



Степан С. Ванеян

ПУСТУЮЩИЙ ТРОН

**Критическое
искусствознание
ХАНСА
ЗЕДЛЬМАЙРА**

ИЗДАТЕЛЬСТВО



Прогресс-Традиция
Москва

УДК 7.0
ББК 85.1
В 17

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 02-04-16162

Ванеян С. С.

В 17 Пустующий Трон. Критическое искусствознание Ханса
Зедльмайра. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 416 с.

ISBN 5-89826-152-4

Книга С.С. Ванеяна «Пустующий Трон» – первая в серии «Теория истории искусства» – посвящена анализу теоретических позиций одного из самых влиятельных историков и теоретиков искусства XX века – Ханса Зедльмайра (1896–1984). Характерное сочетание радикализма методологических постулатов и твердости христианских убеждений позволяло ему видеть в истории искусства «историю культа». Набор «символов и симптомов», описывающих предстояние человеческого духа и Небу, и аду, подвергается в текстах Зедльмайра интерпретации, понятой как акт исцеляющей терапии.

Книга включает в себя очерк жизни и творчества Зедльмайра, его полную библиографию и снабжена иллюстративным рядом.

ББК 85.1

ISBN 5-89826-152-4

© С.С. Ванеян, 2004
© А.Б. Орешина, оформление, 2004
© Прогресс-Традиция, 2004

Вступление к проекту

Говорить об искусстве — значит стремиться опосредствовать посредника, и тем не менее с этой стороны пришло к нам очень много ценного.

И.В. Гёте

Отдел «Сравнительного культуроведения» Института востоковедения РАН начинает новую серию книг под общим названием «Теория истории искусства».

Мы приступаем к проблематизации истории искусства. Обсуждение же собственно проблем искусства, выведение проектных форм искусства мы оставляем теоретикам и методологам. Что означают наши слова? Искусство, взятое как метаисторическое Событие в жизни человека имеет дело не с проблемами, а с проблематизацией возникающих в его истории проблем. Фуко говорил, что посредством проблематизации «бытие дается как то, что может и должно быть помыслено»¹. Мысль о Событии искусства, имеющем дело с проблемами, вот в чем состоит наша задача. Если вспомнить слова Плотина о том, что искусство есть субъективная предзаданность, изначальность, пролегающая по частным формам последующего творчества, то мы можем судить и том, что искусство как таковое не есть проблема, ибо оно есть то, что оно есть, а потому оно с необходимостью должно быть проблематизировано². Искусство как Событие только указывает на существование проблем, зачастую вовсе и не заметных историку и теоретику искусства.

Мы не собираемся писать коллективное и многотомное исследование по очередной теории искусства. Нет, мы считаем, что сама история искусства заслуживает своей переоценки не только потому, что у многих специалистов накопились вопросы к академической истории искусства, по которой учат в университетах. Мы убеждены, что прошла пора автономии истории искусства, а потому нас будет интересовать даже не междисциплинарность подхода к искусству и архитектуре, а их интерконтекстуальность. Априорная, но часто забываемая укорененность связи искусства с теологией, философией, ли-

тературой не может оставаться только междисциплинарной проблемой искусства, искусство должно стать и полем проблематизаций собственной событийности и интерконтекстуальности.

Даже важнейшая для теории и истории искусства категория образа будет рассмотрена нами в этом ракурсе. Мы решительно уходим от традиционной референции образа с целью нахождения его значения. Образ не есть то, что он обозначает. Важно не нечто лежащее за пределами образа, а сама игра силовых полей, составляющих образ. Не менее существенна и собственно пластика образа и то, что предваряет игру силовых полей, вызываемых другими образами. Вызов пантекстуальности, уводящей от смысла и чувства прекрасного, входит в первоочередные задачи проекта.

То, что в своем проекте мы будем обращаться к помощи философов и философской аналитике, вовсе не означает нашего соскальзывания в область философии искусства или эстетики. Действительно, надо признать факт постоянного интереса философов к искусству (от Платона до Хайдеггера, Бланшо, Беньямина, Делеза, Фуко, Подороги). Было бы ошибкой считать, что подобный интерес вызван только неумностью философов, с целью ввести искусство в сферы своих философских интересов. Суть дела состоит не в этом. Скорее, следует думать о существовании единого поля эпистемологических и аналитических проблематизаций для философии, литературы, искусства и архитектуры. Не философы вводят искусство в область своих интересов, а метаиконический характер искусства заставляет философов искать и находить сферу проблематизации своих интересов именно в искусстве. И еще раз: не философы вводят искусство в область своих интересов, а само искусство заставляет философов обратить на себя пристальное внимание. Своеобразием отношения философов последнего времени является уклон в сторону поэтологии, обостряющей их внимание к принципам построения образа, в большей мере к синтаксису, нежели к семантике (см. работы Хайдеггера, Барта, Делеза, Фуко, Лаку-Лабарта, Диди-Юбермана).

Мы обращаемся к искусству не как к прописанной когда-то и кем-то исторической последовательности стилевых образований и иконографических схем. Хотя собственно стиль и иконография будут продолжать будить наше воображение. Наш проект будет, в частности, посвящен попытке выявления не последовательности схем, а существования дискурсивных опытов в разные эпохи и у разных народов. По этой причине мы не отбрасываем теорию «бутона», когда каждую отдельную историю искусства (страны, цивилизации) можно прописать по принципу всеобщей истории искусства. Эта попытка масштабна не реализована, хотя многие признаки указывают на оправданность такой постановки вопроса, который вновь требует своей проблематизации с помощью категориально-понятийного аппарата. Та же попытка и частая практика, когда в каждой культуре ведутся поиски эпох европейского Возрождения, барокко или классицизма,

отвергается нами как сугубо негативный и плохо продуманный теоретический и методологический опыт.

Зададимся вопросом: почему возникают одна за другой теории искусства? Что постоянно будит воображение теоретиков? На наш взгляд — поиски отложенного смысла. Выдвигая категориальное словосочетание «отложенного смысла», мы должны помнить, что это не есть привычная латентность внутриположенной Идеи или одно из значений вещи, которые пробуждаются исследователем. Отложенный смысл — это сила, во-первых, предопределяющая феноменологический статус вещи по отношению к другим вещам; а во-вторых, отложенный смысл может покоиться и вне вещи, управляя тем не менее формой и значениями ее интерсубъективного присутствия. Однако каждый раз, раз за разом теоретики принимаются исследовать значения вещей и различных процессов в истории искусства.

Наше представление об истории искусства оказалось лишенным сокровенности в том смысле, что мы перестали заниматься смыслом как силой. Например, стилеобразованием занимаются ради формы, забывая, что стиль — это этос, следовательно, статус любой вещи обязан быть интерсубъективным и нелинейным. Ведь та же иконология только тщится посягнуть на отложенный смысл, занимаясь контекстными значениями. Складывается ситуация, когда множество контекстов не дают возможности говорить об интерконтекстуальности основного объекта исследования. Не потому ли многие историки искусства, будучи не в состоянии заниматься классической иконологией, с воодушевлением принялись исследовать знаковую природу искусства, превращая искусство в подобие ребуса? Ведь как легко, удобно и модно выводить значения, не занимаясь историей искусства систематически, а самое главное — дискурсивно.

А вот и еще одна проблема истории искусства, нуждающаяся в своей проблематизации, поскольку, строго говоря, она не есть проблема, а грандиозное по своему значению и последствиям Событие именно теории истории искусства. Речь идет об антропологизме как принципе и антропоморфности как процедуре. Историки и особенно теоретики искусства привыкли говорить об антропологии искусства как неизбежной данности, забывая о том, к чему пришло современное искусство: оно приспело, в конце концов, к преодолению антропологизма. Не правы те, кто отделяет эпоху модернизма и постмодернизма от всей толщи истории искусства. Греческое, зороастрийское, исламское и византийское (в период иконоборчества) неприятие сакрально-миметических изображений — достаточно мощный подступ к концептам новейшего времени. Новое иконоборчество современного искусства видится новым только с первого взгляда, ибо, если взглянуть на него с высоты собственно истории искусства, окажется, что она и вела его к преодолению антропоморфизма. Современное искусство подрывает кредо антропоморфизма, намеренно извлекает из него интериорность, гасит ее во имя представления отсутствующего ант-

ропоморфизма. Это делается, дабы высветить истинные возможности, присущие собственно вещи. Для того чтобы понять историчность этого процесса, надобно знать чуть больше, чем история искусства Европы и Византии. Вот как понимает дискурсивный процесс преодоления антропоморфизма один из исследователей современного искусства: «Устранить антропоморфизм во всех его разновидностях значит вернуть формам — объемам как таковым — внутренне присущую им силу»³.

Заостренный, а поэтому трансгрессивный антропологизм — это та сила, что любовно взлелеяна постхристианским мышлением эпохи Просвещения и трепетно передана искусству, сила, которая составляет собой антропоцентрический дискурс антично-языческого происхождения. Антропологический дискурс не может существовать бесконечно, он должен был быть вытесненным и неподобанным, что почти и сделало искусство XX в. Архитектура XX в. в свою очередь продемонстрировала окончательное преодоление векторности антропоморфизма, обострив нелинейность мышления и открыв полноту единения человека с природой⁴. Современная архитектура отчетливо показывает, как интерьерность намеренно смещена к границе объекта и даже может выплеснуться за его пределы, рискуя, впрочем, выплеснуть вовне и условие собственного бытия — человека, природа которого не только антропологична, но и «теантропологична», открыта и не завершена как вверх, так и — что, быть может, более актуально — вниз. К счастью, «человек никогда не понимает, насколько он антропоморфен» (Гёте).

Я думаю, что не правы те, кто понимает приводимые С. Ванеяном в начале Предисловия слова Зедльмайра в русле сугубо антропологического дискурса. Ибо очевидно, что речь идет о совершенно другой форме дискурса — об антропокосмическом символизме как дискурсивной форме, о фигуре Совершенного Человека, одновременно укрепляющего этот дискурс и стоящего в пустой середине его, ибо он мера этого дискурса⁵. Без меры нет дискурса. Такой дискурс нельзя вытеснить, ибо он составляет метаисторическую неизбежность любого искусства. Это — метадискурс, способный в своей мистическо-аналогической составляющей вмещать в себя тот же космос во всех его размерностях.

Разницу между двумя порядками дискурсов можно показать на концепте и оптической процедуре тактильности. Тактильность и есть то, что с означенных Зедльмайром краев подбирается к пустой середине, середине отложенного смысла. В древности и Средневековье тактильность обладала явным экстенсивным качеством. Трогая икону или Храм, человеческий взор надеялся и обретал взор Другого, что делало все искусство подлинно гуманистичным. Оптическая дистанция древних не знала разрыва, отсутствия присутствия Другого. Все изменяется в европейском искусстве конца XIX—XX вв., когда тактильностью как неразрывным порядком изготовления и репрезентации вещи попросту пренебрегли. Вещь от-

ныне дистанцируется от человека, к ней невозможно прикоснуться, ибо она переходит в принципиально не антропологичное пространство и время выставок и музеев. Даже дистантная тактильность не в состоянии справиться с вещью, ибо из нее извлечен смысл, Другой. Если в прежние времена Идея и форма соприкасались, то теперь — присутствующее отсутствие Идеи обособляет субъективную форму, делает ее тем, что Делез называет симулякрами современного искусства. Это искусство симулятивно не только потому, что оно прощается с былой антропоморфностью, а поскольку из него выбрана интериорность, напрямую связанная ранее с антропологией смысла. Искусство отныне вынуждено обратиться к другим закономерностям построения образа, к другим дискурсивным порядкам, оно принуждено уйти от линейности в поисках новой качественности, нового наполнения образа. И вновь: искусство отныне нуждается в проблематизации отложенного смысла, который и является отложенной реальностью интерсубъективного подхода. Именно это обстоятельство заставляет нас взглянуть по-новому и на классическое искусство, дабы понять логику перехода от антропологизма к антропокосмизму.

Мы начинаем нашу серию о Теории Истории Искусства с книги С. Ванеяна о Хансе Зедльмайре, ибо, на наш взгляд, в XX в. только Зедльмайр предпринял масштабную проблематизацию всей истории искусства. Он не шел проторенными путями, но, глядя в будущее, сумел обогатить теорию и историю искусства новыми концептами, которые были для него — что немаловажно — в некотором смысле и лекарственными препаратами. Отечественной истории искусства давно следовало бы начать исследовать образы, стили, иконографию с использованием новейших методов современной гуманитарной теории⁶.

Ш. Шукуров

Примечания

- ¹ Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1998. С. 281.
- ² См. более подробно: *Шукуров Ш.* Образ и дискурс // Искусствознание. Журнал по истории и теории искусства. 2/03. М., 2003.
- ³ *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С. 38.
- ⁴ Другое дело, что с природой внешней — ради уклонения от природы внутренней, хотя редукция границ и воцарение посредников-медиумов совсем не антропологического происхождения — еще одна черта недавно завершившегося столетия.
- ⁵ Надо помнить о следующем: если в древности и Средневековье фигура Совершенного Человека была неотрывна от теологии богословия, то у Зедльмайра Совершенный Человек как символ антропокосмичности являет собой будущее состояние искусства (о Совершенном Человеке во многих культурах Востока,

Запада и России см. книгу в нашей же серии «ОКО»: Совершенный Человек: теология и философия образа. М., 1966).

⁶ Первые опыты нового подхода к истории архитектуры уже появились в печати: *Азизян И.А., Добрицына И.А., Лебедева Г.С.* Теория композиции как поэтика архитектуры. М., 2002.

Предисловие

Готов Престол Твой, от века Ты еси.

Пс 93: 2

И в промежутке воспаленном,
Где мы не видим ничего, —
Ты указал в чертоге тронном
На белой славы торжество!

*О. Мандельштам
Ода Бетховену (1914)*

Продукт творчества находится
между наблюдателем и креатив-
ностью автора.

*Дональд Винникот
Игра и реальность (1971)*

На самом деле смысл предлагаемой книги — в попытке истолковать концовку, пожалуй, самого главного искусствоведческого текста ушедшего столетия — «Утраты середины» Ханса Зедльмайра:

«Что же касается искусства, то оно пока и, видимо, еще долго будет неспособно поместить что-либо в пустую середину. Но тогда, по крайней мере, нужно сохранять живое сознание того, что в потерянной середине возвышается оставленный пустым престол, предназначенный для совершенного человека, для Богочеловека. Кому дано такое сознание и кто умеет его хранить — те увидят «новое время», даже если им пока еще не позволено туда войти».

Как мы видим, в конце этой книги возникает образ того, что одновременно является, если позволено будет так выразиться, концовкой мироздания, говоря точнее, эпилогом его нынешнего состояния. Интересно, что этот конец уготован «от сложения мира», так как входит в замысел Творца. Речь идет, конечно же, о заранее, с самого начала приготовленном Троне Богочеловека — Царя, Первосвященника и Агнца, Которому суждено воссесть на трон, ибо миру суждено быть

судимому¹. Говоря соответствующим языком, этимасия, уготованное место Судии конца времен — образ вечной парусии, постоянного присутствия (но не растворения: «не слитно и нераздельно») в творении Творца, Который, впрочем, может принять и «рабский зрак», что и составляет проблему для «сидящих во тьме и сени смертной».

Образ «пустого трона» — дохристианского, скорее всего, восточного происхождения, будучи символом невидимого присутствия божества или умершего, связан в том числе и с царским, императорским придворным церемониалом, в терминах которого представлены и соответствующие визионерские места Библии, что облегчало рецепцию как самой этой символики применительно ко Христу (в эпоху Феодосия Великого), так и соответствующих ритуальных мотивов в раннехристианской литургической традиции (в том числе епископское место как образ этимасии). Эсхатологический смысл это изображение приобретает уже в поздневизантийскую эпоху, чтобы под конец оказаться замененным «Ветхим Днями» (эсхатология без обиняков) и возродиться... в протестантской барочной эмблематике².

По какой причине этот образ появляется в книге, посвященной современному искусству? Зачем все это историку искусства? Попытаемся ответить предельно лаконично, используя Предисловие в качестве повода обозначить некоторые фундаментальные истины теоретического и методологического порядка. Они хотя и не попадают на глаза каждому историку искусства каждую минуту, тем не менее как раз в силу своей ненавязчивости способны заполнять самые разные, самые незаметные и жизненно важные места и искусствоведческого сознания, и искусствоведческого дискурса. Незанятость, как мы попытаемся показать, еще не пустота: незаполненность топоса — скорее вызов и предупреждение для логоса, в теменосе³ зачастую важны края, границы, незаполненность середины — это еще не ее отсутствие, образы, которые мы обнаруживаем в своем сознании как плоды нашей фантазии оказываются не плодами, а средствами, и не нашего автономного воображения, а нашего вполне зависимого преображения (при наиболее благоприятных обстоятельствах).

Генрих Вёльфлин однажды (в «Объяснении произведения искусства», 1921) с типичной для него простотой, точностью и выразительностью сказал о главной проблеме истории искусства как гуманитарной науки:

«Кто привык взирать на мир как историк, тому знакомо чувство глубокого счастья, когда для взора вещи вдруг ясно предстают, пусть и не полностью, в своих истоках и в своем изменении, когда сущее освобождается от случайного облика и позволяет познать себя в качестве ставшего, необходимо свершившегося. Но чтобы испытать это чувство, нужно обладать чем-то еще, помимо планомерного обозрения того, как расположен материал. Необходима осведомленность насчет основ данной исторической формы»⁴.

Из этого пассажа, казалось бы, следует, что главная цель историко-художественной активности — постижение «основ данной исторической формы», то есть истоков формообразования данной художественной вещи. Но на самом деле — это цель промежуточная (или даже не цель, а средство); конечное состояние даже не познающего разума историка искусства, а его души — «чувство глубокого счастья», что, несомненно, далеко уходит за пределы чисто научных задач, свидетельствуя об антропологической (не просто гуманитарной) природе той деятельности, которую до сих пор по привычке именуют искусствознанием. Это именно род деятельности, сродни деятельности того, кто произвел на свет саму художественную вещь, это дискурс, который представляет собой аналогию, имитацию, репродукцию художественного дискурса⁵. Репродукцию, что очень важно, не в смысле копии, приблизительного повтора, дубликата, а именно воспроизведения, своего рода размножения, порождения чего-то нового. Новое же заключается в новом смысле. Этот смысл — не заново открытый, а впервые явленный и обнаруженный — соотносится со всеми мыслимыми и немыслимыми, произносимыми словами и совсем неизреченными уровнями и аспектами человеческой экзистенции, в том числе и происходящими из сферы нравственной (возвращаясь к счастью), а значит, и из сферы религиозной, ибо внерелигиозной нравственности не существует (атеистический гуманизм — форма самообожествления, величие человека без его нищеты⁶).

Иначе говоря, художественное творение как средоточие и исток того мира, что именуется «искусством», является не просто *единственным реальным* объектом интереса историка искусства. Оно конституирует в качестве реальности не столько историю искусства, сколько историю произведений искусства, историю «искусников», художников и их художеств, историю обращения с художественными творениями и просто художественными вещами, с которыми могут происходить самые разные истории и о которых могут рассказываться самые разные истории⁷.

Говоря в целом, в любом художественном творении заключена история человеческой активности, связанной со способностью человека порождать образы и справляться с ними, превращать их в символы личностных и коллективных обстоятельств — душевных и духовных, которые в своей динамике, текучести и устойчивости, в своей проблематичности, неисчерпанности и неразрешимости открываются и как исторические ситуации — телеологические и, понятно, эсхатологические. Никакая не «жизнь форм», но и не жизнь идей, а жизнь человеческая, в своей тотальности находящая себя, узнающая себя в наглядной явленности, в вызывающей открытости понятого и истолкованного художественного творения.

Условием осуществления этой антропологической ситуации является наличие инстанции зрителя-читателя, переживающего в качестве своего опыта опять же не эстетические, не семантические, не идеологические составляющие произведения, а встречу с тем, кто данной вещью оставил о себе напоминание, память о своей душе, снабженной

волей, разумом, чувствами и чем-то еще, что не дает забыть и о той инстанции, присутствующей в человеческом существовании всегда, но не всегда открыто, оставляющей вовсе не раскол, не разлом, а зияющий просвет в человеке, тот самый полупрозрачный «люфт», который только и позволяет дышать, но который способен породить и иллюзию пустоты, оставленности, «свободности», незанятости самой сокровенной зоны души. На самом же деле это просто свободное место, которое надо заполнить. Вопрос заключается — чем или, наверное, Кем.

Все зависит от того, откуда мы будем выбирать это самое «заполнение». Видимо, из мира образов, о которых мы можем сказать, что они непосредственно связаны с сознанием⁸, хотя не всегда из него происходят. Образы, явно независимые от сознания, более того — стремящиеся подчинить, если не подавить и поглотить сознание, являющие в лучшем случае свою власть, — самый интересный случай, так как не только мы имеем образы как объекты сознания и, соответственно, некоторых желаний и действий, но и себя обнаруживаем в качестве объекта воздействия или даже промежуточного инструмента, средства, посредника.

На самом деле, опыт себя как объекта воздействия силы Другого (в терминах Р. Отто, не Ж. Лакана), как объекта интереса Священного (нуминозного), лежит в основе всякой человеческой активности, имеющей в основе своей ответный характер как реакция на опыт сепарации, выделения себя в окружающей среде и отчуждения от жизненно важного (в индивидуальном опыте — от материнского). Утрата единства, целостности и цельности, к сожалению, лежит в основе и индивидуальной истории, и истории коллективной, родовой. Но поиск утраченного единства, к счастью, ведется и с другой стороны, если мы допускаем и принимаем личную природу *sacrum'a*. И если в человеческих отношениях преобладают отношения обладания, то в отношениях, превышающих человеческий уровень, возможно и обратное: уступчивость, самоумаление — освобождение места, уподобление низшему, дабы сделать его высшим. И если Престол, Трон и приговорен, то Царь все же имеет право его пока не занимать, что, впрочем, не значит, что Трон никому не принадлежит. Более того, это место для Судии, приговор Которого имеет окончательный и исчерпывающий характер, и это обстоятельство тоже является причиной временной — до срока — незанятости Трона: в истории (личной и родовой) заключен шанс и предупреждение.

Но тем не менее отсутствие Владыки на троне не означает Его отсутствия как такового, даже наоборот, это означает близость и соучастие. Царь может явиться Агнцем, оставаясь Самим Собой, собственный Трон Он вправе использовать и как престол, как жертвенник, что предполагает и усугубляет все ту же ответственность — и как отзывчивости, и как необходимости держать ответ.

Другими словами, если впереди пока и видится пустота, незанятость, то это значит, что надо посмотреть чуть поближе. Если внешняя реальность кажется не заполненной ничем осмысленным, то, значит, ее надо заполнить, начав, однако же, с ближней зоны, с собственной души.

Но добраться до души невозможно, минуя тело, которое чаще всего видится своего рода сосудом, иногда даже гробницей (и знаком присутствия, наличия, сохраненности покойника), во всяком случае, границей между мирами, той самой мембраной, или даже пелликулой: не только образы внутренние проецируются на нее, но и внешние вещи сквозь нее проступают, становясь доступными для рассматривания⁹.

Опыт выделения в мире собственного тела, опыт обращения с ним, опыт обращения с чужой телесностью, опыт встречи с телесностью мира, опыт утраты контроля над телом («предательство тела») и, наконец, утраты самого тела — из всех подобных «объектных отношений», присущих человеку в мире, складывается в том числе и опыт художественный, за которым стоят и процессы интериоризации-экстериоризации, и ритуалы символизации как замещения, компенсации — и как средства обретения, возвращения того, что само тело когда-то и как-то вытеснило из поля зрения души. Ведь искусство, художество даже на этимологическом уровне — не что иное, как испытанный способ удерживать в руках или держать под рукой мир, хотя бы через обращение к фантазии, иллюзии, фикции, взятой, так сказать, с функциональной стороны. Ведь утрата тела — это утрата не столько мира, сколько места, пространства, емкости и убежища и замена его всего лишь знаками (именно в этом заключается вся видовая спецификация искусства).

Чуть сужая горизонт наших рассуждений, можно сказать, что опыт утраты искусности, художества приводит к появлению менее осязаемого, но порой крайне необходимого текстуального тела, тела-дискурса, именно благодаря своей бестелесности, неосязаемости способного исполнять функцию места, территории, пространства смысла, а также механизма, даже машины.

При обращении к фигуре Ханса Зедльмайра самое первое, что привлекает внимание, — его способность совмещать весьма немалое число методологических влияний и перерабатывать множество теоретических установок, получая в результате нечто большее, чем просто некий интертекстуальный продукт, интересный для историков, например, философии. Они с удовольствием обнаружат многочисленные влияния своей родной науки на историю искусства.

Наша задача будет поскромнее. Питая интерес к искусству, к художественной активности человека, смысл которой, как только что было сказано, заключен в построении промежуточных, «переходных» объектов-символов, можно стремиться не только во внешний мир истории, культуры, социума, но и во внутренний мир души, где динамика созидающая нередко соседствует с кризисными состояниями. Поэтому искусствоведческий дискурс, отягощенный и обогащенный критической и, соответственно, нравственной заботой, позволяет выстраивать такие эпистемологические, метафизические и духовные перспективы, которые, если и заложены в тех или иных «науках о духе», доступными и наглядными делаются лишь благодаря науке, изучающей образы во всех их разновидностях. При желании такую науку можно назвать, вслед за Бельтингом, например, «антропологией образа», имея в виду — вслед за

Зедльмайром — более объемную «пневматологию образа», включающую в себя и ангеологию и демонологию того же образа. Такой способностью эта наука наделена благодаря специфике ее предмета, обладающего таким качеством, как образность, задача которой — не просто «воплощать» те или иные идеи, не просто «означать» то или иное семантическое поле. Вполне самостоятельная жизнь образов (внешних, внутренних, промежуточных и всяких прочих) в изображении подвергается визуализации (а затем то, что останется, — и вербализации), как бы обнажаясь, вскрываясь, обличаясь и облекаясь. Образы, уловленные художественным дискурсом, оказываются лицом к лицу с теми, кто воспринимает и пытается на них отреагировать, кто испытывает их силу и власть, обнаруживающую себя довольно глубоко в человеческой душе, в тех самых глубинах, откуда они и были вызваны. Чтобы с образами справиться, их необходимо «успокоить» и усвоить, добровольно и осознанно — с пониманием — принять вовнутрь, сделать своими, то есть — истолковать, перевести из визуальной (слишком непосредственной — настойчивой и навязчивой) в ментальную (например) сферу: на время (в расчете на время и в течение некоторого времени) сделать их проблемой *только* мысли. И тогда с изображением нечто произойдет: оно не будет беспокоящим чистым (чистым ли?) присутствием, на месте открытой и угрожающей образности появится человеческое сознание, способное совершать те или иные действия, в том числе и связанные с защитой от посягательства чужеродной или просто непривычной реальности.

Ведь Эго готово «перенестись» в любое место, гарантирующее этому Эго равновесие, преодоление кризиса, напряжения, беспокойства, тревоги, просто вызова. Совершение того или иного действия (просто приложение некоторого усилия — в том числе и в акте истолкования), в том или ином воображаемом или реальном месте, над тем или иным образом есть не что иное, как проявление власти, подчинение и вытеснение: Эго готово утвердиться на месте любой реальности, оно (Эго, не Оно) перебирает последовательно (или рывками) эти самые реальности, восходя (или нисходя) до уже онтологически иных регионов, где просто так не воцаришься. Там господствуют или силы, сами готовые покорить (внизу), или Сила, покоряющая все и вся.

Поэтому образы не только неких представлений, но и образы некоторых действий, состояний, желаний важны с точки зрения того, как человеческая душа переживает встречу с неизобразимым и потому не довольствующимся внешними знаками. Как передать подчинение, поклонение, сопротивление священному, его приятие и отрицание? Только посредством некоторых действий с некоторыми предметами, которые недостаточно только созерцать. Возможные способы (образы) действия и способы (модусы) последующего описания этих действий и их последствий — вот, собственно говоря, вся парадигма и художественного и искусствоведческого дискурса, хотя, повторим, вполне возможно, что слово «искусствоведение» здесь не совсем подходит. Проследим несколько подобных случаев обращения со священными или просто с особыми предметами, назначение которых — являть и скрывать невидимое. Ти-

пологически все они — производные «пустующего трона», описанного в начале, хотя не стоит забывать, что и сам трон — только атрибут.

Пустующее до поры до времени «погибельное место» из числа седилиц рыцарей Круглого стола предназначено для истинного рыцаря Св. Грааля. Оно пусто, но в принципе доступно, его необходимо заполнить конкретным актом восшествия на него, так как само оно есть, во-первых, только образ истинного Владыки, которому должен уподобиться истинный слугитель Св. Грааля, и, во-вторых, — образ действий, которые полагается совершить после акта «интронизации». Завершается этот quest во имя Св. Грааля (в версии Мэлори, следующего за французскими источниками) чем-то большим, чем просто лицезрением Св. Грааля (*только видеть* в таинственном покое замка Корбеник «серебряный престол, а на нем святую чашу» было позволено сэру Ланселоту, отягощенному прегрешеньями). «Целомудренным и чистым» рыцарям Галахаду, Персивалю и Борсу вместе с 9 неизвестными рыцарями из чужих земель, образовавшими апостольское число 12, дано было принять Св. Причастие из священной чаши и из рук самого Спасителя. Сэру Галахаду даровано было большее (Смерть Артура, XVII, XIX–XXII): вместе с Св. Граалем, водруженным на престол, он достиг Сарраса, стал там царем и ровно через год, причастившись из рук Св. Иосифа Аримафейского, удостоился исполнения своей просьбы — смерти для тела, чтобы «жить жизнью души своей» и «более ни дня не оставаться в этом жалком мире».

«Опустился он на колена перед престолом и стал молиться. И внезапно отлетела душа его к Иисусу Христу, и великое воинство ангелов вознесло ее к небесам прямо на виду у двоих его товарищей. И видели также двое рыцарей, как с небес протянулась рука, но тела они не видели, и та рука достигла до священного сосуда и подняла его, и копьё тоже, и унесла на небо. С тех пор не было больше на земле человека, который мог бы сказать, что видел Святой Грааль»¹⁰.

Отдание своей плоти (и, несомненно, души) ради приобщения к истинному Телу и к телесности спасенного мира — вот образ последовательного и исчерпывающего отношения к священному в себе, в мире и за его пределами, когда уже никакие образы не нужны и когда созерцание и соприкосновение — уже одно и то же.

...Молодой Гёте однажды взобрался на небезызвестную гору Брокен и перед тем самым камнем, на котором, по народным поверьям, совершались нечестивые обряды, посчитал нужным вознести молитву истинному Богу, «благодарность всеблагому Творцу». Правда, он посчитал нужным и сообщить об этом в письме Шарлотте фон Штейн¹¹, так как на горе свидетелей у него (во всяком случае, из числа человеческих существ) не было. Но главное в том, что наше отношение и наши действия (в том числе и простая молитва) способны изменить смысл того или иного объекта, говоря более лапидарно, изменить наше отношение к психологическому образу того или иного объекта.

С другой стороны, герои Готфрида Келлера из его «Зеленого Генриха», рядом с «престолом Господним» (на самом деле перед каким-то древним языческим жертвенником), всего лишь ведут беседы друг с другом, вспоминая королей прошлого, которые венчались на царство и принимали венцы с престола. Сами же они отказываются «принять с престола Господня свое счастье и стать мужем и женой»: они достаточно счастливы, созерцая лишь это святое место, этот объект, способный их переменить, они воздерживаются от тех усилий, которые предполагает близость к престолу и которые могут что-то изменить, что-то сделать с ними¹². Простое раглядывание и ведение беседы перед неким *значимым* предметом порой безопаснее, но плоды его бывают довольно горькие, так как пустота остается незаполненной, дистанция сохраняется искусственно, но не всегда искусно, художественно и виртуально, можно сказать, фантомно, ибо действительно пассивность иногда сродни ампутации (взор заменяет осязание, оптическое — приговор гаптическому).

Возможна и обратная ситуация, когда телесный взор вдруг теряет всю свою силу и внешний мир утрачивает всю свою убедительность:

«Все вокруг как бы обнажилось, лишившись покрова сиюминутности, и окунулось в странно-чуждую неопределенность, словно это было голое отражение некой явной запредметности <...> Все это не было наваждением, все просто совершенно утратило какую бы то ни было связь с настоящим, человеческим, единичным. Даже склепы под нашими ногами, казалось, позабыли о своем содержимом. Это изливание наружу того, что покоится в сырой земле, эти темные струи, порой столь ошутимо орошающие мрак римских ночей, не имели никакого отношения к тлену и были подобны лишь прохладному дыханию глубоких бесформенных каменных разломов. Мир был наедине с собой — ничего, кроме этой грандиозной игры дикой первозданности в себе самой, этой бесконечной череды все новых и новых превращений. И мы тоже отделились от нашей единичности — не только от наших тел, но и от наших душ, уподобившись простым сгусткам атмосферы, слившись с огромным, глухим сознанием или подсознанием этой прекрасной, дикой и жуткой вселенской глубины. И вдруг темный поток, который увлек нас с собой, словно пронзила молния, и он мгновенно застыл: в глаза мне ударил сияющий свет. Перед нами возникла из чрева ночи, как видение огромной звезды, дароносца немислимых размеров. <...> И в это мгновение во мне вспыхнуло чувство, как будто я прошла через весь мир и, достигнув его средоточия, теперь стою перед самым его сердцем...»¹³

Мир вещей и вещества, мир Эго, обнаруживший свою иллюзорность, фиктивность, обманчивость, свою «наружность», свой внешний характер по отношению к сверхреальности Священного, способного, как это ни покажется невозможным и невыносимым, являться воочию, сбросив покров. Наконец, можно уже ничего не видеть ни телесными,

ни духовными очами, и уже не через собеседование с ближним, а страстным и *поэтическим* монологом создавать визуальную иллюзию — причем совершенную в своей репродуктивной адекватности:

Тогда в простор небес он длани простирает —
Туда, где Вечный Трон торжественно горит;
Он полчища врагов безумных презирает,
Лучами чистыми и яркими залит:

«Благословен Господь, даруя нам страданья,
Что грешный дух влекут божественной стезей;
Восторг вкушаю я из чаши испытанья,
Как чистый ток вина для тех, кто тверд душой!

Я ведаю, в стране священных легионов,
В селеньях Праведных, где воздыханий нет,
На вечном празднике Небесных Сил и Тронов,
Среди ликующих восстанет и поэт!...»

Хорошая метафора в устах поэта заменяет добрый меч в руках рыцаря, хотя и в случае с рыцарем присутствует поэт, но свидетельствует он не о себе, как это происходит с Бодлером.

Наконец, Ханс Зедльмайр, как мы могли убедиться в начале, уже ничего не имеет перед собой — исключительно руины искусства и веры, позволяя себе только воспоминание о пророческом видении, только напоминание о литературном тексте, только образ — и только веру, что подобный образ, точнее говоря, образ подобного способен «постоять за себя», ибо за ним стоят не просто коннотативные ряды, но живые миры души, духа — и плоти.

Нет сомнений, что это уже совсем иная реальность — реальность словесного жеста, многозначного движения, поворота «слова и дела» в нужном и правильном направлении, приглашение двигаться вслед, хотя бы представить единственно истинный путь. Книга заканчивается этим текстуальным жестом, последний абзац — прямая цитата из Апокалипсиса о «новом небе и новой земле», больше ничего читать надобности нет, это граница, дальше уже начинается сама жизнь.

Впрочем, сама по себе подобная риторическая жестикуляция может превращаться и в самоцель: самое печальное, что может произойти с неосторожным производителем текстов, — это желание разглядывать даже не самого себя, а собственные слова, созерцать процесс истечения идей и мнений, ощущая себя их источником, тоже в некотором роде «переполненным сосудом» (один из эпитетов Св. Грааля), но на самом деле, к сожалению, — перевернутым.

Ж. Диди-Юберман¹⁴, неся со сдержанной, но нескрываемой гордостью тяжкий крест обмирщенного мышления и антитеистической риторики, предпочитает созерцать разверстую могилу и мертвое тело в ней: это предельный опыт телесного (а значит, осязаемого, осмыс-

ляемого и верифицируемого) бытия и небытия (свобода как возможность не выбора чего-то одного, а перебирания многого). Впрочем, довольно скоро отрешаешься от загадочно-бранчливого тона изложения (впечатление усугубляется благодаря лексическим усилиям русского переводчика) и начинаешь понимать, что французский автор смотрит не на могилу, а на надгробие (артефакт, полученный благодаря как раз той вере в Воскресшего, которую поносит наш автор¹⁵). Сказанные над надгробием безжалостно-феноменологические фразы имели бы смысл, если бы автор присутствовал перед еще не остывшим трупом, если бы смотрел на еще не закрытый гроб, раскопал свежую могилу или наткнулся вместе с тем же Бодлером на человеческую «падаль», если бы по-настоящему отрешился от религиозного обычая хоронить покойников (охранять, сберегать их тела), а не бросать, не подвешивать их на дерево, не поедать их или хотя бы сжигать. В том-то и дело, что на могилу (на гроб) можно не только смотреть, не нужно бояться ответить на взгляд из могилы, приглашающий не только заглянуть, но и войти в нее.

Понимать можно и то, что помещено в гроб, можно оживить, восстановить оттуда тело актом веры посредством удержания связи с умершим, в том числе и разделением с ним смертной участи и «уделением» ему части своей жизни. Мертвецов важно хоронить, сберегать их тела, устраивать им жилище и не мешать им исчезать, растворяться в земле. На самом деле могила, надгробие нужно живым, это им напоминание, что вокруг нас много отверстий, емкостей и углублений, где что-то или кто-то скрывается.

Но не будем с многозначительным видом всматриваться *только* вовне: если смотреть только наружу, мир превратится в кривое зеркало, миру надоест притворяться чем-то независимым от нас и быть местом, где мы играем в прятки с собой, с порождениями нашей собственной фантазии, со всевозможными образами, которые мы изливаем в мир, со своим телом, точнее говоря, с тем, что мы воображаем таковым, хотя на самом деле мы просто тоскуем по материнской утробе или груди.

В конце концов, важно обнаружить смертность, иллюзорность собственного тела, найти тлен в себе, увидеть собственное тело как гроб и рассмотреть Того, Кто взирает на нас из могилы нашей собственной плоти. Он заслуживает того, чтобы Его не только услышали, но и увидели. Он все сделал для этого, ответное слово или просто прямой, не косой взгляд — за нами. Не будем прищуриваться и делать вид, что никакого не узнаем или никакого не видим. Пусть лучше будет иконологический структурализм, чем некрологический формализм. Именно с такого рода эстетизмом и боролся Зедльмайр, предпочитая совершать некоторые действия (созерцание, между прочим, в их числе) посередине мира живых, а не изображать из себя феноменологический надгробный камень. Во всяком случае, интерес к тому, как выглядит наше тело, возникает тогда, когда оно создает неудобства, — хочется его покинуть и обозреть со стороны:

«До сих пор она не думала, как выглядит ее собственное тело; смерть не ставила перед ней проблем такого рода. При жизни тело никогда не создавало ей неудобств, она просто принимала его со всеми недомоганиями и кое-какими несовершенствами, впрочем, весьма незначительными»¹⁶.

Несомненно, телесная смерть — сильное испытание, покинув тело, надо знать, где переждать подобный кризис. Есть ли «там» пустые, свободные, незанятые места? А как пережить кризис формы, смысла, культуры, собственной эпохи, смерть не тела, а души — смерть духовного «орнамента», способного покрывать, украшать и облагораживать тело цивилизации? Где и как выстраивать себе духовные убежища еще при жизни?

Детальное ознакомление с теоретическими текстами Зедльмайра (I глава) позволяет обнаружить в них весьма характерное свойство, которое мы связываем со специфическим — концептуальным — риторическим дискурсом, где *loci communi* суть те или иные теоретические парадигмы, выступающие — в лучших традициях гештальт-теории — в двух состояниях: в качестве «фигуры» и в качестве «фона». Реально же эти теоретические постулаты оказываются в роли некоего инструментария, подозрительно напоминающего нечто хирургическое, ибо конечная цель оперирования всеми этими концептами — вскрытие, но вскрытие не столько тела, сколько души, извлечение из нее посредством нравственно-феноменологической критики всякого рода чужеродных включений. Зедльмайр пользуется метаязыком родственных дисциплин, выстраивая свою уже «метаречь», и очевидно, что подобный «метаразговор» ориентирован и на «метаадресата».

Ролан Барт по поводу бесконечной множественности смыслов текста счел уместным употребить евангельское «имя ему легион», определив потенциально «бесовский» характер всякого разговора в пустоту: брошенное на произвол судьбы слово, а тем более — дискурс обязательно кто-то подберет, или, что гораздо опаснее, кто-то может вселиться в него.

