.

Анализ последних исследований и публикаций. Методологической основой исследования явились культурологические концепции Э. Кассирера [2], В. Хофмана [1], В. Кандинского [3], М. Бахтина [4], Ю. Лотмана [5], В. Воррингера [6], А. Лосева [7], Е. Мелетинского [8], С. Аверинцева [9], В. Межуева [10], В. Турчина [11], Д. Сарабьянова [12], а также труды современных отечественных исследователей: Л. Левчук [13], М. Шкепу [14], Д. Берестовской [15], Т. Суходуб [16] и других.

В концепции Э. Кассирера ведущая роль в воспроизведении символического универсума принадлежит форме – «формированию мира», в

процессе которого определяющее значение имеет субъективный фактор– «индивидуальная творческая воля».

Выдающимися в контексте исследования культуры стали интенции Ю. Лотмана о семиотической границе семиосферы, которая имеет билингвальный характер и представляет собой участок ускоренных семиотических процессов на периферии культурной «ойкумены». Высшей формой структурной организации семиосферы мыслитель считает стадию самоописания, которую мы находим в работах В. Кандинского, разработавшего концепцию духовной природы символического характера искусства.

Цель исследования: осуществить культурологический анализ интенций мыслителя XX века В. Хофмана о роли континуума «символических форм» в становлении развитии культуры, выявить ключевые особенности научного метода мыслителя.

Прежде всего, В. Хофман утверждает необходимость двух подходов к анализу искусства XX века: с одной стороны, это его детерминированность реалиями современности, т.е. теми условиями, «в которых существует художник нашего времени, с другой, – рассмотрение «исторических истоков», именно это слияние позволяет понять смысл культуры «в плане присущих ей «символических форм». Подобный двусторонний подход утверждается автором и в определении особенностей положения художника в современном мире (речь идет о второй половине XX в.) и параметров, по которым определяется характер и значимость его творчества. Эта «соревновательно-конкурентная ситуация, создаваемая художественным рынком (выставками, художественными критиками, торговлей произведениями искусства)», что создает, с одной стороны, «этическую установку на творческую свободу и внутреннюю достоверность», с другой, – провоцирует художника на неадекватные отношения («скандал» – замечает Хофман), эксперимент, на создание «не-искусства, или антиискусства» [1, с. 12].

В этих невероятно сложных обстоятельствах обостряется проблема эстетических ценностей в отношении современного искусства, появляется

множество противоречащих мотивировок и само понятие «искусства» становится двусмысленным. В. Хофман утверждает необходимость новых подходов, новых оценок; как пример он приводит работу А. Ригля «Позднеримская художественная индустрия» (1901), в которой исследователь «выступил с положительной оценкой» стиля в архитектуре, скульптуре и живописи Рима в эпоху упадка: он утверждал «иной вид прекрасного», а именно «жесткую закономерность кристалла», которая, по мнению Ригля, относительно ближе к «абсолютно прекрасному». Это высказывание Ригля опубликовано незадолго до рождения кубизма, и автор его стал рупором современного искусства, находящегося в поисках собственного масштаба ценностей. Ригль полагал, что невозможна направленность положительного «творческого намерения» (*Kunstwollen*) на «уродливое» и «безжизненно-неподвижное» [1, с. 86].

Так было положено начало формированию новых эстетических принципов: эстетизировалось грубое, даже уродливое. И если классическая эстетика различала категории «умения и неумения», – т.е. профессионализма и непрофессионализма, то современная, указывает Хофман, стала признавать «лишь положительную творческую волю» и любое свойство формы связывать с «позитивными ценностями». Таковы были многообразные и «зачастую противоречивые мотивировки», ценностные предпочтения, влиявшие на формирование нового искусства.

Какова же позиция Вернера Хофмана? Он признает право каждой эпохи на обладание своими выразительными средствами, которые не могут быть «отклонены априорно» со ссылкой «на идеальную форму, относящуюся к другому времени». Мыслитель утверждает неразрывную связь произведения искусства и его интерпретации, когда автор становится предметом и участником дискуссии. В таких условиях, считает Хофман, искусство бросает зрителю вызов, а художник выводит из этого «*ultima ratio*» (лат. – последнее основание, глубинный резон существования) своей деятельности [1, с. 46].

