

## МЕТОДОЛОГИЯ НОВОЙ ВЕНСКОЙ ШКОЛЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МИРОВОГО ИСКУССТВОВЗНАНИЯ XX в.

Как Флоренция в XVI в., Рим в XVII и XVIII вв., Берлин в первой половине XIX в., Вена начала XX в. являла собой центр историко-культурных исследований и активных искусствоведческих дискуссий. Родина З. Фрейда, К. Крауса, О. Курца и других Вена, сочетая барочные традиции с современными критическими настроениями, стала естественной платформой для научных нововведений. Характерной чертой для австрийского искусствознания этого времени стало то, что венские искусствоведы требовали от науки об искусстве, с одной стороны, чрезвычайной исторической точности, а с другой – обязательной ссылки в ходе теоретических исследований на конкретные художественные произведения. Влияние Венской школы распространилось далеко за пределы Австрии практически на все европейские страны (в наибольшей степени в Англии), а также в США. Среди западноевропейских теоретиков и историков искусства, исследовавших ее методологические позиции, можно выделить А. Ригля, Ф. Викхофа, М. Дворжака, Э. Панофского, Х. Зедльмайра, О. Бенеша, О. Пехта и Э. Гомбриха. Наиболее полными трудами по историографии Венской школы, написанными ее представителями, следует считать работы Ю. Шлоссера и Д. Фрея.

Венская школа сегодня занимает особое место среди искусствоведческих методологических течений. Сторонники каждого из них так или иначе апеллируют к теоретическим концепциям, разработанным представителями Венской школы истории искусства, и к их научному наследию. Это подтверждает *актуальность* изучения методологии Венской школы в современном искусствознании.

Тем не менее Венская школа не была абсолютно однородным явлением: она сочетала много довольно уникальных подходов к анализу искусства, которые, тем не менее, имели общую базовую основу. К концу 20-х гг. XX в. внутри школы наблюдаются тенденции к поиску новой методологии исследования художественных произведений и формулировке новых четких

искусствоведческих понятий. В результате молодое поколение выпускников кафедры истории искусств Венского университета на рубеже 20–30-х гг. XX в. провозглашают себя «Новой Венской школой» [1, с.121]. Анализ ее методов представляет большой интерес для понимания судьбы и направления развития европейского искусствознания и является *целью* предлагаемой статьи.

Некоторые историографы указывают, что научная платформа для создания Новой Венской школы была заложена ранее, когда на посту заведующего кафедрой истории искусства в Венском университете М. Дворжака в 1922 г. сменил Ю. фон Шлоссер. Именно с этого времени Венская школа искусствознания начинает искать новые методы интерпретации истории искусства, что естественным образом явилось причиной зарождения Новой Венской школы, которая в последующем была представлена молодым поколением историков искусства: главным образом Х. Зедльмайром и его ближайшими единомышленниками – О. Пехтом и Д. Фреем. Будучи радикальными формалистами, Х. Зедльмайр и О. Пехт настаивали на самостоятельности, независимости фигуративного изображения, на неделимости произведения искусства на составные части и на бессмысленности любой эмпирической реконструкции процесса создания артефактов. В то же время они доказывали, что отдельное художественное произведение, понятое правильно, способно выявить глубокую структуру того контекста, в котором оно создавалось. Ученые основали свою модель видения искусства исходя из формалистской теории А. Ригля. В трудах по позднеантичному искусству и по голландскому групповому портрету А. Ригль ввел метод тщательного формального анализа, а также представил эволюционную схему развития мирового искусства, которые вместе, как ожидалось, должны были возвести изучение истории искусства в ранг общей науки о культуре.

Справедливым будет указать на то, что многие современники критически относились к теоретическим изысканиям приверженцев Новой Венской школы. Их работы отличались смелостью суждений и не всегда обоснованной оригинальностью идей, что послужило причиной чрезвычайно холодного их восприятия, в частности англоговорящей средой. В числе критиков методологии Х. Зедльмайра были ведущие искусствоведы Америки (М. Шаприо) и послевоенной Германии, которые после свержения нацистского

режима вновь обрели возможность публиковаться (В. Хофман, В. Шолендер, М. Имдал, Х. Белтинг и др.). Одну из основных причин подчеркнута скептического отношения к теоретизированиям Новой Венской школы многие видели в растущей симпатии Х. Зедльмайра к национал-социализму конца 30 – начала 40-х гг. Однако, несмотря на антипатию по отношению к личности Х. Зедльмайра и на все критические замечания по отношению к теоретическим концепциям Новой Венской школы в целом, ее журнал «Исследования по истории искусства» называли «наиболее передовым органом академического письма по истории искусства 30-х гг.» [3, с.341].