Если ли ангельские дискурсы? Сюрреалистическое «автоматическое письмо» вместе с художником-медиумом, выступающим в роли параноидального критика, здесь не поможет, речь должна выстраиваться по другим законам (именно по законам и именно выстраиваться). Это речь просящая, благоговейщая и благодарящая. Можно назвать ее молитвой, во всяком случае, *sacrum* — не молчание, а теофания — не только *misterium tremendum*, но и милость и радость, помогающая производить различения не мыслей и намерений, а духов и помыслов.

...Другими словами, примериваться к тому или иному месту не возбраняется, более того, это надо делать, если место уступаемо, даже если владыка, как кажется, пропал «в стране далече». На самом деле истинный Владыка просто не спешит, Его власть не пропадет, Его силы от Него никто не отымет. Но Он терпеливо ждет, и любой чест-

ный, чистосердечный и, вероятно, наивный путь последовательного толкования (усвоения) образа приводит к этой встрече.

Впрочем, мы вполне допускаем, что трон гуманитарного знания может оставаться незаполненным. На него могут присаживаться представители разных дисциплин при условии, что не будет попыток узурпации. Ведь в конце концов грядет Тот, Кому уготован единственный истинный Трон. Воссев на него, Он избавит нас от желания занимать наши маленькие сиденьица, и мы, наверно, предпочтем стоять...

Зедльмайр интересен нам именно в силу своего духовного реализма. Он — вместе с рядом других религиозно определившихся, так сказать, историков искусства — по-настоящему верит в возможность встречи с Истиной, ибо она сама желает встречи. Путь истории искусства не такой уж и кружной, как может показаться. В нем нет лишних притязаний ума, как, например, у философов, нет и чрезмерной чувствительности, как у поэтов. Трезвенность и знание *своего места* — прекрасная методологическая основа для самых смелых, но осмысленных дискурсов.

Фигура Зедльмайра, без сомнения, определила достаточно много в науке истории искусства. Не только достижения этой науки, но и ее проблемы неотделимы от творчества того, кто реально и небезосновательно претендовал решать ее судьбу. В судьбе одного индивидуума можно рассмотреть путь науки целиком, а внутри этой целостности не менее отчетливо можно узреть и ее истинных пророков...

Скажем так, не совсем аподиктическое, несколько смещенное, метафорическое употребление эвристически «серьезных» концептов оставляет диалектический (так сказать, разговорный) зазор между нашими словами и Истиной. Сдвинутые чуть в сторону защитные барьеры в форме научного, «объективного» знания открывают весьма чудесный горизонт живой трансценденции, доступной смиренному (критически настроенному — но к себе) взору. Мир иной (но не потусторонний) взирает на нас чуть по касательной (через нашу же плоть), дабы не смутить и позволить коснуться себя.

«Ибо ничто не делает душу такой невосприимчивой и не наносит ей такого быстрого и сильного вреда, как возможность увидеть и услышать, что все те вещи, которые надлежит выражать лишь стоя на коленях и в полном самоотвержении, оказывается, могут непрестанно выражаться без всякого коленопреклонения и самоотвержения»¹⁷.

...Дескрипция и аналитика руин современной души (II глава) облегчается тем обстоятельством, что симптоматика не подавлена: через искусство как систему экспрессивных (то есть опять же риторических) образов открывается возможность выводить болезнь наружу, узнавать ее, ставить диагноз, назначать лечение, судить о протекании недуга и о перспективах исцеления (обретения целостности).

Что же можно выстроить на освободившемся месте (III глава)? Ведь место освободилось не потому, что пациент умер, наоборот — он восстал от одра болезненного. Два качества должны присутствовать:

осененность сверху и прозрачность снизу, то есть весь «готический собор», выступающий не только моделью мироустройства, но парадигмой построения истинного знания, лишь отчасти совпадающего со знанием научным. Действительно, структуры собора аналогичны структуре систематического знания, структуре, организации строгого знания о непознаваемом — о священном (схоластика), но на самом деле перед нами структура просто верующего и литургического сознания, лучше сказать, души, в которой все ее способности и уровни (в том числе и бессознательные) направлены к искомой цельности, тотальности, соборности, к чаемой и обретаемой встрече.

В нашей книге многие пограничные или параллельные темы вынесены в комментарии, которые иногда превращаются в своего рода экскурсы и требуют от читателя некоторого усилия, связанного с возвращением к основному тексту книги.

С другой стороны, с целью несколько облегчить чтение и придать нашему тексту если не научный, то хотя бы наглядный характер, столь искомый в любом творении самим Зедльмайром, каждая *основная* часть книги предваряется набором так называемых «символических образов» (опять же понятие из зедльмайровского инструментария), где сочетаются образы визуальные и текстуальные, причем текст — это не просто подписи и не комментарии, а своего рода дополнения, порой — альтернатива к увиденному. Соединить ли визуальный образ со словесным, или развести их, сохранить между ними зазор, вызвать ли некоторое напряжение между ними — все это задача (иногда заслуга) читателя. Он вынужден все это интерпретировать, коль взялся читать и смотреть.

Впрочем, понятно, что читатель может выбрать что-то свое, а не предложенное составителем книги. Это тоже его право, но будет ли он прав, отказавшись совершить некоторые усилия как бы не по своей воле?

Книга не была бы ни написана, ни даже замыслена без В.Н. Гращенкова, для которого не лишены были смысла всякого рода теоретические и методологические склонности автора. Именно он поддержал наш интерес к Зедльмайру, и признательность автора к своему учителю простирается далеко за пределы человеческих слов. Не меньшую благодарность автор испытывает и к Ш.М. Шукурову, общение с которым помогло преодолеть сомнения в первичности и плодотворности умозрения, смотрения «умным взором», помогающим не только обрести уверенность в зрении телесном, но обнаружить в этом занятии смысл. Наконец, В.А. Татаринов со всем снисхождением помог автору, в частности, уразуметь тот факт, что научный термин отчасти сродни поэтической метафоре, а научная речь похожа на перевод с одного языка на другой и вовсе не обязана быть простой, особенно в случае вещей буквально очевидных.

Примечания

¹ «И Гоподь во век пребывает, уготова на суд Престол Свой» (Пс. 98).

² *Kirschbaum S.J.* Lexikon der Kirchlichen Ikonographie. Bd. col. 306–313.

- ³ *Шукуров Ш.М.* Образ Храма. Imago Templi. М., 2002, с. 7–16.
- ⁴ *Wölfflin Heinrich.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Dresden, 1983, S. 327.
- ⁵ Ср.: «Материально, психологически и семантически репродуцировать реляционное «событие» — вот в чем состоит интерпретирующая деятельность <...> Интерпретация — это структуралистская деятельность, совершаемая познающими силами» (*Koehler H.* Strukturele Bildlichkeit. Studien zum Begriff der Struktur in der Kunstgeschichte. München, 1984, S. 86–87).
- ⁶ *Де Любак А.* Драма атеистического гуманизма. Милан—М., 1997.
- ⁷ См. в связи с этим: *Altmeister moderner Kunstgeschichte.* Hrsg. von H. Dilly. Berlin, 1990, S. 11.
- ⁸ Ср.: «...Мы думали, что займемся образами, то есть элементами сознания. Теперь мы видим, что имеем дело с целостными сознаниями, то есть с комплексными структурами, которые «интенционируют» некие объекты». — *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. СПб., 2001, с. 58 (пер. М. Бекетовой).
- ⁹ «...Сновидение — это чувствительная пелликула, фиксирующая психические образы, обычно зрительные, однако временами с субтитрами или звуковым сопровождением; иногда образы представляют собой неподвижное изображение как на фотографии, но чаще всего они связаны анимационной последовательностью...» (*Анзье Дидье.* Пленка сновидений. — Современная теория сновидений. М., 1999, с. 204).
- ¹⁰ Цит. по: *Мэлори Томас.* Смерть Артура. М., 1993, с. 639, 641.
- ¹¹ Письмо от 10.12.1777 (*Гёте И.-В.* Сочинения. Т. XII, с. 211. М., 1948 (пер. Н. Ман).
- ¹² *Келлер Г.* Зеленый Генрих. М., 1972, с. 698–699 (пер. Н. Бутовой).
- ¹³ *Лефорт Г. фон.* Плат святой Вероники. СПб., 2002, с. 135–136 (пер. Р. Эйвадаса).
- ¹⁴ *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001 (пер. А. Шестакова).
- ¹⁵ Для него (Цит. соч., с. 22) характерно неполное использование соответствующего места из Евангелия от Иоанна, где сам Иоанн свидетельствует о себе, что уверовал, увидев пустой Гроб, именно потому, что «еще не знали из Писания, что Ему надлежало воскреснуть из мертвых» (Ин. 20: 9). Зрение — пособие для слабой веры: «блаженны не видевшие и веровавшие» (Ин. 20: 29). Ср. Лк. 24: 35 («Он был узнан ими в преломлении хлеба»). Что-то почти детское (строго говоря, архаически-инфантильное) звучит у Диди-Юбермана в пассаже о якобы фальшивых усилиях Церкви и христианской иконографии заставить представить, «как тело обретает способность оставлять места — я имею в виду, оставлять реальное, земное место своего последнего приюта» (Там же, с. 23). Значит, когда хочется, можно вполне рационалистически (а не феноменологически!) употреблять слово «реальность» в значении «подлинность», значит, все-таки есть «неземные места», значит, тела не разлагаются, если могила — «последний приют». Вся драма «атеистического материализма» — в этих нескольких вскользь брошенных словах...
- ¹⁶ *Вильямс Ч.* Канун Дня всех святых. М., 1999, с. 17 (пер. Н. Григорьевой и В. Грушецкого).
- ¹⁷ *Лефорт Г. фон.* Цит. соч., с. 185.

ВВЕДЕНИЕ

Хотя во всех войнах своей
истории австрийцы побеждали,
после большинства этих войн им
приходилось что-нибудь
да уступать

Роберт Музиль

Искусствовед и солдат. Жизнь и труды Зедльмайра

Всем тем, кто способен был смотреть именно глазами, дано было увидеть... экспансию адского и империализм духа преисподней задолго до того, как осязаемые манифестации вразумили европейский мир относительно собственного подлинного духовного состояния... Таких было, пожалуй, немного, и я себя к ним не причисляю.

*Ханс Зедльмайр.
Секуляризация ада*

Детство, война, учеба¹

Ханс Зедльмайр родился 18 января 1896 года в Хорнштайне, что в Бургенланде, близ Оденбурга на австрийско-венгерской границе². Его отец — Эрнст Конрад Зедльмайр, мать — Жозефина Зедльмайр, урожденная Негро. Отец Зедльмайра был управляющим обширных венгерских владений Эстергази. С 1900 года Зедльмайры живут в местечке Дольни-Михоляк в Словении.

От ранних детских лет у Зедльмайра до конца жизни оставалось одно самое сильное воспоминание: многочисленные и разнообразные оловянные солдатики (в том числе и фигурки русских и японских солдат с тогдашней войны на Дальнем Востоке). Если верить более поздним воспоминаниям уже немолодого Зедльмайра, эти игрушечные воины были для него тогда воплощением практически всех настоящих мужских и просто человеческих добродетелей, и именно о солдатах своего детства 47-летний ученый вспоминал на фронте уже Второй мировой войны. Но если в детских играх главным героем был принц Евгений Савойский, а главным врагом — турки, то в реальной жизни тогдашняя Австро-Венгрия очень скоро обрела Турцию в качестве своего союзника. В двери стучалась пока еще только Первая, но уже мировая и вполне настоящая война...

В 1906 году семейство переезжает в Вену, где отец Зедльмайра становится профессором Высшей сельскохозяйственной школы. Получив домашнее начальное образование, с 1907 по 1915 год Зедльмайр посещал государственную классическую гимназию в Вене, где, по сло-

вам биографа, сформировался как «сын культуры старого века и ее идеалов образования»³.

В 1915 году Зедльмайр досрочно оканчивает гимназию, армейские курсы для вольноопределяющихся и в том же году отправляется на фронт в качестве артиллериста. С 1 ноября 1915 года Зедльмайр воюет на Волыни и в Галиции. Близ местечка Торнавка он вовремя обнаруживает обходной рейд русских казачьих частей, что позволило австрийским частям организовать оборону, а затем и довольно успешное контрнаступление. Однажды, посланный курьером, он заблудился в лесу, попал в болото и, в конце концов, чудом прорвался сквозь заградительный огонь противника. Будучи наводчиком своей батареи, Зедльмайр мог первым наблюдать результаты ее действий: пожары и разрушения, приближенные артиллерийской оптикой, долго остаются главным воспоминанием его военной молодости... Но в промежутках между боями он штудирует книжку Вильгельма Пиндера о барокко.

В январе 1917 года Зедльмайр оказывается уже в Константинополе: он прикомандирован к штабу австрийской Восточной армии, командование которой уже в 1916 году планировало вторжение в Египет и овладение Суэцким каналом, для чего была сформирована под командованием майора Адольфа Марно фон Эйхенгорста «отдельная дивизия горных гаубиц». Предполагалось, что это формирование будет действовать независимо от остальных частей, в экстремальных условиях пустыни и чуть ли не в тылу врага. Поэтому офицеры набирались на добровольных началах, натуры если и авантюрные, то все-таки управляемые и способные подчиняться требованиям безусловной дисциплины. Но главное условие — свободное владение французским языком. Будущий историк искусства вполне, видимо, обладал подобными качествами и потому оказался на Ближнем Востоке, в Сирии и Палестине. Но второго Лоуренса Аравийского из нашего героя не получилось: заболел одновременно желтухой и малярией, продолжительное время он проводит в лазарете в Дамаске, где от товарищей-офицеров впервые слышит имя своего будущего учителя — Макса Дворжака. Первым же его наставником оказывается Теодор Виганд — известный немецкий археолог, возглавлявший как раз в то время в звании капитана особое австро-турецкое подразделение, наблюдавшее за охраной памятников в тогдашнем Дамаске и прилегающих областях. С середины 1917 года на территориях, подконтрольных немецким и австрийским войскам, велись активные раскопки и зарисовки сначала мусульманских, а с 1918 года и античных сооружений. Взорам открывалось действительно завораживающее зрелище: из-под современной и средневековой *восточной* культуры проступала прежняя *западная* цивилизация. Древние христианские храмы, возведенные на остатках римских сооружений и превращенные в свою очередь в мечети, остатки дворцов и крепостей, построенных и покинутых крестоносцами, — вся эта культурная стратификация, переплетение и смешение, казалось бы, вполне гетерогенных традиций произвела должное впечатление на молодого венского офицера. Стоит отметить, что Виганд был одним из главных сторонников

теории восточного происхождения той же ранней готики. Подобная идея принципиальной, хотя и неявной идентичности западной и восточной традиции, объединенной сквозной имперской идеей (византийские императоры — преемники римских, омейяды — наследники византийских), не могла не запасть в душу Зедльмайра, но на первых порах он решил стать архитектором. Однако увлечение историей архитектуры не избавило Зедльмайра от участия в боевых действиях: в середине 1917 года обстановка на Ближнем Востоке резко изменилась. Англичане захватили Багдад, в очередной раз подступили к Иерусалиму. О Суэцком канале можно было не думать. Часть, в которой служил Зедльмайр, участвовала в третьей обороне Газы и выдержала 6-дневный обстрел орудий британского флота. Соседние турецкие части были деморализованы, вся тяжесть обороны легла на австро-венгерские формирования. Англичанам удалось высадиться на берег. Несколько раз молодому лейтенанту из Вены приходилось поднимать своих артиллеристов в контратаки, завершавшиеся рукопашным боем. При этом он так и не избавился от лихорадки. Начальство не оставило незамеченными заслуги артиллерийского офицера, который, как говорилось в приказе о награждении, «держался в бою молодцом». В начале 1918 года он получает отпуск, длившийся, впрочем, не долго. В мае Зедльмайр вновь в Константинополе, затем участвует в боях в Сирии, чтобы уже в ноябре в числе остатков австро-венгерской армии со страшными потерями отойти обратно к Константинополю, чуть ли не на последнем транспорте эвакуироваться из города своей мечты и уже без приключений благополучно пересечь Черное море. 11 ноября того же года его военная служба завершается. Домой 24-летний ветеран привез среди прочих наград «Знак славы с мечами», серебряную и бронзовую медали «За храбрость», «Крест императора Карла», Серебряный крест второй степени и орден Серебряного полумесяца.

В том же 1918 году сразу после демобилизации Зедльмайр приступает к учебе в Высшей технической школе в Вене, изучая одновременно математику и физику в университете. Но в 1920 году, под впечатлением лекций М. Дворжака и после личного с ним знакомства, Зедльмайр меняет жизненные планы и переходит с математико-технических факультетов на отделение истории искусств. Питая самый искренний пиетет к личности своего учителя, Зедльмайр тем не менее не стал буквальным последователем его неогегельянского варианта «истории духа». Прямое интеллектуальное влияние Зедльмайр-студент испытал от другой личности — «сделанного из совсем иного материала»⁴ Вильгельма Пиндера, своего старшего «знакомомого» еще по лесам и болотам Волыни. После смерти Дворжака именно Пиндер мог стать его преемником: благодаря усилиям группы студентов руководство факультета позволила им просить Пиндера возглавить кафедру. Но отправленная в Лейпциг студенческая делегация (в ее число входил и Зедльмайр) привезла отказ. Заведующим кафедрой стал предложенный руководством Юлиус фон Шлоссер. Представитель старой науки, поначалу не принятый студентами, Шлоссер, однако, быстро завоевал у них популярность⁵.

В 1923 году Зедльмайру присуждают докторскую степень за работу о Бернхарде Фишере фон Эрлахе Старшем. Тема диссертации была выбрана не без участия Шлоссера, предполагавшего работу в жанре так называемой «внутренней биографии». Диссертация имела характерное название: «К истории позднего типа церковного здания и относительно одного принципиального момента в искусстве Бернхарда Фишера фон Эрлаха Старшего». В том же году вышла и первая публикация-заметка на тему диссертации (кстати говоря, на венгерском языке, которым Зедльмайр владел с детства).

Тема архитектуры будет сопровождать Зедльмайра на протяжении всей его жизни. Не став строителем, предпочтя историю архитектуры, Зедльмайр тем не менее приступил к воздвижению, так сказать, внутреннего, в том числе и концептуального, храма, ставшего одновременно практической лабораторией, местом зарождения, формирования и бытования его идей. История архитектуры — это область их приложения и проверки, удобный повод демонстрации новых методологических процедур.

Начало науки: гештальт-теория и барокко

В 1925 году диссертация выходит отдельной книгой⁶. Тогда же появляется и первая теоретическая работа — «Зрение через гештальт». Данный текст — один из самых ранних опытов расширения поля действия гештальт-теории в сторону искусствознания⁷. Видимо, благодаря Ю. фон Шлоссеру этот подход обрел сторонников в среде молодых выпускников Венского университета. Соединившись вскоре с эстетикой Б. Кроче, именно гештальтизм оказался основой для так называемой «второй Венской школы» в искусствознании⁸. Но одновременно нельзя забывать и о «Венском логическом кружке» (Шлик, Хаан, Карнап)⁹ — Зедльмайр, с его математическим складом ума, не мог оставаться равнодушным к методологическим усилиям отцов неопозитивизма. Но верифицировать искусствознание он все-таки намеревался при помощи психологии, пусть и экспериментальной, в лице Коффки и Кёлера. Впрочем, Вена — еще и эпицентр фрейдизма. Когда Зедльмайр заканчивал свою диссертацию, отец глубинной психологии уже успел размежеваться со своими лучшими учениками, так что молодому и полному методологических амбиций историку искусства было из чего выбирать. Кажется, он особенно и не выбирал, а попробовал собрать все вместе и посмотреть, как все работает одновременно в силовом поле «строгой науки», то есть феноменологии.

В течение следующих десяти лет Зедльмайр — свободный ученый. Он совершает путешествия¹⁰, активно публикуется, подготавливает вместе с Карлом Свободой собрание сочинений Алоиза Ригля (1929), пишет к нему предисловие «Квинтэссенция учения Ригля» — мани-

фест нового направления в методологии истории искусств — структурного, а на самом деле гештальтного анализа¹¹.

Рубеж 20–30-х годов — преимущественно «барочный» период в творческой эволюции Зедльмайра. Очень существенная веха в его тогдашних научных занятиях — книга о Борромини (1930), которую обрамляют многочисленные статьи¹². Книга важна и как известный рубеж в методологической активности Зедльмайра: здесь он в поисках концептуальной базы своих архитектурных изысканий обращается не столько к психоанализу, сколько к характерологии Кречмера¹³. Несомненно, перед нами желание дополнить формально-структурную аналитику гештальт-теории психотерапевтическим классификаторским критицизмом, обращенным к смысловым и, главное, нравственным аспектам художественного творчества¹⁴. Свое, по-видимому, преобладающее в то время настроение первооткрывателя-просветителя Зедльмайр хорошо передает во вступлении к книге о Борромини. Апелляция к естественному, непосредственному и неспорченному восприятию неподготовленного, но тонко чувствующего зрителя — характерная черта общепсихологических настроений Зедльмайра в те годы. Совершить редукцию учебного зрения к зрению свободному от стереотипов псевдоучености, к первичному и потому подлинному, «вынести за скобки» всю предыдущую научную традицию — несомненно выдающийся и весьма рискованный методологический эксперимент, растянувшийся на всю жизнь.

Наступательный настрой тогдашней зедльмайровской методологии и вообще «боевую» атмосферу, царившую в немецкоязычной науке, отражают дискуссии, обсуждения книг, посвященных тому же барокко. Все они проходили не без активного участия Зедльмайра¹⁵. Тогда же определяется и круг зедльмайровских единомышленников¹⁶.

Барокко понимается и описывается принципиально как «целостный» стиль. Начало этому — уже в знаменитых «парах» Вёльфлина. Но у Вёльфлина барочные характеристики подбираются, как бы отталкиваясь еще от Ренессанса, как альтернатива Ренессансу. Гештальт-теория позволяла рассматривать всякое явление, в том числе и барокко, как независимую и уникальную величину, *внутренне* устроенную целостно. Неповторимость, индивидуальность памятников барокко — другой импульс для обращения к гештальт-теории и дальнейшей ее разработки, расширения ее возможностей как в сторону применения к иным архитектурным явлениям (готике), так и в сторону ее генерализации и универсализации (поиск устойчивых целостностей как условие интерпретации языка живописного произведения).

В то же время определяется и линия средневековых интересов Зедльмайра, главный плод которых, однако, увидит свет значительно позже, в 1950 году (речь идет о «Возникновении собора»). Но история появления «книги о соборе» укоренена в довоенном творчестве, весьма неоднородном и тематически, и методологически. Обращение, в частности, к готике обусловлено и таким немаловажным обстоятельством, как готическое «открытие зрителя» (Пиндер)¹⁷: рост индивидуализма вообще и индивидуализма восприятия в частности — почти идеальный слу-

чай для применения гештальт-теории как психологии восприятия, переживания и концептуализации (создания мысленного образа). Но это и не менее удобный случай разобраться с прежней формальной историей искусства, понимавшейся пускай и как чисто эмпирическая, но тоже «история зрительного восприятия». Следует иметь в виду, что гештальт-теория (как разновидность структурализма вообще) своей концепцией «перцептивных полей» стимулировала тенденцию к поиску «духовных контекстов», к переосмыслению дворжаковской *Geistesgeschichte*¹⁸. Вехой этого процесса стала статья о «*Macchia* Брейгеля»¹⁹ — «симптом будущей глобальной перемены воззрений» Зедльмайра.

Зедльмайр-преподаватель

В 1933 году за работу «История градостроительства» Зедльмайр получает доцентуру в Высшей технической школе. С 1934 года под началом Юлиуса фон Шлоссера начинается его преподавательская деятельность в Венском университете, где в 1936 году уже в качестве ординариуса Зедльмайр замещает своего знаменитого предшественника, наследовав не только кафедру, но и всю традицию венского искусствознания.

Студенты воспринимали Зедльмайра как безусловного новатора, для них он «означал прорыв к иным берегам»²⁰. Но при этом невозможно говорить об устойчивой школе Зедльмайра в венские годы его педагогической деятельности. Многие студенты перешли к нему от Шлоссера. В музейных занятиях он продолжал шлоссеровскую методiku так называемого «монтажного обучения» анализу памятника (интенсивное обсуждение отдельного произведения всей группой)²¹. И тем не менее личность Зедльмайра действовала завораживающе, в своем обучении студенты реально ощущали себя присутствующими при рождении новой эпохи в науке²². Зедльмайр-профессор отличался «юношески непосредственными манерами обращения: расстояние между подиумом и кафедрой в старой аудитории № 21 он имел обыкновение преодолевать элегантно прыжком». «С беззаботной естественностью он уделял футболу не менее серьезное внимание, чем науке»²³. Об активном католицизме Зедльмайра и его раннем увлечении национал-социализмом студенты не подозревали²⁴. Зато они ощущали «постоянное требование со стороны предельно острого интеллекта, который и от студентов с беспощадной строгостью добивался мышления, свободного от предрассудков». «Методические масштабы, которые Зедльмайр заложил в студентах, были строги, и более строгими они быть уже не могли. Не предполагающее возражений овладение первой, «филологически-исторической» ступенью «строгой науки об искусстве» было *conditio sine qua pop**, и во мне до сих живо ощущение того паралича, что распространился в семинаре, когда невыносимое молчание и каменное выраже-

* Обязательное условие (*лат.*).

ние лица <...> было ответом Зедльмайра на неудачу выступавшего. Перекапывая прежде привычный, традиционный учебный материал и воспроизводя его по возможности точно, мы активно переживали “приключение мысли”. Императив мыслить самостоятельно и не принимать на веру заданных предпосылок, а проверять их, — без сомнения, стал для всех самым решающим завоеванием наших студенческих лет»²⁵.

Национал-социализм, война и «денацификация»

Уже упоминавшийся национал-социализм Зедльмайра возник не на пустом месте. Отправляясь на свою первую войну, юный венский доброволец воображал, по собственным признаниям, что вместе с ним на фронт идут восставшие из гробов непобедимые солдаты принца Евгения, готовые до последней капли крови защищать своего императора. Как известно, солдаты 1683 года не восстали, зато в могилы ушли солдаты 1918 года. Но можно предположить, что слава и честь Империи, всепобеждающий дух Рима продолжали жить в сердце молодого ученого-консерватора и, как он тогда думал, — в душе единой и неделимой германской нации...

Короткое членство в австрийской национал-социалистической партии, более продолжительное сотрудничество в «Обществе исследователей восточного германства», довольно активная агитация в пользу идей так называемой «народной политики» — все это отдельные стороны того «общегерманского дела», которому Зедльмайр пытался служить еще до прихода к власти Гитлера.

Одновременно за этим стоит проблема куда более и обширная, и серьезная, как это видно из его тогдашних публикаций, посвященных византийскому искусству. Вопрос «Orient oder Rom?»* обретает у Зедльмайра в начале 30-х годов религиозно-политический и историко-философский подтекст через обращение к истокам такого явления, как, например, византийский цезаропапизм. «Orient oder Rom» виноваты в обмирщении государственной власти? Возможно ли в наши дни восстановить Империю, как это сделал когда-то Юстиниан? В чем сила религиозного и политического авторитаризма византийских государств, не есть ли нация, народ та самая субстанция, из которой вновь и вновь творится вечная по своей природе Империя? Ведь Империя непрерывна, одно ее воплощение сменяет другое, ибо каждое из них — отображение вечного Царства, — если это Империя истинная.

Во всяком случае, военный опыт Зедльмайра позволил ему познакомиться с материальными и отчасти духовными остатками всех прежних империй-рейхов: и собственно римского рейха, и рейха византийского. Россию он, видимо, в расчет не принимал, третьего Рима в лице Москвы в болотах и лесах Западной Украины он не нашел, а сталинско-большевистский атеистический рейх он, наверное, просто не воспринимал.

* «Восток или Рим?» (нем.).

Тем более что на горизонте маячил очередной «третий Рим», поднимавший голову под боком тогдашней Австрии, которая совсем недавно сама была габсбургской монархией, обладала имперским статусом и находилась в *середине* Европы. Потом все это она утратила. И была сама утрачена тем, кто готов был когда-то проливать за нее свою кровь...

Несомненно, 30-е годы для Зедльмайра — время глубокой и серьезной погруженности в политику. Важная веха этого процесса — выступление его на открытии «Всенемецкого католического дня» в 1933 году. В речи, посвященной «католической и немецкой миссии Австрии» — Зедльмайр произнес ее, стоя перед фасадом венской Карлскирхе, — говорилось о преимуществах «сословного государства», построенного на национальных и церковных началах. Председателю праздника Зедльмайр передал свой доклад о «Становлении городского облика Вены». В нем он постарался отмежеваться от градостроительных проектов тогдашнего «австромарксистского» руководства столицы²⁶. Доклад посвящен все тому же Фишеру фон Эрлаху, и в нем, между прочим, упоминаются «естественные враги» австрийского императора: турецкий султан и... французский король. Само же творчество великого австрийского архитектора под взглядом Зедльмайра приобретает все признаки германской народности: это и «тяга к воображаемой античности», и «героически-фантастическая манера».

Следующий шаг в политическом и идейном самоопределении Зедльмайра — выступление в мае 1937 года в столице нацистской Германии с докладом «Роль Австрии в истории немецкого искусства». Гость из Вены, отдавая должное «имперской идее», сделал особый акцент на том, что XVII век — время, когда одновременно случились два события: в искусстве преодолено «чуждое» итальянское влияние, а в политике германская империя победоносно расширялась на Восток. Тезис о необходимости преодоления разрыва между искусством Австрии и «общенемецким искусством» — явное предвосхищение совсем скорого аншлюса. Выступление было принято с восторгом, «Voelkischer Beobachter» публикует его текст, в начале 1938 года доклад выходит двумя отдельными изданиями в Лейпциге и Мюнхене²⁷. Видимо, в январе того же года Зедльмайр вновь вступает в НСДАП, становясь одновременно членом «Национал-социалистического союза преподавателей».

И тем не менее после аншлюса Зедльмайру пришлось объясняться, почему он в 1932 году покинул ряды нацистской партии. Со многими другими профессорами университета он проходит унижительную процедуру присяги на верность фюреру, а затем вынужден еще некоторое время ждать получения официального статуса «сочувствующего». В дальнейшем, правда, он «за заслуги перед НСДАП до присоединения» получает так называемый «Ostmarkmedaille».

В 1941 году происходят два важных события в биографии Зедльмайра: он избирается действительным членом Австрийской Академии наук и назначается директором венского Института истории искусства.

Но даже эти весьма заметные должности не освобождают его от общей для многих участи: в феврале 1942 года, несмотря на много-

численные ходатайства руководства университета, Зедльмайр, как офицер резерва, мобилизуется в армию. Сначала он некоторое время находится в Будапеште, но в июле снова оказывается на Восточном фронте, в составе группы войск «Юг». Он бывает в Киеве, Горловке, Курске. В августе Зедльмайр уже обер-лейтенант и исполняет обязанности сначала офицера связи, а затем — офицера похоронной службы. Долгое время он приписан к штабу командования 1-й танковой армии, которую в то время возглавлял будущий заговорщик Эвальд фон Клейст. В марте 1943 года ему присваивается звание капитана, и он приписывается к штабу Главного командования действующей армии. Летом того же года он тяжело заболевает и в лазарете составляет воспоминания детства, опубликованные лишь после его смерти.

...Итак, опять война, опять Восточный фронт, снова болезнь и лазарет. Но вокруг этих жизненных повторов и экзистенциальных поворотов уже новые декорации. Зедльмайру и в прямом, и в переносном смысле слова удалось проникнуть на восток чуть дальше: в 1915 году — консервативно-солдатская романтика, накануне 1942-го — искушение имперской державностью. В 1917 году — мертвые культуры и их раскопки, в 1943-м — мертвые солдаты и их погребение. Заодно, как вскоре выяснилось, и погребение прежних идеалов: во время болезни Зедльмайр остается один на один с Тем, Кто превыше всех человеческих идей, желаний и убеждений²⁸.

Оправившись от недуга, он женится, в сентябре покидает действующую армию, служит некоторое время в Заальфельде при штабе Верховного главнокомандования вермахта, в подразделении по учету потерь (составляет похоронки?). В ноябре 1943 года демобилизуется.

Тогда же он возобновляет преподавание, которое, однако, продолжается лишь до 1945 года. Власти Австрийской республики, восстановленной после разгрома Германии, отмечали, что профессор Зедльмайр не предоставил никаких ручательств в пользу того, что его деятельность не будет представлять опасности для независимой Австрии. Его отправляют в отставку с урезанной вполовину пенсией²⁹. Зедльмайр подпадает под закон о запрещении национал-социалистической деятельности. Ему не только не разрешается заниматься преподаванием, ему запрещается даже публиковаться.

Тем не менее в 1946–1948 годах под псевдонимами (*Ханс Шварц* и *Эрист Херманн*) выходит очень много работ ученого. Зедльмайр несомненно пытается компенсировать утрату возможности учить возможностью писать. Но существенно другое: в этих работах уже не найти рассуждений о культурно-исторической середине в лице «единой Германии», которая гасит «крайности» Востока и Запада. Все тексты этого краткого, но насыщенного периода посвящены уже иной «середине», которую невозможно локализовать ни на политической карте, ни на ландшафте национально-историософских идеологем, ни в блистательном прошлом, ни в заманчивом будущем. Ему нет места даже в настоящем, понятом как актуальное сегодня. Эту подлинную сере-

дину, сердцевину мира можно обнаружить лишь в сердце человека, в глубине души. Хотя там же она и утрачивается...

После войны: «Утрата...» и «Собор...»

Послевоенный этап деятельности Зедльмайра был ознаменован выходом самого известного его труда, можно сказать, одного из символов XX столетия, памфлета-диагноза «Утрата середины» (1948). «Апокалиптическое видение» книги было подготовлено не только недавним духовным кризисом автора, но и, как мы постараемся показать, всем его теоретическим развитием, имевшим начало еще в довоенных публикациях.

Конечно, книга продолжала великую традицию «критики современности». В период Нового времени эта традиция представлена именами Гегеля, Ницше, Шпенглера («Закат Европы» — тоже послевоенная книга), Ортеги-и-Гассета, Ж. Маритена и, конечно же, Й. Хёйзинги, эссе которого «В тени завтрашнего дня» было написано в годы торжества тоталитаризма (в отличие от книги Зедльмайра). Необходимо назвать имена Георга Зиммеля, Карла Ясперса и русских философов — Вяч. Иванова, Н. Федорова, Н. Бердяева, В. Вейдле, Ф. Степуна.

Одновременно это исследование Зедльмайра стало и итогом ряда его послевоенных публикаций, и воплощением его методологических постулатов, среди которых, как мы увидим, понятие-метафора *середина* — одно из центральных³⁰. В контексте «Утраты середины» становится понятным и обращение Зедльмайра в эти годы к наследию своего первого учителя — Макса Дворжака. В посвященной ему работе (1949)³¹ он с первых же страниц обрушивается на «ложный спиритуализм», за фасадом которого скрывается старый формализм³².

Но «Утрата...» — книга послевоенная и по другой причине. Она не могла бы появиться без войны, сокрушившей прежних идолов или, во всяком случае, показавшей их бессилие. Мы видели, что полагалось именовать серединой Европы в контексте национал-социалистической идеологии 30-х годов. Это та самая «единая Германия», которую Зедльмайр, именно после войны, не просто утратил. Он от нее именно избавился. И потому общий пафос этой книги обладает специфическим психоаналитическим смыслом: утрата подлинной, духовной середины связана с утверждением ложных «середин», иллюзорных фантазмов, больше похожих на статичные абстрактные геометрические центры, мертвые и пустые, воображаемые без привязки к реальности. Обретение настоящего — среднего и срединного — пути обусловлено освобождением от идолов-идеологий. Вероятно, Зедльмайр убедился в этом на собственном опыте — опыте войны, в том числе и внутренней. Поэтому книга об утрате одновременно и средство обретения чего-то немаловажного.

В свою очередь, «Возникновение собора» (1950) — апогей зедльмайровского, спиритуализированного варианта «истории духа». Эту

самую фундаментальную его книгу невозможно рассматривать отдельно от «Утраты середины». Это как бы два полюса зедльмайровского творчества с абсолютно «говорящими» названиями: беспощадный критический анализ, приговор-утрата и полный надежд спиритуалистический синтез-возникновение. Другое дело, что конец этого синтеза остается открытым — открытым в сторону того, что потом с точки зрения истории европейской цивилизации как раз и станет «утратой».

Мюнхен

В 1948 году официальные органы австрийского министерства внутренних дел делают уточнение, что повторное вступление Зедльмайра в нацистскую партию состоялось уже после аншлюса и потому он не может быть причислен к так называемым «нелегалам», то есть тем, кто являлся членом запрещенной в Австрии НСДАП и в качестве нацистской пятой колонны тайно готовил захват Австрии. Это обстоятельство несколько смягчило положение ученого, которое он, правда, вскоре опять испортил, взявшись активно бороться против планов федерального правительства переустроить Вену. Зедльмайр буквально становится *persona non grata* и покидает родину, отправляясь в 1950 году в соседнюю сугубо католическую и консервативную Баварию, где в следующем году возобновляется его преподавательская деятельность, но уже в университете Мюнхена. Он занимает кафедру, только что освобожденную Хансом Янтценом.

Небезынтересно, что на первых порах некоторые студенты устроили ему, как «реакционному» профессору, обструкцию подобную той, что когда-то «прогрессивные» венские студенты (и в их числе Зедльмайр) организовали Юлиусу фон Шлоссеру. Но вскоре все изменилось: именно в Мюнхене сформировалась научная школа Зедльмайра. Тематика его лекций была та же, что и в Вене: история европейского искусства, причем практически отдельным курсом был цикл о раннехристианском и византийском искусстве как истоке всех последующих явлений. Именно в Мюнхене Зедльмайр организывает семинар и издает его материалы³³, редактирует им же основанный журнал³⁴, предпринимает библиографические изыскания³⁵. Мюнхенские годы — время возобновления активных методологических и теоретических исследований. «Серединой» теории и методологии Зедльмайра становится «проблема интерпретации», которую на самом деле можно только описать с помощью все того же «наглядного характера», дополняемого методом «критических форм». Именно в эти годы усиливается интерес Зедльмайра к проблеме соотношения искусства и языка. К той самой теме, которая, как известно, волновала еще фон Шлоссера, Зедльмайр обратился в статье «Поэтическое слово и искусство. Относительно интермодальной целостности» (1957), перепечатанной в небольшом с тем же названием сборнике (1978), где были помещены и две работы ученика Зедльмайра — Мохаммеда Рассема³⁶.

Для верного представления о круге последователей Зедльмайра полезен сборник, подготовленный в честь Зедльмайра (1962) с полным списком его работ на тот день³⁷. В качестве его единомышленника следует назвать выдающегося эстетика Хельмута Куна, чьи книги ценил и Зедльмайр³⁸. Их взаимная приязнь не только показательна, но и поучительна: ведь последний был бывшим нацистом, а первый — бывшим эмигрантом, еле спасшимся от нацизма, но после войны незамедлительно вернувшимся на родину. И тем не менее никакого парадокса здесь нет: они испытывали друг к другу уважение по одной простой причине — оба были христианами и католиками.

Именно мюнхенские ученики Зедльмайра — Германн Бауер, Вильгельм Мессерер и Фридрих Пиль последовательно занимали кафедру истории искусства в Зальцбурге (до них, сразу после Зедльмайра, ее возглавлял венский его ученик — Франц Фурманн)³⁹.

Рубеж 50–60-х годов ознаменовался выходом двухтомного собрания сочинений Зедльмайра под общим названием «Эпохи и творения»⁴⁰, а также свода теоретических изысканий «Искусство и истина» (1958)⁴¹. К 200-летию со дня рождения Фишера Эрлаха Старшего Зедльмайр издает фактически новую книгу о великом австрийском архитекторе⁴².

В 1961 году Зедльмайру поступает предложение вернуться на кафедру Венского университета, из которого он был изгнан в 1945-м. Но он предпочел остаться в Мюнхене... Заслуги его перед этим городом и перед всей Баварией были оценены по достоинству: он награждается целым рядом баварских орденов и становится действительным членом Академии наук Баварии.

Зальцбург

С 1964 года начинается новая страница в жизни австрийского ученого — после выхода на пенсию в Мюнхене⁴³ его приглашают в университет Зальцбурга, где он преподает уже до конца своей жизни, одновременно возглавляя (до 1969 года) основанный им тогда же Институт истории искусства. Интересно, что в Зальцбурге Зедльмайр имел статус «приглашенного профессора», иначе говоря, он не находился официально на государственной службе у Австрийской республики и потому не нарушал закона о запрещении нацистской деятельности, который продолжал действовать и под который продолжал подпадать ученый.