Так Вернер Хофман вводит явление «интерпретации» в творческий процесс как «новый творческий акт», как фактор субъективности в намерении освоить произведение искусства. Уместно в этом плане привести концепцию «открытого произведения» У. Эко, дающую возможность различных оценок и интерпретаций. Указанные положения неразрывно связаны с пониманием символической природы искусства, с сущностью «символических форм» – определение Э. Кассирера, подхваченное В. Хофманом.

Символические формы начала XX века В. Хофман связывает с творческими принципами трех художников: П. Пикассо, В. Кандинского, П. Мондриана, которые совершили «выход за границы» привычного искусства, что было воспринято как разрушение связей с прошлым и вызвало «шоковую реакцию» у современников. Особое значение Хофман придает теоретической и художественной позиции В. Кандинского в решении кардинальной проблемы – «Ранги и уровни содержания и формы», лежащей в основании феномена «символических форм».

Новым и значимым в анализе искусства XX века является, как мы отмечали выше, обращение не только к современным социокультурным процессам, но и к исторической проекции, в частности, к трем этапам – Средневековью, Ренессансу и Маньеризму, где мыслитель выявил противопоставление двух великих феноменов: великой Реалистики и великой Абстракции, нашедших образное воплощение в символических формах искусства (терминология В. Кандинского).

В. Хофман анализирует работу историка искусства Вильгельма Воррингера (опубликована в 1908 г.), который обратился к понятию «тяга к абстракции» и утверждал: «тяга к абстракции стоит <...> в начале всякого искусства....» [1, с. 89].

Хофман считал достоинством этой работы то, что автор увидел в «тяге к абстракции» неисчерпаемое богатство возможной вариации формы. В. Хофман четко формулирует тезис, который может быть положен в основание концепции символических форм: «В каком отношении находится этот мир

форм к «природе», т.е. к реальности, доступной нам в опыте, и к созерцателю? Мы намерены обозначить это отношение как многозначное и противопоставить ему тягу к подражанию, стремящуюся к однозначности» [1, с. 89].

Итак, многозначность, свойственная художественному символическому образу. Обосновывает это положение австрийский мыслитель на уже указанных выше примерах из истории искусств. Так, он обращается к средневековому искусству и отмечает в нем «формальную и содержательную многослойность», в частности, на примерах готической скульптуры, где «реалистическая лепка голов непосредственно соседствует с совершенно абстрактным и неорганическим созданием прочего». Соединение различных слоев реальности исследователь видит в книжной миниатюре раннего средневековья, где наблюдается «усиление и автономизация формального начала. Оно выступает как имеющее самостоятельную ценность, его можно отделить от предметного содержания и созерцать само по себе» [1, с. 93].

Рассматривая формирование раннехристианского искусства, мыслитель обращает внимание на его постепенный отход от основ искусства античности: «Рациональному образу, предлагающему зрителю часть панорамы, в которой находят продолжение привычные соотношения его пространства, данного ему в опыте, оно предпочитает иррациональный символ. Оно стремится к трансцендентности, а не к имманентности» [1, с. 95].

Анализируя своеобразие раннехристианского искусства, В. Хофман выводит некоторые базовые особенности символа: он «констатирует свое собственное пространство», отказывается от «взаимодействия с подражанием», имеет «двойное дно» и указывает «на иное». Автор делает вывод: «... потребность в символе принуждает художника низко оценивать фактические соотношения воспринимаемого мира, подталкивает его к поиску специфически символических способов письма» [1, с. 99].

Отмечая, что черты символа может иметь и предметное изображение, В. Хофман в то же время утверждает: уже в эпоху раннего средневековья в символе нашло воплощение «нечто», недоступное рациональному подходу.

Символ многозначен, в нем сходятся различные уровни значений: «чувственное соприкасается с внечувственным, материальное с нематериальным, намечаются бесконечные возможности связывания и обмена» [1, с. 100].

Подобными явлениями В. Хофман обосновывает формирование абстрактного символического искусства в десятилетие XX века, сопоставляя с «антииллюзионистскими» тенденциями, проявившимися уже в раннехристианском искусстве и имевшим «беспредметный и отдаленный от природы характер», обусловленный новыми иконографическими правилами. Пространственный образ преобразуется в идеальную плоскость, фигуры и предметы утрачивают свою телесность, происходит отказ от пространственной перспективы, а образ человека, находящегося «по ту сторону индивидуального и идеально-типического» теряет возможность быть оцененным в масштабах реализма или идеализма. Так формируются многозначные символические образы. Символический характер отмечает В. Хофман и в архитектурных конструкциях Средневековья – христианских храмах, которые являют собой и конкретность, и знак одновременно.