Несмотря на некоторые методологические разногласия и не всегда сходные выводы при анализе одних и тех же периодов истории искусства (живописи Северного Возрождения у О. Пехта и Ф. Новотного) или творчества отдельных мастеров (в частности П. Брейгеля и П. Сезанна у Ф. Новотного и Х. Зедльмайра), ученые Новой Венской школы имели единую четкую мировоззренческую платформу касательно подходов к интерпретации художественных произведений. Они выступали категорически против применения биографического метода в изучении искусства, который широко использовался в то время, и аргументировали необходимость применения структурного подхода к трактовке произведений искусства. Наконец, именно представители Новой Венской школы впервые заговорили о возможности восприятия художественного произведения самого по себе, отдельно от автора и социально-исторических условий, в котором оно создавалось.

В данном контексте справедливым будет заметить, что явление Новой Венской школы и ее восприятие общественностью (как позитивное, так и критическое) были вполне закономерны. Фактически всегда любые попытки введения новых положений в сложившуюся и привычную структуру определенной науки (в данном случае науки об искусстве) встречали жесткий отпор со стороны апологетов традиционной методологии. Тем не менее исследования представителей Новой Венской школы, во многом отталкивавшихся от наработок своих предшественников по Венскому университету, перевернули страницу традиционных подходов к трактовке произведений искусства, дали толчок дальнейшим рефлексиям на тему новых методов анализа отдельных артефактов и целых художественных направлений. Предлагая спорные, но оригинальные концепции, Новая Венская школа стала

центром смелых искусствоведческих нововведений, спровоцировав жесткий конфликт между новым и старым поколением историков искусства, приверженцами старых академических моделей преподавания истории искусства и молодыми теоретиками, ищущими новые способы исследования, наконец, между германо- и англоговорящими странами. Данный конфликт назревал довольно продолжительное время и, в конечном счете, нашел выход сначала в ряде публикаций молодых искусствоведов, а некоторое время спустя – в последующих критических статьях современной им искусствоведческой общественности как в Европе, так и за ее пределами.

Два последних десятилетия многие искусствоведы все чаще склонны принимать утверждения Х. Зедльмайра, что бессистемные модели предлагают неполное отражение отношений между произведениями искусства и обществом, которое их производит; что теории репрезентации, построенные на идее соответствий природе, не могут объяснить сегодня большинства художественных произведений; и наконец то, что в некоторых искусствоведческих подразделах обычная каталогизация и сбор фактологического материала могут уступить место более глубокой интерпретации произведений. Кроме этого, многие исследователи согласятся с положением ученого о том, что подробный анализ структуры отдельного произведения искусства может, в принципе, перерасти в анализ культуры или идеологии в целом, и что интерпретация общества или политического института не является чем-то отличным от толкования художественного произведения [2, с.72].

В заключение следует обратить внимание на то, что все тексты, иллюстрирующие теоретические концепции Новой Венской школы, следует читать в контексте истории развития самой дисциплины искусствоведения. По мнению многих специалистов (К. Вуда, У. Культермана, Д. Мак-Эвана, В. П. Шестакова), справедливым будет утверждать, что никогда академическое искусствоведение не было так уверено в своих силах и никогда не испытывало больших методологических амбиций, как в Германии и Австрии в период между мировыми войнами. Открывались новые университетские кафедры, основывались библиотеки и редакции новых журналов, компоновались новые справочники. Искусствоведение воспринималось как новая влиятельная синтетическая гуманитарная дисциплина, выполняющая уникальную роль

связующего звена между историей религии, антропологией, изучением фольклора, социальной историей и историей политических институтов [4, с.23].

---

1. *Шестаков, В. П.* Трагедия изгнания: судьба Венской школы истории искусства / В.П. Шестаков. – М.: Галарт, 2005. – 159 с.

2. *Minor, V.* Art History's History / V. Minor. – New York: Prentice Hall, 1994. – 228 p.

3. *Preziosi, D.* The Art of Art History: A Critical Anthology / D. Preziosi. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 591 p.

4. *Wood, C.* Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s / C. Wood. – New York: Zone Books, 2003. – 485 p.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