Надо себе представлять традиционное культурно-историческое соперничество между Зальцбургом и Веной, чтобы понять, почему Зедльмайр вернулся именно в этот город, а не в Вену. Там с ним пытались бороться даже в 1956 году, когда после выхода его новой монографии о Фишере, усилиями ряда профессоров, вернувшихся из эмиграции (в их числе и Отто Демус), была организована выставка, посвященная тому же персонажу. Она мыслилась как альтернатива новому сочинению старого нациста.

Положение дел в Зальцбурге, в свою очередь, характеризует следующая факт: когда в Вене в 1950 году была устроена персональная выставка возвратившегося из эмиграции скульптора Фритца Вотрубцы, в Зальцбурге считали возможным в качестве альтернативного мероприятия организовать выставку... любимого скульптора Гитлера — Йозефа Торака, среди творений которого имелся, между прочим, и памятник Фишеру фон Эрлаху Старшему.

В программной инаугурационной речи в университете Зальцбурга Зедльмайр главной задачей науки провозгласил создание (в соответствии с современной ситуацией) «планетарной науки об искусстве»⁴⁴.

В свой зальцбургский период он прославился все той же страстной борьбой за сохранение памятников старины⁴⁵. «Двадцатилетний крестовый поход против “утраты середины” превратился в конкретную борьбу за спасение старого города и против уничтожения его окрестностей»⁴⁶. В этой, как мы видели, далеко не новой для него деятельности, окончившейся только с его смертью, Зедльмайр проявлял себя как верный ученик Дворжака, отдававшего в свое время много сил делу «Denkmalpflege» в Австро-Венгрии⁴⁷. На этот раз защитник «законов старинного города» был понят правильно: Зедльмайр в 1972 году награждается почетным перстнем города Зальцбурга, в 1976 — национальной премией Австрии за сохранение природы, в 1979 — научной премией Зальцбурга, в 1982 — национальной медалью за заслуги по охране памятников. В результате в Зальцбурге под конец жизни Зедльмайр превращается в живую достопримечательность и чуть ли не в местночтимого святого.

При этом даже в 70-х — начале 80-х годов, уже в достаточно преклонном возрасте Зедльмайр продолжает довольно активную научную жизнь: принимает участие в конференциях, публикуется⁴⁸. На рубеже 80-х появляется третий том «Эпох и творений». Но воспоминания из раннего детства, именуемые весьма символически — «Золотой век. Детство»⁴⁹, напечатаны были уже после его смерти.

Этот мир утрачивает Зедльмайра 9 июля 1984 года. Из названий оставшихся неоконченными его работ можно составить представление о тех общефилософских горизонтах науки об искусстве, которые открывались ученому с высоты его 90 лет: «История Геземткунстверка», «История идей христианского искусства», «Ранг и ценность в искусстве», «Принципы науки об искусстве», «Философские предпосылки истории искусства».

Итак, у Зедльмайра легко можно выделить как бы три вектора творческих усилий (методология, история архитектуры, философия культуры), которым соответствуют три узловые точки его творчества: архитектуроведческий анализ конкретного исторического материала и конкретной исторической проблемы — «Возникновение собора» (1950); общетеоретические изыскания — «Искусство и истина» (1958); философия культуры, истории — «Утрата середины» (1948). Впрочем, в области истории архитектуры имеются почти равнознач-

ные с книгой о соборе еще две книги: о Борромини и о Фишере. Вокруг каждой из этих работ группируется масса меньших по размеру, но часто не менее важных текстов.

Обнаружение некоторой структуры в творчестве исследователя позволяет обнаружить в этой структуралистской деятельности и некий скрытый смысл.

Примечания

¹ Биографические сведения о Зедльмайре до недавних пор были на редкость скудны. Мы пользовались следующими справочниками: Kürschners Deutscher Gelehrten Kalender—1984. Hrsg. v. W. Schuder, Bd. III, Brl.-N.Y., 1985; Wer ist wer? Das deutsche who's who. Hrsg. W. Habel. XVII. Aufl., Brl., 1971, Bd. I; Who's who in Austria. Ed. by R. Bohmann and St. S. Taylor, 1971/1972, 8. Ed., Vienne; Brockhaus Enzyklopedie. 17. Aufl., Bd. XVII, Wiesbaden, 1973; Bertelsmanns Lexikon. Bd. 13, Gütersloh, 1988; Meyers Grosses Universallexikon. Bd. 12, Mannheim-Wien-Zürich, 1984. Между прочим, в Словаре Бертельсманна дается весьма примечательная характеристика Зедльмайра: «...пытался устроить встречу индифферентной к ценностям иконологической школы со структурным анализом, происходящим из “правильной установки”» (S. 146). Наиболее ценный биографический материал содержится в: *Frodl-Kraft Eva*. Hans Sedlmayr, 1896–1984. — Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, 1991, 44, S. 7–46 и *Ottensbacher Albert*. Hans Sedlmayr: Kunstgeschichte in ihrer Zeit (im Druck). Следует учитывать известную приблизительность жизнеописания, представленного нами в послесловии к: Зедльмайр Х. Искусство и истина. М., 1999, с. 305–318.

² Сейчас это венгерская деревушка Сопочварош, тогда же — самые восточные, совершенно патриархальные, не тронутые цивилизацией венгерские владения Австро-Венгрии. Культурным центром этих чисто венгерских земель была не Вена, а Будапешт. Зедльмайр всю жизнь владел венгерским языком, и тяга к Востоку сформировалась у него, видимо, уже в эти годы. Посмертно изданы детские воспоминания Зедльмайра: *Das Goldene Zeitalter. Eine Kindheit*. München–Zürich, 1986.

³ *Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 9.

⁴ *Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 10. Можно, правда, назвать одну общую для Дворжака и Пиндера черту — близость экспрессионистическим кругам.

⁵ Позднее Шлоссер вспоминал «некоторую юношескую порывистость» Зедльмайра (*Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 11, Anm. 17).

⁶ *Sedlmayr H*. Fischer von Erlach der Ältere. München, 1925.

⁷ *Gestaltetes Sehen*. — Belvedere, 1925, S. 65–73; *Zum gestalteten Sehen*. — Idem. 9–10, 1926, S. 57–60. См. также: *Summative Stilkritik*. — Belvedere. 9–10, 1926; *Forum*, S. 21–23. Совершенно неверно данное выражение (*gestaltetes Sehen*) переводить как «сформированное зрение» (*Бибихин В.В.* Новый ренессанс. М., 1998), ведь тогда теряется весь теоретический пафос гештальт-подхода, для которого гештальт является именно альтернативой форме. Это зрение, даже не сформированное, а именно конституированное гештальтом.

⁸ *Schlösser J.V*. Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. — Mittl. d. Österr. Inst. f. Geschichtsforschung, erg. Bd. XIII, H. 2. Lpz., 1924.

⁹ Фродль-Крафт удивляется равнодушию Зедльмайра к Карлу Бюлеру, оказавшему влияние и на Шлоссера, и на молодого Гомбриха (*Frodl-Kraft*. Op. cit.,

- S. 13). Интерес же к гештальт-теории пробудил в Зедльмайре один из его знакомых, будущий писатель Георг Зайко.
- ¹⁰ Указывая на путешествия, ни один биограф не указывает их точных маршрутов.
- ¹¹ Die Quintessenz der Lehren Riegls. — *Alois Riegl*. Gesammelte Aufsätze. Augsburg—Wien, 1929, S. XI—XXXIV.
- ¹² Österreichische Barockarchitektur. 1690—1740. Wien, 1930; Die Architektur Borrominis. Brl., 1930. Иначе говоря, в первую очередь Зедльмайр — именно историк архитектуры. Но выбор круга интересов (вначале — барокко, чуть позднее — готика) не случаен и отражает его методологические склонности и привязанности. Важный момент в творческой биографии ученого — формирование методологических интересов по ходу изучения именно барокко. Непроизвольно возникает вопрос: насколько гештальтструктурализм «конгениален» именно этому стилю? И насколько он современен искусству тогдашнего времени? Практически все оппоненты находили в его теории и методологии скорее близость к экспрессионизму и даже сюрреализму. Во всяком случае, можно говорить о совпадении «интеллектуальной и художественной конституции» Зедльмайра и Борромини, «вплоть до идентификации» (*Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 17). Подобное сочетание «острейшего аналитического интеллектуализма и вчувствования» может даже «озадачивать» (*Idem.*, S. 18).
- ¹³ Не помогает ли представить психологический портрет самого Зедльмайра его характеристика Борромини как «шизотомического типа»?
- ¹⁴ Кречмер сам, как известно, не брезговал такого рода штудиями: Кречмер Э. Гениальные люди. СПб., 1999.
- ¹⁵ Besprechung von Eduard Coudenhove-Erthal... — Kritische Berichte zur Kunstgeschichtliche Litertur. III. 1930—1931, S. 93—95; Die Area Capitolina des Michelangelo. — Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. Bd. 52. 1931, S. 176—181; Epochen und Werke—I. 266—273; Zum Begriff der «Strukturanalyse» (Noch einmal Coudenhove-Erthals Fontana-Monographie). — Kritische Berichte. III/IV. 1931/1932, S. 146—160; Das erste Mittelalterliche Architektursystem. — Jb. Kunstwissenschaftlicher Forschungen. Bd. II. 1933, S. 25—62; EW—I. 80—139; Besprechung von G.J. von Allesch. Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. — Kritische Berichte. IV. 1931/ 1932, S. 214—224.
- ¹⁶ Среди них — прежде всего Отто Пэخت и Дагоберт Фрай. Фродль-Крафт выстраивает параллельный ряд почти синхронно выходявших работ сходной тематики этих трех авторов (Op. cit., S. 19—20; можно добавить, что диссертация Фрая, чуть более ранняя, тоже была посвящена Фишеру). Исследовательница обращает внимание и на почти буквальное совпадение высказываний Зедльмайра в «Строгой науке...» с положениями Й. Стржиговского в его книге: Kunde, Wesen, Entwicklung. Wien, 1922 (*Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 16). Хотя, как подчеркивает исследовательница, «неотесанность Стржиговского несравнима с интеллектуальным блеском Зедльмайра», но даже в столь разных направлениях тогдашней науки существовал некий «глубинный общий слой». Стоит также обратить внимание на устойчивый интерес Зедльмайра к научной деятельности двух советских ученых: Н. Брунова и М. Алпатова. Вероятно, помимо статей в немецкой периодике, Зедльмайр был знаком с их книгой: Geschichte der altrussischen Kunst. Baden-Baden, 1932.
- ¹⁷ См. его основополагающую работу: *Pinder Wilhelm*. Das Problem der Generation. Brl., 1926, 1928². По словам Зедльмайра, Вильгельм Пиндер был его «другом и учителем».
- ¹⁸ Вся программа иконологии — неогегельянский вариант; у Зедльмайра — экзистенциально-томистский вариант того же самого. Подробнее об этом речь пойдет ниже.

- ¹⁹ Die *macchia* Breugels. — Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge. 8, 1934, 137–159.
- ²⁰ *Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 25.
- ²¹ Более объективная и печальная причина отсутствия венских учеников Зедльмайра — эмиграция или смерть на фронте многих его тогдашних студентов.
- ²² *Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 27.
- ²³ Ibid. 30-е годы — время расцвета австрийского хоккея, которому Зедльмайр тоже уделял должное внимание.
- ²⁴ Зедльмайр стал членом тогда еще не запрещенной в Австрии НСДАП 7 ноября 1930 года, но уже в 1932-м покинул ее ряды, разочаровавшись в культурной политике нацистов (между прочим, аналогичные претензии к ним были и у Пиндера). Религиозным же Зедльмайр был всегда, а не стал таковым, например, после войны, как полагают некоторые отечественные авторы, когда у него якобы возникли некие «апокалиптические настроения».
- ²⁵ *Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 27. «Но насколько мы сознательно преодолевали историю “стиля”, об этом я не могу ничего сказать», — добавляет автор воспоминаний.
- ²⁶ Собственная градостроительная концепция Зедльмайра была им изложена в статье 1939 года: Wien: Stadtgestaltung und Denkmalschutz (I), in: Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung u.a. (Hrsg.), Jahrgang 1939/40. Речь в ней шла о масштабной реконструкции западных окраин Вены по примеру того, что было осуществлено к тому моменту в нацистами в Берлине в районе Тиргартена. Идея была подхвачена тогдашним бургомистром Вены Нойбахером. Зловещий смысл этой градостроительной утопии заключался в том, что проект предполагал массовое перемещение жителей этих районов. Традиционно же в этой части Вены селились евреи...
- ²⁷ Позднее столь же заметный политический резонанс имело выступление Зедльмайра в венском Институте итальянской культуры на тему взаимоотношений Фишера фон Эрлаха и Бернини: смысл доклада тем же «Voelkischer Beobachter» был понят так, будто двух мастеров барокко — итальянского и австрийского (=немецкого) — соединяла та же самая «ось», что и «фюрера» с «дуче».
- ²⁸ Фродль-Крафт предполагает, что ему не пришлось во второй раз «переживать Дамаск», как в Первую мировую войну, когда, будучи тяжелобольным, он испытал духовный переворот. Теперь же «в образовавшийся вакуум его души страстно и с нарастающей претензией на абсолютность вливался никогда не исчезавший католицизм» (*Frodl-Kraft*. Op. cit., S. 28). На самом же деле во втором своем лазарете, или сразу после него, Зедльмайру представилась возможность сделать нечто большее: не столько изменить планы на будущее, сколько пожалеть о прежней жизни.
- ²⁹ Заменял его на должности заведующего кафедрой истории искусства Венского университета, между прочим, Карл Свобода.
- ³⁰ В данном контексте нельзя забывать и известного ученого Фр. Адаму ван Схельтему, автора, помимо монументальной «Истории искусства Запада» (5 тт., 1958–1962), и эссе «Духовная середина» (1946), на которое Зедльмайр составил рецензию: *Adama van Scheltema F. Die geistige Mitte. — Wort und Wahrheit*. 5, 1950, 548–549.
- ³¹ Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. — Ibid, 4, 1949.
- ³² «Фальшивый спиритуализм проявляется как компенсация фальшивого формализма».
- ³³ Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. I–IX. 1956–1964.
- ³⁴ Neue Beitrage zur Kunstgeschichte, seit 1961.

- ³⁵ Bibliographie der Kunst in Bayern, seit 1961.
- ³⁶ *Sedlmayr H., Rassem M.* Über Sprache und Kunst. München, 1978.
- ³⁷ Festschrift fuer Hans Sedlmayr. München, 1962. См. также: Kunstgeschichte und Kunsttheorie in 19. Jahrhundert (zum 65. Geburtstag Sedlmayr's). Brl., 1963 (рец.: *Gombrich E.* — ВМ, sept. 1964. P. 418–420); Barock in Salzburg: Festschrift für Hans Sedlmayr. Hrsg. von Johann von Mos. Salzburg–München, 1977.
- ³⁸ Зедльмайр цитирует, в частности, работу: *Helmut Kuhn.* Wesen und Wirken des Kunstwerks. München, 1960, 1979².
- ³⁹ *Frodl-Kraft.* Op. cit., S. 37.
- ⁴⁰ Epochen und Werke. Bd. I–II. Wien–München, 1959–1960; Bd. III — 1983. Смысл, вкладываемый Зедльмайром в словосочетание «эпохи и произведения», становится понятным, например, благодаря следующему замечанию (из статьи «История искусства как история духа»): «Несомненно, великим прогрессом стало восприятие эпохи как целостности, части которого и их протекание объединены всепроникающим “духом” целого. Но этот подход легко может спровоцировать бессознательное желание приписать эпохе, определенной только с точки зрения времени, замкнутость, присущую исключительно произведению искусства. Но структура эпохи не гармонизирована — наоборот, каждому доминирующему большинству наглядных представлений *одного духа* принадлежат оппозиционные или нейтральные меньшинства, лишь поверхностно окрашенные господствующим духом. В своей основе они принадлежат духу другому, отстав от своего времени или, наоборот, пророчески опережая его, и, таким образом, познаются не из своего времени, но из грядущего, которое предвосхищают». О понятии «эпохи» в немецкой классической истории искусства см.: *Pochat G.* Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte. — Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte. 1900–1930. Hrsg. L. Dittmann. Stuttgart, 1985, S. 129–168.
- ⁴¹ Kunst und Wahrheit. Hamburg, 1958, 1964, 1978 (дополненное и переработанное изд.)
- ⁴² *Fischer von Erlach J.B.* Wien, 1956, 1976² (рец.: *Renther H.* — Architektur. 1978. 8. № 1, 90–92).
- ⁴³ Его преемником становится Отто Пэхт. Сам же Зедльмайр в Мюнхене еще до 1969 года остается почетным профессором.
- ⁴⁴ Salzburgs Aufgabe in der Kunstgeschichte. Salzburg–München, 1965.
- ⁴⁵ *Sedlmayr Hans.* Demolierte Schönheit. Ein Aufruf zur Rettung der Altstadt Salzburgs. Salzburg, 1968.
- ⁴⁶ *Frodl-Kraft.* Op. cit., S. 43.
- ⁴⁷ Впрочем, экологические темы обсуждаются Зедльмайром уже в «Утрате середины».
- ⁴⁸ Вот некоторые, самые примечательные из поздних работ ученого: *Sedlmayr Hans.* Ästhetischer Anarchismus in Romanik und Moderne (1971). — Scheidewege. 8. 1978. S. 174–196; Natur, Kunst und Technik in drei Weltalters. — Festschrift W. Heinrich. M., 1973. S. 1–16; Kunst zwischen der Zeiten — Kunst in dieser Zeit. M., 1978; Die Kunstgeschichte, die es nicht gibt. — Essistenza, mitho, ermeneutica. Scritti per Enrico Castelli. I. Padova, 1980. P. 247–264; Prinzip und Methode der kritischen Formen. — Problemi di metodo: condizioni di essistenza di una storia dell'arte. — Atti del XXIV Congresso Internazionale di storia dell'arte. Bologna, 1982. P. 31–38.
- ⁴⁹ *Sedlmayr Hans.* Das Goldene Zeitalter. Eine Kindheit. München–Zürich, 1988.

Зедльмайр — «критическая форма» науки

Зедльмайр, внесший самый важный вклад в методологию нашей специальности, выдвинул по поводу целого ряда проблем в высшей степени спорные тезисы, с которыми, как я считаю, вполне справедливо, многие свыкнуться не могли.

Отто Пэхт

Общее требование звучит так: понять противника лучше, чем понял себя он сам.

Лоренц Диттманн

Зедльмайр целиком

Теоретические и «практические» тексты Зедльмайра затрагивают сразу несколько сфер, слоев и уровней художественной реальности, бытия искусства и человека, образуя весьма многослойную интеллектуальную, концептуальную, тематическую структуру. Соответственно они «затрагивают», трогают и разных критиков, принадлежащих разным дисциплинам с разными интересами, по-разному реагирующих и на Зедльмайра, и зачастую на самих себя. Всякий, сталкивающийся с его текстами, способен увидеть свой слой, свою тему, свой предмет критики и потому — своего Зедльмайра.

Мы оставляем для подробного разбора по ходу книги те многочисленные тексты о Зедльмайре, что обращены к его конкретным произведениям, посвященным конкретным проблемам. Однако существует небольшое количество попыток нарисовать общий и обобщенный образ, если не сказать гештальт, «подлинного» Зедльмайра. Эти попытки сопровождали его на протяжении всей его жизни, и мы попробуем здесь собрать воедино некоторые из этих текстов, чтобы наметить примерный маршрут нашего движения вместе с Зедльмайром довольно замысловатыми путями искусствознания прошедшего века.

Определенно существуют разные типы реакции на него, разные степени внимательности к конкретным проблемам, и, что наиболее

важно, существуют разнообразные степени самых разных видов «доктринальности», которыми пытаются его измерить¹.

Вероятно, впервые возникает потребность как-то обобщить и определить место Зедльмайра в науке уже в 30-е годы. Интересно, что самый удачный опыт такого взгляда со стороны принадлежит Мейеру Шапиро (1936)², который всматривался в происходящее в Европе из-за океана и имел действительно взгляд самый общий и потому верный в главных чертах. «Молодая венская школа истории искусства» для него предстает как самое интересное и передовое явление в науке. Благодаря воздействию новых направлений в философии, психологии и логике (естественно, американец вспоминает о «венском логическом кружке» и гештальт-теории), для истории искусства стало возможным открывать для себя и новые методы, и новые проблемы. Зедльмайр же признается безусловным лидером новейших направлений в методологии науки. Искренняя заинтересованность в том, что происходит в Вене, признание важности и необходимости обновления научной теории и практики не мешает М. Шапиро весьма критически и проницательно судить о достижениях венских ученых. Впервые именно у Шапиро мы встречаем одну характеристику Зедльмайра, которая затем станет традиционной. А именно — связь его методологии с современными течениями в самом искусстве (Шапиро называет экспрессионизм, связывая с ним всю *Geistesgeschichte*, которую он подозревает в абстрактности и приблизительности³). Еще более существенно для нас у американского ученого его наблюдение, связанное с литературной стороной текстов Зедльмайра: стремление последнего усиливать убедительность своего анализа посредством метафоризации научного языка. Перенасыщенная словесная суггестия действительно, и тогда и позднее, многих смущала в текстах Зедльмайра⁴.

Послевоенные шедевры Зедльмайра — «Утрата середины» (1948) и «Возникновение собора» (1950) приносят ему безусловную славу ниспровергателя традиций, в том числе и только что сложившейся традиции авангарда. Одновременно по ходу жарких и несколько сумбурных дискуссий, связанных с конкретными проблемами, затронутыми в «Утрате...» и «Возникновении...», начинает ощущаться потребность в обобщенном анализе, в фундаментальной критике зедльмайровского творчества⁵.

Благоприятное время, однако, наступает только в 60-е годы, в эпоху кардинальной перемены всех теоретических, методологических ориентиров гуманитарных наук. Это было время ревизии структурализма и открытия постструктуралистских горизонтов. А Зедльмайр воспринимался, безусловно, как классик структурного анализа.

Зедльмайр — структуральная несвобода

Естественно, слабости структурализма скорее бросались в глаза его оппонентам, в числе которых, конечно же, был и секуляр-

но-гуманистический экзистенциализм. Потому-то первая попытка серьезно «разобраться» с Зедльмайром как целостным явлением была предпринята в книге современника Зедльмайра, ученого хайдеггерианских симпатий, — Курта Бадта (1964)⁶.

Характерный акцент на творческой свободе — свободе художника и свободе интерпретатора — становится просто общим местом всей последующей антизедльмайровской традиции, для которой автор «Утраты середины» был слишком догматичен и слишком определен в своих попытках «возвысить» историю искусства над экзистенциальной повседневностью, открыть ей горизонты, бездны — и узы — Абсолютного духа...

В другом месте⁷ Бадт имел возможность, излагая свой синтез истории искусства, в более концентрированном виде суммировать свои претензии к Зедльмайру. Справедливости ради нужно отметить, что Бадт чуть позднее смягчил свой негативизм по отношению к Зедльмайру и в работе Бадта начала 70-х годов⁸ уже точка зрения Зедльмайра оказывается аргументом против Хайдеггера.

Книга ученика Бадта, Лоренца Диттманна, (1967)⁹ определенно знаменует собой некоторый итог классической хайдеггерианской герменевтики вообще. Действительно, одна традиция, одна линия шла от самого Хайдеггера через Гадамера и Бадта к Диттманну.

Эта предельно тенденциозная и безжалостная по манере обращения с критикуемыми текстами книга была призвана осуществить единую «генерализирующую» линию в противоречивых (по мнению Диттманна) концепциях Зедльмайра. В результате выясняется, что последний не слишком философичен, не слишком экзистенциален, не слишком онтологичен, слишком динамичен и религиозен. Зедльмайр оказывается окруженным частоколом ярлыков типа «эстетический натурализм», «форсированный эстетизм», «радикализованный атомизм»¹⁰. И все же именно эта книга остается наиболее обстоятельным изложением и анализом взглядов Зедльмайра. В ней много тонких замечаний по существу¹¹. Если абстрагироваться от невыносимого по тону полемического стиля, то у этой книги действительно только один принципиальный и серьезный недостаток: сформулированный в пределах ранних, чисто структуралистских работ ученого метод перенесен на все его наследие. Его поздние попытки преодолеть структурализм расцениваются как пример непоследовательности, как противоречие. С точки зрения Диттманна, Зедльмайр не имел права уклоняться от теории «наглядного характера», от провозглашенного на заре научной карьеры объективизма и равнодушия к гуманистическому аспекту творчества. Все глобально-негативные выводы насчет Зедльмайра делаются без учета последующей эволюции ученого, когда он применительно к «истории духа» вырабатывает особую методологию, основанную уже на чисто литературно-экзегетических, если не сказать теологических, процедурах¹².

В своей рецензии (1974) на книгу Диттманна¹³ Г. Лютцелер указал на некоторые ее принципиальные недостатки. В частности, рецен-

зент обратил внимание на недостаточно Диттманном мотивированное допущение, будто между теоретическими взглядами Зедльмайра и его практикой историка искусства царит полная гармония¹⁴. От себя добавим, что часто Диттманн ополчается на теории, полученные в лучшем случае как результат схематизации идей Зедльмайра. Это действительно устроенная «проверка», «переэкзаменовка» ученого. Причем, как справедливо заметил тот же Лютцелер, делается это с опорой на собственные крайне «генерализирующие» позиции, хотя именно в «генерализации» обвиняется Зедльмайр¹⁵. Диттманну совершенно точно известно, какая должна быть практика интерпретации на самом деле. Любое несоответствие квалифицируется как ошибка, недочет или нечто похуже, как это происходит при разборе взглядов основателя гештальт-теории фон Эренфельса, который рассматривается как прямой предтеча Зедльмайра. В его взглядах обнаруживаются некоторые намеки на биологизм, евгенику и расизм, что, по замыслу Диттманна, должно соответствующим образом характеризовать всякого, употребляющего слово «гештальт»¹⁶...

Схематизм, отвлеченность и прямолинейность суждений и приговоров Диттманна кажутся тем более неадекватными во второй половине 60-х годов, когда на дворе уже явно был постструктурализм. Впрочем, герменевтика всегда оказывалась несколько в стороне от структуралистских проблем. У Диттманна чувствуется эта отстраненность философа и некоторый взгляд сверху на разбираемые идеи и тексты Зедльмайра-историка¹⁷. Впрочем, по наблюдению того же Лютцелера, «у Диттманна весьма заметен на заднем плане тот же “структурный анализ”»¹⁸.

В целом же критика Диттманна вызвана, скорее всего, неудовлетворенностью понятийным языком Зедльмайра. Фактически он говорит о том же, что и Зедльмайр, но другими, более привычными, «своими словами» (точнее, словами Хайдеггера, Гадамера и идущего за ними Бадта). Смысл, например, термина Бадта «негативные детерминанты стиля» вполне уместается в понимание стиля как антиномичного явления у Зедльмайра:

«Таким образом, из самого произведения искусства выявляется многозначный характер негативных детерминант. Поэтому ошибочно определять “объективный стиль” как “художественную волю”, утверждающую законы развития, как значимую череду форм восприятия, как энтелехию, как духовную силу, которую делает законной религия: во всех сферах может существовать объективный стиль: наполненный смыслом или бессмысленный, целенаправленный или бесцельный, духовный или бездуховный, укрепляющий жизнь или ей угрожающий»¹⁹.

Почти очевидно, что это место из Диттманна (и многие другие) вдохновлены Зедльмайром, его пониманием исторической эпохи как целостной структуры, которая включает в себя «антиномии» всех

уровней и порядков: как раз начиная с напряжений внутри отдельного произведения и кончая духовными конфликтами нации, общества, культуры²⁰.

Очень характерно заключительное замечание Диттманна по поводу того, где искать «правду произведения искусства», которую можно

«понятийно осуществить только потом, так как изложение смысловой интенции внутрихудожественных связей ведет к ее последним, высшим измерениям. Эти измерения воспринимать необходимо, так как историко-художественная интерпретация открывается в сторону философии: не для того, чтобы принять философские высказывания как окончательную истину и сделать их эталоном для искусства, но чтобы обрести в ней возможность формулировать те высшие вопросы, которые встают перед размышляющим духом»²¹.

Поэтому уже здесь отметим, что одной из задач нашей книги будет показать: 1) для Зедльмайра критерии «истины» заключены не в философии как высшем проявлении духа, а в переживании сакрального, которое он усматривает в конкретном произведении искусства; 2) для Зедльмайра вообще не стоит вопрос о «выходе» за пределы произведения искусства: именно внутри самого произведения находятся не «выходы», а скорее «входы» — не в «высшие», а в «иные» измерения, «сферы», достижение которых обеспечивает не преодоление произведения, а его углубление²².

Впрочем, спустя 20 лет (1985) Диттманн, подобно своему учителю Бадту, обрел более выдержанный взгляд на Зедльмайра, сохранив, в общем-то, достаточно продуктивный подход к истории искусства как «истории понятий»²³.

Следует сказать, что первоначальная, инстинктивно-негативная реакция на идеи Зедльмайра вполне понятна: эти идеи не просто были новы или непривычны, они часто излагались довольно остро, парадоксально и, несомненно, с достаточно провокационной резкостью и ригористичностью.

Зедльмайр: другой структурализм

Тенденцию к корректно-историческому восприятию «текста» Зедльмайра отразил уже упоминавшийся Лютцелер. Для его подхода к творчеству Зедльмайра казалось очевидным и плодотворным наличие «зазора» между определенной и однозначной теорией и достаточно художественной, поэтической практикой истории искусства. Сравнивая вслед за Диттманном Ригля, Вёльфлина, Панофского и Зедльмайра, Лютцелер отмечает, что

«заслуга Зедльмайра в том, что он сделал интерпретацию осознанной целью и обосновал это»²⁴.

Но от критического взора Лютцелера не скрылся тот факт, что самое главное у Зедльмайра — его «критика культуры и метаистория — не уместилась в рамках книги Диттманна»²⁵. Далее мы коснемся, видимо, самой продуктивной идеи Лютцелера о структурно-гештальтном анализе как синтезе формального метода и иконологии²⁶.

Но для Вернера Хофманна, старого ученика-оппонента «мюнхенского ординауриуса» (его собственное обозначение Зедльмайра), автора «Земного рая» и директора Гамбургского Кунстхалле, казалось более существенным произвести идейно-художественную и просто идеологическую идентификацию автора «Утраты середины». Для многих (и не всегда особенно молодых и современных) участников «ситуации постмодерна» Зедльмайр важен был уже в качестве исторического явления из ушедшей «эпохи великих рассказов»: помещая его в прошлое, замыкая его прошлым, они пытались преодолеть это прошлое и в собственном научном, методологическом опыте. Это был хороший способ избежать критического анализа, ведь всякая критика — актуализация. Хотя при ближайшем рассмотрении мы обнаруживаем и у Хофманна старый герменевтический пуризм, типичную феноменологическую концептуальную разборчивость и новые терминологические метафоры-парадигмы. Впрочем, это касается оценочной стороны критики. Однако именно появившаяся (объективно) историческая дистанция обеспечила обогащение исторического подхода и понимания Зедльмайра. Понятными стали и контексты Венской школы, и аналогии с современной Зедльмайру художественной жизнью.

Для общего уяснения современного «историографического состояния» Зедльмайра важно следующее. Рождение новой истории искусства, декларированное Зедльмайром в теоретических статьях (еще до войны), происходит на новом историческом материале, когда в начале 50-х годов возникает потребность в адекватной истории не-классических искусств (средневековых и вообще традиционных). Очевидна характерная историографическая логика: формальный метод создан на материале Ренессанса, структурный анализ — после Ренессанса, на материале барокко, «подлинная» *Geistesgeschichte* осуществляет себя положительно — в готике, т. е. до Ренессанса.

Возникает парадоксальная историографическая и методологическая ситуация: «современный» метод разрабатывается в связи с «не-современным», «неклассическим» искусством и как альтернатива истории современного искусства, которая пользуется формальным методом, т. е. «классическим» и устаревшим.

Именно эту парадоксальность хочет преодолеть Хофманн, достаточно убедительно доказывая, что гештальт-методы Зедльмайра укоренены в современной художественной практике, в традиции Венской школы (прежде всего — Шлоссера), вообще в современном способе мышления. Они, более того, ориентированы на неклассическое искусство (раннехристианское искусство, Средние века, барокко) и потому применимы к современному искусству, которое тоже не-

классично. Только идейные соображения, по мнению Хофманна, не позволили Зедльмайру объективно смотреть на современность, методологически он был готов оценить искусство XX века, которое есть на самом деле

«антиискусство нашего столетия, которое открыло нам глаза на “нарушенные формы” и вообще на дестабилизирующие силы истории»²⁷.

Можно сказать, что в критике Зедльмайра постмодерну удалось то, на что оказалась не способна главная «жертва» критики со стороны самого Зедльмайра. Он оказался помещенным внутрь теоретического и методологического контекста модернизма. Зедльмайр был объявлен «современным», у него были найдены и признаки сюрреализма (старая идея еще Диттманна), и конструктивизма, не говоря уж об экспрессионизме²⁸. Смерть ученого и последовавшие на нее отзвuky только закрепили реально и текстуально уже к началу 80-х годов свершившийся факт: интеллектуальные похороны Зедльмайра. Недаром так красноречив был заголовок написанного Зауэрлендером некролога в *Die Zeit*: «Тайный модернист»²⁹. Равным образом и некролог В. Хофманна демонстративно был назван «Вместо некролога»³⁰.

То есть художественная критика, солидарная с современным искусством (формирующая современное искусство), поступила с главным своим противником и обидчиком самым изощренным способом: она поместила его внутрь той «современности», с которой Зедльмайр сражался, «современности», уже ставшей историей. Тем самым она, как ей казалось, нейтрализовала его, сделав частью себя самой, но частью уже исторической. Деактуализация посредством актуализации...

Но основания для такого «преображения» Зедльмайра несомненно существовали, как это будет показано в нашей книге: невозможно, пользуясь самыми «передовыми» и современными методами, рожденными именно в XX веке, оставаться «над схваткой», в стороне от этой самой «современности». Ведь для нее так характерно было именно соединение художественной практики с теорией, причем часто в одном лице (Кандинский, Дюшан, Бретон, Ле Корбюзье). И если практика была для критически настроенного наблюдателя несколько иллюзорной, полной псевдопроблем, то активное теоретизирование было вполне серьезным и продуктивным.

Некоторые новые перспективы были открыты радикальной ревизией всей истории науки об искусстве — нашумевшей книгой Бельтинга «Конец истории искусства?» (1983)³¹. Хотя Зедльмайр в ней не главный персонаж, но широкая идейная картина, нарисованная Бельтингом, точный, детальный и целостный фон, на котором разворачивалась (и «сворачивалась», по мнению Бельтинга) история науки об искусстве, — все это позволило воспринимать Зедльмайра внутри сложных и противоречивых связей художественной (прежде всего),

но и, что особенно важно, — идейной и идеологической ситуации XX века. Замечательно, что рецензенты полупровокационной книги Бельтинга склонны были воспринимать его критицизм как постмодернистское (для самого Бельтинга, скорее, неомодернистское) возрождение зедльмайровского антимодернизма³².

Наконец, последняя и достаточно удачная попытка взглянуть на «проблему Зедльмайра» — работа Ивана Герата «Понятие произведения искусства у Зедльмайра» (1995)³³. Это, вероятно, один из интереснейших примеров соединения объективного критицизма и нескрываемого, хотя и сдержанного уважения к ученому. Герат обращает внимание на своеобразную недосказанность, незаконченность метода Зедльмайра, на его неполное соответствие строго объективистским критериям научности. Причина тому — желание Зедльмайра удержать равновесие между полускрытым интуитивизмом «новой венской школы» и структурными методами, между острым чувством отдельного «произведения искусства» и стремлением обобщать экзистенциально-эстетический опыт, вводя понятие «искусства» вообще. Очень полезны чисто лексические наблюдения автора статьи над текстами Зедльмайра, над особенностями его словоупотребления, в частности над его использованием довольно расплывчатых, но весьма употребительных слов «наблюдение» и «субъективность»³⁴. Отдельно стоит упомянуть указание Герата на связь зедльмайровского понятия «наглядный характер» с теорией «нуминозного» у знаменитого феноменолога религии Рудольфа Отто³⁵.

Вообще, работа Герата — наиболее основательный, хотя и лаконичный итог изучения творчества Зедльмайра и одновременно максимально отчетливое проявление самого существенного недостатка всей историографии: невозможности преодолеть привычный взгляд на Зедльмайра как на структуралиста. Причем превратилась уже в традицию аберрация гештальт-теории и структурализма: обвинения последнего в рационализме и антигуманизме автоматически переносятся на гештальтизм.

В связи с этим кажется принципиальной чуть более ранняя работа Херберта Кёлера «Структуральная образность» (1984)³⁶. Этот ученик ученика Зедльмайра — Ф. Пиля — фактически составил необыкновенно насыщенную «внутреннюю историю» немецкого структурализма, только по недоразумению использующего тот же термин, что и французское одноименное течение мысли. При чтении этой книги возникает ощущение, что именно Леви-Стросс, Р. Барт, Фуко и иже с ними — глубокая провинция на карте гуманитарного знания. Хотя и чуть преувеличенным, слишком апологетическим, однако крайне привлекательным выглядит стремление не только вписать Зедльмайра в традицию «другого структурализма», в единую линию развития феноменологии и герменевтики, но и показать те глубинные интенции его методологии, которые уравнивают в его лице «венскую школу» искусствознания с «новой критикой» и «рецептивной эстетикой» в литературоведении.

Структуральный спиритуализм — перспективы понимания

Поэтому самой непосредственной целью нашей работы будет, во-первых, уточнение смысла зедльмайровского «структурного анализа» именно как гештальт-анализа, его принципиальные отличия не только от формального метода, но и от «лингвистического структурализма». Во-вторых, мы попытаемся сделать очевидным, что довольно рано у Зедльмайра начинают преобладать экзистенциально-спиритуалистические составляющие его аналитической практики, которые первоначально были скрыты в феноменологических установках. Постепенно складывается зедльмайровский, очень специфический вариант «истории духа».

Далее, мы покажем, что уточнение ценностно-методологических ориентаций вело к изменению самого стиля (лучше применительно к Зедльмайру сказать — гештальта) его творчества. Оно обретает воистину «критический» характер, причем не только в отрицательном смысле («Утрата середины»), но и в положительном: «критическая форма» для Зедльмайра по своему смыслу приближается к риглевской *Kunstwollen** (другое дело, что Зедльмайр резонно говорит о них во множественном числе, так как эти формы для него суть скорее интенции и склонны складываться в структуры).

Наконец, крайне важно выяснить место зедльмайровского «критицизма» в общей типологии литературно-методологических «жанров», существующих в искусствознании: по нашему мнению, многие тексты ученого окажутся более прозрачными для понимания с учетом принадлежности их к жанру, «стилю» индивидуально-субъективной, эссеистической «критики», которую можно понимать как систему «порождающей риторики», если пользоваться выражением У. Эко³⁷.

Ведь неслучайно тексты Зедльмайра заведомо полемичны. Он не просто с готовностью отвечал на критику, но, видимо, сам вызывал критическую реакцию сознательно, с удовольствием вступая в дискуссии³⁸. Все его теоретические работы 20–30-х годов являются частью жарких споров, что велись на страницах немецкоязычных изданий и по истории искусства, и по философии, и по психологии. В них Зедльмайр и уточнял, и корректировал свои взгляды. Более того, многие его идеи явились результатом тех впечатлений, которые получал Зедльмайр — историк искусства от знакомства с напряженной теоретической жизнью философии и психологии. Вот где истоки его характерной междисциплинарности: его теория во многом есть плод рефлексии достаточно узкого специалиста по поводу бескрайних методологических просторов философии, психологии и теологии. И в этом смысле работа, проделанная Зедльмайром, кажется весьма внушительной. Он не просто собрал в компактное целое все теоретические «отражения» смежных наук; в его лице история искусства об-

* Художественная воля (*нем.*).

рела собственный, самостоятельный и вполне полноценный голос внутри того мощного и величественного потока теоретической мысли, что характеризует европейскую гуманитарную ситуацию 10–30-х годов. И именно потому так сложно критике Зедльмайра быть адекватной: ведь ей приходится держать в одном фокусе целый конгломерат тематических, теоретических и методологических перспектив. Причем, если для Зедльмайра все эти линии имели единую «точку схода» — его собственную интуицию и экзистенциальный опыт, то для критики, находящейся по другую сторону линии фронта (или вглядывающейся в иные зеркала), эти линии казались заведомо расходящимися.

Отдельная и весьма показательная страница истории науки — дискуссия по поводу «Утраты середины». Очень болезненно, как мы покажем в соответствующем разделе книги, реагировала на нее современная художественная критика, вставшая на защиту «современного искусства». И это не удивительно: ведь она заступалась за собственное дитя, обиженное слишком требовательным и слишком «несовременным» «пророком», надменным историком старого искусства.