Новый спектр вариаций формы рассматривает В. Хофман в эпоху Ренессанса, касаясь творчества Карпаччо дель Сарто, Тинторетто, Бронзино и других, убедительно показывая, как «эмпирические факты подчиняются абстрактному идеалу красоты формы и гармонии», стремясь к «автономии формы», которая «своей последней, наиболее строгой фазы» достигает в «абстрактном линейном искусстве» Мондриана [1, с. 120-125]. Особое внимание исследователь уделяет роли линии в создании формы; она имеет тенденцию к автоматизации: может и слиться с предметом, и отделиться от него, приобретая собственный ритм. Генезис формы, углубление субъективного начала В. Хофман отмечает и на примере эпохи Маньеризма, в результате этого «открываются широкие возможности» для создания все новых выразительных средств».

Так формируется вывод исследователя, который подводит его к определению специфики искусства XX века, отличающегося «плюрализмом

формы и плюрализмом мысли». Невозможно не привести концептуально сформулированное определение В. Хофмана о новом восприятии действительности художником: «Любая художественная действительность превращается в одну из возможных. Это свободное, субъективное обращение с данными чувственного опыта и с выразительными средствами находит свое оправдание во «внутреннем представлении». Беря на вооружение этот принцип, художник подчиняется требованию: его произведение не является ни подражанием природе, ни ее идеализацией, а есть продукт силы воображения». Причем этот процесс «диктуется внутренней необходимостью» [1, с. 161-162].

Таким образом, В. Хофман сочетает два пути анализа феномена искусства XX века: вертикальный (генезис формы, с целью доказать преемственность некоторых проблем искусства и возможностей изобразительного языка) и горизонтальный (рассмотрение своеобразия различных художественных систем современности – Пикассо, Кандинского, Мондриана и др.).

В подтверждение своих выводов о своеобразии символических форм В. Хофман приводит основные положения программной статьи В. Кандинского «К проблеме формы», которая, как считает Хофман, обозначает весь радиус действия «великой духовного эпохи» (Кандинский), полярные противоположности которой определяют великая Реалистика и великая Абстракция. Это:

- большая свобода, которая
- позволяет услышать дух,
- обнаруживаемый нами в предметах необычной силой, которая постепенно будет охватывать все духовные сферы, на основании чего
- эта сила в любой сфере духовного, а, следовательно, и в сфере пластических искусств (особенно живописи) дает множество выразительных средств, как стоящих особняком, так и присущих тому или иному направлению,
- в распоряжении которых находится материя, от самой жесткой до существующей лишь в двух измерениях (абстрактной)».

Далее Хофман обобщает концептуальные положения Кандинского:

– великая Реалистика – попытка отказаться от поверхностно художественного и стремление к простому воспроизведению предмета;

– великая Абстракция – стремление полностью исключить предметное и попытка «воплотить содержание в «нематериальных» формах» [1, с. 164-166].

Причем, по мысли Кандинского, художник имеет принципиальную возможность субъективного выбора «многочисленных комбинаций различных созвучий абстрактного с реальным». В. Хофман эти тенденции просматривает и в истории искусства (средние века, маньеризм). Но у Кандинского он отмечает одновременно воплощение двух систем, как он определяет: «два морфогенетических генеалогических дерева», восходящие к двум линиям, отмеченным Хофманом в истории развития искусства и охватывающие:

1 – область геометрической строгости формы,

2 – область спонтанной бесформенности, «формы бесформенного».

Австрийский мыслитель прослеживает дальнейшее развитие «великой Абстракции» и «великой Реалистики» в экспериментальной области искусства XX века: в то время, как первая обратилась к «автопрезентации» средств изображения без посредничества «предметного» между ними, вторая вообще отказалась от живописного акта, заменив его трехмерным предметом. Специфику этого многослойного феномена современного искусства В. Хофман видит в символическом начале, которое находит воплощение в символических формах: художник выясняет, что линии и цветовые пятна в его творческом процессе не являются естественными знаками, имеющими предметное содержание, а представляют собой искусственные знаки, обладающие собственным значением, т.е. символы.