Но опять-таки совершенно очевидно, что дискуссия была вызвана Зедльмайром сознательно: книга стала своего рода промежуточным пунктом его энергичного критического движения сквозь пресловутую «современность»³⁹. Раздавая по ходу этого *Drang nach Moderne* мелкие удары, Зедльмайр довольно скоро подготавливает второй массивный залп — «Революцию современного искусства» (1955) — книгу совершенно публицистическую, уже по стилю похожую более на ответы всем своим врагам — видимым и невидимым (последнее можно понимать даже и буквально, если иметь в виду известную диалогическую направленность мыслей Зедльмайра).

Но Зедльмайр постепенно начинает ощущать, что дискуссия исчерпана. Это видно в его сборнике 1964 года «Смерть света», который составлен как из работ, предварявших «Утрату середины», так и из тех, что следовали уже за «Революцией...», то есть опять-таки — из ответов на критику.

Дискуссия по поводу «Возникновения собора» — важная эпоха в изучении средневекового искусства. Ничего удивительного, что оппоненты реагировали крайне несдержанно. Историографический обзор в начале «Возникновения...» представляет собой весьма острую (даже на уровне выражений) полемику практически со всей предыдущей историей изучения готики. Эта историография представлена у Зедльмайра в том идейном контексте, что был задан «Утратой...». Для него все предыдущее «готиковедение» (да и вообще вся история истории искусства) вписывается в рамки общего кризиса и гуманитарных наук в частности, и человечности вообще: как типичное порождение XIX века, традиционная наука об искусстве требует бескомпромиссной ревизии. Свои задачи Зедльмайр ставит вполне откровенно: возникновение новой науки связано с «Возникновением собора». Потому-то так беспощадны были его критики! Но следует отдать должное Зедльмайру: он был совершенно готов к этому пово-

роту событий, о чем свидетельствует его почти убийственный ответ на, казалось бы, столь неотразимую критику...

Столь же оперативной была его реакция на массивную атаку К. Бадта. Казалось, Зедльмайр просто спровоцировал своего критика исчерпывающе высказаться по самым фундаментальным вопросам, чтобы весьма обидно, но и вполне убедительно поставить его на место⁴⁰.

За своего учителя заступился, как известно, Диттманн. Зедльмайр сам ему не отвечает, видимо устав от научных баталий, длившихся полвека... Но и у него нашлись сторонники. Собственно говоря, они никогда не переводились, что видно хотя бы из дискуссии по поводу готики, где число уважительных и просто сдержанно-восторженных откликов даже больше, чем критических.

Вообще, даже удивляет количество учеников и единомышленников Зедльмайра, если учитывать крайнюю критичность и индивидуальность его формулировок, высказываний, общих установок⁴¹. Некоторые видные ученые просто разделяли его взгляды, относясь к той же «новой венской школе». Это, конечно, в первую очередь относится к младшему современнику, просто соратнику Зедльмайра — Отто Пэхту, чьи ранние методологические статьи⁴² писались почти как комментарии к программным работам Зедльмайра. Но и в очень позднем цикле лекций, прочитанных в Венском университете (зимний семестр 1970/71 гг.), Пэхт не скрывает своего весьма почтительного отношения к товарищу по «новой венской школе».

«По умолчанию» разделял строго ортодоксальные взгляды Зедльмайра его методологический alter ego — В. Вейдле⁴³, который даже превосходил его в степени радикального спиритуализма.

Нам не удалось найти ни одного прямого критического замечания о Зедльмайре у Панофского. Зато ему принадлежит краткая, но очень точная характеристика его метода: «соединение новых психологических теорий с неотомизмом»⁴⁴. Впрочем — редкий случай, — и у Зедльмайра не найти ничего, кроме уважения, к тому, кто считается творцом иконологии. Показательно, что и второй, наряду с Зедльмайром, великий ученик Шлоссера — Э. Гомбрих — никогда не позволял себе вступать в *прямую* дискуссию со своим венским соучеником⁴⁵. Как мы покажем ниже, некоторые тексты Гомбриха даже содержат скрытые («disguised», говоря языком иконологии) цитаты из Зедльмайра, будучи в целом полемическим, но все же продолжением и уточнением герменевтических гипотез Зедльмайра.

И, конечно же, многолетнее ведение Зедльмайром «Семинара по истории искусства» в Мюнхенском университете просто породило целую плеяду верных учеников и особое направление не только в методологии науки, но и в эстетике (уже упоминавшийся Х. Кёлер).

Заканчивая эту предварительную и общую историографию, следует отметить, что научная деятельность Зедльмайра меньше всего похожа на монолог. Она принципиально осуществлялась в виде общения, дискуссии, как с оппонентами, так и с единомышленниками.

В ходе этого долгого, растянувшегося на всю жизнь и потому по-настоящему экзистенциально-герменевтического «разговора» отстаивались очень конкретные и по большей части целостные концепции. Отсюда такая непримиримость и — особенно это касается Зедльмайра — «неотзывчивость» к оппонентам. Но часто эти концепции в восприятии именно оппонентов обретали как бы свое иное лицо, открывались с неожиданных сторон и даже видоизменялись.

Зедльмайр в России — третий Восточный фронт

Отдельная историографическая тема — восприятие Зедльмайра в России, труды которого испещрены ссылками на русских и советских авторов. Среди них — Ф.М. Достоевский, Владимир Соловьев, Вяч. Иванов, Бердяев, Н.А. Федоров, В. Вейдле, Ф. Степун, Блок, Маяковский (!)⁴⁶, наконец, Брунов⁴⁷ и Алпатов. С последним он имел и непосредственные встречи, считая его своим последователем и соратником⁴⁸.

Рецепция Зедльмайра осложнена общими проблемами советской гуманитарной науки, пребывавшей в плену, точнее говоря, в рабстве (нередко добровольном, но чаще все-таки вынужденном) псевдонаучной идеологии. Засилье материализма, естественно, не способствовало адекватному восприятию любой религиозной мысли, и особенно христианской, которая, по определению, враждебна всякой мифологии, особенно современной.

Тем более это касалось Зедльмайра, чьи труды, вообще-то говоря, — одни из лучших образцов подлинной христианской апологетики XX века.

В 30–40-е годы предпринимались переводы на русский язык отдельных статей ученого⁴⁹. Более пристального, но и более неадекватного негативистского взгляда Зедльмайр удостоился в начале 60-х годов⁵⁰. Для «антибуржуазной критики» подозрительны были, конечно, его «откровенно клерикальные» убеждения, «субъективизм и иррационализм» метода. Заложенная Г.А. Недошивиным подобная «традиция» пронизывает отдельные, редкие работы о Зедльмайре 70-х годов⁵¹. Эстетические и общефилософские аспекты теории Зедльмайра стали предметом диссертации А.Н. Граблевой (1970)⁵².

В.И. Тасалову принадлежит ряд работ, интерпретирующих как конкретные аспекты методологии искусствознания, так и общемировоззренческие аспекты зедльмайровского антимодернизма⁵³. Зедльмайр упомянут в контексте венского искусствознания в обзоре А.А. Андрияускаса⁵⁴. Попыткой уже не философски-идеологической оценки, а культурологической характеристики ученого можно считать реферативные обзоры творчества Зедльмайра, принадлежащие перу В.В. Биbihина⁵⁵.

С более частным аспектом творчества Зедльмайра связан очерк Е. Юваловой, посвященный истории интерпретации готики⁵⁶. Поле-

мике с конкретными работами Зедльмайра о Брейгеле (1934, 1957) отданы несколько страниц книги Н.М. Гершензон-Чегодаевой⁵⁷.

В целом же творчество Зедльмайра, его методологическая система, просто круг его идей и идей того искусствознания, что стоит за ним, освоены отечественной наукой об искусстве не столь полно и не столь адекватно, как хотелось бы, что подтверждают и совсем недавние опыты интерпретации его теоретических установок.

Скажем сразу, возникает ощущение, что в последние два-три года был открыт уже «третий Восточный фронт» в нескончаемой войне против Зедльмайра. Отчасти открытого и отчасти снова «прикрытого» в советские годы, Зедльмайра начинают открывать опять, читать, усваивать и сводить к знакомым и освоенным концептуальным мотивам, бедность и неадекватность, ущербность и дефектность которых практически никого не смущают и не удивляют, а даже, наоборот, вдохновляют, потому что успокаивают. При этом камень преткновения останется прежним — все та же «проблема истины», говоря языком Зедльмайра, то есть религиозное наполнение научного дискурса и болезненная реакция на всякий спиритуализм со стороны или просто атеистического антидискурса, или дискурса секуляризованно-антиклерикального, претендующего на самое точное «различение духов» в угоду «богу философов».

Из этого краткого обзора мы видели, что Зедльмайр всегда оказывался в центре, в середине не только междисциплинарных теоретических контактов, но и, как следствие, — межконцептуальных споров и столкновений, а также чисто идеологических «фрустраций». Претендуя быть «средним путем», Зедльмайр всегда, как это ни парадоксально, занимал «сильные», крайне определенные и потому именно «крайние» позиции, на которые столь же «крайне» реагировали обладатели и носители иных теоретических систем. Если проанализировать этот зедльмайровский «средний путь», соединение «крайностей» убеждений и суждений с потребностью находить и формулировать «окончательные», всех устраивающие выводы, если понять такое антиномичное (излюбленное его слово) сочетание «пограничности» и «традиционности», то тогда откроется возможность познания очень многого в судьбе науки истории искусства середины только что завершившегося столетия...

Анализируя иконологические структуры «Славы живописи» Вермера Дельфтского⁵⁸, Ханс Зедльмайр употребил несколько странную метафору (ее методологическое происхождение связано с именем Курта Левина, хотя возможно найти аналогии и, например, с концепцией символизма у Юнга): весы с *тремя* чашами. Равновесие возможно, но лишь в том случае, если есть что-то *вне* данной пары противоположностей: сами себя они уравновесить не в состоянии. Это нечто третье поднимает анализ-рассмотрение на следующую ступень. Формируется череда кризисов-восхождений, обогащающих смысл на все более и более высоком уровне. Как вскоре выясняется, одновременно с возвышающей интерпретацией эстетических уровней художественного творения происходит и углубляющее постижение нравствен-

ных слоев души и, можно сказать, расширяющее усвоение онтологических инстанций мироздания. Интерпретация способна порождать новые смыслы и как раз в этом ее предназначение.

Эта метафора полностью применима к творчеству самого Зедльмайра. Что помещает он на *третью* чашу в своей науке и что реально там помещается, может быть, независимо от него самого? Что ему помогает выйти из «кризиса» на данном аналитическом уровне и целенаправленно стремиться к новому диссонансу на следующем? На подобные вопросы нам и предстоит ответить на страницах данной книги — как это ни покажется удивительным — первой попытки монографического изыскания на тему Зедльмайра.

Контексты интерпретации

Структура предлагаемой книги будет задана структурой корпуса основных трудов Ханса Зедльмайра.

Главным предметом нашего внимания станет тот инструментарий, каким пользуется ученый, та система методологических «линз», сквозь которую проходит и преломляется свет от «далекой звезды», именуемой художественным творением. Это будет как бы «отражение отражения»: попытка возвращения отраженного от интерпретатора света искусства на сам первоисточник. Мы попытаемся описать те изменения, что претерпевает этот свет, и ту логику, что действует по ходу этих изменений.

Система зедльмайровских методологических понятий-метафор будет присутствовать и у нас. «*Утрата*» сменяется «*возникновением*» и приходит к «*искусству и истине*». Причем последнее не заменяет первое и второе, а присутствует в том и другом, хотя с точки зрения зедльмайровской творческой хронологии и является подведением промежуточных итогов. Эти тематические разделы являются одновременно и состояниями искусства, и методологическими ситуациями, разными отношениями к истине. Поэтому мы начнем в 1-й главе с анализа методологического сборника (1958) и ретроспективно вернемся во 2-й главе к книге о современности (1948), чтобы в 3-й главе углубиться в историю, обратившись к книге о соборе (1950). В Заклучении мы попытаемся наметить основные «выходы» в современность той проблематики, что будет сформулирована по ходу анализа. Несомненно, многие вопросы останутся за пределами нашей работы, и об этом в Заклучении будет сказано подробнее.

Непосредственной задачей нашей книги будет достаточно внимательное прочтение, описание и комментарий зедльмайровских текстов, в некотором роде текстовый анализ, «отчет о чтении». Эти тексты мы постараемся привлечь в достаточном количестве и в виде цитат. Они будут и предметом анализа, и одновременно наилучшими «иллюстрациями» идей и мыслей их творца. По ходу «чтения» мы будем обращаться и к другим работам Зедльмайра. Они составляют от-

дельный корпус «малых творений», которые, группируясь вокруг главных, сами оказываются подлинным их комментарием, образуют в некотором роде смысловую, концептуальную и интерпретационную «среду» для главных книг о соборе и современности.

Тем более что сам Зедльмайр сгруппировал их в отдельную «сумму», названную «Эпохи и творения». Именно это словосочетание и описывает подлинную «середину» творчества Ханса Зедльмайра: постоянно присутствующая «дистанция-напряжение» (*Spannweite*) между уникальным художественным творением и не менее неповторимой исторической эпохой. То и другое требуют своей интерпретации, понимания, а по сути — помещения в соответствующий контекст или контексты:

«Вместо того, чтобы выделить одно измерение смысла, контекст дает возможность и даже утверждает совокупное существование нескольких измерений, на манер того, как разные тексты наслаиваются друг на друга в палимпсесте»⁵⁹.

Вопрос заключается в том, возможно ли создавать контексты, предназначенные именно для интерпретации и создающие реальности, внутри подобных контекстов только и существующие.

Примечания

- ¹ Основные работы, посвященные методологическому наследию Зедльмайра, приводятся в Библиографии.
- ² *Schapiro M.* Review of Kunstwissenschaftliche Forschungen II. — AB, XVIII, p. 258–268
- ³ Op. cit., p. 260.
- ⁴ Диттманн ссылается на Шапиро в подтверждение своего критического взгляда на Зедльмайра.
- ⁵ Обоим книгам посвящена весьма обширная литература, которая приводится также в Библиографии.
- ⁶ *Badt Karl.* Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln, 1960.
- ⁷ *Badt K.* Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. 1971.
- ⁸ Общефилософский фон всей антизедльмайровской полемики Бадта с замечательной обстоятельностью и одновременно краткостью представлен в работе «Историко-художественный контекст»: *Badt K.* Der kunstgeschichtliche Zusammenhang (1966–67). In: *Badt K.* Kunsttheoretische Versuche. Köln, 1968, S. 141–175. «Неравнодушие» Бадта к Зедльмайру выражается, между прочим, в том, что он путает его с Пэхтом, ошибочно приписывая Зедльмайру издание «Исторической грамматики» Ригля (1966). Вообще, Бадт — серьезный источник для всей последующей, постзедльмайровской немецкоязычной методологии, ориентированной на герменевтическую теорию. Ср. общетеоретические взгляды еще одного оппонента Зедльмайра — Мартина Гозебруха: *Gosebruch Martin.* Methode der Kunstwissenschaften. — Enzyklopedie der geistwissenschaftlichen Arbeitsmethoden. 6. Lieferung: Methoden der Kunst- und Musikwissenschaften. München-Wien, 1970, S. 3–68.

- ⁹ *Dittmann Lorenz*. Stil, Symbol, Srtuktur. München, 1967.
- ¹⁰ Характерная формулировка Диттманна, выдающая его критический стиль: «Безудержному *эстетизму* гештальт-теории соответствует *натурализм* в теории искусства» (S. 158).
- ¹¹ В ней есть даже, вероятно, высшая похвала, какую только мог ожидать Зедльмайр: «Историко-художественная теория Ханса Зедльмайра — самая всеобъемлющая в научной истории искусства» (Ibid., S. 147).
- ¹² Впрочем, в одном месте Диттманн (Op. cit., S. 205) признает, что между поздним, «онтологическим» Зедльмайром и Зедльмайром эпохи «Квинтэссенции...» — «резкие противоречия». Скорее — «серьезные различия»...
- ¹³ *Lützelers Heinrich*. Zur Lage der Kunstwissenschaft. — Ztschrift f. Aesth. u. Allg. Kunstwissenschaft, XIX/1 (1974), S. 24–56. См. также его фундаментальное изыскание: *Lützelers Heinrich*. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. 3 Bde., Freiburg-München, 1975.
- ¹⁴ По удачному выражению Лютцелера, «практика историка искусства часто бывает умнее его теории» (Ibid., S. 35).
- ¹⁵ Ibid., S. 40.
- ¹⁶ Op. cit. В другом месте, цитируя статью Ф. Вайнхандля (1926), Диттманн намекает на гештальтистские аспекты нацизма (S. 20).
- ¹⁷ Лютцелер прямо указывает на недостаток «жизненности» в его рассуждениях (Op. cit., S. 41).
- ¹⁸ Op. cit., S. 39.
- ¹⁹ *Dittmann*. Op. cit., S. 236.
- ²⁰ О скрытом цитировании Зедльмайра и самим Бадтом говорит Лютцелер. (Op., S. 36).
- ²¹ Op. cit., S. 234.
- ²² Другими словами, понимание произведения искусства, с точки зрения Зедльмайра, — это поиск тех самых «окон в абсолютное», о которых в «Положении человека в космосе» (1927) говорит Макс Шелер, ссылаясь на Гегеля (Макс Шелер. Избранные произведения. М., 1994, с. 162).
- ²³ *Dittmann*. Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte. In: *Lützelers Heinrich*. Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. 3 Bde., Freiburg-München, 1975, S. 51–88. Однако и в данной обзорной работе есть совершенно неприемлемое утверждение, будто Зедльмайр начинал с метода «непосредственных аналогий структурных единств между культурными группами и отдельным произведением» и будто только позднее этот подход «разрешился в *“наглядном характере”* как “середине” произведения искусства» (S. 65). Впрочем, чуть далее Диттманн уточняет, что первый подход характерен для архитектуроведческих штудий Зедльмайра, а второй — для анализа живописи и скульптуры (S. 80). Здесь же встречается еще одно, пожалуй, самое выдающееся, почти буквальное, дословное совпадение выражений мыслей Бадта и Зедльмайра. Если первый применительно к соотношению структурных законов и свободного творчества внутри произведения пользуется метафорой «лука и тетивы», то второй (то есть Зедльмайр) говорит довольно часто о «световой дуге» (по-немецки лук и дуга — *der Bogen*). Но Диттманн, по своему обыкновению, утверждает (S. 81), что у Зедльмайра как раз нет того, что имеется у Бадта (в данном случае — «лука и тетивы»).
- ²⁴ *Lützelers*. Op. cit., S. 40.

- ²⁵ Ibid., S. 39. Впрочем, сам Лютцелер тонко, но без одобрения замечает, что эта самая «метаистория не имеет отношения к художественной, историко-художественной действительности» (Ibid.).
- ²⁶ Ibid., S. 55–56.
- ²⁷ Hofmann W. Was bleibt von Wiener Schule? — Jahrbuch des Zentralinstituts f. Kunstgeschichte, 1986, 2, S. 287. Иначе говоря, проблемы «классицизма» и «антиклассицизма», столь важные для зедльмайровского подхода, обладают не только художественным, но и методологическим измерением. Вообще, гештальт-метод специально приспособлен для прослеживания «гештальтообразующих» трансформаций в истории. Тот же Хофманн, прямо указывает на это, разбирая теорию искусства Р. Арнхейма: Hofmann W. Über Gestalt und Symbol. In: Hofmann Werner. Bruchlinien: Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München, 1979, S. 27.
- ²⁸ Лютцелер вспоминает, что уже раннего Панофского (вместе, кстати, с Паулем Франклем, будущим самым нетерпимым оппонентом Зедльмайра) критики называли «конструктивистом». См. Lützel. Op. cit., S. 3. Даже метод Аби Варбурга, примененный в его первой «иконологической» статье о Палаццо Скифаноия (1912), был назван «коллажем» (Heckscher W.S. The genesis of iconology. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Kongresses f. Kunstgeschichte in Bonn. Brl., 1967, Bd. 3, S. 257). Об этом говорит Бечманн (Bätschmann O. Op. cit., S. 463–464). Можно предположить, что метафора «коллажа» возникает в критическом сознании всякий раз при встрече с чем-то новым, непривычным, что не воспринимается как целое. Совершенно характерная негативная гештальт-ситуация. С точки зрения Бечманна, прием коллажа типичен для метода, направленного на воспроизведение *процесса* творчества, а не на интерпретацию окончательного творения.
- ²⁹ Sauerländer Willibald. Ein Heimlicher Moderner. — Die Zeit, 20.07.1984, S. 33.
- ³⁰ Hofmann Werner. Anstelle eines Nachrufes. — Idea, 1984, 3, S. 7–17.
- ³¹ Belting Hans. Das Ende der Kunstgeschichte? Köln, 1983; Eine Revision. 1993.
- ³² Прежде всего, Хофманн, поставивший Бельтинга в один ряд с якобы существовавшей архаизирующе-модернистской традицией Венской школы.
- ³³ Gerat Ivan. Sedlmayrs Kunstbegriff. — Ars, Bratislava, 1995, n. 2, 113–134. И. Герат — автор уже упоминавшейся среди работ о готике, тематически более специальной диссертации о Зедльмайре: Gerat Ivan. Unerwünschte Freiheit. Instrumentalisierung des Mittelalterbildes im kunstgeschichtlichen Denken von Hans Sedlmayr. Freiburg, 1995.
- ³⁴ Следующее замечание можно применить ко всему творчеству Зедльмайра, ведь его текстам столь свойственна повышенная «литературность»: «Через указание, что состояние наблюдения характерно для европейцев, Зедльмайр все равно никак не уточняет смысл “субъективности”: причем речь идет именно о сокрытии не только абстрактной, внеисторической субъективности, но и о сокрытии той персональности, что укоренена во временной и пространственной ситуации...». См.: Gerat I. Op. cit., S. 115.
- ³⁵ Gerat I. Op. cit., S. 134.
- ³⁶ Köhler Herbert. Strukturelle Bildlichkeit. Studien zum Begriff der Struktur in der Kunstgeschichte. München, 1984.
- ³⁷ Эко У. Открытая структура...
- ³⁸ «Вся жизнь его прошла в дискуссии», — отмечает не вполне одобрительно в некрологе Хофманн (Op. cit., S. 7).
- ³⁹ Хофманн в некрологе называет ее «любовой атакой», S. 7.
- ⁴⁰ Hefte des kunsthistorischen Seminars... 1962, Hft. 6–7.

- ⁴¹ Хороший способ обозначить круг его единомышленников — вспомнить два юбилейных сборника в его честь: *Festschrift für Hans Sedlmayr*. München, 1962; *Barock in Salzburg*. *Festschrift für Hans Sedlmayr*. Salzburg, 1978. Существует также сборник, приуроченный к 65-летию Зедльмайра: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie in 19. Jahrhundert (zum 65. Geburtstag Sedlmayr's)*. Brl., 1963 (рец.: E. Gombrich — ВМ, sept. 1964, p. 418–420).
- ⁴² Столь же программный характер, как и у Зедльмайра, имела его работа «Конец теории отображения» — *Pächt O. Das Ende der Abbildtheorie*. In: *Kritische Berichte zur Kunstliteratur, 1930/31*, S. 1–9. Нельзя забывать, что «Критические сообщения...» — главный орган «новой венской школы» — основаны были именно Пэхтом.
- ⁴³ Кроме знаменитого «Умирания искусства» (1937), В. Вейдле был автором ряда работ, к которым Зедльмайр относился с неизменным почтением. См., например: *Über die kunstgeschichtlichen Begriffe "Stil" und "Sprache"*. In: *Festschrift für Hans Sedlmayr*. München, 1962, S. 102–115.
- ⁴⁴ *Panofsky E. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*. In: *Idem. Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln, 1975, S. 25. Вообще говоря, эта работа Панофского 1940 года (перв. название *The History of art as Humanistic Discipline*) поражает иногда буквальным совпадением выражений с Зедльмайром. Стоит особо выделить его понятие «сатанократия» как отличительную черту современной культурной ситуации.
- ⁴⁵ Самое острое место — из «Искусства и иллюзии», да и то — под прикрытием авторитета К.Р. Поппера (Зедльмайр чересчур спиритуалистичен и несколько античеловечен, слишком свободно пользуется словом «дух» и рассчитывает на слабости «легко внушаемой публики»).
- ⁴⁶ Цитата из него неожиданно появляется в виде эпитафии в первом издании «Утраты середины», но затем — исчезает.
- ⁴⁷ Брунову принадлежит одна рецензия на работу Зедльмайра: *Brunow Nikolay. «Das erste mittelalterliche Architektursystem»*. — *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. XXXV, 1935, S. 109–113.
- ⁴⁸ В *Dictionary of Art* (vol. I, p. 684–685) В.С. Турчин указывает не на правомерность причисления Алпатова к структуралистам, называя его метод «эссеизмом».
- ⁴⁹ См. в Библиографии работ Зедльмайра.
- ⁵⁰ *Недошивин Г.А.* Из истории современной западной социологии искусства. — *Современное искусствознание за рубежом*. Очерки. М., 1964, с. 7–40.
- ⁵¹ *Куракина Л.* Критика философско-эстетических основ «теории интерпретаций» литературного произведения — *Художественный образ и структура*. М., 1975, с. 64–75; *Перов Ю.* В поисках методологического синтеза. — *Методологические проблемы современного искусствознания*. В. 1. Л., 1975, с. 166–175; *Зисль А.Я.* Конфронтации в эстетике. Очерки о природе искусства. М., 1980, с. 138–141; *Ванслов В.В.* Католический критик модернизма. (Модернизм в оценке Ханса Зедльмайра). *Ванслов В.В.* Эстетика. Искусство. Искусствознание. Вопросы теории и истории. М., 1983, с. 378–389.
- ⁵² *Грableва А.Н.* Критический анализ эстетической концепции Ханса Зедльмайра. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., МГУ, 1970. Этой исследовательнице принадлежит и довольно подробный обзор теоретического наследия Зедльмайра: *Грableва А.Н.* Феноменологическая эстетика Ханса Зедльмайра. — *Современная буржуазная эстетика*. Критические очерки. М., 1978, с. 165–192.
- ⁵³ *Тасалов В.И.* Принцип «конструктивной» гармонии произведения в методологии буржуазного искусствознания. — *Актуальные вопросы методологии современного искусствознания*. М., 1983, с. 333–358; Он же. Ханс Зедльмайр. Дилем-

ма хаоса и порядка в постмодернизме 50–70-х гг. — Искусствознание Запада об искусстве XX в. М., 1988, с. 43–71.

- ⁵⁴ *Андрияускас А.А.* К вопросу о некоторых методологических аспектах исторических связей искусствознания с эстетикой и философией искусства (XVIII — начало XX века). — Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1986, с. 91–121.
- ⁵⁵ *Бибихин В.В.* — Общество. Культура. Философия. Материалы к XVII Всемирному философскому конгрессу. Реферативный сборник. М., 1983, с. 56–102; *Он же.* Новый ренессанс. М., 1998. Если не придирается к разного рода фактографическим мелочам, можно сказать, что данный автор в силу поставленных перед ним задач предлагает довольно подробное и, главное, адекватное изложение взглядов Зедльмайра, перемежая, правда, положения последнего своими собственными рассуждениями-замечаниями, которые трудно отделить от «основного текста», воспроизводимого иногда без кавычек. Тем не менее совершенно неудачна несколько скомканная концовка реферата «Утраты середины», где выражается собственное отношение автора заметок к Зедльмайру. Очень странно, на наш взгляд, что Бибихин не нашел ничего оригинального во взглядах Зедльмайра, одно лишь «профессиональное усвоение и критическое развитие традиции...» (с. 125). Еще более удивительно заявление, что «философия искусства (?) Зедльмайра свидетельствует о внутреннем кризисе искусствознания как автономной науке» и что «Ганс Зедльмайр дает ясно видеть неизбежную зависимость всякой теории художественного творчества от фундаментальной философии» (с. 126). Во-первых, Зедльмайр не писал никакой «философии искусства»; во-вторых, как философия может свидетельствовать о кризисе конкретной науки, если это только не философия науки; в-третьих, Зедльмайр как раз сам отрицал автономность и науки, и искусства, но не в пользу философии, а в пользу религии, точнее говоря, христианской веры. О последней автор реферата, видимо, не должен был упоминать, когда в советское время составлял данный текст (характерен обрыв цитаты относительно «незанятого трона», который, на самом деле, согласно тексту книги Зедльмайра, есть «оставленный пустым трон Богочеловека»). Но всю «критическую» концовку сборника советских времен можно было переработать для книги 1998 года, если на то не было никаких идейных соображений. Лишний раз убеждаешься, как трудно признать философу, что «фундаментальная философия» сама есть вполне зависимая, а вовсе не конечная инстанция, которую даже историк искусства может использовать для собственных и совершенно законных надобностей...
- ⁵⁶ *Ювалова Е.* О некоторых интерпретациях ранней и высокой готики. — Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв. М., 1977, с. 38–46.
- ⁵⁷ *Гершензон-Чегодаева Н.М.* Брейгель. М., 1983, с. 176–180, 255–257. Еще более фрагментарно и случайно цитируется Зедльмайр у Алпатова в связи с работами Брейгеля и Вермера: *Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963², с. 168–169, 176 («в ней [картине Брейгеля. — С.В.] трудно разграничить несколько четко очерченных смыслов: повествовательный, аллегорический, назидательный, как во многих произведениях средневековой живописи»). Концовка заметки об «Аллегории живописи» Вермера — очень близка по духу Зедльмайру и написана не без впечатлений от последнего (с. 180).
- ⁵⁸ *Sedlmayr H.* Jan Vermeer. Der Ruhm der Malkunst. — In: Kunst und Wahrheit. S. 160–172.
- ⁵⁹ *Рикёр Поль.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 1995, с. 147.

Между этими двумя односторонними позициями — между эстетизмом и логицизмом — невозможен никакой сплав с помощью расчленяющего *synthesis a priori*, иначе говоря, через философское и историческое суждение. Возможна только нечистая контаминация; и, кажется, это есть фактическое состояние сегодняшней так называемой истории искусства.

Юлиус фон Шлоссер

Несомненно, весь объем наследия Зедльмайра, интерпретатора искусства и критика культуры, теоретика и практика гештальт-структурализма, тоже является единым гештальтом, целостным образом метода и эпохи в их взаимном переплетении и взаимном обосновании.

И что крайне существенно, во всех его трудах присутствует и иной аспект всякого гештальта — его динамичность, связанность с *процессом* восприятия, то есть не только усвоения, но и активной переработки, переоформления исходного материала, организации его на иных принципах по сравнению с первоначальными. Редкий из историков искусства был столь же последовательным как в достижениях, так и в очевидно нерешенных проблемах, каким был Зедльмайр, и надо себе представлять, что проблематичность, открытость и экспериментальность¹ выводов — это признак избранного им метода, бросающийся в глаза субъективизм которого — качество экзистенциального порядка. Это как раз и отличает данный вариант структурализма с герменевтическим лицом от структурализма с физиономией лингвистической.

Цель данной главы — показать, что созданная в начале творчества теоретическая и практическая модель гештальт-структурализма, которой, так или иначе, старался быть верен Зедльмайр, определила не только выбор предмета интересов, не только результаты зедльмайровских наблюдений над историческим материалом, но и всю последовательность его теоретической эволюции или трансформации. Зедльмайровский метод определяет не только научную судьбу своего творца, но и судьбу значительной части науки об искусстве. По сво-

ей внутренней методологической логике гештальт-теория не только разрешает проблемы искусства, истории искусства, но и ставит новые. И в том числе — проблемы науки об искусстве. Многие нынешние свойства нашей дисциплины связаны с ее недавним методологическим, в том числе и структуралистским, гештальтистским прошлым. И это прошлое нельзя ни забывать, ни тем более не узнавать в нынешнем облике науки².

Мы попытаемся объяснить, почему, по нашему мнению, важнейшей «критической формой» творчества Зедльмайра, важнейшим из «симптомов» его научной деятельности является постоянный поиск некоего концептуального и идейного пространства, внутри которого только и возможно было рассмотрение собственно искусства. При чем речь шла не только о выборе средств исследования.

Более того, последовательно «приближаясь» в своих анализах к такому аналитическому уровню, где сходятся смыслы и значения, рожденные в других дисциплинах, Зедльмайр фактически ищет и обретает не только критерии объяснения смысла, но и качественной оценки произведения искусства. Но одновременно оказывается, что Зедльмайр под качественной оценкой подразумевает и определение морального «качества» произведения, вынесение морально-нравственного суждения по поводу тех смысловых структур, что составляют всю «симптоматику» художественного творения.

Многих критиков Зедльмайра смущало и возмущало, как такой, казалось бы, разборчивый наблюдатель и интерпретатор скрытых и потому уникальных художественных и смысловых структур совмещал со своим, казалось бы, объективным структурным методом порой предельную и крайнюю субъективную нетерпимость «ценностных» оценок?

Или, быть может, он не всегда был объективным историком (если вообще в истории возможна объективность)? Быть может, он вообразил себя объективным критиком? Быть может, он не всегда, а лишь вначале был структуралистом? Мы попытаемся показать, что понимание всех особенностей и даже странностей зедльмайровского метода возможно, если, во-первых, признать известную вариативность, «многослойность» и подвижность его методологических практик и если, во-вторых, признать его не только и не столько историком искусства, сколько своеобразным критиком-экспериментатором, усилия которого прилагаются не только к современной культуре, и даже не просто к истории искусства. Зедльмайр стремился быть критиком доктрин, идей, тайных мыслей, намерений, настроений и убеждений. Иначе говоря, оставаясь в рамках истории искусства, он хотел быть и был критиком души и нравственности, избавителем человеческого духа от своих (или чужих) фантазмов и идолов. И как разнообразны могут быть сферы бытия человеческого духа, как разнообразны — исторические формы искусства, так же многообразны могут быть и подходы исследователя. Быть во всеоружии — вот и задача, и состояние критика-историка³.

Можно заметить, как трудно для Зедльмайра ограничиваться конкретным бытием общего смысла внутри художественной формы-структуры. Как важно ему находить «иные сферы»⁴. И причина того — выбранная и практикуемая им методика анализа формы как гештальта, как такой структуры, которая, прежде всего, динамична, описывается как последовательность изменений на разных уровнях, слоях и, в конце концов, — в разных смысловых контекстах. Уровень формы имеет свое завершение, границы. Как видно из зедльмайровских анализов конкретных произведений⁵, его восприятие, толкование и интерпретация формы произведения как гештальта, равновесия противоположностей, достаточно быстро достигают некоторого методологического и смыслового порога. Такой подход имеет свой предел, так как невозможно бесконечно уточнять и истончать анализ, выискивая все более мелкие и уже почти неуловимые нюансы антиномических взаимодополнительных отношений. Именно за и вне подобной сетки «центростремительных» отношений ритмов, цветовых пятен и композиционных схем только и начинается самое интересное — «действие смысла» (П. Рикер). Форма достигает своего «критического» состояния, ее диссонансы уже не разрешимы на данном уровне, и тогда ее спасает так сказать *deus ex theoriae* — объективный смысл, идеальный мир независимых от человека идей и доктрин. Этот идеальный мир как бы открывается и произведению, достигшему своей «критической формы», и интерпретации, которая, как всегда был уверен Зедльмайр, в своих формально-стилистических затруднениях тоже достигает некоторого критического порога.

Такой «круг» совершает зедльмайровская «критическая интерпретация»: от созерцания формы через ее критические границы и до смысловых «выходов», зияний, разломов исторического существования, до встречи с Абсолютным духом.

Точно такой же аналитический путь, такой интерпретационный цикл проходит и сам Зедльмайр применительно к каждому явлению на каждом уровне: от отдельной черты явления, через само явление до его положения внутри эпохи, внутри истории. Структурны, иерархичны и, в конце концов, диалектичны не только сами вещи, но и их контексты, структурна и содержит много уровней их интерпретация.

Но, в отличие от культурантропологов, для Зедльмайра эта встреча вовсе не интимное переживание и событие в глубине человеческого бытия, на определенном «слое» (Ротхакер⁶) души, а объективное, часто не зависимое от человека действие, проявление высших закономерностей.

Хотя, может быть, интимность переживания и таится в духовном опыте самого интерпретатора, но это не отражается на самой интерпретации. Впрочем, можно найти экзистенциальные места у самого Зедльмайра. Весьма редки в его работах какие-либо автобиографические аллюзии, но стоит обратить внимание, насколько они глобальны и одновременно болезненны. Вот как описывает, например, Зедль-

майр свою встречу с «настоящим», живым, реальным, подлинным и потому устрашающим сюрреализмом:

«Летом 1942 года в России я видел в одном типичном “парке культуры” следующую сюрреалистическую картину, причем — в действительности: на фоне сине-стального неба возвышалась некая скульптура — одна из тех античных скульптур, что серийно фабрикуются из самого дешевого бетона с гипсовой обмазкой, одна из тех, какие знает всякий, где-либо посещавший подобные “парки культуры”. Из обрубка оторванной руки торчал многожильный проволочный каркас — как обнаженная сеть кровеносных сосудов. И за всем этим — небесная безоблачная синева. К цоколю статуи один солдат пристроил снятое колесо какой-то машины и расстелил поверх свой красный шейный платок, а между ног Аполлона, на плоскости цоколя разложил свой ужин, три трофейных яйца. Подавляющий, резкий свет послеобеденного солнца являл всю эту сцену в какой-то зверской, стальной жесткости и с такой пластикой, которая вызывала боль. Если бы можно было установить выдержку, как в цветном фильме, на мгновение, уместяющееся в разрыве одной секунды, получилось бы несомненное произведение сюрреалистического искусства, — быть может, не шедевр, но, во всяком случае, — не слабее всех тех дюжин и сотен достижений, что можно видеть на выставках сюрреализма. Художником, создавшим эту композицию, была тотальная война, которая случайно и в искаленном виде собрала вместе в тесном пространстве что-то, никак друг другу не принадлежащее, извратила вещи и помешала им (оставаться самими собой). Инструментом искусства могла служить наведенная на резкость цветная камера, я был только посредником, который открыл в реальности подобный, никогда прежде не изображавшийся мотив»⁷.

Это самый личный текст из напечатанных при жизни Зедльмайра. Существенно, что он является и конкретной методологической иллюстрацией, благодаря которой мы уясняем, что сюрреализм заключается не просто в деструкции, а в деструкции, произведенной человеческими руками ради произведения чисто формального, эстетического эффекта. Более того, подлинный сюрреализм заключается даже не в этом, а в совмещении несовместимого, нарушении смысловых отношений, семантических аналогий, которые вполне допускают разомкнутость формальных связей, но ради смыкания связей смысловых. Поэтому подлинный критик должен не только видеть и вскрывать, но и вызывать структурные кризисы, дабы, посягнув на центр структуры, на ее инварианту, убедиться в ее способности двигаться и выбирать некоторый правильный, то есть прямой, осевой путь, с четко выявленной серединой. Понятно, что путь может быть и вертикальным, по направлению к Небу. Это даже желательно.

Структурный анализ Зедльмайра как начальный этап его методологического движения

Для возникающей второй науки об искусстве почти все связано с необходимостью поиска оснований для достижения в каждом конкретном случае отчетливых решений.

Ханс Зедльмайр

По той причине, что Зедльмайр является уже классиком науки, его взгляды в сознании многих тоже обрели классическую, законченную, твердую и неизменную определенность. Но если посмотреть на главную методологическую книгу Зедльмайра — «Искусство и истина» (1956), то сразу бросается в глаза, что это сборник работ, охватывающих период времени в 30 лет. Именно столько лет, собственно, и длилось к тому моменту научное творчество Зедльмайра. И все эти годы шло формирование и уточнение методологии — параллельно с чисто историческими изысканиями. Поэтому структура книги воспроизводит не столько эволюцию взглядов Зедльмайра, сколько растянутую во времени, представленную в диахроническом аспекте, структуру его концепции искусства и науки об искусстве.

Структура книги проста и изящна.

Три статьи о трех фазах истории науки — «История искусства как история стиля» (1929) — «История искусства как история искусства» (1931) — «История искусства как история духа» (1948). Очевидно, что речь идет не только об этапах развития науки, но и о ее методологических модусах, тех ее состояниях-обликах, тех ее разных гештальтах, которые она обретает перед лицом разных целей и разного материала.

Три статьи о трех «открытых», незавершенных темах искусства и науки: «Проблема интерпретации» (1944) — «Проблема времени» (1955) — «Проблема истины» (1953). Смысл, вечность, реальность являются действительно проблемами, методологическими и экзистенциальными пределами; это те «критические» точки мышления и бытия, которые грозят и тому и другому «кризисом», вынесением приговора. Смысл может быть скрыт и недоступен, вечность — ускользнуть, предметная реальность — исказиться... Это и кризис, и одновременно «середина» книги и теории. И разрешается напряжение в практике интерпретации, в двух «Примерах интерпретации»: живописи («Аллегория живописи» Вермера Дельфтского) и архитектуры (Венская Карлскірхе Фишера фон Эрлаха Старшего). Характерно, что практика представлена только *двумя* образцами: практика открыта, хотя и завершает теоретическую трилогию⁸. Следует упомянуть «Введение», повествующее о новых путях науки, и финальную энциклопедическую заметку «История искусства как наука». Нетрудно заметить все ту же «обрамляющую форму», в центре которой не столь-

ко ответы, сколько сконцентрированные до предела вопросы (и к науке, и к искусству). Но это и «диафаническая», то есть прозрачная, проходимая, конструкция: ничто, кажется, не препятствует взору проникнуть вглубь (хотя именно там взгляд упирается в тайну искусства и секреты науки)...

Общепризнанно, что Зедльмайр — структуралист. Но кто не структуралист в XX веке? Хотя бы в методологическом, если не в онтологическом и философском плане.

Другое дело, что Зедльмайр постоянно этот структурализм декларировал. Но делал он это достаточно специфически. Во всяком случае, от него скорее можно услышать о гештальте, чем о структуре. Эти вещи у некоторых авторов, пытающихся совместить семиотику и психологию восприятия, принципиально и максимально сближаются⁹. Но по нашему мнению, применительно к Зедльмайру можно делать корректное различие структурализма вообще и гештальт-теории. Эти две методологические тенденции если и совпали, то только позднее, где-то в 40-е годы, но не в 20-е годы, когда формировались исходные теоретические убеждения Зедльмайра¹⁰. Более того, показать это будет одной из задач нашей работы: уже в 30-е годы у Зедльмайра намечается серьезная коррекция структурного анализа. Но, во всяком случае, вполне очевидно, что с появлением структурного метода, точнее — гештальт-метода — связан переворот в гуманитарной методологии. Это признает и сам Зедльмайр, начиная отсчет новой, «второй» истории искусства с момента рождения структурного анализа¹¹.

Сразу скажем, что в другом месте («Возникновение собора») Зедльмайр уточняет свою периодизацию: речь идет о феноменологическом повороте в науке истории искусства¹². Это более точный и более общий взгляд. Во всяком случае, необходимо учитывать то резкое отвержение формального и генетического метода, которое не успевал подчеркивать Зедльмайр всю жизнь.

И начало этого крестового похода против «формалистической ереси», продолжавшегося всю жизнь, — статьи 20–30-х годов, «героического периода в истории новой венской школы», когда Зедльмайр «первый обратил внимание на важность гештальт-психологии...»¹³.

Формальный метод — схематичен, априорен, то есть подменяет непосредственное восприятие и переживание произведения построением понятийных схем и классификаций, редукция которых только и позволяет усмотреть сущность, эйдос вещи, в том числе и вещи художественной.

До сих пор общепризнанный поворотный пункт истории науки — «Квинтэссенция учения Ригля» (1927, опубл. 1929). Для нас важно помимо много другого подчеркнутое размежевание с неокантианским духом в науке, что отразилось в довольно корректной полемике с «дико-иконологическим»¹⁴ Панофским.

«Но Панофский предложил <...> собственное позитивное изложение понятия “художественная воля”: “художественная воля” есть имманентный объективный смысл художественного феномена. Но и его решение неудовлетворительно. Потому что слово “смысл” еще куда более многозначно, чем термин “художественная воля”. <...>. То динамическое, что помещено в художественную волю, при таком подходе утрачивается совершенно. В конце концов, с Панофским случается та же ошибка, что и с теми, кто в художественной воле хотел видеть абстракцию: то, что реально проявляется в художественном образовании (Kunstgebilde) и изменяет его, естественно, само должно быть чем-то действенным, действительным, реальным»¹⁵.

Специфика зедльмайровского «гештальтизма» связана с тем, что это не просто ранний, но альтернативный, то есть не лингвистический, вариант структурализма. Он гораздо больше приспособлен именно для анализа изобразительного искусства, так как в нем налицо попытка учета эмоционально-экзистенциальной составляющей созерцания искусства.

Зедльмайр не скрывает источники своего теоретического вдохновения. Виднейшее место среди них занимают, конечно, отцы-основатели гештальт-психологии — К. Коффка, К. Левин, М. Вертгеймер и другие. Одновременно стоит обратить внимание и на морально-экзистенциальный вариант «философии жизни» (поздний Зиммель, отчасти — Й. Хейзинга). Но это чуть позднее, пока же перед нами радикальное отвержение всей прежней науки ради завоевания новой науки, новой точности, говоря языком гештальт-теории — новой, подлинной «прегнантности», то есть эмпирически очевидной адекватности, уместности и приемлемости теории, метода анализа, наблюдения, результатов. Сразу скажем, что правильная с точки зрения гештальт-подхода установка, структура — это структура, способная подвергаться трансформации, транспозиции.

Зедльмайр никогда не был чистым теоретиком. Более того, будучи учеником Дворжака, он начинал вовсе не с «истории идей». Работы 20-х и 30-х годов связаны с достаточно традиционной областью интересов старой — формальной — науки с историей архитектуры¹⁶. Но именно на почти техническом уровне истории строительства Зедльмайр предпринимает крутую ревизию методов и принципов.

Итак, из чего же состоит теория искусства и методология истории искусства согласно «раннему» Зедльмайру? Ответ на этот вопрос содержится в знаменитой статье 1931 года «К строгой науке об искусстве»¹⁷, из которой становится очевидным, что «в середине» теории и практики Зедльмайра в начальную пору его теоретического созревания стояла концепция «наглядного характера».

«Правильная установка» и «наглядный характер»

В нынешней науке об искусстве все еще широко распространено наивное мнение, <...> что владеть произведением искусства можно посредством какой угодно, даже повседневной установки, благо, что внешне художественная вещь со всей очевидностью стоит перед нами.

Ханс Зедльмайр

Новая психология уже сейчас таит в себе избыток знаний, которые только и ждут своего применения в объясняющей науке об искусстве.

Ханс Зедльмайр

Стоит обратить внимание, что построение новой науки об искусстве Зедльмайр начинает с выяснения условий верного восприятия произведения. Таким критерием верности для него является в первую очередь «правильная установка» (*Einstellung*). Очень существенно для уяснения всей концепции Зедльмайра понять, что он под этим подразумевает.

Сам Зедльмайр перечисляет несколько вариантов понимания «правильной установки». Самый естественный, донаучный и потому отвергаемый подход — произведение (феномен, не вещь) надо воспринимать так, чтобы получить максимум переживания. Более тонкий вариант ответа — установка зрителя и интерпретатора должна воспроизводить «изначальную» установку, то есть такую, «под воздействием которой определенная, конкретная художественная вещь обрела именно данную и никакую иную форму».

Это чисто позитивистское требование доминирует и в нынешней науке, стремящейся к «точности» и верифицируемости, свойственной естественнонаучному методу. Но Зедльмайр, со ссылкой на Янтцена, ее отвергает ради третьего, структурно-гештальтистского варианта:

«...предпочтение отдается тому восприятию, при котором в большем целом, включающем в себя данное произведение, становятся объяснимы моменты, остававшиеся не понятными до тех пор, пока в них всматривались посредством другой установки. Одним из такого “большого целого” может считаться событие, из которого произведение возникло. Если в данном событии обретают смысл те черты, которые при ином, обособленном восприятии произведения оказываются лишенными смысла, случайными, то это и станет признаком правильной установки. Восприятие отдельного произведения проверяется пониманием структуры события и его протекания»¹⁸.

Крайне важно отметить, что основной критерий правильности установки имеет *смысловой* характер: правильная установка дает

правильное, то есть полное и структурно развитое *понимание* произведения как целого, заключенного в еще большее целое¹⁹. Более того, «правильная установка» обеспечивает прирост знания, появления нового смысла, которого могло не быть не только в предварительном взгляде зрителя, но и во взгляде на свое творение самого творца.

«...состоит в том, что становятся понятными те его черты и свойства, которые прежде принимались как данность. Прогресс в том, что приходят к таким понятиям, к таким “схватываниям”, с помощью которых из как можно меньшего количества центрального выявляют максимально больше доступного определению. Он — в лучшем понимании творения. Но такое понимание не ограничивается сферой интеллектуальной деятельности. Оно охватывает и зону восприятия. Если я лучше понимаю произведение, то я и вижу его по-другому, т. е. расчлененнее, гештальтнее. Сам феномен становится “лучше”»²⁰.

Знаменитая формула — «из как можно меньшего количества центрального выявляют максимально больше доступного определению» — стала универсальным символом всего метода Зедльмайра, точнее, всех его методов. Но одновременно эта фраза явилась камнем преткновения для многих интерпретаторов самого Зедльмайра, особенно тех, кто вкусил плодов с древа постструктурализма. Им казалось, что центр у Зедльмайра — это та структуралистская матрица-инварианта, которую как раз желательно поскорее утратить. Но при ближайшем рассмотрении мы замечаем, что все рассуждения Зедльмайра имеют подчеркнуто рецептивный характер: центральное здесь синоним сущностного, конституирование которого — полностью в ведении зрителя, который, однако, обязан этот «центр» узреть и испытать его воздействие, чтобы попытаться воздействовать на него²¹.

Поэтому адекватная установка подразумевает и адекватный предмет исследования. Таковым может быть только единичное произведение как основная, минимальная единица и художественного целого («искусство»), и исторического единства («эпоха»)²².

«Пока отдельное произведение искусства признается за особую, еще не преодоленную задачу науки об искусстве, оно предстоит нам во всей своей и близости, и новизне. Прежде простое средство познания, след чего-то иного, что должно быть из него извлечено, теперь оно является в себе покоящимся малым миром — особым и особенного рода»²³.

Итак, одно из главных достижений новой науки — новая концепция произведения искусства как динамического целого, обретающего и структуру, и смысл под адекватным взглядом интерпретатора.

Причем совершенно необходимо говорить о динамизме двоякого рода (оба находят выражение в гештальте): динамизм акта создания произведения и динамизм акта восприятия²⁴.

Более того, Зедльмайр бегло очерчивает облик художественного произведения как открытой структуры, которую необходимо описывать в терминах характерологии, как многоуровневую смысловую систему:

«Оказывается, что — по аналогии со структурой “большого мира” — и в отдельном произведении искусства, без нарушения его единства и замкнутости, не все со всем одинаково прочно взаимосвязано, но что существует ступенчатая градация взаимно противоположных зависимостей, градация значимо необходимого и (относительно) случайного. Получаются типичные комплексы взаимозависимостей, которые могут быть познаны, будучи выводимы из одного центрального структурного принципа»²⁵.

«Комплексы взаимозависимостей» для Зедльмайра — это набор определенных «характеров», динамических и смысловых констант, описывающих различные аспекты взаимодействия творения как микрокосма с макрокосмом, внешним миром в широком смысле слова. Подобная характерология включает целый спектр «характеров»:

«...“динамический характер” художественного творения (имманентная, релевантная ценность). Исходя из творения, можно заключать не только о фактическом, но и о конечном состоянии — об “идеале”, к которому творение из себя самого «стремится», и о «расстоянии» до этого конечного состояния, к которому оно склоняется. <...>

...физиогномический характер (выразительная ценность) творения. Качество “трагичность”, “тяжесть”, “мягкость” и т. д. не являются ни в коем случае результатами вчувствования или ассоциации со стороны наблюдателя. Они суть объективные свойства данного творения при определенном типе его построения, но действуют эти свойства только в соотнесении с определенной установкой (базис выражения). <...>

...“трансцендирующий характер” художественного творения. Отдельное творение указывает поверх себя на другие раскрытия того же самого способа гештальтизации, репрезентацией которого оно является. <...>

...“направленный смысл” художественного творения. Это должно означать следующее: без вреда своей эстетической замкнутости творение несет в себе следы своей предыстории и контуры будущих преобразований»²⁶.

Не случайно вся эта череда «характеров» замыкается весьма выразительным неологизмом «бытие-направленность» (Gerichtetsein).

Художественное творение обретает свое бытие при встрече с иным бытием, точнее, с целой чередой разнообразных экзистенций, начиная с бытия художника и заканчивая абсолютным бытием. И все это на уровне характеров, то есть устойчивых внешних проявлений-воздействий некоторых внутренних состояний, которые предполагают реакцию на себя со стороны других характеров. Отметим сразу, что именно здесь уже вырисовывается перспектива будущей зедльмайровской «истории духа».

Чуть позднее вся эта характерология сконцентрируется в понятии «наглядного характера» («Anschauliche Charakter») ²⁷. «Наглядный характер», наряду с «серединой», можно сказать, универсальная метафора всей теории искусства у Зедльмайра ²⁸. «Наглядный характер» подчеркивает именно непосредственность контакта, восприятия, усвоения предмета (феноменологичность); но также и эмоциональный аспект; а в целом — самое главное — аспект уникальности (именно характерологические качества).

Другими словами, «наглядный характер» — совокупность гештальтных качеств, то, что непосредственно входит в содержание эстетического опыта и экзистенциального переживания. Соответственно, все это есть то, что по определению, по природе открыто зрителю и подразумевает интерпретатора ²⁹.

Причем интерпретатором является и художник (он сам оперирует «наглядными качествами»), и (во вторую очередь) — критик. Тот и другой имеют дело с одним «гештальтом», наглядным характером, находятся в одном объективном, независимом от них (потому что «бессознательном»), но усвояемом и перцептивном, и «концептивном» поле.

Еще более важен эпистемологический и методологический аспект «наглядного характера»: в усвоении его заложен потенциал самопроверки интерпретатора, так как логическое обоснование «наглядного характера» можно связать с проблемой определения логического статуса имен собственных, в которые каждый способен без труда вкладывать свой смысл согласно собственному пониманию этого имени. Поэтому, например, Б. Рассел и Л. Витгенштейн отказывали собственным именам в наличии смысла. И наоборот, Г. Фреге настаивал на осмысленности собственных имен, но при соблюдении «холистического постулата» ³⁰. Иначе говоря, если гештальт образует целостную связь с полем, то наглядный характер, подобно имени собственному, — с контекстом. Интерпретация, в таком случае, — это именно необходимость усилия по вкладыванию некоторого смысла. Для зрителя-интерпретатора индивидуальное — как бы перпендикулярно общему, это самое зияющее свободное место, пустота, которую необходимо заполнить пониманием, своим смыслом, требует отдачи, жертвы, и только тогда в том, что казалось пустым, лишенным смысла, откроется чужое Я, чужая «собственность». При всей наглядности наглядного характера уникальное в нем сокрыто и не совсем доступно дискурсивно-интеллектуальному усвоению. И это еще один аргумент в пользу того, что

индивидуальное в художественном творении характерологично и способно к сопротивлению. Формальный анализ, таким образом, может быть заменен «характероанализом» в широком смысле слова как системой типичных реакций на внешние и внутренние «раздражители» (реакций как со стороны самого творения, так и интерпретатора).

Иначе говоря, перед нами особая разновидность гештальтизма: в нем доля эмоционально-интуитивистского элемента превосходит все позитивистско-научные импульсы. Не случайно все происходит на венской почве: «венский кружок» логического анализа явно соперничает с Кроче (через Шлоссера). Как мы увидим, победу временно одерживает «третья сила» в лице психоанализа. Но позднее для Зедльмайра вырисовывается более существенная перспектива — сопряжение «строгих» методов с открытостью и морально-нравственной насыщенностью религиозного экзистенциализма, хотя именно этого слова у него почти не сыщешь.

Здесь необходимо, вероятно, вспомнить и «позднего» Гуссерля, и вообще «постхайдеггерианскую» традицию (Э. Грасси как ближайший аналог).

Но пока все дело ограничивается довольно остроумным синтезом феноменологии (непосредственное восприятие, усмотрение сущности) и гештальтизма (эта самая сущность подчиняется структурным законам; более того: структурно-динамична сама ситуация усмотрения и восприятия произведения)³¹.

На этом пути нельзя было останавливаться, ибо психология восприятия таила больше вопросов-концептов, чем ответов-рецептов³².

То есть оказывается, что «перцептуализм» как принцип — тот же схематизм и, в конце концов, прежний, казалось бы, забытый или динамизированный формализм. Ведь тот же Вельфлин — «история искусства как история зрительного восприятия». Разница выходила небольшая: раньше исходным пунктом были общие исторические схемы, теперь — схемы индивидуально-отдельные, не исторические, а перцептивные. Если прежние схемы были направлены на обширные художественные общности (стили школ, эпох), то новые — на отдельное произведение³³. Прибавлялись только сложности с обобщением, историзацией материала³⁴.

Иначе говоря, довольно отчетливо вырисовываются границы гештальт-теории как обновленного, но все-таки «формализма» (содержательная сторона искусства пока оказывается не освоенной с заявленных «новых» позиций).

Именно это замечали критики Зедльмайра, находя противоречия в его структурном методе. Но они воспринимали этот метод как конечное достижение Зедльмайра. Естественно, делались выводы, что старая «форма» ничуть не хуже новой «структуры». Мы видим это у Диттманна, а также у Герата³⁵ — попытку истолковать-ограничить метод Зедльмайра одним формальным уровнем.

Но все дело в том, что почти синхронно (или с некоторым запозданием, это надо признать) Зедльмайр вырабатывает концепцию

и практику интерпретации произведения искусства. Безусловная веха на этом пути — статья «*Macchia** Брейгеля» (1934)³⁶.

Работа написана через три года после статьи, посвященной «строгой науке об искусстве», в ней встречается тезис, прежде почти невозможный:

«Из понятой живописной концепции картин Брейгеля, из “чистых” форм — собственно из того, что Имбриани назвал “*macchia*”, — можно наглядно вывести не только все предложенные Брейгелем изобразительные мотивы, но и те всеобщие сферы, в которые, кажется, погружены различные предметы изображения и которые только и наделяют эти предметы особыми и именно в картинах выражаемыми смысловыми тонами»³⁷.

Итак, произведение искусства обретает свой смысл только благодаря «всеобщим сферам», выход к которым, точнее, наглядное обнаружение которых в художественных образах — задача интерпретации. Так разрешается заявленный в предыдущей работе «динамический», то есть открытый, характер художественного творения.

Это почти очевидное воздействие идей Б. Кроче — главного источника вдохновения для всей венской школы. Зедльмайр выступает теперь как настоящий ученик Шлоссера, главного популяризатора идей Кроче за Альпами. Как сформулировал Д. Фрай, один из возможных путей синтеза формального и содержательного плана в произведении искусства — «непосредственное переживание произведения искусства, данного в нерасчлененном единстве». Это то, что сам Кроче называл «*intenzione espressa*», которая психологически укоренена в творческом акте и иначе именуется «*macchia*» (старый термин, введенный еще в XIX веке), то есть тем самым «пятном», в котором гештальт и смысл могут быть усвоены целостно³⁸. Художественная структура, гештальт — это такое пятно, которое благодаря своей «расплывчатости» в состоянии вместить максимум значения. Необходимо только понять, каким способом можно «настроить фокус», навести на резкость, чтобы достичь смысловой четкости, то есть узнаваемости тех самых «всеобщих сфер»³⁹.

Необходимо себе представлять, что одно из достижений Зедльмайра — именно новое понимание того, что такое произведение искусства, что предстоит нашему телесному и мысленному взору и что происходит с произведением, когда на него взирают и пытаются понять. Лучше всего это сформулировал Пэхт:

«Вечная заслуга Зедльмайра состоит в доведении до нашего сознания того обстоятельства, что истинный предмет истории искусства еще не задан материальным присутствием произведения искусства, что мы еще обязаны извлечь его заново из материального субстрата посредством повторно-творческого акта смотрения»⁴⁰.

* Пятно (*итал.*).

Послетворение как репродукция

Как же можно утверждать историю искусства в качестве respectable научной дисциплины, если даже ее предметы появляются на свет в результате иррационального и субъективного процесса? <...> Действительный ответ заключается в следующем обстоятельстве: интуитивное эстетическое послетворение и археологическое исследование так соединены друг с другом, что можно говорить об «органической ситуации».

Э. Панофский

Хороший читатель, читатель отборный, сочувствующий и созидающий, — это перечитыватель.

В.В. Набоков

Первоначальный объективизм подхода смягчается у Зедльмайра довольно скоро — по мере просто доведения теории и методологии до логического конца — до достижения, так сказать, второго полюса в процессе анализа произведения искусства. Если на одном полюсе — творческая индивидуальность художника, посередине — само творение, то на другом полюсе — личность интерпретатора. Постепенно Зедльмайр начинает задумываться о ведущей, определяющей роли самого исследователя в познании произведения. Не случайно первые следы новой концепции нащупываются при обращении в 1934 году к анализу отдельной творческой индивидуальности — Брейгеля. В этом же ряду стоят работы о Микеланджело, Домье (1940, 1945). По аналогии с художником-творцом складывается идея творца-интерпретатора.

Таким образом, ригористичная структуралистско-гештальтистская позиция окрашивается в более тонкие тона феноменологии и — в дальнейшем — «истории духа»: у Зедльмайра складывается действительно целостная картина интерпретации-понимания, а не просто анализа произведения с помощью строгих, «научных» приемов. Эмоциональная составляющая его методологической интуиции наконец обретает свое воплощение в стройной теории и практике интерпретации как возрождения, восстановления произведения искусства, его «послетворения».

Если первоначально нашему взору предстает нерасчлененный эстетический «феномен», обретающий именно в процессе восприятия и усвоения форму гештальта, то завершается все появлением на свет фактически нового творения — понятого и тем самым оживленного произведения искусства. Становится понятным ошибка большинства критиков Зедльмайра: они не учитывали различия между тем, что именуется *Kunst Ding*, то есть «художественной вещью», и *Kunstwerk*, собственно «художественным произведением». Первое — часть мира вещей, мертвый предмет, ставший таковым в результате материального исторического бытия. Второе — усвоенное интерпретатором (и переданное другим) произведение, плод творческих усилий художника, которые были повторены на новом уровне и в новых условиях интерпретатором. По необходимости интерпретатор является соавто-

ром художника. Но это подразумевает, в свою очередь, «дальнейшее соавторство» читателя и зрителя...⁴¹

Хофманн, связывая единой методологической линией Шлоссера, Зедльмайра и Г. Бельтинга, достаточно точно формулирует саму суть зедльмайровского понимания интерпретации:

«Историк искусства призван стать партнером, историческим органом художника; художник же должен стать его заказчиком. В этой концепции Бельтинга не сделан маленький заключительный шаг: историк искусства сам становится художником или, по крайней мере, принимает на себя часть его функций»⁴².

Впрочем, следует представлять себе, какую роль отводил интерпретатору Зедльмайр: если художник — это композитор, то интерпретатор сродни музыканту. Так считает Зедльмайр, оговаривая почти трагическое для него обстоятельство, связанное с необходимостью словесного, языкового посредничества в деле интерпретации.

Но мы должны себе представлять безусловную необходимость именно литературного творчества для интерпретатора: он действительно призван не только заменить художника, но и превзойти его, прежде всего на текстуальном, литературно-дискурсивном уровне. Поэтому, если искать более точные соответствия требованиям Зедльмайра, то

«поэтическое описание образного творения являет такую форму истолкования произведений искусства, которая сближается с субъективной интерпретацией из области музыки и театра»⁴³.

И здесь возникает вопрос: что воспроизводится интерпретатором? Может ли он уподобиться собственно художнику, создавшему когда-то произведение? Может ли он представить и реконструировать его внутренний мир, те духовные творческие процессы, что вели его к созданию произведения искусства?

Ответ Зедльмайра, как он изложен в «Проблемах интерпретации», совершенно определен, но вполне открыт для толкования:

«В реальности же интерпретирование произведения изобразительного искусства (точно так же, как и музыки, ибо есть только одно искусство) — есть воссоздание, есть репродукция. И событие воссоздания заново — если рассматривать это событие как духовное — сущностно то же. Различен род опосредования “интерпретации”. Для произведения изобразительного искусства воссоздание осуществляется не “в действительности” — через исполнение, “игру” произведения, благодаря чему оно заново оказывается перед телесным ухом или глазом, — но только духовно, внутренним глазом, в замкнутости единичного духа, способного к интерпретации. Опосредование происходит не через озвучивание, но через слово — и отсюда многочисленные трудности и за-

блуждения, делающие интерпретирование изобразительного искусства столь опасным предприятием»⁴⁴.

Это один из тех «в высшей степени спорных тезисов» Зедльмайра, которыми был смущен Пэхт. Стоит, однако, обратить внимание, что он окрашен в отчетливые нравственные тона:

«Лишь немногим дано восстановить в себе способность к созерцанию и передать его другим. <...>. Множество великих произведений искусства были таким образом пробуждены к жизни перед “духовными очами” великих “воспроизводителей”; немалое число их — вероятно, в первый раз с момента их создания — были снова полностью усвоены, вызвали чистое наслаждение и с помощью “заново-открывателей” стали для многих источником незамутненного удовлетворения и средоточием нового духовного единения. Историки искусства — как возродители “уснувших” произведений искусства — открыли для нации и мира неисчислимые сокровища. Этот бескорыстный подъем сокрытых на дне морском кладов будущее оценит как достижение нашей эпохи»⁴⁵.

Но, кроме этого желания взять на себя ответственность художника, совершенно очевидна и попытка преодолеть чисто методологическое затруднение. Ведь возникает вопрос: а возможно ли вообще приблизиться, а тем более углубиться в такую неуловимую и темную область, как творческая душа, тем более отдаленная от нас исторически? Именно этого требует, как мы покажем ниже, более объективистски настроенная методология. Для Зедльмайра очевидно, что куда «доступнее» проверке, критике субъективность интерпретатора, чем умершего давно художника. «Восстановление» его внутреннего мира, то есть его самого, весьма затруднено. Но как можно восстановить только его произведение, что за сила отделяет творение от творца? Только смерть того и другого, подверженность действию времени. Но то же время способно и оживлять, если это «настоящее время», о чем мы скажем ниже...

Естественно, ближайший аналог «восстановительной» программы Зедльмайра — вся традиция классической герменевтики, начиная с Шлейермахера, через В. Дильтея (его требование «*Nacherleben*»^{*} сродни зедльмайровскому «*Nachschaffen*»^{**}) и заканчивая Гадамером⁴⁶.

Но достаточно отчетливо видны и границы герменевтики с ее чисто философскими критериями истины, в отличие от науки об искусстве, которая призвана все-таки сохранять верность не столько даже истории и миру человеческих чувств, сколько художественной практике. Искусствовед ближе к музыканту-исполнителю, чем к музыковеду: тексты историка искусства — *обязательные и неизбежные* дополнения к произведению, понятному как изобразительно-символиче-

^{*} Последующее переживание (*нем.*).

^{**} Букв.: после-творение (*нем.*).

ская партитура, тексты музыковеда — всего лишь комментарии, отчет о воспринятом.

Более близкий пример единства исходных импульсов — Панофский⁴⁷. Но для Панофского вполне традиционно задача *Nachschaffen* состояла именно в «воспроизведении» *первоначальной* эстетической «интенции». Вот характерное рассуждение Панофского. При всем даже терминологическом подобии следует обратить внимание на принципиальное отличие от Зедльмайровского способа мышления:

«Историк искусства <...> собирает свой “материал” путем интуитивного эстетического “воссоздания” <...>. «Однако, говоря о “воссоздании”, важно подчеркнуть приставку “вос-”. <...> Испытывая эстетическое переживание от произведения искусства, мы осуществляем два совершенно различных акта, которые, однако, сливаются в единое *Erlebnis**: мы выстраиваем эстетический объект, воссоздавая произведение искусства в соответствии с “интенцией” его создателя, и одновременно свободно создаем ряд эстетических ценностей...»⁴⁸.

Тот же Пэхт говорит о принципиальном несходстве исходных интуиций в гештальт-теории венской школы и в неокантианстве Панофского. И это понятно, ибо для Зедльмайра, как именно венского историка искусства, вопрос о восстановлении первоначальных устремлений художника не стоял. Ему очевидна была интуитивная, темная, архаичная и именно феноменологическая природа и самого творения, и самого творчества. «После-творение» для Зедльмайра, как мы уже видели, есть именно интерпретация: оживление с помощью надления новым, то есть актуальным и потому реальным, смыслом.

При всем сходстве формулировок, у Панофского и Зедльмайра речь идет действительно просто о разных вещах: Панофскому как стороннику Кассирера было легче видеть в произведении искусства, прежде всего, структуру смысловую: для него подлежало восстановлению именно конвенциональное, общекультурное, коллективное значение произведения, которое понималось как «символическая форма», как бы заведомо создаваемая ради ее последующей «дешифровки».

Зедльмайр, ощущавший себя феноменологом и одновременно историком, понимал и «переживал» произведение как уникальный, целостный и потому замкнутый в себе мир-индивидуум, совмещающий в себе как формальные, так и смысловые качества и обращенный дополнительно к истории через акт своей интерпретации. Иначе говоря, «мир» не вовне, а внутри творения: контекст не вовне, а внутри произведения. Но не менее уникальна, неповторима была и ситуация встречи, восприятия произведения, где включались и действовали уже «интенции» зрителя-интерпретатора, который тоже вовсе не является «внешним фактором» интерпретации.

* Переживание (*нем.*).

Тем более что инструментом этой именно не «репродукции», а «творения заново» у Зедльмайра выступает не просто способность интерпретатора рассуждать критически (в том числе и по отношению к себе). Гораздо важнее была способность правильно видеть, умение выработать верную установку, дающую постижение сущностных связей, отношений и качеств, пребывающих вне исторического времени. Именно это и есть «наглядный характер».

Поэтому, по сути, интерпретация как после-творение (*Nachschaffen*) — это и после-творение соответствующей ситуации, творческой и, значит, открытой, неопределенной и потому готовой к определению. И потому это повторное появление произведения на свет столь же уникально, как и момент его «первого» рождения.

Но, повторяем, существуют принципиальные варианты в тактике: как продвигаться этими путями интерпретации, что видеть в качестве цели. Один ответ — более традиционный и «более» герменевтический — подразумевает движение к общему, общезначимому, коллективному, «духовному». Еще на культурно-историческом уровне это осуществляет Вельфлин, на уровне «символических форм» — Кассирер и Панофский. Юнг вспоминается, как крайнее выражение «буквально-символического» подхода, построенного на аналогических умозаключениях.

Еще раз подчеркнем, что у Зедльмайра все немного иначе. Хотя, быть может, он стремится к тому же, но его методологическое оснащение диктует ему иной путь. Для него речь идет не о «парадигматическом» (ассоциативном) отыскании и описании «символического» (общезначимого), а об узнавании неповторимого в «облике», почти «лике» конкретного произведения. Важно, значимо данное и уникальное «выражение лица» произведения (его «физиогномика»). Более того, общее познается как «фактор», как то, что выступает «силой» по отношению к данному произведению (фактически это то, что его породило, и, вполне возможно, то, что вызывало и произведение как реакцию сопротивления). Это дает адекватность процесса интерпретации процессу рождения-творения произведения. Ведь дело не в том, чтобы «реставрировать» прежнее (и потому, казалось бы, истинное) состояние творения, произведения, а в том, чтобы пережить то же событие творения как акт и структурирующий, и смыслообразующий применительно к бытию — самого интерпретатора.

Вся проблема заключается в том, необходимо ли стремиться к «точности» («прегнантности») — так для Зедльмайра, или сразу можно оговорить, что речь идет об интерпретации, созидании (или открытии?) нового смысла. Проблема разрешается именно в рамках экзистенциального подхода: для конкретного интерпретатора его интерпретация должна быть единственной, как будто другой быть не может (точнее говоря, ее и нет, если интерпретатор ее не знает). Вопрос о «честности» и ответственности интерпретации подразумевает именно экзистенциальную и фактически религиозную ситуацию.

Тем более что Зедльмайр отчетливо различает интерпретацию и предшествующее ей объяснение, называя фактический, «материаль-

ный» состав произведения текстом. Это подразумевает специфические «текстологические» процедуры восстановления этой исходной художественной «субстанции» традиционными методами археологии искусства вкупе с филологией и источниковедением.

Как верно показал Диттманн⁴⁹, Зедльмайр постепенно расширял понятие «наглядного характера», придавая ему почти универсальный смысл: наглядность, характерность, физиогномичность — качества уже не только произведения искусства, но и вообще всего исконного, подлинного, они в том числе и первичные, архаичные свойства природного мира. Но, и это крайне важно для понимания эволюции мысли Зедльмайра, таким способом можно было расширять, так сказать, онтологический смысл этого понятия, добираться чуть ли не до повседневности, а достичь истории было затруднительно.

«Не отказывается ли структурный анализ от истории? Он не в состоянии прояснить протекание событий в границах эпохи и их взаиморасположение, восприятие искусства в определенной исторической ситуации и их роль в обществе. Он ведет к изоляции произведения и оказывается благосклонным больше к точечному исследованию искусства на основании шумных анализов отдельных вещей. В то время как история стиля с легкостью преувеличивает исторические связи, структурный анализ совершенно пренебрегает ими. То есть новые вопросы проникают, так сказать, за его спиной. Эти вопросы таковы: история и искусство; искусство и общество; мировая история искусства»⁵⁰.

Избранный Зедльмайром метод не позволяет останавливаться, он требует достижения все новых и новых уровней целостности, единства, углубляясь и во все более древние слои психики, и во все более трансцендентные уровни реальности. И одна из таких реальностей — реальность истории, как следующий уровень, ступень единства, то есть единство исторического. Так возникает неразрешимая в пределах гештальт-структурализма проблема построения истории искусства: структурные методы — синхронистичны, т. к. отдельное произведение и отдельный анализ его — вне времени. История же — именно процесс, растянутый, протяженный во времени. Это есть уже диахрония, и она могла стать камнем преткновения, потому что она действительно «выглядывает из-за спины» структурного анализа, она «по ту сторону» формального строя произведения, его структуры. И подобную «потусторонность» истории Зедльмайр чувствовал очень остро, пытаясь то нейтрализовать это качество, то, наоборот, подчеркнуть...

Вообще, забегая вперед, можно сказать, что самое общее свойство его методологии — своеобразная «аналитическая потусторонность», череда выходов за пределы данного уровня: «по ту сторону» формального анализа — анализ структурный; по ту сторону структурного (как вскоре убедимся) — духовно-сакральный. Легко заметить, что, несмотря на все желание выйти за пределы структурного подхода, способы

выхода — все-таки структурные. Легко убедиться, что достижение следующего уровня возможно после исчерпания связей, отношений, оппозиций и противоречий предыдущего уровня.

Geistesgeschichte* как опыт распространения на историю и преодоления структурных методов

Микрокосм несет в себе макрокосм: не Рембрандт является в качестве искусства, но искусство — в качестве Рембрандта <...>, не Джотто — «выражение своего времени», но время выражает себя в качестве Джотто.

*Юлиус фон Шлоссер*⁵¹

Я осмеливаюсь предположить, что история искусства как история религии, и особенно как история культа, способна объяснить несравнимо больше фактов, чем история искусства как история социума или история рас.

Ханс Зедльмайр

Но как все-таки можно, сохранив все лучшее, что было в структурном методе, найти подступы к истории? Только допустив в ней, в истории, нечто устойчивое, неизменное. Это не могла быть художественная форма, так как ей по природе полагалось меняться. Неизменным мог быть только смысловой «уровень» произведения, выраженный в индивидуальном творении как его мыслительная, эмоциональная и, главное, сакральная составляющая. Так, наконец, мы подошли к «середине» теории и практики Зедльмайра: к осуществленной им кардинальной ревизии уже смысловой составляющей искусства, ревизии «истории духа». Если ревизия формализма была связана с Риглем, то нынешняя — с Дворжаком, с именем которого ассоциируется и само выражение «история духа»⁵².

Исходный импульс для пересмотра духовной истории искусства Зедльмайр называет «формально-спиритуалистической дилеммой», которая возникает при интерпретации произведения:

«Дилемма отчетливо проявляется на той методологической плоскости, с которой, логически, как раз и начинается всякая научная работа историка искусства: уже на уровне интерпретации произведения искусства»⁵³.

Совершенно характерное движение мысли Зедльмайра: духовное начало — это именно то, что связывает внутри истории единичное (произведение) и общее (эпоху). Но духовное в эпохе не есть просто идейное ее наполнение. Важно добраться до тех факторов, что формируют истоки всех событий эпохи. А истоки всего — по определению — Абсолютный дух. Поэтому:

* История духа (нем.).

«В методе должно было бы выразиться то обстоятельство, что при генетическом истолковании искусства какой-либо эпохи исходят из отношения к Богу. История искусства в качестве истории духа, понятая столь конкретно, стала бы историей искусства как истории религии. Но тогда ее центральным элементом была бы “история искусства как история культа”. Потому что там, где отношение к Богу понимается серьезно, там оно выражается в культе <...> Если же все-таки есть необходимость историю искусства как историю духа принимать всерьез, то тогда от исследователя потребуется некоторое решение. Перед ним встанет вопрос: верит ли он в реальность Абсолютного духа»⁵⁴.

Стоит обратить внимание, как резко и решительно Зедльмайр обозначает нравственную подоплеку этого, казалось бы, чисто логического решения:

«Автономный человеческий дух, свободно парящий в виде голой идеи, способен самоутвердиться лишь в течение короткого времени. Не соединяясь с Богом, он соединяется с той реальностью, что ниже духа»⁵⁵.

Более того, дух проявляется в полной мере, по мнению Зедльмайра, только в своих «высших проявлениях», в совершенном («классическом») искусстве. Отсюда возникает проблема «ранга и ценности». Пока продолжает действовать структурный тип мышления: ведь высшие проявления тем и хороши, что они очерчивают всю структуру явления (в данном случае искусство эпохи) целиком. «Лучшее» тем и хорошо, что оно образцово и образцово передает саму суть явления, является его ядром, серединой, из которой можно выстроить и периферию. Тем самым все исследовательски-эвристические процедуры исчерпаны, так как все вторичное можно вывести дедуктивно из набора исходных «экземплярных» феноменов...

Поэтому следующая глава статьи Зедльмайра имеет совершенно особый, вызывающе-многообещающий характер: «За пределами науки — метаистория искусства». Зедльмайр почти не скрывает, что наука для него заканчивается на уровне структурных методов. Дальше начинается нечто принципиально иное, так сказать, «потустороннее», которое, впрочем, по определению, непосредственно касается человеческого бытия. Но это уже ситуация не познавательного-научного, а экзистенциально-нравственного в чистом виде:

«Девиз “история искусства как история духа” наполнится смыслом, ведущим и еще выше, и еще глубже, чем самый высочайший из смыслов, до сих пор открытых. Но он доступен только тому, кто верит в абсолютную истину — истину Откровения. Ибо только такой человек знает разницу между духом истинным и духом ложным, между духом, который мертвит, и духом, который животворит»⁵⁶.

Рассуждения Зедльмайра приобретают необыкновенно торжественные интонации:

«На этом высшем, мыслимом уровне история искусства как история духа превращается в историю искусства как пневматологию и демонологию. И именно здесь раскрываются самые всеобъемлющие категории рассмотрения искусства, которые вообще можно себе помыслить: искусство небес, искусство земли, которую унижали и прославляли вместе с Богочеловеком, искусство преисподней. Так что подобная, наивысшая плоскость оказывается, с научной точки зрения, и самой плодотворной».

Это смысловой и методологический апогей обновленной «истории духа». Далее, по своему обыкновению, Зедльмайр делает шаг назад, разбирая «заблуждения по поводу духа» (эти заблуждения обозначаются понятиями «маньеризм — экспрессионизм — сюрреализм»). И в конце появляются знаменитые слова Зедльмайра, которые часто цитируют, но не совсем верно делают в них акцент. Серьезное восприятие истории

«означает не стремление искусственно ее гармонизировать, но, наоборот, видеть в ней борьбу духов, рассматривать ее как низвержение и возрождение, а каждую эпоху — вместе с Францем фон Баадером — как частный Страшный суд»⁵⁷.

Итак, выход из круга структуралистско-гештальтистского метода — рассмотрение явления с точки зрения его «кризиса», как фактически неуравновешенной системы противоречий. Всякое явление становится явлением историческим, если берется именно в становлении, в своей незаконченности, своей открытости, в том числе и навстречу своей оценки, вынесения приговора, в том числе — нравственного.

Говоря самыми общими словами, движение к истории у Зедльмайра приводит его к утверждению именно динамических характеристик гештальта, понятого как стремление к идеалу, задаваемость, но недостижимость совершенного состояния.

Но именно эта вторая проделанная Зедльмайром ревизия осталась в тени. Все обвинения Зедльмайра в некорректном использовании структурных методов, как уже говорилось, связаны были с отождествлением со структурными методами методов уже иных, которым Зедльмайр не подобрал такого же броского названия, как «структурный анализ». Забегая вперед, скажем, что духовно-исторический метод Зедльмайра, сформировавшийся непосредственно перед войной и развитый в полной мере уже после войны, — этот метод обновленной «истории духа» можно назвать «критическим анализом», или более точно — «сакрально-критическим анализом», ибо сердцевина, «середина» его — понятие священного, *sacrum*, как это довольно точно, хотя и с неодобрением, показал один критик-марксист⁵⁸.