Руководствуясь этими теоретическими постулатами, В. Хофман анализирует процесс развития искусства, начиная с импрессионистов, всюду выделяя его символические аспекты.

Результаты исследования и выводы. Таким образом, в своей концепции современного (XX в.) искусства В. Хофман исходит из двух позиций: ретроспектива, исторический подход, дающий ему возможность проследить

формирование символических форм в нескольких предшествующих эпохах (Средневековье, Ренессанс, Маньеризм), т.е. вертикальная ось анализа, и горизонтальная ось – параллельное рассмотрение специфики символического начала в творчестве современников – мастеров искусства XX века. Благодаря такому синтезу В. Хофман получил возможность раскрыть специфику генезиса изобразительного искусства как пути к символическим формам культуры XX века.

Литература

1. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова – СПб.: Академический проект. 2004. – 560 с.
2. Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. Язык. – М., СПб.: Университетская книга, 2001. – 271 с.
3. Kandinsky V. Kandinsky: Complete Writings on Art / Vasily Kandinsky ; [edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. Reprint. – N. Y. : Da Capo Press, 1994. – 924 p.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
5. Лотман Ю. М. О природе искусства / Юрий Михайлович Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
6. Worringer W. Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie: dissertation / Wilhelm Worringer. – Neuwied, 1907.
7. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Алексей Федорович Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
8. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Елеазар Моисеевич Мелетинский. – М.: «Восточная литература» РАН. Школа «Языки русской культуры», 1955. – 408 с.

9. Аверинцев С. С. София – Логос. Словарь. – К. : Дух и Литера, 2001. – 460 с.
10. Межуев В. М. Идея культуры / Вадим Михайлович Межуев. – М. : Прогресс – Традиция, 2006. – 408 с.
11. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / Валерий Стефанович Турчин. – М. : Изд. МГУ, 1993. – 248 с.
12. Сарабьянов Д. В. К своеобразию русского авангарда начала XX века / Дмитрий Владимирович Сарабьянов // Советское искусствознание 25. – 1989. – С. 98-112.
13. Левчук Л. Т. Эстетика : підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко; [за заг. ред. Л. Т. Левчук]. – К. : Вища школа, 1997. – 399 с.
14. Шкепу М. А. Феноменология истории в трансформациях культуры / Мария Алексеевна Шкепу. – К. : Вид-во НАУ, 2005. – 375 с.
15. Берестовская Д. С. Духовная свобода мыслителя и художника в социокультурных противоречиях XX века (П. Флоренский и В. Кандинский) / Диана Сергеевна Берестовская // Человек и христианское мировоззрение. – Вып. 13. – 2008. – С. 155–159.
16. Суходуб Т. Д. Антропологический дискурс: традиция и современность / Т. Д. Суходуб // Вісник Національного авіаційного університету. Серія : Філософія. Культурологія : Збірник наукових праць. – № 1(7). – К. : НАУ, 2008. – С. 94-98.
17. Элькан О. Б. Семиосфера как символическое ядро культуры (на основе текстов искусства германоязычного мира XX века) : дисс. ... кандидата культурологии : 26.00.01 / Элькан Ольга Борисовна – Симферополь, 2010. – 188 с.

Статтю присвячено аналізу концепції австрійського мислителя, який розглядає специфіку «символічних форм» на прикладі «великої Абстракції» і «великої Реалістики». Визначено особливість методу В. Хофмана: своєрідність творчості майстрів XX століття аналізується в контексті «символічних форм» (Середньовіччя, Ренесанс, Маньєризм) та з урахуванням їх реального різноманіття, тобто в поєднанні синхронного та діахронного методів аналізу.

Ключові слова: символічні форми, «велика Реалістика», «велика Абстракція».

This article analyzes the concept of the Austrian scientist who examines the specifics of "symbolic forms", based on "Great Abstraction" and "Great Realistic". The features of the W. Hofman's method is determined: originality of the masters' creations of the twentieth century is analyzed in the context of "symbolic forms" (Middle Ages, Renaissance, Mannerism) and taking into account their real variety. Synchronic and diachronic analysis methods are combined.

Key words: *symbolic forms, "Great Abstraction", "Great Realistic"*