Сразу отметим, что обретение «историко-духовных» измерений искусства происходит у Зедльмайра в форме преодоления его «объективного гештальтизма». Характерный для «новой венской школы» крочечанский интуитивизм подготовил почву для зедльмайровского спиритуализма, оттеняя в нем чисто религиозные мотивы. Но осуществляет этот переход, как мы видели, теория интерпретации (и практика — рубеж 30-х и 40-х годов, когда пишутся статьи об отдельных мастерах).

Крайне существенен и совершенно традиционен (по содержанию, не по способу выражения) тезис о «разломах человеческого духа» как месте действия «истории духа». Подразумевается, что слабость человеческого естества компенсируется отчасти «сильной» наукой, которую, однако, еще надо создать.

«История искусства как история духа в своей первой фазе почти всегда превращается в историю стиля как историю мировоззрения, в то время как она — как мы увидели — могла бы и должна была быть историей искусства в качестве истории эпифании абсолютного духа в разломах-преломлениях человеческого духа, зависящего от времени»⁵⁹.

И все же Зедльмайру требуется «объективный» субстрат, действующая и организующая сила, оправдывающая ту стремительную спиритуализацию всей проблематики, которую он пытается осуществить. Таким фактором, который и «расширяет зрение в гештальте»⁶⁰, и организует смысловые закономерности произведения, одновременно отсылая к устойчивому, «необходимому» и осмысленному порядку бытия, становится время, точнее — морально-религиозная ревизия экзистенциально-онтологической концепции времени.

Тема времени как способ расширения смыслового (онтологического) горизонта истории искусства

Ибо как человек предстоит времени, так он предстоит и самому себе, своему ближнему, живой и неживой природе, духовному миру.

Ханс Зедльмайр

Время есть не только зеркало вечности, в каждое мгновение оно также и привносит нечто в вечность.

Пауль Тиллих

Концепция темпоральности у Зедльмайра — предел его экзистенциальных теоретических усилий. Под знаком времени Зедльмайр пытается принципиально преобразить произведение искусства, превращая его во вневременное теофаническое сверхсобытие, откры-

вение вечности, сообщающееся посредством художественного творения с земным миром.

Исходный постулат Зедльмайра, противопоставляющего истинное время времени «видимому», звучит следующим образом:

«Основополагающее и типическое в экзистенциальном понятии времени — образующем модификацию исторического времени — есть концентрация на отдельном мгновении в его последней актуальной остроте»⁶¹.

Настоящее — «пограничный случай в историческом времени». В него вбирается, в нем концентрируется все прошлое, теряя тем самым, по мысли Зедльмайра, в этом «точечном» состоянии свое смысловое наполнение. Поэтому важно обрести истинное понимание настоящего, которое призвано преодолевать ложную экзистенциальность.

Достаточно традиционно Зедльмайр обращается в поисках истинной, подлинной временности к «парадигме», связанной с музыкальным произведением, точнее говоря, с «опытом прослушивания истинного музыкального произведения»:

«...время, в течение которого мы воспринимаем, слушаем музыкальное произведение именно как произведение искусства, имеет совершенно другой характер и совершенно другую структуру по сравнению с историческим временем, которое “одновременно” протекает, или скорее упраздняется. Это различие ни в коей мере не чисто психологическое, <...> но онтическое, это есть различие способов бытия подобной временности».

Важно также и то, что такого рода настоящее обладает совершенно иной структурой, по мнению Зедльмайра, обозначаемой не совсем точно словом «бездвременность»:

«Во времени музыкального произведения присутствует то, об утрате чего мы жалуем в историческом времени: истинное, покоящееся настоящее, “постоянное сейчас”, “вечное настоящее”, бытие-устранение бренности мгновения и остановка (так сказать) “целого” времени в ддящемся, непрерывном (не дискретном) настоящем. <...> Подразумевается своеобразная избавленность-отрешенность настоящего от бренности “мгновения”, и выражается в высшей степени решающий структурный момент этой сверх-исторической временности. Мгновение добывается как будто длительности, тем самым только и становясь подлинным настоящим».

Кроме того, в этом истинном настоящем «благополучно присутствуют» и прошлое, и будущее, по-новому взаимодействуя и друг с другом, и с настоящим:

В истинном музыкальном произведении уже “происшедшее” музыкальное событие произошло (*imperfectum*) совсем не в том смысле, в каком происходит для нас прошедшая история. Отсутствует элемент вины, который если и не свойственен с необходимостью каждому отдельному событию истории, то во всяком случае безусловно принадлежит историчности как таковой»⁶².

Поэтому Зедльмайр подчеркивает, что произведение искусства добывается «своей собственной экзистенции — в той мере, в какой оно, в качестве законченного в себе мира, освобождается от исторического времени».

«Истинное настоящее интегрирует (“исцеляет”) моменты временности, стремящиеся к спору⁶³, в “цельное” — нераздробленное — время. Они подобраны настоящим и покоятся, примиренные друг с другом — “снятые”-убранные (то есть убереженные, не просто уничтоженные), и в них предвосхищены-предрасположены к взаиморасположению: во всегда бывающем как бывающем ставшим и всегда становящемся быть. Но это собственно и есть то, что подразумевается и лежит в основании, когда ведут речь или о “вневременности” произведения искусства, или о его “вечности”, или о “возвышенности-подобранности”»⁶⁴.

«Подобранность» искусства как альтернатива «заброшенности» человека — характерный ход полемики Зедльмайра с Хайдеггером. Зедльмайр намеревается преодолеть, по его мнению, ограниченно-экзистенциальное восприятие временности Хайдеггера⁶⁵.

И все же мы пока остаемся в пределах одной и той же человеческой временности: временность — «видимое время» (*Scheinzeit*)⁶⁶ и временность — «свобода от времени»:

«Отношение этих двух форм нельзя понимать так, будто они чередуются друг с другом на протяжении жизни в качестве двух равноценных состояний. Наоборот, они находятся друг с другом в отношении структурно-иерархическом: над массивными формами временности экзистенциально-ответственного сознания (уступка-отступление этого сознания ведет к снятию напряжения в вульгарном времени) возвышается хрупко-совершенное царство той самой “высшей” временности, которая познается как свободная от времени. Таким образом, первые формы (с точки зрения человеческого опыта), суть то самое более изначальное, из-за которого и может раскрываться второе. Но обе суть только пограничные случаи, между которыми вставлено множество посредствующих переходов»⁶⁷.

Однако важно, что произведение искусства призвано являть истинное время не только в момент своего создания. После того как оно было создано, оно неизбежно попадает в историческое время и тре-

бует «воссоздания себя в духе», во встрече-диалоге с интерпретатором. Только благодаря интерпретатору оно «просыпается к новой жизни», одновременно «впуская его в свою тайну и тем самым в истинное время». Именно здесь Зедльмайр впервые в работе прибегает к помощи Баадера, чтобы описать эту эпифанию истинного времени как «искоса брошенный взгляд»⁶⁸.

А в целом обращение к Баадеру в данной работе Зедльмайра носит принципиальный и демонстративный характер, как когда-то, 20 лет назад, — апелляция к гештальт-психологам.

Существенно, что Баадер опосредуется для Зедльмайра философ-феноменологом Больновым (а также — Беккером)⁶⁹. Именно их теорию о двух модусах времени (истинное и видимое) Зедльмайр дополняет баадеровским третьим модусом времени — временем ложным, адским, безблагодатным⁷⁰. Именно перед лицом двух крайних точек — истинного и ложного времени — видимое время обретает черты чего-то положительного, хотя не без намека на пугающую иллюзорность. Характеризуя Scheinzeit, Зедльмайр обыгрывает внешнее и внутреннее сходство слова *das Schein* (видимость-видение) со словом *die Erscheinung*, означающим и «явление», и «привидение»⁷¹.

И все же, с точки зрения Зедльмайра:

«то, что можно терпеть в этом видимом времени — как своего рода шанс на милость, — состоит исключительно в том, что оно оставляет место для истинного времени. Там же, где подобное — из-за неразумия или из-за очерствелости, закоснелости — упускается из виду или где преднамеренно или непреднамеренно открывают дверь ложному времени, — там вместе с невыносимостью растет и отчаяние»⁷².

Таким образом, вслед за Баадером, Беккером и Больновым Зедльмайр пытается выстроить при помощи гипотетически-метафорических модусов времени своего рода координатную сетку, систему онтологических координат и смысловых полей. Напряжение в системе поддерживается экзистенциальными импульсами, исходящими фактически не только от произведения и художника, но и от историка-интерпретатора, созерцающего уже не столько произведение, сколько пространственно-временной, точнее, нравственно-временной континуум.

Триада «истинного» — «видимого» — «ложного» времени повторяет универсальную иерархию в структуре зедльмайровского методологического космоса. Собственно эмпирическое время зажато в жесткие рамки полубогословской-полуфилософской риторики. Зедльмайр готов остановить не только темпоральность художественного творения вообще, не только упразднить реально временные искусства (прежде всего — кино), он останавливает само время и саму историю ради того, чтобы блеснула пред взором интерпретатора «легкая косинка» (*Silberblick*) вечности...

Но и здесь Зедльмайр не удерживается, чтобы не «актуализировать» свою теорию, чтобы не направить ее против «современности», обратившись к критике такого абсолютно «современного» вида искусства, как кино, анализируя с нравственной точки зрения состояние времени в фильме⁷³.

Но прежде он перечисляет «заблуждения по поводу бытия времени». По мнению Зедльмайра, эти заблуждения «ведут к роковым последствиям», по числу же их по крайней мере три:

«Кардинальная ошибка при взгляде на существо времени состоит в том, что видимое время принимают за время истинное. <...> Но особо роковая разновидность подобного заблуждения — принимать видимое время, с его характером бремени, заботы и “заброшенности” за прототип временности вообще. <...> Другое заблуждение состоит в представлении о вечности (истинном времени) или как о неподвижной и схематичной безвременности (спиритуалистическое заблуждение), или как о том же видимом времени, но только *ad infinitum**, удлиненном, увековеченном и уподобленном божеству (сенсуалистическое заблуждение). <...> Третье заблуждение — понимать видимое время совершенным, замкнутым в себе и противопоставленным как истинному, так и ложному времени. В действительности же в него “впущено” как то, так и другое, и потому правильно, что оно есть *status mixtus*** временности — ни совершенный, ни не совершенный. <...> Было бы заблуждением отождествлять ложное время с той же самой степенью реальности и тем же способом воздействия, что и истинное время, только со знаком минус. Это чисто манихейское заблуждение, мириться с которым мы более не намерены».

Раздел «Отношение нашей эпохи ко времени» очень важен именно для понимания онтологической и одновременно метафизической подоплеки всего того, что Зедльмайр называет «утратой середины»⁷⁴. В соответствующей главе нашей работы мы подробно коснемся этой темы, которую можно назвать «темпоральностью утраты» или, скорее, «темпоральной нозологией», так как для Зедльмайра именно время является универсальной характеристикой *состояния* эпохи, исторического бытия. Не случайно он употребляет выражение «зон».

В любом случае источником всех проблем, по мысли Зедльмайра, является то обстоятельство, что наше время — «срединное», «перемешанное», оно рискует не удержать равновесие между истинным временем и ложным, утратить «истинное настоящее».

«Столь часто обсуждаемая торопливость, беспокойность современных людей, их хронофагия, коренится в том, что они лишены

* До бесконечности (*лат.*)

** Смешанное состояние (*лат.*).

истинного настоящего. В этом отношении наша эпоха доводит до крайности характер того времени без настоящего, которое Баадер называет видимым временем и которое есть, собственно говоря, длящийся временной статус “*hujus mundi*”⁷⁵.

В целом же главный недуг нашего времени — и это звучит достаточно радикально в устах *историка* искусства — мертвящий дух «пассеизма», проявляющийся в сфере науки об искусстве, в частности в «музеальном» подходе к произведениям искусства.

И как бы в подтверждение всего сказанного — анализ «модуса временности в фильме», который для Зедльмайра — именно изобретение нашего времени, парадигма структуры временности в *Scheinzeit*. Характеристика времени в фильме у Зедльмайра отличается редким сочетанием ригоризма и задушевности, особенно когда он указывает на возможность кино «перескочить через собственную тень» с помощью музыки или, отбросив ее «костыли», «возвыситься до подобающих искусству сфер истинного времени». «Тогда, — добавляет Зедльмайр, — фильм прикасается к сказке»⁷⁶.

Нельзя не обратить внимания на скрытую полемику и одновременно невольное созвучие характеристик Зедльмайра и рассуждений современных ему французских теоретиков киноискусства, например Эмиля Вюйермоза, из которого мы позволим себе довольно длинную, но, как нам кажется, не утомительную цитату:

«Сначала музыка была первой, кто любовно склонился над колыбелью новорожденной, окруженной таким количеством злых фей. Музыка, к сожалению, не стала, как можно было о том мечтать, не то что воспитательницей, но даже крестной матерью неугомонной, плохо воспитанной и грубой девочки, которой было кино. Но эта девочка стала ее ребенком. Девочка держалась за ее руку и следовала за ней повсюду. <...> Ребенок подрос, хотя и не очень, но кормилица всегда рядом. Она не пропускает ни водевиля, ни трагедии, ни романа, <...> привычка укоренилась, герои экрана так же не могут обходиться без музыки, как жонглеры, фокусники и акробаты <...> С этой точки зрения союз двух искусств несколько унизителен для каждого из них. У музыки нет причины гордиться тем подчиненным положением, которое ей навязали. Ее пригласили потому, что в кинозалах молчание экранных призраков могло бы смутить толпу. <...> Выяснилось, что медленный и незаметный массаж, которому музыкальные колебания подвергают потайные клетки нашего организма, predisполагают к мечтательной дреме, чувствительности и сладостности головной мозг, сердце, диафрагму, селезенку и спинной мозг тех незащитных и честных граждан, которые после обеда набиваются в зрительный зал. Почему бы действительно не попросить у доброй нянюшки, ставшей массажисткой, чтобы она вызвала в организме толпы какую-нибудь ленивую реакцию или какой-нибудь рефлекс? <...> Понемногу эта необычная сообщество сильно разви-

лась. Мастерство наших дирижеров и композиторов позволило заключить между движущимся изображением и симфонией уже не брак по расчету, но настоящий брак по любви. Нет сомнений в том, что в области синестезий глаз и ухо могут замечательно вторить друг другу. Но, несмотря ни на что, где-то в абсолюте ясно чувствуется, что музыка, создаваемая вокруг изображений, не относится к сущности изображения. Это средство, подспорье, костыли молодой калеки, но уже становится ясным, что недалек тот день, когда паралитик вновь сможет ходить на собственных ногах, отбросит прочь палки и костыли и радостно устремится на завоевание свободы»⁷⁷.

Более того, некоторым теоретикам и практикам кино их искусство в идеале представлялось чем-то подобным утраченному уже ко времени романтизма *Gesamtkunstwerk*'у* былых стилевых эпох:

«Сценографическое движение, визуальные ритмы, соответствующие ритмам музыкальным, дающие общему движению его значение и силу, аналогичные в своей сути гармоническим длительностям, должны были совершенствоваться вместе, если можно так выразиться, со звучанием, извлекаемым эмоцией из самого изображения. Именно тогда заработали бы архитектурные пропорции декораций, мерцание света, глубина теней, равновесие или отсутствие такового в отношениях линий, возможности оптики. Каждый кадр “Калигари” казался аккордом, брошенным в поток фантастической и бурлескной симфонии. Аккорд осязаемый, барочный, диссонирующий с высшим движением смены изображений»⁷⁸.

Но в общем, надо сказать, кинометафоры имели в тогдашней философии широкое распространение. Достаточно вспомнить Анри Бергсона, когда он описывает не творческое, а обыденное, повседневное мышление и связанную с ним форму времени:

«Мы схватываем почти мгновенные отпечатки с проходящей реальности, и так как эти отпечатки являются характерными для этой реальности, то нам достаточно нанизывать их вдоль абстрактного единообразного, невидимого становления, находящегося в глубине аппарата познания, чтобы подражать тому, что есть характерного в самом этом становлении. <...> Идет ли речь о том, чтобы мыслить становление, или выражать его, или даже воспринимать, мы приводим в действие нечто внутреннего кинематографа. <...> Механизм нашего обычного познания имеет природу кинематографическую»⁷⁹.

Не случайно работа о времени завершает «проблемную» триаду статей в книге Зедльмайра: он действительно достигает пределов методологического умозрения, касаясь в своих размышлениях границ

* Совокупное художественное творение (*нем.*).

смежных (и не очень смежных) дисциплин. В данном случае речь идет, конечно, о трех взаимосопреженных гуманитарных сферах, с особой настойчивостью анализирующих временные аспекты искусства: экзистенциальной эстетики (сам Зедльмайр), герменевтической феноменологии (например, Гадамер), христианской, точнее, христологической теологии времени (мы выбрали Пауля Тиллиха). Воспроизведем типичные образцы этих двух последних «перспектив», «осей», координат возможных размышлений о времени. Тем самым мы сможем представить примерное местоположение Зедльмайра и иже с ним внутри этого концептуального и идейного континуума.

Из уже приводившихся выше мест видно, что главная исходная точка рассуждений Зедльмайра, то, от чего он активно и подчеркнуто отталкивается, отстраняется, — это нам уже знакомая по Бадту и Диттманну хайдеггериянская герменевтическая традиция, берущая свое начало из знаменитейшего сочинения Хайдеггера «Об истоках художественного творения» (1935). Верность Хайдеггеру заставляет Г.-Г. Гадамера весьма критично отнестись к той традиции, что представляет Зедльмайр:

«Какова присущая эстетическому бытию темпоральность? Одновременность и современность эстетического бытия вообще называют его вневременностью. Но задача состоит в том, чтобы научиться мыслить эту вневременность в связи со временем, так как они сущностно взаимодействуют. В конечном итоге вневременность — не что иное, как диалектическое определение, возникающее на почве времени как его противоположность. Утверждение о двух системах времени, исторической и надисторической, с помощью которого пытаются определить темпоральность произведения искусства (например, Зедльмайр, примыкающий в этом вопросе к Баадеру и ссылающийся на Больнова), не выходит за пределы этого диалектического противопоставления. Надисторическое “цельное” время, в котором “настоящее” — это не беглое мгновение, полнота времени, описывается с позиции “экзистенциальной” временности, которая может обозначать все, что угодно, будь то сдержанность, ветреность, невинность или что-либо еще. Насколько недостаточно такое противопоставление, становится ясно, если, следуя сути вещей, допустить, что в иллюзорное историко-экзистенциальное время вторгается время “реальное”. Такое вторжение явно будет иметь характер Богоявления, а это означает, что для познающего сознания оно будет лишено континуальности <...> экзистенциальную историческую временность, обремененную заботами и движущуюся к смерти, то есть к радикально конечному, трактуют как одну из возможных при определенных экзистенциальных пониманиях, забывая при этом, что то, что здесь раскрывается как временность, — это способ бытия самого понимания»⁸⁰.

Конечно, бросается в глаза, что Зедльмайр совершенно не рефлексирует по поводу эпистемологического статуса тех христианских теологических контекстов, в которые он помещает сугубую проблематику истории искусства. Но тем не менее важно представлять себе почти полную несовместимость концептуальных интенций Зедльмайра и его оппонентов: то, что является абсурдным выводом для Гадамера (вневременность как эпифания, Богоявление, лишенное континуальности), для самого Зедльмайра — наиболее заветная и одновременно непреодолимая и неотразимая в своей очевидности идея.

«Когда мы говорим о настоящем Божественного Духа, или о Новом бытии, или о агапе, мы имеем в виду нечто вполне недвусмысленное. Однако же в своем пространственном и временном проявлении оно “фрагментарно” (завершенное трансцендентное единство есть понятие эсхатологическое)».

Но:

«Во фрагментарном опыте веры или во фрагментарном осуществлении любви единичное существо принимает участие в жизни недвусмысленно-подлинной»⁸¹.

Но все же необходимо более точно определить именно христоцентрическую, а не только теоцентрическую перспективу:

«Собственно Бог Сам в качестве всегда присутствующей священной тайны, в качестве необъятного основания трансцендирующего здесь-бытия человека не есть только Бог бесконечной удаленности. Он хочет быть Богом абсолютной близости в истинном Само-сообщении и тем самым быть данным нам в духовной глубинности нашей экзистенции и в конкретности нашей истории, полной телесности»⁸².

Именно на примере теологии как наиболее специализированной из всех «наук о духе» встает вопрос о степени углубленности Зедльмайра в те сферы, на которые он намекает и обращаться к которым призывает историю искусства⁸³. Конечно, Зедльмайр только намечает пути возможной и возможно необходимой спиритуализации науки, но дело в том, что углубление в затронутые темы и контексты снимает однозначность (и безапелляционность) подхода: это уже не будет рецептом, а станет проблемой внутри конкретной и специальной дисциплины (теологии). Зедльмайр не доводит до конца заявленные «выходы», благодаря чему он может оставаться на уровне «симптомов», символов и рецептов. В том числе и симптомов упадка науки (см. его историографию в «Возникновении собора»). Но тогда и сама его доктрина — универсальный симптом, а вовсе не рецептурный справочник практикующего искусствоведа-терпевта.

Поэтому сразу закрадывается мысль о мифологических измерениях зедльмайровской концептуальной схемы. Правда, это внешние признаки мифологии, но мифологии своеобразной: мифологии научной. Не случайны связи Зедльмайра с баадеровским романтизмом, с его эпистемологическим синкретизмом.

Но одновременно метод Зедльмайра, по сути, есть скрытая демифологизация позитивистской науки, «снятие» ее объективистских претензий. Снятие статуса реальности с «эссенциалистского» подхода. Но если принять чисто экзистенциальный взгляд (Зедльмайр, безусловно, предлагает его неустанно), то тогда, как показал Герат⁸⁴, прекращаются разговоры и об искусстве как таковом: его реальность превращается в логическую фикцию, наступает «конец искусства».

Но, повторяем, принимая вызов «экзистенциальной демифологизации», мы вправе подвергнуть той же процедуре и самого «демифологизатора», у нас появляется возможность оценить статус его понятийного аппарата, его попыток построить «систему», — несмотря на весь декларируемый иррационализм⁸⁵.

Поэтому еще раз хочется вспомнить герменевтику с ее требованием саморефлексии:

«...плодотворность герменевтической критики обнаруживается во всей полноте лишь тогда, когда она доходит до саморефлексии, когда ее предметом становится ее собственное критическое усилие <...>. Критическое сознание, всюду вскрывающее предрассудочность и зависимость, но себя считающее абсолютным, то есть независимым и беспредрассудочным, с необходимостью подпадает под власть иллюзий. Само оно мотивировано тем, критикой чего является. Оно остается поэтому в зависимости от того, что им преодолевается»⁸⁶.

Тогда-то, в качестве гипотезы, можно допустить, что зедльмайровские понятия слишком напоминают риторические тропы. Точнее говоря, тот способ их употребления, что предлагает Зедльмайр (см. наблюдения Хофманна, Герата), доказывает, что почти всякое зедльмайровское понятие не просто «знак и символ» (Пэхт), оно более всего похоже на метафору, в том числе — эпистемологическую, осуществляющую перенос, трансфер и внимания, и нравственного чувства, и сознания вообще. Несколько огрубляя, можно сказать, что Зедльмайр с помощью понятийного языка философии, теологии, психологии создает своеобразную систему «дорожных» указателей, маркеров, индексов направления «правильной» мысли, «правильного» взгляда и на художественное произведение, и вообще на вещи⁸⁷.

Совершенно необходимой поэтому выглядит концовка работы о времени, когда Зедльмайр обращается к визуальным символам «темпоральных недугов», намечая своеобразный «психоанализ времени», который он противопоставляет буквалистски-доктринальному подходу К.Г. Юнга, хотя следует ради справедливости отметить, что Зедльмайр мало учитывает юнгианскую теорию «активного вооб-

ражения» и его принципиальное различие «образа», «символа» и «имаго».

Выработанные в «глубинах коллективного бессознательного», эти «великие символы потрясающей глубины и последовательности» являются симптомами нашей эпохи; для нее эти образы — «своего рода “gnoti seauton”^{*}, они “беременны символами”; они — онерическое измерение “современности”»:

«Но в той мере, насколько эти сновидения обрели облик истинных произведений искусства, настолько они возвышают подобные символы видимого времени и времени дурного в модус “истинного” времени и являются тем самым “возвышенно”-снятыми. Правильно понятые, эти изображения могут стать в нашу эпоху медитативными образами по поводу страдания времени — страдания, столь впечатляюще выразившегося в философии времени. Став тем самым образами медитации, эти изображения помогают вызвать катарсис. Именно поэтому им необходимо придавать особое значение»⁸⁸.

Намеченные Зедльмайром перспективы, следует признать, с трудом умещаются в намеченную им же теорию «эпифании искусства», и потому они оказываются в конце статьи, указывая на «иные сферы», а не только не теологически-герменевтические выходы концепции самого Зедльмайра. В этом смысле наиболее адекватная — метафорически-психологическая — метапараллель теории Зедльмайра — философская эссеистика Г. Башляра, в своих еще довоенных трудах наметившего постструктуралистский «трансфер» гуманитарной, исторической методологии. Вот как выглядят его на редкость выразительные и поучительные рассуждения о морально-этическом аспекте поэтической временности как одного из «скошенных взглядов» вечности:

«Поэзия — мгновенная метафизика. В коротком стихотворении поэзии надлежит выразить все одновременно — свое видение вселенной и тайн человеческой души, личность и предмет. Следуй она только за временем жизни — она будет мельче, чем жизнь; и только останавливая жизнь, только проживая сиюминутную диалектику радости и страдания, поэзия может превзойти жизнь. <...> во всяком истинном стихотворении присутствует обездвиженное время, время не-мерное, которое мы бы назвали вертикальным, дабы отличить его от времени обычного, текущего горизонтально, как река или ветер. <...> Поэтическое мгновение — оценитель или обесцениватель бытия. В поэтическом мгновении бытие восходит или нисходит, не приемля времени мира, которое свело бы амбивалентность к антитезе и одновременно к последовательному. <...> Говоря проще, слаженная амбивалентность всегда проявится в своем временном виде: время мужское и мужественное, устремленное

^{*} познающая самого себя (*греч.*).

вперед и всесокрушающее, и время нежное и покорное, скорбящее и проливающее слезы, сменяются андрогинным, двуполым мгновением. Поэтическая тайна — это андрогиния. <...> Только так, оставляя периферию жизни, можно достичь автосинхронной референции внутри самого себя. Внезапно вся плоскостная горизонтальность стирается. Время уже не просто течет. Оно бьет ключом. <...> Вертикальное время воспаряет, но иногда и гибнет. <...> Короче, все, что отделяет нас от причины, от вознаграждения, все, что отрицает интимность и само желание, все, что обесценивает одновременно и прошлое и будущее, — сосредоточено в поэтическом мгновении.<...> Размышляя и дальше в этом направлении, мы неожиданно приходим к заключению, что любая нравственность мгновенна. Категорический императив морали не связан со временем. Он не содержит ни одной чувственной причины, не ожидая никаких следствий. Он движется прямо, вертикально, во времени формы и личности. Поэт становится естественным проводником метафизика, стремящегося понять могущество мгновенных связей, буйство жертвенности, не поддаваясь на расчленения грубой философской дуалистичности субъекта и объекта, не позволяя остановиться себя перед лицом двойственности долга и эгоизма. Поэт одушевляет более тонкую диалектику. Одновременно, в едином мгновении, он открывает общность формы и личности...»⁸⁹

Не является ли апелляция Зедльмайра к вечности в данном случае способом радикально освободиться от «проблемы времени»?

Теория значения Зедльмайра «anagogicus mos»* искусства и науки

По моему убеждению, все дело в том, как воспринимать понятие «носитель значения», то ли как чисто механически-внешнее связывание в одно целое процесса переноса важного сообщения от автора к публике, то ли в смысле той подлинной и безостаточной интеграции гештальта и значения, которая и есть воплощение духовного содержания.

Отто Пэхт

Каждое поколение в истории искусства должно создавать свои понятия, и этим понятиям необходимо давать имена.

Ханс Зедльмайр

Для Зедльмайра — этого верного ученика Шлоссера — тезис «*ut pictura poesis*»^{**} представляет собой методологическую базу истол-

* Возвышающий путь (*лат.*).

** Ибо и живопись — поэзия (*лат.*).

кования произведения искусства. Но у Зедльмайра происходит последовательная и весьма стремительная универсализация принципа, выдвигавшегося Шлоссером в несколько гипотетической форме и со ссылкой на авторитет Кроче⁹⁰.

Однако можно ли говорить о языковых аспектах изобразительно-го искусства и не рассматривать его при этом как знаковую систему? Можно ли, другими словами, избежать при рассмотрении изобразительного искусства чисто лингвистического, то есть семиотического, подхода? В этой дилемме, по мысли Хофманна, сама суть венской школы, рассматривавшей искусство как «сообщение»⁹¹.

Ведь для классической семиотики изобразительное искусство — система отношений означающих и означаемых, причем потенциальная и актуальная самодостаточность означающих — основание «эстетической функции», только и обеспечивающей содержательную сторону, то есть набор конвенциональных значений, формирующих коннотативные связи, с которыми имеет дело и художник, и зритель, и исследователь. Анализу подвергается визуальная семантика, такой смысл, который поддается «кодированию» средствами искусства и декодировке средствами языка, реальность которого только и рассматривается как релевантная семиотическому подходу, обретающему свою эвристическую силу именно через подобное самоограничение уровнем «ментальных образований».

Определенней всего проблему, вытекающую из этого подхода, обозначил Пэхт: допустимо ли относиться к изобразительному искусству как к «эрзацу письменного текста»?⁹² И если произведение искусства не читают, а смотрят, то тогда и смысл его узнают, узревают и, в конце концов, угадывают. Иначе говоря, можно ли выделять специфически визуальный смысл, или мы вынуждены постоянно возвращаться к смыслу текстуальному, словесному?

Для Зедльмайра, как мы уже видели (вслед за традиционной, т. е. дильтеевской, герменевтикой), искусство не есть отдельная «реальность», отдельная область специфически символизированных («закодированных») значений. Смысл в искусстве появляется только в ситуации «беседы», разговора (Gespräch) со зрителем (в процессе понимания). То есть фактически в ситуации выхода за пределы индивидуального произведения искусства. Произведение — это именно *opera aperta** (Эко), которое включается в целостность более высокого порядка, та — в еще большего и т. д. Возникает целая система целостностей, которые объемлются высшей целостностью, именуемой *Gesamtkunstwerk* (возможен и сверх-*Gesamtkunstwerk*).

Но существует предел интеграции, за которым — «открытый космос» «реального» смысла, то есть смыслового наполнения уже самой реальности, иных, уже не художественных, а природных, человеческих и «мировых» контекстов.

* Открытое творение (*итал.*).

Это принципиально для Зедльмайра: о смысле в связи с изобразительным искусством можно говорить, находясь в соответствующем смысловом контексте, в соответствующей «среде» — религиозной, философской, психологической, литературной и т. д. И утрата этой «среды» («середины») опасна и для искусства, и для науки об искусстве, для истории искусства. И подобная утрата происходит, прежде всего, когда произведение начинает претендовать на автономность, замкнутость, на углубленность в себя, перестает быть открытым вовне. Иначе говоря, источник смысла в произведении искусства и собственно условие существования произведения — внешняя, «иная» реальность. В связи с разным отношением к этой реальности оказываются возможными разные типы изображений. В них — разные условия существования истины, более того, с точки зрения Зедльмайра, это разные типы истины, точнее — различные градации смысла, от Абсолютной истины до не-истины, лжи, обмана, соблазна.

Проблема истины как проблема «реального» содержания изображения

Зедльмайр открыл, что именно контекст определяет любые базовые положительные или отрицательные предположения о ранге конкретного произведения.

Вернер Хофманн

Говоря о «проблемах истины», разбирая различные способы отношения художника к внешней реальности и к собственному творчеству (тоже реальности, но только внутренней или художественной), Зедльмайр фактически вынужден касаться центральной или, во всяком случае, исходной проблемы всякого толкования искусства. Речь идет о «модусах» изображения: от того, как художник относился к собственному труду, зависит то, как к нему должен относиться интерпретатор. Будет ли он, например, искать в нем со всей серьезностью добавочное значение, будет ли он буквально воспринимать смысл или обнаружит в произведении игру фантазии, просто шутку — от всего этого зависят и порядок толкования, и его результаты. Собственно говоря, речь опять идет об адекватной установке, которая ориентируется на установку (установки) творца. Но «проблема интерпретации» заключается в возможности или необходимости выходить за пределы этой первичной установки (отдельный вопрос — действительно ли первична установка художника, то есть интендируемое значение). Кроме того, возможна ситуация и со своего рода нарушением установки, выбором неправильной, патологичной и даже аморальной установки (и в том числе художником).

С точки зрения Зедльмайра, возможно несколько типов искажающего изображения: отвратительное изображение, парадоксальное, ироническое и дьявольское. Нетрудно узнать в этих рубриках тради-

ционные эстетические категории. Но очень важно, что Зедльмайр делает акцент на отношении творца к творению: собственно говоря, речь идет о *не-адекватных* установках. Каждая из них искажает изображение. Некритически усвоенная интерпретатором или просто не признанная в качестве ложной, любая из них способна исказить, нарушить и интерпретацию. На самом деле перед нами, может быть, самый фундаментальный слой идей Зедльмайра. По сути, речь идет о совпадении практик творца-художника и творца-интерпретатора.

Способные сильно смутить не совсем религиозное сознание, «демонологические» формулировки Зедльмайра призваны утвердить единственно верный «модус» понимания творения, вообще, отношения к искусству — нравственный подход.

Нельзя не заметить, что эти 4 негативных «пути» интерпретации находятся друг с другом в иерархических отношениях: от чисто внешней непривлекательности можно «опуститься» до дьявольской одержимости. Это есть перевернутый образ 4-частного «возвышающего» пути (*anagogicus mos*) «правильной» экзегезы.

Впрочем, как и в случае со временем, возникает вопрос о степени «законченности» данной идеи Зедльмайра: в который раз возникает предположение, что перед нами опять же только обозначение мыслительных, тематических, экзистенциально-нравственных и, соответственно, методологических лимитов, метафор-границ, переход которых чреват и теоретическими, и практическими осложнениями⁹³.

Но тут же возникает проблема перехода от качественной оценки к ценностной. Или, если быть более точным, — от формально-качественной к морально-качественной (все та же проблема совершенства, но теперь уже не только эстетического, но и нравственного).

Поэтому можно говорить, например, о демонизме как не только этическом, но и эстетическом факте. Вспоминается августиновская и вообще раннехристианская традиция восприятия античного искусства как искусства демонического⁹⁴. Но в этом случае возникает вопрос не только о «воплощении», телесности зла, но и о «формальной структуре» дурного, античеловеческого. Нельзя сказать, что Зедльмайр предлагает какие-то определенные способы разрешения проблемы, хотя статья «Секуляризация ада» (1947) предполагает более детализированный разговор на данную тему.

Важно не перейти границы критики: ведь можно допустить, если следовать логике Зедльмайра, что, если существует «демоническое» искусство, то может существовать и «демоническая» наука, история искусства...⁹⁵

Демонологические «выходы» характерны и для «Возникновения собора», но именно там они преодолеваются через утверждение положительной, «диалектической» проблематичности не только искусства, но и истории искусства. В общем, для Зедльмайра признаком действительно негативного является статичность, неподвижность, закоснелость, деструктивность, разложение, то есть структурные аспекты форм, а не тематика, не мотив как таковой, хотя крайний предел дья-

волизации искусства — изображение искушающее, вводящее в соблазн внешне привлекательной формой, за которой скрывается бесовщина.

Показательно, что при всем пиетете Зедльмайра к восточнохристианской традиции, он совершенно не касается иконописи (только архитектуры). Кажется, что Зедльмайр как-то колеблется в своих методологических установках между «классицизирующим иконопочитанием» (положительной оценкой классического искусства в широком смысле слова, то есть как объективной нормы) и нравственно-эмоциональным «иконоборчеством», «иконофобией» (применительно к современному искусству, хотя эта тенденция присутствует в оценке всякого искусства, когда принципиально отыскивается и усматривается его «темная», разрушительная сторона).

Для Зедльмайра почти все негативные процессы связаны с изменением психологического и нравственного статуса художника: уже его внутренний мир, скрывающий заведомо не-целостное, дисгармоничное «Я», оказывается решающим фактором, силой, действующей в произведении⁹⁶.

Мы видим, что фактически для Зедльмайра не существует специфически художественного способа порождения, фиксации, существования и воспроизведения смыслов. Искусство просто активизирует соответствующую область реальности, позволяет зрителю войти в нее. Это видно уже в момент рождения замысла: художнику нечто идеальное, объективно-независимое от него начинает «казаться», оно «является» и настойчиво, почти болезненно требует своей образной, гештальтной *фиксацией*. Роль художника — чисто инструментальная. И если разрушаются «иные сферы», то страдает и искусство, оно превращается в «симптом»... Но в этом случае становится неизбежной «инструментальность», «служебность» и, в конце концов, «симптоматичность» интерпретатора...

В связи с этим весьма характерно употребление Зедльмайром слова «иконология». Для него «иконологией» обладает само произведение, это его целостная, системная, рационально познаваемая семантика (то, что называется интендированным значением, «программой» в широком смысле слова). Иначе говоря, смысл для Зедльмайра — не чисто ментальное явление, он объективен, ибо очевиден, доступен зрению направленному вовне.

Чтобы лучше понять этот «реализм понятий» (вот откуда исходит характеристика Зедльмайра Панофским как неотомиста!), обратимся к собственно иконологии Панофского как к наиболее близкому (и по времени, и по методологическим импульсам) явлению.

Очень важный аспект — это «многослойность» смысла в произведении искусства. Не требуется ли «индивидуальный подход» к каждому слою? Сколько должно быть «методологий», чтобы расшифровать одно произведение?

В основе взглядов Панофского, как известно, — представление о трех «стратах» значения, которым соответствуют три метода их исследования: история стиля, иконография — история изобразительных

типов (дескриптивная, аналитическая и статистическая дисциплина), иконология — интерпретация, «диагностика» «символических ценностей», симптомов культуры («синтетическая интуиция»). Центральное положение иконологической программы Панофского — использование методов смежных дисциплин, чтобы «разгадать загадку Сфинкса»⁹⁷.

Если разобраться, какая часть произведения подлежит ведению иконографии, какая — иконологии, то можно понять и смысл того, на чем настаивает Зедльмайр, говоря о «смысловых слоях».

Оба подхода имеют в виду не просто семантику (значение) конкретных элементов изображения, но их систематичность, связанность в некую смысловую целостность.

Религия, идеология, философия, социальные аспекты — все это можно и должно рассматривать как системы идей, как самостоятельные, но взаимосвязанные смысловые «типологии». Всякое искусство во всякое время неизбежно контактирует с этим идейным уровнем. Но так как само произведение искусства рассматривается состоящим из разных слоев, уровней смысла (от буквального через аллегорический к «внутреннему»), то можно допустить, что каждому уровню идеологическому, «трансцендентному» (по отношению к произведению) следует поставить в соответствие один из этих «имманентных» уровней, присущих произведению. При этом важно, что существует разница в степени «гештальтности» (целостности, «системности») каждого из уровней изображения. Поэтому не всякое «внешнее» значение может соотноситься с любым из этих уровней. Ведь и там существует ценностная иерархия: внешняя реальность делится на разные качественные уровни.

Для отдельных частей изображения подходит иконография, где возможно «денотативное» соответствие («наивный» подход: «это» значит «это»). Здесь вполне реально найти конкретный литературный источник. Это тот уровень, на котором анализируется, например, семантика предметного атрибута (Д. Фрай).

Иконология призвана иметь дело с изображением как единым целым. В этом случае невозможно найти непосредственное внешнее соответствие («источник» смысла), т. к. изображение как целое — это именно гештальт, который сам порождает «свою» семантику целого, не сводимую к смысловой сумме частей. И тем более не сводимую к внешнему источнику, так как это смысл рожденный в результате данного созерцания произведения. Не всякие сторонники иконологии это принимают в расчет (Гомбрих), но многим ее критикам это кажется ее приговором (Пэخت).

Иконографический смысл — смысл более текстуальный, литературный (точнее — словесный, на уровне значения слова). Иконологический смысл соотносится с тем, что не фиксировано в конкретном слове и тексте. Не случайно Панофский говорит о символах, симптомах процессов, состояний, тенденций и интенций.

«Иконография — это то, что люди не знают об изображении, иконология — то, что они не подозревают о себе» (П. Берк).

Примерно так понимает «иконологию» и Зедльмайр. Каждое произведение, повторяем, имеет свою «иконологию» — систему универсальных значений, присутствующих *внутри* произведения. Но все дело в том, что для Зедльмайра это только начало в иерархии смысловых уровней.

Если для Панофского, как мы видели, вслед за Варбургом и Кассирером, выше находится только *культура* как своего рода тезаурус символов, символических форм, резервуар смысловых парадигм, то для Зедльмайра — практически бесконечная *реальность* духовного мира во всех его динамических, недоступных фиксации проявлениях, начиная с человеческой души и заканчивая Богом.

Если же мы признаем, что этот уровень не есть нечто априорное, латентное и трансцендентное относительно интерпретатора, независимое от него, но есть результат и его смыслополагающей деятельности, то тогда мы будем иметь уже не просто иконологию, а «герменевтику» (имеется в виду вообще герменевтическая традиция, а не только конкретное направление, например, французской философии)⁹⁸.

Но возникает достаточно тонкая проблема адекватности иконологической программы искусству не ренессансному, не классическому (где нет платонизма, где другое соотношение изображаемого и изображения). Важно представлять, что родившаяся на материале античности и Ренессанса иконология не вполне компетентна именно в неклассическом искусстве: то, что Панофский именует «первоначальной интенцией», — недостижимо и невозможно в искусстве не-индивидуальном. Иначе говоря, правила методологической игры может задавать и само искусство. Панофский ограничивался своими тремя уровнями, так как имел дело с достаточно рациональным, «просчитанным» и «прочитанным» искусством Ренессанса.

Не предполагает ли, например, средневековое искусство иной подход? Ведь только с эпохи Возрождения произведение становится относительно автономным эстетическим объектом, собственно, тогда рождается станковая картина, раньше произведение — это часть более обширных смысловых (собственно, сакральных) целостностей. И оно предполагает не столько рассматривание себя, сколько контакт иного рода, например молитвенное размышление (медитацию) или даже мистическое созерцание (контемплиацию). Еще более сложные отношения — с искусством постренессансным, когда происходит «психологизация» искусства: учет индивидуальных эмоциональных, душевных состояний как художника, так и зрителя требует опять-таки подхода совершенно особого, где доля иррациональных, трансферных моментов интерпретации сильно возрастает.

И Зедльмайру, начинавшему с барокко, затем изучавшему готику и завершавшему свои методологические поиски в искусстве XIX–XX веков, просто необходим был четвертый уровень интерпретации, который, как мы хотим показать, был средством выхода прежде всего за пределы искусства, истории искусства (в «метаисторию», по словам самого Зедльмайра). Но еще более важно, что это был и выход за пределы науки.

Весь этот комплекс проблем Зедльмайр и пытался решить, обратившись к библейской экзегетической традиции с ее 4-частной схемой, где каждому типу значения, присутствующему в тексте (соответственно, в изображении), «приписан» свой тип толкования. Это еще один из предпринимаемых Зедльмайром «потусторонних выходов» искусства и науки об искусстве в «иные сферы». Но это «расширение» было уже не только тематическое или идейное, но и методологическое и потому максимально радикальное. Оно открывало новые горизонты, но, как могло показаться, закрывало, упраздняло многие традиционные аспекты рассмотрения искусства, как ничто иное, лишало его автономии...

Стоит обратить внимание на то, как в анализе картины Вермера Зедльмайр приходит к 4-частной экзегезе. Он не постулирует ее в начале (как в случае с Брейгелем). Начав с первичного «слоя» изображения, формально-предметного, буквального, через аллегорический и спиритуальный он приходит в конце концов к уровню анагогическому в процессе зрения-созерцания.

«Итак, для полного понимания картины необходимо было интерпретировать ее в нескольких плоскостях наблюдения — плоскостях, плотно сплавленных друг с другом. И это означает, что картину необходимо было смотреть. Картина содержит многослойный изобразительный смысл. Первый — “словесный”, “реалистический” (Вермер пишет модель), второй — аллегорический и соединенный со временем (искусство живописи есть слава Голландии), третий — спиритуальный и свободный от времени. Таким образом, полотно Вермера оказывается включенным в возникшую в третьем столетии великую традицию истолкования Св. Писания согласно четырехуровневому письменному смыслу»⁹⁹.

Зедльмайр желает показать, что, «правильно» всматриваясь в произведение, имея верную установку и стремясь разрешить возникающие по ходу смотрения проблемы, мы неминуемо придем к 4-частной схеме толкования. Ведь структурная (формальная, то есть «наглядно-характерная», и смысловая) многослойность присуща самому художественному творению. Иначе говоря, для Зедльмайра этот экзегетический подход адекватен устройству произведения искусства и потому имеет универсальный характер, что отказывались принять его критики¹⁰⁰.

Для понимания и экзегетической программы Зедльмайра, и современных ему альтернативных экзегетических «проектов» показательны замечания Гомбриха:

«Важно различать две традиции, из которых ни одна не рассматривает символ как код. Та традиция, которую я называю аристотелевской и к которой надо причислить Каро и Рипу, покоится на теории метафоры и со всеми своими средствами нацелена на нечто, что можно назвать методом образной дефиниции. За единственным мы узнаем нечто большее, когда имеем дело с ассоциациями.

Другая традиция, которую я назвал неоплатонической или мистической интерпретацией символов, гораздо радикальнее противопоставлена представлению о некотором языке знаков, который покоится на соглашении между людьми. Потому что в этой традиции смысл знака не есть то, что можно вывести из конвенции; он там сокрыт только для тех, кто знает, как его искать. В этой концепции, «что» в конце концов выводится из религии, а не из человеческого общения, символ значит мистический язык божества. Авгур, который толкует дурные признаки, мистик, изыскующий божественного происхождения ритуал, священник, объясняющий культовое изображение в храме, иудейский или христианский учитель, размышляющий о смысле божественного слова, — все они имеют в виду одно: символ для них таинство, которое поддается обоснованию только отчасти. Представление о божественном языке выработалось внутри традиции библейской экзегезы. Ее наиболее рациональное обоснование связано со знаменитейшим местом из Фомы Аквинского»¹⁰¹.

Эти два пути, как легко заметить, описывают крайние случаи — «крайний реализм» и «крайний номинализм». Но св. Фома Аквинский, как принято считать, совершил именно «крещение Аристотеля», «спас христианство от Платона» (Честертон). Поэтому его нельзя резко отделять, как это делает Гомбрих, от аристотелевской герменевтической традиции. Как для умеренного реалиста, для св. Фомы общий смысл коренится в эмпирически доступных вещах. Философия св. Фомы есть часть фундаментальных перемен, совершавшихся как раз в XII–XIII веках и знаменовавших собой поворот человеческого разума к эмпирическому миру. Именно в эту перспективу принято вписывать такие, казалось бы, разные явления, как обновление традиционной библейской экзегетики, литургическую реформу и формирование новой, готической изобразительности.

Применительно к смысловой интерпретации изобразительного искусства, этот методологический «путь», поддерживаемый и развиваемый Зедльмайром, кажется наиболее плодотворным. Но Зедльмайр пытается обогатить его гештальт-теорией: для понимания произведения важен «наглядный характер», который есть «верное впечатление» от вещи-феномена. Но что обеспечивает «верность» гештальта? Большинство критиков не улавливают того факта, что для Зедльмайра гештальт окрашен в тона экзистенциально-феноменологического «переживания» (Erlebnis). Гештальт не есть что-то измышленное, не априорно выстроенная схема, а живое впечатление, событие в жизни интерпретатора и самой вещи.

Этот опыт выражается в так называемых «эвоцирующих», суггестивных понятиях, которые поддаются «транспонированию», их можно «проецировать» на более обширные (мы не говорим, в отличие от Диттманна, — «более высокие») контексты. Тем самым эти понятия прозрачны для дальнейших толкований и применений, они не «при-

креплены» к конкретной теории и являются, скорее, достаточно податливыми метафорами, чем терминами — жесткими и «затвердевшими» (одна из наиболее часто встречающихся у Зедльмайра негативных характеристик). Конечно, вспоминается зедльмайровская «диафаническая стена» готического собора.

Некоторые критики (прежде всего Бадт и Диттманн) смущались «четвертым уровнем» интерпретации, который недвусмысленно касался морально-мистического аспекта существования не только художника и его творения, но и зрителя, интерпретатора. Это казалось покушением на свободу творчества.

«Наука об искусстве» постигает свободу произведения искусства как оригинальность, как новое, доселе не-бывшее»¹⁰².

Но в рамках зедльмайровского подхода этот «возвышающий душу» смысловой и интерпретационный уровень был просто необходим и потому вполне законен. Коль скоро мы имеем вначале экзистенциальный опыт, мы вправе довести нашу интерпретацию до ее завершения: мы можем перенести выявленный смысл на уровень душевной и духовной жизни, на собственное существование и существование окружающих. Можно сказать, что это есть подлинное достижение Зедльмайра: он не просто декларирует важность, необходимость и неизбежность «нравственного измерения» искусства и науки, он разрабатывает аналитический механизм и понятийный аппарат, которые обеспечивают достаточно объективный, «верифицируемый» путь постепенного, последовательного — катафатического — достижения этого уровня. Этот уровень достигается через непосредственное эстетическое, художественное и эмоциональное восприятие-переживание произведения искусства как структурно-целостного динамического гештальта.

Хотя нельзя не признать, что «гештальтно» постижимы только первые три уровня. Что такое с точки зрения метода уровень «анагогический»? Как он достигим «технически»? Оставаясь в рамках научной деятельности, нельзя убедительно осуществлять это «восхождение». Этот уровень — действительно уровень мистический, то есть речь идет о конкретной практике, которая мало похожа на практику науки. Хотя и в науке, как подчеркивает Гомбрих, имеет место «медитация и исследование». Но одно дело тексты Св. Писания, и совсем другое — пускай и сакральные, но все же «всего лишь» образы. А как быть с принципиально не сакральным, «просто» человеческим искусством?

Еще раз напомним о «прозрачных» терминах-метафорах Зедльмайра: все же для него речь идет не просто о выходе за пределы традиционной, позитивистски ограниченной науки, у него подразумевается и выход вообще за пределы науки. Это еще один аргумент в пользу «сверхнаучного» статуса части зедльмайровской методик и практики.

Более того, об этих методиках и практиках можно говорить во множественном числе. Стоит обратить внимание на то, что каждый из обо-

значенных выше 4 этапов «интерпретации-экзегезы» есть отдельный метод. Буквальному (историческому) значению соответствуют те уровни, структуры произведения, которые анализируются формальным методом, аллегорический уровень — это иконография, нравственный уровень — иконология (как наука о симптомах). Мы оставляем открытым вопрос о соответствии «*anagogicus mos*» уровню герменевтики¹⁰³.

Впрочем, и Панофский имел литературно-экзегетический источник своей трехчастной схемы, а именно «Искусство грамматики» Дионисия Тракса.

Проблема может быть разрешена только указанием на то, что достигать уровня «возвышения» необходимо иным путем, не через расшифровку смысла. Обратимся еще раз к Гомбриху, который настоятельно рекомендует историку искусства, выступающему в роли иконолога, ограничиваться тем, что можно действительно найти внутри произведения («интендированное значение»). То, что является смыслом не самого изображения, а ситуации интерпретирования, — вне компетенции иконологии как исторической дисциплины:

«Может быть, мы скорее избежим трудности, возникающие из-за проблемы интенциональности, если будем тверже <...> настаивать на том, что наблюдаемое значение не является психологической категорией. Было бы оно таковым, тогда бы фраза, написанная компьютером, не имела бы никакого значения. Для нас было бы вернее иметь дело с категориями общественных конвенциональностей, случаям которых являются символы и знаковые системы. Именно они касаются иконологов, даже если их значение иногда расплывается. <...> Полутень неопределенного, “открытость” символа сущностно принадлежит всякому истинному произведению искусства. Но историк обязан сохранять смирение и перед доказательствами»¹⁰⁴.

В общем-то, в данном рассуждении Гомбриха безусловно проявляется тот пуризм («минимализм», как выразился Хофманн¹⁰⁵), который совершенно характерен для семиотики именно как варианта структурализма. «Знаковая система» с точки зрения «науки о знаках» тем и хороша, что она, подобно языку, независима от человека, это есть отдельная реальность, уровень идеологии и конвенциональных (то есть всеобщих, а значит, «ничьих») смыслов, семантических результатов «соглашения». Для Зедльмайра, подчеркнем, дело обстоит совершенно иначе: он остается «привязан» к произведению искусства, *Kunstwerk*'у, именно как к творению (*Werk*), продукту человеческой деятельности и, соответственно, — симптому человеческого существования. В отличие от Гомбриха, для Зедльмайра именно эти уровни «интенциональности» первичны, «интендированное значение» — продукт этих отношений и связей.

Впрочем, нельзя к заявлениям Гомбриха относиться слишком серьезно, что видно хотя бы из приведенного примера с компьютером (понятно, что компьютер всего лишь выполняет программу, написан-

ную человеком, и можно говорить о независимости от человека только языковых правил, но никак не их применения, то есть речи или «письма»). Тем более что в конце работы ее автор уже прямо говорит об «этой игре по разгадыванию тайн прошлого»:

«Мы обязаны постоянно требовать от иконолога после каждого его взлета на недостижимую высоту возвращаться на землю и со всей отчетливостью объяснять нам: та программа, которую ему удалось так здорово реконструировать, подтверждается она первичными источниками или просто работами его коллег-иконологов?»¹⁰⁶.

В общем-то, не может не смутить, что у такого верного последователя Р. Поппера, каким является Гомбрих, столь ненадежны и столь не-априорны предпосылки «точного» толкования. В их числе — определение (до начала всякого толкования) жанровой принадлежности (в рамках данного жанра возможно ли второе, не прямое значение); первичный, «подразумеваемый» смысл; исторические источники. Эти критерии совсем не «первичны» и являются вполне в духе Панофского результатами усилий смежных дисциплин: жанр — категория литературоведения и эстетики, первичное значение — логики, психологии, исторические источники — продукт «жизнедеятельности» истории, археологии, текстологии и филологии. Таким образом, за всем этим стоит не первичная вещь, а феномен, нечто появившееся в поле зрения и уже потому истолкованное...

Но сознательно декларировать свою доктринальную принадлежность — для этого требуется мужество. Во всяком случае, многое зависит от доктрин: в некоторых из них совсем не стыдно признаться. Более или менее ответственная историческая герменевтика ставит это в качестве предварительного условия интерпретации.

Тем более если речь идет об истолковании символов, которые тем отличаются от просто знаков, что имеют «двойную природу» (П. Рикер).

«Символы, хотя и отличны от того, что символизируют, участвуют в его смысле и силе. Различие между символом и знаком — это различие между участием в символизируемой реальности, характерным для символа, и неучастием в реальности, на которую указывается, характерным для знака. <...> Каждый символ раскрывает уровень реальности, для которого несимволический язык не подходит. <...> Но чтобы совершить это раскрытие, нужно раскрыть еще нечто: уровни души, уровни нашей внутренней реальности. И они должны соответствовать уровням внешней реальности, которые раскрываются посредством символа. Таким образом, каждый символ имеет двойную направленность: он раскрывает реальность и раскрывает душу. <...> “Раскрытие” — двоякая функция, так как на более глубоких уровнях раскрывается реальность и на особых уровнях — человеческая душа»¹⁰⁷.

Иначе говоря, «*anagogicus mos*» можно истолковывать как расширение души и всех смыслов и значений, которые ею объемлются.

Итак, общее у Панофского и Зедльмайра — объяснение смысла произведения из смежных дисциплин. Но у Панофского — неокантианские корни, ему легче говорить о междисциплинарном поле; для него это есть трансцендентальный смысл. Существуют соответствующие науки, порождающие свой смысл, к которому отсылают разные стороны произведения. Задача иконологии — суммировать их «достижения», достичь того «космоса культуры, который, как и природный космос, имеет пространственно-временную структуру»¹⁰⁸.

Границы искусства и пределы науки

Метафора — это, вероятно, наиболее богатая из тех потенциальных возможностей, которыми располагает человек. Ее действенность граничит с чудотворством и представляется орудием творения, которое Бог забыл внутри одного из созданий, когда творил его, — подобно тому, как рассеянный хирург порой оставляет инструмент в теле пациента.

Хосе Ортега-и-Гассет

Тогда надо сказать о субъекте рефлексии то, что Евангелие говорит о душе: чтобы ее спасти, ее надо потерять.

Поль Рикёр

Феноменологический подход требует непосредственного усмотрения смысла в феномене (в данном случае — в произведении искусства). Но отвечает ли требованиям феноменологии произведение искусства, культурное явление вообще? Не соприкасается ли действительно с искусством непосредственно такое же порождение культуры — литературный (текстуальный) смысл? Корректно ли обращаться к «реальности» духа, когда мы говорим «всего лишь» об искусстве. Ведь неслучайно так насыщены цитатами из чужих текстов работы Зедльмайра, посвященные проблемам «истории духа». Фактически он пребывает на уровне литературной традиции, вполне разумно «монтируя» и свои тексты, и свои концепции именно из текстуального материала, создавая довольно активные интертекстуальные матрицы-коллажи¹⁰⁹.

Но в любом случае существует и более реальный посредник между искусством и жизнью — сам художник-творец, несущий ответственность за созданное его руками и мыслями. Поэтому Зедльмайру приходится обращаться к критике уже человека.

То есть очевидны две негативные перспективы: «потеря носителя» смысла (выражение Бельтинга) в иконологии или потеря положительного образа современного искусства (потенциально, не только современного, по мнению Диттманна) в «критическом методе» Зедльмайра.

Но возможны два выхода — к семиотике (искусство — практика конвенциональных значений) или к экзистенциально-религиозной этике.

Зедльмайр, по нашему мнению, выбирает третий путь: путь непосредственного, экзистенциального переживания не только эстетических, художественных явлений, но и концептуальных схем, то есть порождений мыслительной и созерцательной деятельности других индивидуумов и традиций. Можно сказать, он творит не только новый метод, но и новый жанр в истории искусства. Из-под его пера выходит своего рода «научная поэзия», анализ которой сподручнее осуществлять с помощью своеобразной методологической поэтики¹¹⁰.

В. Вейдле предложил в своем «Умирании искусства» своеобразную классификацию» поэтов:

«За последние сто лет и больше поэты делятся на таких, которые в каждом творческом акте расстаются как бы с частью собственной души, заменяют творчество чем-то вроде рождения, и таких, что умеют обходиться без муки и крови <...>. *Срединное место* (выделено нами. — С.В.) между этими двумя группами занимает третья, самая немногочисленная, но зато образующая, в отличие от них, особое литературное направление. К ней принадлежат поэты, пытающиеся образовать новую традицию, последовательно отстаивать права поэзии, построить крепость, где бы защититься от вражеского нашествия, — не сознавая того, что камни для постройки они заимствуют у вездесущего врага»¹¹¹.

Удивительным образом эти характеристики *все вместе* подходят к Зедльмайру-ученому. Правда, с двумя уточнениями: «камни» он берет не только у врагов, но и у союзников, у родственных гуманитарных дисциплин; и эти камни — не только образы-метафоры, но и концепции и термины-понятия. И в результате, повторяем, получается и поэзия, и наука одновременно. Другое дело, что подобный симбиоз таит в себе и сомнительные, негативные аспекты. Об этом замечательно и пронизательно выразился Карл Ясперс, характеризуя «тип мышления» еще двух поэтов-мыслителей, братьев Юнгеров. К одному из них, Эрнсту, Зедльмайр питал, как известно, немалое почтение:

«Это — как бы подобие мифологического мышления: не знание, а образ, не анализ, а набросок видения, — однако все это дано в категориях современного мышления, и читатель легко может счесть, что перед ним результат рационального познания. Отсюда односторонность и страстность авторов этих концепций. Они ничего не взвешивают, не привлекают никаких противоположных мнений, разве только избирательно, чтобы, опровергнув их, утвердить значимость своих слов. <...> В сущности говоря, такое мышление не создает ничего верного. Однако в беспочвенности нашего времени, когда рассудительность утеряна, методическое познание отвергнуто и люди отказались от основательного знания или поисков его на протяжении всей жизни, такое мышление полно искушений. Поэтому в тоне авторитарной решимости нет ничего

действительно обязывающего читателя. В содержании книги, даже во всей позиции автора легко может произойти изменение; тип мышления остается, тема, мнение и цель меняются»¹¹².

Но не есть ли, на самом деле, подход Зедльмайра как раз утрата именно специфически художественного, эстетического «логоса», смысла; если принять точку зрения Зедльмайра (и следующего за ним Бельтинга), не открывается ли в перспективе современная ситуация с «концом истории искусства»? Весь парадокс положения Зедльмайра заключается в том, что, критикуя современное искусство и вообще «современность», лишая их всякой истинности, он фактически выбивает почву из-под ног и истории искусства, методологии, которая на протяжении всего XX века черпала свои импульсы из современной художественной и философской практики. Разрушая эту художественно-концептуальную практику, мы ставим под сомнение и художественную теорию; особенно это касается области интерпретации.

А с другой стороны, зедльмайровский «*anagogicus mos*» — тоже симптом, желание, поиск высших компенсаций (сверхкомпенсаций), однозначности и подлинности, которую не могут дать ни искусство, ни жизнь.

Как позволил себе заметить Диттманн, философия может научить искусство и историю задавать вопросы¹¹³. Но когда так нужны ответы, тогда помогает этика, теология, религиозная герменевтика.

«Если бы существовало искусство Бога, оно бы весьма отличалось от нашего. <...> Человеческое искусство творит не в буквальном смысле слова: оно не порождает материал своих действий, собственно, не оно создает и свои формы. <...> Если о Боге и можно говорить как о высшем художнике, то никак нельзя связывать Его искусство с сомнениями и неуверенностью, с тем, что делает Его искусство несовершенным. В отличие от платоновских идей, идеи христианских богословов составляют единство с сущностью творения. В отличие от аристотелевского Перводвигателя, согласно христианскому убеждению, Творец мира содержит в Себе идеи всех вещей, которые Он знает или в состоянии сотворить. Поэтому не существует ничего такого, что было бы в глазах Бога по-настоящему новым. Но Бог иудеев и христиан сотворил Вселенную, и, если для Него и нет ничего нового, все же Он определенно есть главный источник всего нового в этом сотворенном мире. Согласно христианскому богословию, Он есть единственный Бог, которому подобает быть Творцом, тварь никак в творении не участвует. Но с другой стороны, не требуется никакой божественной власти, чтобы сообщить экзистенцию и придать форму тем вещам, что выходят из человеческих рук. Здесь уместен художник, здесь происходит то, что в живописи случается в самом возвышенном виде и что заслуживает — хотя бы только благодаря этому — заботливого внимания философов, а может быть, и теологов»¹¹⁴.

Эти неподражаемые в своей простоте слова философа-неотомиста Этьена Жильсона дают ключ к пониманию конечных аспектов тех смысловых перспектив, что заданы были Зедльмайром. Достижение «вечного измерения» времени в искусстве взамен его собственного означает конец и человеческого времени, и вообще земного человеческого бытия, часть которого — человеческое искусство. Несомненно, таким способом открываются метаперспективы и метасостояния. Но все дело в том, что это уже прямо не касается нашего пребывания ни в мире искусства, ни в этом мире вообще.

Пока мы здесь, вечные ответы только напоминают о временности нашего вопрошания, о необходимых сомнениях в мире, в актуальном времени и, главное, в себе. Последнее делать необходимо, но нелегко. Своими «критическими» текстами, создававшимися параллельно к текстам теоретическим, Зедльмайр проделал первую часть работы, но «надо было пройти долгий путь, чтобы прийти к пониманию, что катарсис желания ничего не стоит без катарсиса обвиняющего сознания»¹⁵.

Можно ли обвинять другого, не оправдывая и себя? А как спастись от обвинений со стороны Другого? Обратившись к критическим трактатам, посвященным современности, мы попробуем разобраться в этой теоретически-нравственной дилемме, по возможности не впадая в грех даже методологического осуждения нашего героя.

Примечания

¹ Ср.: Koehler H. Op. cit., S. 37ff.

² Кроме того, известного рода движение от одного методологического и когнитивного затруднения к другому составляет достоинство всякой науки, в этом проявляется та внутренняя динамика, та непреодолимая сила, которая только и позволяет говорить о приросте и исторического знания.

³ Другое дело, что структурализм как учение о «латентных формах сознания» вписывается в устойчивую традицию европейской философской «критики» человека. В этой традиции сливаются и характерный христианский антропологический скептицизм-аскетизм, и Ницше, и, конечно же, фрейдизм во всех своих разновидностях, в том числе — в сугубо структуралистском варианте, в теории и практике Ж. Лакана. О «стадии зеркала» см.: Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996 («Стадия зеркала — это важнейший момент в формировании структуры субъекта, первый набросок Я. Фактически младенец видит в образе подобного или же в собственном зеркальном отражении гештальт, предвосхищающий то телесное единство, которого ему объективно недостает <...> Этот первичный опыт становится основой воображаемого Я, предстающего в качестве “Я идеального” <...> субъект не сводим к Я — к той воображаемой инстанции, в которой он себя отчуждает», с. 498–499). Формирование концептуальной схемы точно так же проходит зеркальную стадию, проблема заключается в последующем размыкании этих первичных, то есть инфантильных, связей и обнаружение истины вне собственного отражения и собственной проекции. Все это — и многое другое — идейный фон и смысловые перспективы «Утраты середины». К сожалению, данная тема выходит за пределы нашей работы.

⁴ Очень распространенный у Зедльмайра оборот речи, отражающий, как мы покажем, и мыслительный «оборот», и методологический «поворот», потенциал которого не вполне ясен и сегодня.

- ⁵ Собственно говоря, Зедльмайр вырабатывает своего рода жанр «образцовых интерпретаций», которых, впрочем, у него и не так уж много.
- ⁶ Э. Ротхакер — один из главных источников альтернативной Зедльмайру, так сказать, «мирской», секуляризованной истории духа. См. основные его работы: *Rothacker Erich. Die Schichten der Persönlichkeit.* Bonn, 1966⁷; *Probleme der Kultur-anthropologie.* Bonn, 1965; *Zur Genealogie der menschlichen Bewußtseins.* Bonn, 1966; *Geschichtsphilosophie.* Wien, 1971. Представителем именно такой тенденции является Лоренц Диттманн, который противопоставляет зедльмайровский анализ Брейгеля анализу Дворжака. Разница действительно почти шокирующая. Что не мешает, правда, Хофманну позднее выводить зедльмайровский негативизм по отношению к современности прямо из традиции Дворжака.
- ⁷ *Sedlmayr H. Die Revolution der modernen Kunst.* Hamburg, 1958, S. 80.
- ⁸ Понятие примера, образца, *exemplum*'а — одно из центральных в феноменологии. Ср. у Э. Левинаса (в «Теории интуиции в феноменологии Гуссерля», 1930): «Феноменология есть эйдетическая дескриптивная наука о сознании. <...> Феноменологическая рефлексия — идеативна. Рефлексия использует конкретно воспринимаемое состояние сознания в качестве “примера” для того, чтобы обратиться к сущности сознания. Но идеация вовсе не требует восприятия. Вполне достаточно (и даже лучше) использовать в качестве “примера” объект воображения. <...> Это дает феноменологу необходимую свободу для того, чтобы отвлекаться от актуально данного и обозревать сферу возможностей. Тем самым феноменолог вступает в сферу сущностей, чье значение состоит в имплицировании бесконечности возможных “примеров”» (цит. по: Интенциональность и текстуальность..., с. 126–127). То есть два *примера* интерпретации — из числа многих примеров. Но можно и по-другому: два примера *интерпретации* — из числа многих интерпретаций.
- ⁹ См., например: *Арихейм Р. Новые очерки по психологии искусства.* М., 1994; *Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства.* М., 1994. У последнего ср. совершенно характерное *по-настоящему структуралистское* определение искусства: «Каждое художественное произведение есть *автономный* знак, состоящий: 1. Из “произведения-вещи”, функционирующего как чувственный символ; 2. Из “эстетического объекта”, пребывающего в коллективном сознании и функционирующего как значение; 3. Из отношения к обозначаемой вещи, которое направлено не на конкретный объект, поскольку речь идет об автономном знаке, а на общий контекст социальных феноменов (наука, философия, религия, политика, экономика и т. д.) данной среды» (с. 197). Данная семиотическая дефиниция теряет всякий смысл, если допустить, вслед за Зедльмайром, что: 1. Произведение не автономно; 2. Чувственное восприятие есть одновременно и наделение значением («eyesight is insight», по выражению Арихейма); 3. Что не только произведение направлено на социальный контекст, но и контекст направлен (постоянно) на произведение, на того, кто его производит, на того, кто его воспринимает. И интерпретатор-творец вовсе не погружен в область «коллективного бессознательного»...
- ¹⁰ И тем не менее место встречи гештальтизма и структурализма — семиотика. См.: *Encyclopedic dictionary of semiotics* («Structure», «Structuralism and post-structuralism», «Gestalt»). В семиотике с начала 70-х гг. эквивалентными признаются термины «гештальт» и «знак» (*Ibid.* Vol. I, p. 292). Говоря обобщенно, существует и несколько способов употребления концепта «структура», и несколько самих концептов. Типология же «структурализмов» включает в себя следующие разновидности: 1) «динамический структурализм», имеющий органические, биологические корни в натурфилософии немецкого классического идеализма; 2) феноменологический или гештальт-структурализм, происходящий, как видно из названия, из немецкой традиции гештальт-теории (Брентано, Эренфельс, Кофка, Кёлер, Вертгеймер, Левин и др.); 3) собственно, лингвистический структурализм, о котором речь в данной работе практически не идет и который, в свою очередь,

четко делится на: 1) близкий к гештальт-теории т. н. «реалистический» структурализм Романа Якобсона и 2) «эпистемологический» структурализм Ельмслева, Леви-Строса и других французских ученых, которым как раз свойственна онтологизация понятия структуры-модели (в отличие от Якобсона, для которого структура — метафора иной реальности, но не сама реальность). Отдельно принято выделять «генетический» структурализм Ж. Пиаже и Л. Гольдмана. Подробнее об этом см.: *Encyclopedic Dictionary of semiotics...*, p. 993–994. Как известно, «генетический структурализм» в качестве своего более обширного теоретического фона имеет учение того же Ж. Пиаже об «операциональных структурах» мышления. Важные отличия данной теории от, например, гештальт-теории см.: *Пиаже Ж. Избранные психологические труды*. М., 1994, с. 46–47. В целом же, по словам самого Гольдмана, «генетический структурализм исходит из гипотезы, согласно которой всякий человеческий поступок представляет собой попытку дать значимый ответ на какую-то конкретную ситуацию и тем самым создать определенное равновесие между субъектом действия и объектом («Структурно-генетический метод в истории литературы» — *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Трактаты, эссе, статьи*, М., 1987, с. 335). Однако следует иметь в виду, что «чистая» гештальт-теория активно возражала против «семиотической ревизии» гештальтизма (например, в лице Р. Арнхейма, резко критиковавшего в начале 60-х гг. «Искусство и иллюзию» (1960) Э. Гомбриха). Необходимо представлять себе, что гештальт-теория берет свое начало в психологии восприятия. Это ее родовое пятно, смущавшее многих. Напомним кратко эту историю гештальтизма. Хр. фон Эренфельс, ученик Ф. Brentano, впервые употребил слово *Gestalt* в специфическом значении в работе «О гештальтных качествах» (1890). Русскоязычное психологическое определение «гештальта» звучит так: «Функциональная структура, которая по присущим ей законам упорядочивает многообразие отдельных явлений». — *Психология. Словарь*. Под ред. А.В. Петровского и М.Г. Ярошевского. М., 1990, с. 78. О «гештальт-теории» вообще см.: *Handwörterbuch der Psychologie*. Hrsg. von R. Assanger, G. Wonninnger. Weinheim—Basel, 1980; *Lexikon der Psychologie*. Hrsg. von W. Arnold u.a. Freiburg i. Br., 1987³, Bd. I. Философские аспекты именно «гештальт-теории» (а не философско-эстетической теории образа) см.: *Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней*. Т. 4. М., 1997, с. 582–585. В данной работе прямо указывается, что для гуманитарных наук гештальт-теория «сыграла ту же роль, что теория относительности в физике» (с. 585). Французская и итальянская традиции предпочитают гештальту «форму»: *Harre R., Lacombe R., Mecacci L. Psicologia*. Dictionario enciclopedico. Roma-Bari, 1986, p. 427. Аристотелевско-томистское понимание «формы» хорошо передает Г.К. Честертон: «...на языке томизма “формальный” — значит “обладающий качеством, которое делает вещь ею самой”. <...> Каждый художник знает, что форма — не внешняя сторона, а суть его творений. Каждый скульптор знает, что форма статуи — не вне статуи, а внутри, нет, внутри скульптора. Каждый поэт знает, что форма сонета и есть сонет. А если критик не понимает, что это значит, он не вправе беседовать со схоластом» (*Честертон Г.К. Вечный человек*. М., 1991, с. 335–336). Хотя философско-эстетическое истолкование «гештальта» имеет давнюю традицию. Появляющаяся в XVIII в. в немецкой эстетике известная пара «форма и содержание» есть, собственно говоря, «*Gestalt und Gehalt*». В более широкой перспективе см., например, у Гете: «Немец для обозначения всей совокупности бытия как некоторого действительного естества имеет слово образ (*Gestalt*) . Он абстрагируется благодаря этому выражению от всего подвижного, он признает, что все взаимозависимое должно быть прочно установлено, замкнуто в себе и зафиксировано в своем характере. Но когда мы созерцаем все эти образы (*Gestalten*), особенно органические, то обнаруживаем, что нигде нам на самом деле не встречается ничего устоявшегося, нигде — ничего покоящегося, ничего — замкнутого, но большей частью все колеблется в постоянном движении... В этом случае наш язык имеет привычку употребляет слово “образование” (*Bildung*), относящееся как к порождению, так и к самому процессу порождения. То есть, если мы хотим говорить о некоторой морфологии, то мы не должны го-

ворить об образе (Gestalt). Но если мы все-таки употребляем это слово, то должны во всех случаях иметь в виду идею, понятие или нечто определенное, то есть восприятие». Цит. по: *Kerényi K. Walter Fridrich Otto. — Otto W.F. Die Wirklichkeit der Götter. Hamburg. 1963, S. 150.* Легко заметить, что гетевское употребление слова Gestalt совсем не «гештальтистское», непосредственно философско-эстетическое (поэтому это слово подлежит переводу, и именно словом «образ»). Практически исчерпывающую историю термина Gestalt как в эстетическом, так и в психологическом («гештальтистском») употреблении см.: *Historische Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von J. Ritter. Basel-Stuttgart. 1971.* Для теории и истории искусства важен постулат психофизического изоморфизма, присущего гештальту (гештальт-перцепт аналогичен гештальту-концепту, причем второй — первичен по отношению к первому и имеет его в качестве своего наглядного обнаружения). По словам В. Кёлера, гештальт — это «и конкретный индивидуум, и характерное целое, которое отличается самостоятельным существованием и один из признаков которого — обладание формой или лицом» (цит по: *Koehler H. Op. cit., S. 77*).

¹¹ Подобное выделение первой (формальный метод, история *стиля*) и второй (история собственно *искусства*) науки об искусстве совершенно принципиально для Зедльмайра. См. его краткий обзор истории науки об искусстве: *Kunstgeschichte als Wissenschaft. In: Kunst und Wahrheit, München, 1958, S. 185–201*; ниже мы покажем, что вернее было бы рассматривать эти две *науки* как два методологических *уровня* одной науки.

¹² *Sedlmayr H. Die Entstehung der Kathedrale. Freiburg i. Br., 1993³, S. 18.* Упоминаются, между прочим, совсем не «венские» имена: А. Шмарзов, его ученик В. Пиндер, ученик Вёльфлина — Х. Янтцен.

¹³ *Pächt Otto. Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München, 1977, S. 11, 232.*

¹⁴ Выражение Пэхта. См. об этом его «Критику иконологии» (*Kritik der Ikonologie. In: Bildende Kunst als Zeichensystem. Hrsg. v. E. Kaemmerling. Köln, 1979, S. 353–376; цит. S. 354*). Там же Пэхт с неодобрением говорит, что «в поздних работах Зедльмайр <...> пережил поворот к иконологии». Полемику Зедльмайра с Панофским довольно подробно, хотя и тенденциозно разбирает Диттманн: *Op. cit., S. 145–148.*

¹⁵ *Kunstgeschichte als Stilgeschichte. Quintessenz der Lehre Riegls. In: Kunst und Wahrheit..., S. 19.* Речь идет об очень ранней статье Панофского: *Panofsky E. Die Theorie des Kunstwillens. In: Ztschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XIV (1920). 10.* Но совсем не безнадежна попытка соединить интерпретацию Ригля Зедльмайром со всей неокантианской и феноменологической (М. Шелер) аксиологией. Некоторые формулировки того же Г. Риккерта, несмотря на их известную абстрактность, очень схожи с зедльмайровскими: «Какая ценность схватывается в некоторой действительности, когда мы причисляем эту действительность к искусству, и какими свойствами обладают акты творческого субъекта с точки зрения их имманентного смысла в случае их соответствия трансцендентному смыслу художественного творения?» (цит. по: *Wolandt Gerd. Transzendente Elemente in der Kunstphilosophie und in der Kunstgeschichte. — Kategorien und Methode... S. 227*). Зедльмайр вынужден на словах дистанцироваться от неокантианства, ведь он только что продекларировал свое концептуальное несовпадение с Панофским. Реально же вся иконологическая, т. е. «трансцендентально-символическая», перспектива искусствознания была не чужда и Зедльмайру, особенно после Второй мировой войны. Собственно же «философию истории» Риккерта и Виндельбанда обнаруживали у своего учителя ученики Макса Дворжака (К.М. Свобода): *Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1924. Einleitung, S. IX.* В этой связи можно вспомнить концепцию М. Подро о «критических историках искусства», согласно которой именно Панофский как третий этап эволюции этой традиции *завершает* гегелевскую линию в истории

искусствознания. Именно Панофский возвращается к «гегелевскому проекту обнаружения в изобразительном искусстве аналогии дискурсивной рациональности» (*Podro M.* Op. cit., p. XXVI). Кстати, ко второму этапу принадлежат, согласно Подро, именно Вёльфлин (принцип «эмпирической генерализации» истории искусства), собственно Ригль и Аби Варбург («скрытая тема его творчества — та очевидная для него борьба, что вел художник против предрассудков и репрессивной социальной условности». — *Ibid.*).

- ¹⁶ Основные ранние работы Зедльмайра по истории архитектуры: Fischer von Erlach der Ältere. München, 1925; Die Architektur Borromini's. Brl., 1930, München, 1939²; Österreichische Barockarchitektur. 1690–1740. Wien, 1930. Особняком стоят две его работы, предваряющие архитектурную тему в «Утрате середины»: Der absolute Stadtbau. Stadtbaupläne von Le Corbusier. In: Die Baupolitik, I (1926/27), S. 16–21; Die Kugel als Gebäude oder: das Bodenlose. In: Das Werk des Künstlers, I (1939/40), S. 278–310.
- ¹⁷ Kunstgeschichte als *Kunstgeschichte*. Zu einer strengen Kunstwissenschaft. In: Kunst und Wahrheit, S. 35–70. Русск. пер.: Искусство и истина. М., 1999. Понятно, что подзаголовок отсылает к раннему Гуссерлю («Философия как строгая наука», 1914). Впрочем, ср. известное утверждение М. Вертгеймера: «...гештальт-теория является по сути такой же строгой, как математическое положение» (Хрестоматия по истории психологии. М., 1980. С. 87). Как станет ясно из дальнейших наших рассуждений, «строгая наука» Зедльмайра сродни скорее «веселой науке» Ницше, в ней нет того научного объективизма, который мерещится некоторым критикам.
- ¹⁸ Искусство и истина, с. 60.
- ¹⁹ Этим целым большего порядка Зедльмайр, скорее в форме уступки общепринятому мнению, готов признать культуру, отмечая, что это явление столь сложно устроено, что ни о какой точности говорить не приходится. Уже здесь мы видим неудовлетворенность Зедльмайра тем подходом, который тем не менее останется базовым для еще не родившейся тогда (1931) иконологии.
- ²⁰ Искусство и истина, с. 62–63.
- ²¹ В перспективе из «центрального» родится и собственно зедльмайровская «середина», и как раз предвосхищенная ею постструктуралистская программа «децентрализации структуры». Применительно к истории искусства об этом очень выразительно говорит Хофманн (*Bruchlinien...*, S. 7–9).
- ²² «Согласно новому восприятию художественное творение *обретает наличное существование исключительно через определенную установку, в которой виртуально концентрируется вся историческая ситуация*» (Искусство и истина, с. 67).
- ²³ Там же. Стоит вспомнить и замечательную формулу из «Проблем интерпретации»: «К существенным чертам искусства относится то, что свою экзистенцию оно имеет не в чем-то всеобщем, но только в чем-то единичном — в произведении искусства» (Искусство и истина, с. 119).
- ²⁴ «Наука об искусстве имеет дело с событийными последовательностями прежде всего в двух пунктах: она имеет дело с событием, в котором возникла новая “установка”, и событием, в котором, при данной установке, возникает единичное конкретное художественное творение. То есть она имеет дело соответственно с филогенетическим и онтогенетическим событием» (Искусство и истина, с. 69). Собственно говоря, гештальт есть структура (в том числе и знак) уровня не синтаксиса, а именно прагматики (через семантику), если пользоваться сосюрювскими концептами (у Пирса, как известно, эти уровни уже интегрированы в «знак»).
- ²⁵ Несомненно, эти определения напоминают общеструктуралистские постулаты: «В первую очередь, структура указывает на характер системы. Структура состоит из элементов такого рода, что модификация одного элемента ведет к мо-

дификации другого. Во-вторых, каждая модель принадлежит группе таких трансформаций, что каждая из них соответствует другой модели того же семейства, так что вся масса трансформаций образует сама единую группу моделей. В-третьих, все вышеприведенные признаки данной модели позволяют предугадывать, как будет себя вести она в случае модификации одного из своих элементов. Наконец, структура должна быть так сконструирована, чтобы ее функционирование предполагало способность объяснять вновь наблюдаемые факты» (*Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985, с. 306).

²⁶ Искусство и истина, с. 79–80.

²⁷ В работе «Проблемы интерпретации» (1944), опубликованной в *Kunst und Wahrheit* (S. 87–127). Совершенно не случайно, что «характерологический синтез» Зедльмайр осуществляет применительно к «проблемам интерпретации».

²⁸ Его первое появление — в дискуссии с фон Аллешом: *Besprechung von G. J. von Allesch. Die Ästhetische Erscheinungsweise der Farben.* In: *Kritische Berichte*, IV, 1931/32, S. 214–224.

²⁹ Для иллюстрации концепции «наглядного характера» (в связи с понятием *плотности*) ср. место из Антуана де Сент-Экзюпери: «Мне кажется, что любое произведение искусства, если ему присуще глубокое единство, почти всегда может быть сведено к некоей простой общей мере. Я вспоминаю фильм, в котором, помню воли самого постановщика, основным героем оказалась тяжесть. Все в этом фильме было тяжелым. <...> Такое внутреннее единство не было, разумеется, преднамеренным. Оно не входило в замысел автора. Но то, что ощущалось зрителем, свидетельствовало о наличии в фильме непрерывной подспудной мысли. Мне припоминается при этом довольно странное замечание Флобера по поводу его “Госпожи Бовари”: „Что вам сказать об этой книге? Прежде всего мне хотелось выразить в ней тот особый желтоватый оттенок закоулков, где иногда гнездится тоска“» (Предисловие к книге Энн Морроу-Линдберг «Поднимается ветер». — *Сент-Экзюпери Антуан де.* Сочинения. М., 1964, с. 570).

³⁰ «...С точки зрения этого принципа, смысл собственного имени зависит не столько от мнения, сколько от контекста целостного предложения, в котором оно встречается» — Фреге Г. *Логические исследования.* Томск, 1997, с. 112–113.

³¹ Интересные и убедительные наблюдения о сходстве зедльмайровского «*Anschaulicher Charakter*» и понятия «*Klänge*» у В. Кандинского см.: *Hess Walter. Die große Abstraktion und die große Realistik. Zwei von Kandinsky definierte Möglichkeiten moderner Bildstruktur.* — *Ztschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft*, V, 1960, S. 7–32.

³² Ср. у Гомбриха (со ссылкой на Р. Поппера и М. Шапиро) анализ «физиогномической перцепции», ее границ и, главное, ее зависимости от «ментальных схем»: *Gobrich E. On physiognomic perception.* In: *Meditations on a Hobby Horse and others essays.* Cambridge (Mass.), 1960, p. 45–55.

³³ Следующее место из статьи Вёльфлина «Объяснение произведения искусства» позволяет представить, насколько великий историк искусства действительно предвосхищает структурный анализ (или просто ему близок изначально): «...в единичном элементе узнать целое как нечто заранее предуготованное, <...> из полноты разнообразных явлений постепенно высвободить некое наделяющее образом (*gestaltgebende*) ядро. Именно это и было бы совершенным формальным анализом». Но, продолжает Вёльфлин, «достижения некоторой личности совершенно невозможно понять, если не знать всеобщие формообразующие возможности эпохи, если не знать того самого наиболее глубокого основания (поэтому речь идет об основных понятиях), в которое прочно помещена творческая фантазия укорененного в своем времени человека» (Цит. по: *Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Begriffe.* Dresden, 1983. S. 334, 339. Anm.). Данное положение свидетельствует, что Вёльфлин принадлежит все-таки предыдущему периоду науки об искусстве, что он не «гештальтист», для которого, по-

добно Зедльмайру, индивидуальность укоренена не в эпохе, а в себе самой, и не требует конституирования себя через соотнесение с каким-либо «всеобщим» основанием.

³⁴ На это вполне справедливо указывает Диттманн: *Op. cit.*, S. 188ff.

³⁵ *Gerat I. Op. cit.*, S. 13.

³⁶ См. разбор статьи у Диттманна: *Op. cit.*, S. 166–168ff. Достаточно убедительно Диттманн связывает ее с работой о Борромини, не понимая, однако, ценности «двойной структуры» «наглядного характера». По его мнению, выбранный Зедльмайром метод разрушает произведение («Смотрение-выбирание гештальта и смотрение-собираание других гештальтов вызывает смотрение-разбиение произведения» — S. 171). Мы уже видели, как важен для Зедльмайра постулат о внутренней динамике произведения, внутри себя способно содержать свое отрицание, снятие в более обширных общностях.

³⁷ Цит. по: *Epochen und Werken*, I, S. 275–276.

³⁸ *Frey D. Zur Deutung des Kunstwerks*. In: *Idem. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 1976, S. 94.

³⁹ Это отказывается принять Диттманн, отвергая тот факт, что если *maschia* и является гештальтом, то только таким, который вписывается в «сверххудожественные» структуры. См.: *Dittmann. Op. cit.*, S. 165. Впрочем, он очень точно описал то, что хочет сказать Зедльмайр и что действительно становится его дальнейшим методологическим кредо: «Исходным импульсом гештальт-теории был форсированный эстетизм; она рассматривает космос как гештальт, как произведение искусства». (*Ibid.*, S. 166). Другое дело — и это всегда останется камнем преткновения для той науки, что представляет Диттманн, — что этот космос не природного, а сверхприродного характера. Меньше всего Зедльмайр похож на натурфилософа, что ниже будет демонстрировать сам Диттманн, противопоставляя взгляды Зедльмайра взглядам Гете, Шиллера, Хайдеггера.

⁴⁰ *Pächt O. Methodisches...*, S. 232.

⁴¹ Диттманн связывает единой нитью Зедльмайра с Конрадом Фидлером, у которого уже присутствует теория *Nachschaffen*. См.: *Dittmann L. Op. cit.*, S. 205–206. Не стоит и говорить, что для Диттманна Фидлер не авторитет, и он без одобрения прослеживает зедльмайровские корни в «психологии художественной формы».

⁴² *Hofmann. Anstelle...*, S. 13.

⁴³ *Frey D. Op. cit.*, S. 108.

⁴⁴ Искусство и истина, с. 111.

⁴⁵ Искусство и истина, с. 152–153.

⁴⁶ См. у Гадамера важное различие «реконструкции» (Шлейермахер) и «интеграции» (Гегель). «Древняя теологическая и филологическая вспомогательная дисциплина герменевтика в XIX веке пережила этап систематического развития, преобразовавшего ее в основу всего дела гуманитарных наук, наук о духе. <...> Шлейермахер целиком направляет свои усилия на то, чтобы восстановить для понимания первоначальную интенцию произведения <...> Восстановление “мира”, к которому [произведение] принадлежит, восстановление первоначального состояния, которое “подразумевается” творящим художником, постановка в первоначальном стиле — все это средства исторической реконструкции <...> имеют право претендовать на то, чтобы способствовать пониманию подлинного значения художественного произведения и защищать его от ложного понимания и поддельной актуализации. <...> Спрашивается, однако, действительно ли то, что мы таким образом получаем, соответствует тому, что мы ищем как *значении* произведения искусства, и действительно ли понимание будет определено правильно, если мы будем видеть в нем второе сотворение как воспроиз-

ведение первого. <...> Восстановление изначальных обстоятельств, как и всякая реставрация, — это бессильное начинание перед лицом историчности нашего бытия. Восстановленная, возвращенная из отчуждения жизнь не тождественна жизни изначальной. За время отчуждения она обрела по меньшей мере вторичное бытие образования. В противоположность этому *Hegel* <...> обладал яснейшим сознанием бессилия всяческой реставрации. <...> Гегель высказывает решающую истину, коль скоро сущность исторического духа состоит не в восстановлении прошедшего, а в *мыслящем опосредовании с современной жизнью*. (*Гадамер Г.-Г.* Истина и метод. М., 1988, с. 218–221). Иначе говоря, для Гадамера поглощенность временем — исходный постулат всякой правильной герменевтики. Важно отметить сходство подходов Зедльмайра и Р. Ингардена. Об этом см. *Henckmann W.* Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft. In: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930.* Stuttgart, 1985, S. 273–334, особенно S. 333–334. Здесь же встречается принципиально важная идея, восходящая к Шлоссеру, о сходстве «первой науки об искусстве» с «литературоведением», а «второй» — с «литературной критикой». Только, в отличие от Зедльмайра, в герменевтике и у Ингардена эти дисциплины не являются альтернативными. Как мы стараемся показать в данной работе, фактически и Зедльмайр *ex silentia* рассматривает обе науки как взаимодополняющие. Более того, Г. Кёлер склонен отождествлять зедльмайровскую интерпретацию со «структуралистской деятельностью», суть которой, согласно Р. Барту, состоит не в подражании миру, не в его репродукции, а в его порождении, в результате чего получается интеллектуальный симулякр, ценность которого — антропологическая, а не познавательная (*Koehler H.* *Op. cit.*, S. 86–89ff.). А вслед за симулякром не трудно ввести и понятие «фигции» как «репродукции» объекта в сознании реципиента (*Ibid.*, S. 141ff.).

⁴⁷ *Panofsky Erwin.* *Studies in Iconology.* N.Y., 1939, 1962².

⁴⁸ Панофский. Смысл и толкование изобразительного искусства. Пер. В.В. Симонова. М., 1999, с. 25, 37). Диттманн обращает внимание на то, что Зедльмайр уже в истолковании учения Ригля, в отличие от Панофского, избегает «априорности», подвергая себя дополнительным трудностям. (*Dittmann. Op. cit.*, S. 147). Действительно, Панофский, несмотря на упоминание «интуиции», переводит проблему в плоскость рационально-идейную, в то время как Зедльмайру важно сохранить экзистенциально-иррациональный аспект искусства.

⁴⁹ *Dittmann. Op. cit.*, S. 178ff.

⁵⁰ *Lützel.* *Op. cit.*, S. 37.

⁵¹ Данная реплика Шлоссера из «Стилистической и языковой истории искусства» (1936) — явное возражение на знаменитую фразу Ригля из «Голландского группового портрета» (1902): «Рембрандт — просто исполнитель художественной воли отдельного народа и отдельной эпохи».

⁵² Хотя, как тонко и убедительно показал Хофманн, поиск исконных спиритуалистических, сакральных и мифологических основ художественной деятельности — родовая черта всей венской школы. Касаясь открытия вслед за исторической наукой в середине 60-х гг. и искусствознанием мифологических основ искусства, Хофманн остроумно замечает, что тем, «кто приехал из Вены, не надо было вскакивать на идущий поезд» (*Hofmann W.* *Was bleibt von Wiener Schule?*, S. 287).

⁵³ История искусства как история духа. — Искусство и истина, с. 90. Чуть ниже Зедльмайр признается, что «здесь нет ни возможности, ни необходимости развивать генетическую теорию произведения искусства» (Там же, с. 94). Упоминание Зедльмайром «генетической теории произведения искусства» не случайно и выдает его эпистемологическую ориентацию. Ср.: «Феноменология противоположна и генетическому подходу, суть которого заключается в том, что знание объекта выводится из знания его причины. <...> Новым в феноменологии является подчеркивание экзистенциального, непосредственного, интуи-

тивного контакта с объектом — в противоположность абстрагированию или манипулированию понятиями. Наконец, особенно новым, быть может, является то, что феноменологический метод не только применяется *de facto*, но и законным образом эпистемологически основан на важнейшем различии между истинными сущностями и лишь морфологическими структурными единствами. <...> Феноменологический подход не ограничивается философским анализом истинных сущностей, т. е. априорным философским познанием. Он незаменим также при глубоком изучении многих данностей и фактов, играющих большую роль в истории и истории культуры: это касается, например, уникальных личностей, какой-нибудь культурной эпохи, вроде барокко <...> Настоящий феноменолог не разделяет того мнения, что объект в его глубинной качественной подлинности можно познать, просто собирая связанные с ним факты, которые необходимо всего лишь зафиксировать. Он не соглашается с теми историками искусства, которые считают, что они придут к истинному пониманию произведения искусства, если изучат все социальные влияния на художника и его творчество, а также тщательно проанализируют его жизнь. Он мог бы обвинить историка в использовании типично нефеноменологических методов. Если же мы феноменологически исследуем произведения искусства, то концентрируемся на существовании самого произведения, на его красоте, на его специфической атмосфере и пытаемся понять его характерные особенности, его индивидуальность, интуитивно углубляясь в него» (*Фон Гильдебрандт Д. Was ist Philosophie?* СПб., 1997, с. 339–342). Удивительно, что практически ни один из *критиков* метода Зедльмайра не узнал в нем феноменолога. Правда, сам Зедльмайр свою феноменологию (для нас очевидную) облачал в одежды «объективистского» структурного анализа, собственно — гештальт-теории. Уже буквально следующий пассаж фон Гильдебрандта, продолжение его рассуждений — достаточно серьезное отклонение от постулатов Зедльмайра: «Феноменология является диаметральной противоположностью тенденции некоторых мыслителей, ошибочно считающих объект тем менее рациональным и интеллигибельным, чем более он богат качественно. В противоположность этому, феноменология обладает абсолютной восприимчивостью в отношении сущностного аромата интеллектуальных и культурных содержаний во всей их экзистенциальной и качественной полноте» (Там же, с. 343).

⁵⁴ Искусство и истина, с. 97.

⁵⁵ Искусство и истина, с. 98.

⁵⁶ Искусство и истина, с. 101.

⁵⁷ Искусство и истина, с. 108.

⁵⁸ *Pazura Stanislaw. Sedlmayrova teorie umeni. Structura a sacrum. — Umeni, XXIII/1, 1975, s. 26–36.*

⁵⁹ Искусство и истина, с. 107.

⁶⁰ *Gerat. Op. cit., S. 122.*

⁶¹ Искусство и истина, с. 175.

⁶² Искусство и истина, с. 175–176.

⁶³ Намек на Хайдеггера и Гадамера: «Истина, будучи спором, устроится в производимом сущем только так, что внутри этого сущего разверзается спор, то есть само это сущее приводится к разрыву и расколу. Такой разрыв есть единое сцепление черт взрывающегося росчерка и рассекающего разреза. Истина устроится в сущем так, что само это сущее располагается в разверстости. <...> Спор, введенный в разрыв и тем самым поставленный назад на землю и этим упроченный, есть устойчивый *облик*. Созданность творения означает упроченность истины в облике. Облик есть сопряженность, в какую складывается разрыв. Сопряженный разрыв есть крепь светящейся истины. То, что названо здесь обликом, следует мыслить в согласии с тем *стоянием*, строим, в качестве чего бы-

тийствует *творение*, как только оно восставляется и составляется» (*Хайдеггер М. Исток художественного творения* (пер. А.В. Михайлова). — Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX в., с. 298–299). Известно «Введение» (1967) Х.-Г. Гадамера на эту работу Хайдеггера, где можно встретить и такие слова: «Тут и обнаруживается вся неадекватность рефлексивных понятий “формы” и “вещества”. Если можно сказать, что в великом творении искусства “восходит” свой мир, то такой восход одновременно означает, что мир входит в свой покоящийся облик (Gestalt): облик стоит на своем месте, он как бы обрел свое соразмерное земле бытие. Благодаря этому создание искусства обретает при-сущий ему покой» (*Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного*. М., 1991, с. 110).

⁶⁴ Искусство и истина, с. 177.

⁶⁵ Приведем характерный текст Хайдеггера: «Ожидающе-удерживающе-актуализирующее озобоение “дает себе” так или иначе время и, озобочиваясь, его себе датирует <...> Время тут датируется в *модусе* озоботившегося давания-себе-времени всегда из прямо озоботившего в мирокружении и разомкнутого в расположенном понимании, из того, чем “день деньской заняты”. <...> Именно в повседневно озобочивающей “текучке” присутствие никогда не понимает себя бегущим вдоль непрерывно длящейся череды чистых теперь. Время, взятое присутствием, имеет на почве этой скрытости как бы дыры. Часто нам уже не удастся, перебирая “затраченное” время, собрать свой “день”. Эта несобранность прерывного времени, однако, не расколотость, но модус всегда уже разомкнутой, экстагично *протяженной* временности. <...> Нерешительный понимает себя из встречных <...> и попеременно теснящих ближайших происшествий и выпавших случаев. Хлопотливо теряет *себя* на озоботившем, нерешительный *теряет* на нем *свое время*. Отсюда характерная для него речь: “у меня нет времени”». (Бытие и время. Параграф 79. *Временность присутствия и озобоченность временем*. Пер. В.В. Бибихина. М., 1997, с. 407–408).

⁶⁶ Корень Schein- обладает по крайней мере двумя семантическими перспективами: это нечто являющееся и нечто только кажущееся, не совсем подлинное, иллюзорное (оба смысловых поля взаимосвязаны в том смысле, что не всякое явление передает сущность вещи). Ключевое понятие дальнейших рассуждений Зедльмайра — Scheinzeit — мы переводим именно как «видимое время» (а, например, не как «иллюзорное»), пытаясь тем самым сохранить, как нам кажется и как следует из самого текста, свойственную данному понятию смысловую «срединность», «бифокальность» (выражение В. Хофманна): Scheinzeit — это и то, что только «видится», кажется, но и то, что нельзя назвать чем-то ненастоящим, собственно иллюзией, обманом. Тем более что в слове «иллюзия» присутствует оттенок субъективности, в то время как Scheinzeit — реально (насколько оно в состоянии быть реально — см. рассуждения и дифиниции ниже). Добавим, что «видимость» означает здесь и принадлежность видимому миру, и, соответственно, — доступность чувственному восприятию; эстетический оттенок здесь не бесполезен.

⁶⁷ Искусство и истина, с. 181. Замечательно, что Зедльмайр, вслед за Грасси, связывает «раскрытие высшей временности» с деятельностью «истинного художника»: «Благодаря истинному художнику процесс творения достигает свободного от времени статического конечного состояния (*End-Zustand*), в котором у произведения искусства более ничто нельзя изменить, не нарушив достигнутого равновесия, вызывающего покой и гарантирующего продолжение. Это означает, что совершенное произведение искусства избежало испорченного времени. Но подобного *совершенства* достигает только тот художник, который причащается *ousia a-idios*, принося в жертву свою частность, но ни в коей мере не свою *природу*, из которой он создает “предмет” своего творчества. Он должен жертвовать своим *Я*, чтобы достичь причастия Самости и снять разрыв между помыслами и духом. И прежде, чем эта жертва будет принята, она предполагает *labor improbus*, обучение, упражнение и послушание, а также “мирооставленность”, кенозис *ousia a-idios*, допрос-унижение со стороны объективности (Грасси)». Стоит обратить внимание на отчетливые и настойчивые евхари-

стически-аскетические интонации в данном рассуждении Зедльмайра. Недаром все это именуется «эпифанией произведения искусства».

- ⁶⁸ «Искосо брошенный взгляд» («легкая косинка») — традиционный перевод немецкого выражения «Silberblick», дословно означающего «серебряный взгляд», «серебряный блеск». Для Баадера-металлурга в «легкой косинке» вечности виделся, вероятно, «серебряный блеск»: одновременно и серебряная руда, и вспышки огня на поверхности застывающего жидкого серебра... Подобно металлу в руде, вечность в нашем мире по большей части скрыта и невидима, лишь изредка вспыхивая на мгновение.
- ⁶⁹ Впрочем, сам Баадер — посредник между Зедльмайром и Сен-Мартеном, которого издавал.
- ⁷⁰ «Эта третья временность несет в себе характер дезинтеграции, неизлечимо скверного, лишённого святости, пагубного. В танталовых муках она пытается приблизиться к настоящему. Однако это стремление не только тщетно, оно само — тщета» (Искусство и истина, с. 187). Для сравнения приведем пассажа из Ж. Батая: «Время не означает ничего, кроме убегания всего, что казалось истинным. Субстанциональное существование мира имеет для *моего* я исключительного скорбный смысл: в его глазах настоятельность субстанционального существования сравнима с приготовлениями к смертной казни» (Внутренний опыт. СПб., 1997, с. 140–141). С точки зрения Пауля Тиллиха, вечная смерть «...означает смерть, которая исключена из вечности, не-достижение вечности, предание себя прошлому временности» (Tillich P. Systematische Theologie. Bd. III. Brl.—N.Y., 1987). Проницательную, совершенно разоблачительную и совершенно христианскую характеристику Батая см. у Г. Марселя, говорящего о «пределах диалектической клавиатуры, которая лично мне кажется не столько вакантной, сколько угрюмым топтанием заключенного по своей темнице; бывает, что этот узник, пытаясь обмануть свою тоску, выделяет кой-какие кульбиты, но кого можно провести этой гимнастикой? Даже его самого нельзя. <...> На вершине ницшевского творчества мы дышим не пьянящим и легким горным воздухом, мы погружаемся в удушливую атмосферу подполья» (Марсель Г. Против спасения. — Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994, с. 53). «Атмосфера подполья» напоминает основанные на Достоевском характеристики сюрреализма у Зедльмайра (Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin. — Wort und Wahrheit. 3. 1948. 125–137).
- ⁷¹ Данное место Зедльмайра, вдохновленное Баадером, имеет несколько неожиданное продолжение у Р. Барта: «Фото, по моему наблюдению, может быть предметом трех способов действия, тройного рода эмоций или интенций: его делают, претерпевают и разглядывают. Operator — это сам Фотограф. Spectator — это все мы, те, кто просматривает собрания фотографий в журналах, книгах, альбомах. Архивах. А тот или та, кого фотографируют или кто представляет собой мишень, референта, род небольшого симулякра, eidolon'a, испускаемого объектом, — я бы назвал его или ее фотографическим Spectrum'ом, ибо это слово, благодаря своему корню сохраняет связь со “спектаклем”, добавляя к нему еще нечто отдающее кошмаром, что содержится в любой фотографии — возвращение покойника. <...> В плане воображения Фотография (та, которая соответствует моей интенции) представляет то довольно быстротечное мгновение, когда я, по правде говоря, не являюсь ни субъектом, ни объектом, точнее, я являюсь субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект: в такие моменты я переживаю микроопыт смерти (заклучения в скобки), становлюсь настоящим призраком. <...> В конечном итоге то, что я ищу в своей фотографии (“интенция”, в соответствии с которой я ее разглядываю), есть Смерть, она является ее эйдосом» (Барт Ролан. Camera lucida. М., 1997, с. 19, 26–28).
- ⁷² Искусство и истина, с. 189.
- ⁷³ Конечно, для начала 50-х годов критика Зедльмайром кино выглядит несколько архаичной. Характерно, что он говорит преимущественно о немом кино.

Зедльмайр явно вдохновляется впечатлениями своей молодости (и молодости, между прочим, кинематографа), а также, без сомнения, эссе Хейзинги «В тени завтрашнего дня» (1935). Ср. у него: «Искусство созерцания сведено теперь к умению быстро схватывать и понимать непрерывно меняющиеся визуальные образы. Молодежь приобрела такой необыкновенный синематографический взгляд, прямо-таки поражающий старшее поколение. <...> Необходимо признать, что синематограф оставляет втуне целую группу эстетически-интеллектуальных средств восприятия, а это в свою очередь может усугубить затухание способности суждения. <...> Тут нет ни таинства обращения, ни таинства причащения. Обращение человека внутрь себя самого, к самому сокровенному, его причащение мгновению суть вещи, совершенно необходимые человеку, если он хочет овладеть культурой» (Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня. — Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992, с. 277–278).

⁷⁴ Ср. у Вейдле в «Умирании искусства» рассуждения о музыке, поэзии и гештальте, «целостности художественного произведения» (Вейдле В.В. Умирание искусства. СПб., 1996, с. 66–71 или 111–115). У Вейдле встречается весьма характерный оборот: «Разлагается, истлевает не оболочка, а сердцевина музыки» (Там же, с. 112).

⁷⁵ Искусство и истина, с. 190–191.

⁷⁶ Там же, с. 195. Кажется несколько неожиданным у Зедльмайра такое чуть лирическое отступление — упоминание сказки. Но ср. следующее замечание о природе юнгианского символизма: «Мифы представляют собой истории архетипических столкновений. Так же как волшебная сказка аналогична работе личного комплекса, миф оказывается метафорой для действия архетипа per se. <...> Юнг понимал, что аналитики упускают мифологические мотивы, трактуют их неправильно, когда видят в них только этикетки для определенных образцов психического поведения, вместо того, чтобы считать их символами, динамически активирующими и делающими реальными открытие новых возможностей. <...> Миф обеспечивает метафорическую перспективу, но не является толкованием или предзнаменованием, которое будет выполнено» (Сэмюэльсон Э., Шортер Б., Плот Ф. Критический словарь аналитической психологии К.-Г. Юнга. М., 1994, с. 86–87). Это совершенно особая тема — расшифровка-комментарий зедльмайровского сверхнасыщенного «концептуального конспекта».

⁷⁷ Вюйермоз Э. Музыка изображений. — Из истории французской киномысли. М., 1988, с. 150–152.

⁷⁸ Дюлак Жермен. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия. — Там же, с. 167–168.

⁷⁹ Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998, с. 294.

⁸⁰ Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988, с. 167–168.

⁸¹ Tillich P. Systematische Theologie, Bd. III, Brl.-N.Y., 1987, S. 166–167. Ср. его же: «punc existientiale» («экзистенциальное Теперь») есть как бы «скобки», которые «включают в себя как всякий момент прожитой жизни, так и временность как целое. Они включают в себя сотворение временного, начало времени, и возвращение временного к вечному, конец времени. Но начало и конец времени не должны мыслиться как определенные моменты в прошлом или будущем. Конец времени в вечности не есть определенное мгновение внутри физического времени, это есть процесс, который разворачивается (sich vollzieht) в каждом мгновении, подобно процессу творения. Творение и окончание-свершение, начало и конец-завершение свершаются на протяжении “всегда”» (Ibid., S. 474).

⁸² Rahner K. Grundkurs des Glaubens. Einführung in die Begriffe des Christentums. Freiburg–Basel–Wien, 1977, S. 142.

⁸³ Ср. почти одновременно с Зедльмайром написанную статью Д. Фрая «Проблема времени в образном искусстве» (1955). Ее отличает редкая концептуальная сдержанность и нейтральность (*Frey D. Das Zeitproblem in der bildenden Kunst. In: Idem. Bausteine zur einer Philosophie der Kunst. Darmstadt, 1976, S. 212–235*). Чтобы отменить и уточнить собственно феноменологические составляющие теории времени Зедльмайра, уместно привести соответствующие изображения Э. Гуссерля (Введение к «Феноменологии внутреннего сознания времени»): «В объективном отношении каждое переживание, как и каждое реальное бытие и момент бытия, может иметь свое место в одном-единственном объективном времени, следовательно, и переживание восприятия времени и само представление времени. <...> Было бы, по-видимому, <...> интересно исследовать, как время, которое в сознании времени положено как объективное, соотносится с действительным объективным временем, и соответствует ли оценка временных интервалов объективно действительным временным интервалам, или как они отклоняются от них. Но это не задача феноменологии. Так же как действительная вещь, действительный мир не есть феноменологическое данное, так же и время мира, реальное время, время природы в смысле естествознания, а также психологии как естественной науки о душевном не есть феноменологическое данное. <...> Посредством феноменологического анализа нельзя обнаружить даже самую малость объективного времени. “Первичное временное поле” не есть некоторая часть объективного времени, переживаемое Теперь, взятое как таковое, не есть точка объективного времени и т. д. Объективное пространство, объективное время и вместе с ними объективный мир действительных вещей и процессов — все это трансценденции...» (Цит. по: *Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1994, с. 6, 8*). Зедльмайр в этом смысле пытается балансировать между феноменологической убедительностью приводимых им примеров и «трансцендирующим» их истолкованием.

⁸⁴ *Gerat. Op. cit., S. 128–133.*

⁸⁵ Кажется, структурализм и мифология — взаимодополнительные явления. Общая логика их смысловых взаимоотношений выглядит примерно следующим образом (вспомним, между прочим, критический тезис Дитзмана об «архаизации искусства»).

1. Насколько «народная культура» (синоним «первобытной»?) есть более общая парадигма для всего не-классического (или не Нового времени): все признаки более «лингвистического» подхода: наличие stock, тезауруса («иконографии» как «базы данных») образцов, мотивов (как формально-композиционных, так и смысловых, сюжетных); система канонических правил-«кодов» для использования (компетенция) и для понимания-восприятия, интерпретации.

2. Важно помнить, что всякий структурализм склонен понимать нерасчлененность, целостность, единство как до-рациональные, «первобытные» формы сознания, мышления и поведения (еще кантовский априоризм: понятие «схемы» Канта и Пиаже (интеллектуалистские и биологические истоки «схематизма») как «створ», в котором помещаются все оттенки, в том числе и гештальтизм). Особенно это касается интерпретации творческих актов (как часть психологии и герменевтики действия).

3. Весь вопрос заключается в том, насколько эта исконность «первобытности» исконна: не есть ли это, наоборот, благоприобретенный «интуитивизм» (как положительное явление — см. Бергсон) или даже «автоматизм» (как регресс, инфантилизм и т. д.).

4. Но «мифологизм» может быть и результатом некоторых интеллектуальных усилий (необязательно положительных — идеология, «утопическое мышление» Маннгейма как оборотная сторона мифологизма).

⁸⁶ *Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991, с. 70–71* (из статьи «Семантика и герменевтика», 1968).

⁸⁷ Вспоминается характерный тезис Гомбриха о метафоре как трансфере, хотя психоаналитический трансфер — аспект динамической «проекции», а не просто надделение объекта субъективными схемами. Т. е. метафору можно рассма-

тривать как «защитный механизм» субъекта, в том числе и субъекта познающего. Ничего удивительного, что в мире, описанном Зедльмайром, стоило думать и о самосохранении. Но, в общем-то, психоанализ науки (Башляр) не входит в предмет рассмотрения нашей статьи...

⁸⁸ Искусство и истина, с. 197

⁸⁹ Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое. — Его же. Новый рационализм. М., 1987, с. 347–352. Башляру, между прочим, принадлежит методика т.н. «эпистемологического профиля», по которому «можно судить о психологической активности разных философий в процессе познания»; «<...> с нашей точки зрения, после объединения в некоем воображаемом альбоме эпистемологических профилей всех основных понятий, можно приступить к изучению относительной эффективности различных философских учений» (Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987, с. 192, 196). Башляр — источник теоретических вдохновений для Мишеля Фуко с его «дискурсивным анализом». Фуко же оказал влияние на Вернера Хофманна. Таким способом можно вполне корректно проследить весь постструктуралистский потенциал гештальт-теории вообще и зедльмайровских взглядов в частности.

⁹⁰ Schlosser J. von. «Stilgeschichte» und «Sprachgeschichte» der bildenden Kunst. In: Sitzungberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaft. Philos.-hist. Abteilung, 1935, Heft 1.

⁹¹ «Это понятие искусства есть многослойная сеть формальных и содержательных соглашений и значений. Оно включает изобразительную магию и заклинание демонов. Взгляд Шлоссера околдован той бездонной глубиной, из которой высвобождается акт наделяния гештальтом: там действует геометрическая фантазия и темная пиктографическая символика; это понятие искусства охватывает как чувство формы у детей, так и различные проявления склонности к украшению и игре» (Hofmann W. Was bleibt von Wiener Schule?, S. 283).

⁹² Pächt O. Methodisches..., S. 237.

⁹³ Ср.: «Я буду называть “ироником” того, кто удовлетворяет трем условиям: (1) он всегда радикально и беспрепятственно сомневается в конечном слове, которым он пользуется в настоящее время, потому что на него уже произвели впечатление другие словари — словари, которые принимались за окончательные людьми или книгами, с которыми он столкнулся; (2) он признает, что аргумент, выраженный в его сегодняшнем слове, не может ни подтвердить, ни разрешить этих сомнений; (3) поскольку он философствует о своей ситуации, он не думает, что его словарь гораздо ближе к реальности, чем другие, или что он находится в соприкосновении с силой, отличной от него самого. Ироники, имеющие склонность к философии, полагают, что выбор между словарями совершается не внутри нейтрального и универсального метасловаря, не через усилия пробиться через явления к реальности, а просто в разыгрывании нового против старого» (Porti P. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996, с. 103–104). Характерным образом Зедльмайр соединяет в себе отчасти вышеописанные признаки «ироника», отчасти — так называемого «метафизика», серьезно относящегося к вопросам сущности, реальности, справедливости, веры, морали и т. д. Подобные вопросы задаются им изобразительному искусству, но за ответами он обращается (или вместо ответов апеллирует) к «метасловарям» метафизики и теологии. Быть может, подобная тактика навязана ему самим изобразительным искусством, которое «иронично» настроено ко всем попыткам однозначного своего истолкования??

⁹⁴ Bandmann G. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Brl., 1979³, S. 29.

⁹⁵ Следует упомянуть, что эта работа — «Проблема истины» — писалась в контексте всей послевоенной публицистики Зедльмайра, которая подготавливала «Утрату середины». Актуальная ныне тема конца не только искусства, но и науки истории искусства — намечается уже здесь. В общем-то, не случайно Бель-

тинг считается продолжателем «дела» Зедльмайра, но на новом уровне: утрачивается не только «середина» искусства, но и его «обрамление», под которым Бельтинг понимает науку об искусстве. См. *Belting*. Op. cit. (1993), S. 23–24.

⁹⁶ Но и вопрос об онтологическом, а не только нравственно-психологическом статусе эстетической, изобразительной «дьявольщины» следует признать открытым: может ли обладать «структурностью», целостностью то, что по определению есть разрушение, нарушение порядка, лишено облика, формы? Возможный ответ можно обнаружить, сравнивая подход Зедльмайра с мнением, так сказать, специалиста: «Слово “демонизм” не должно указывать на какое-либо воздействие демонов. Демонов не существует. Слово это указывает на нечто, созданное людьми, но созданное ими непреднамеренно; на нечто подавляющее, оказывающее последующее воздействие на все их существование; противостоящее им, не постигнутое ими, как бы происходящее на заднем плане, нераскрытое» (*Ясперс К.* Истоки истории и ее цель. — Его же. Смысл и назначение истории. М., 1991, с. 137). Как мы увидим ниже, не без влияния Ясперса писалась «Утрата середины», где наряду со многими иными духовными симптомами называется и «смерть иконологии».

⁹⁷ Panofsky. Op. cit., S. 23. Преимущественная роль литературных (текстуальных) источников всегда вызывала подозрение в утрате специфики искусства. Последняя критика Панофского, например, у Бельтинга. (Op. cit., S. 147–150).

⁹⁸ Пример из, пожалуй, наиболее продуманной и разработанной самим Зедльмайром области: в готике «Небесный Иерусалим» — почти только иконография, «мистика света» — еще иконография, наглядность трансцендентного, сакрального (один из главных тезисов Зедльмайра в «Возникновении собора») — уже иконология. Если же мы обнаружим, что собор — это еще и наша проблема, что он актуален для нас, ибо есть сумма, конгломерат (и даже система) нерешенных, но действительных «антиномий», тогда мы столкнемся с герменевтическими задачами. Например, утвержденный и узаконенный собором тип «наглядной», эстетически выраженной и выражаемой религиозности — это то, что определяет и всю «современную», фактически постсоборную ситуацию. См. об этом третью главу нашей работы.

⁹⁹ Искусство и истина, с. 213. Именно данное место Зедльмайра вызвало наиболее интенсивные и, что важно, принципиальные возражения Бадта. С опорой на авторитет А. де Любака он указывает на две вещи: во-первых, четырехуровневое истолкование практически не применялось в течение Средних веков и стало в последующее века просто признаком дурной, отвлеченной, схоластической экзегезы, а во-вторых, последние два уровня (тропологический и анагогический) суть чисто ментальные, умозрительные конструкты, прямо не связанные с собственно изображением (их нельзя увидеть). «Именно в научно-феноменологическое понимание, желающее познавать вещи такими, какие они есть сами по себе, запрещается вводить анагогические или тропологические интерпретации, то есть то, что — как показал Зедльмайр на примере “Слепых” Брейгеля (Неаполь) — докладывает о наших поступках и изобличает людей, являясь тем самым чем-то морально-педагогическим. Подобное уводит в сторону от непредвзятого, ни с чем не связанного, свободного наблюдения за феноменами. И чтобы оставаться при “Слепых” Брейгеля — в этом изображении именно как изображении невозможно найти ни следа ничего подобного: ни заданного тропологически Страшного Суда, ни необходимости нам анагогически дойти до ясного понимания того, что все мы подобно изображенным слепым слепы в том случае, если ищем свои пути вдали от Церкви... Вполне вероятно, что Брейгель все свое искусство, то есть и эту картину, желал держать пред лицом современного ему общества в качестве зеркала, так что оно и узнавало себя в нем. Таким это искусство и сегодня всякий может понимать — но только приватно, только для себя. Кто этим занимается, только повторяет историческое условие создания картины. Но чтобы прорваться к его истинному познанию, он должен осознавать это условие как негативный фактор творческой уникальности и избавляться от него, глядя в то, чем картина является внутри себя самой» (*Badt*

К. Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln, 1960, S. 126–127). Иначе говоря, следует четко выделять чисто художественные аспекты изображения, избавляясь и от чисто исторических, и тем более — от морально-религиозных, которые «внехудожественны», то есть литературны. Иначе «художественная образительность превратится в игру», чего, по мнению Бадта, невозможно допустить. Конечно же, обращает на себя внимание (и может смутить, как это произошло с Бадтом) несколько нарочитая «активизация» Зедльмайром «старинной» экзегетической теории. Необходимо более подробно остановиться на этой теме. Уже Ориген (III в.) различал 3 уровня смысла («телесный» — исторический, душевный и духовный). Вообще, в эпоху патристики складывается представление о буквальном смысле или историческом и более возвышенном, связанном с мистическим, духовным пониманием текста. Иоанн Кассиан (V–VI вв.) выделяет уже *historica interpretatio* и *intellegentia spiritualis*. И последнюю он и разделяет на *allegoria*, *tropologia*, *anagogia*. Подобная традиция была подхвачена Средними веками, ее расцвет, конечно, — XII–XIII вв., когда *lectio monastica* (чтение священного текста как вид аскетического делания, созерцания) дополняется *lectio scholastica* (изучением, систематическим анализом). Библейские тексты начинают, в частности, рассматривать с точки зрения *materia*, *modus*, *utilitas*, *intentio* их составителя. Достижением св. Фомы Аквинского принято считать возвращением к аристотелевскому различению «вещей» и «слов», а также требованием соотносить духовный смысл с буквальным. Характерной чертой именно Реформации стал отказ от аллегорического истолкования текста (подробнее см.: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Hrsg. J. Höfer, K. Rahner. Bd. 3, col. 1286–1291; *Dockery D.S. Biblical Interpretation. Then and now*. Arlington, 1992, p. 158–161; *Мануэли В. Библия — Слово Божие. Общее введение в Священное Писание*. М., 1996, с. 308–311, пер. Д.Л. Капалег). Смысл «четырёхуровневого» истолкования, в свою очередь, следующим образом истолковывает П. Рикер: «Для толкователя именно текст обладает множественным смыслом; проблема множественного смысла существует для него только при условии, если мы принимаем во внимание такую совокупность, в которой соединены между собой события, персонажи, институты, природные и исторические реальности; это целое “хозяйство”, значащая совокупность, готовая к переносу исторического смысла в духовную сферу. <...> Однако проблема множественного смысла сегодня не является только проблемой экзегетики <...>, она — проблема междисциплинарная...» (*Рикер П. Конфликт интерпретаций*. М., 1995, с. 98). Безусловно, Бадт не прав, лишая данную традицию права на актуальность (тенденциозно он использует и А. де Любака). Если же заканчивать разговор о полемике Бадта, то стоит привести его собственную не менее «образцовую» итоговую интерпретацию: «Если брать эти изображения в совокупности того, что они действительно изображают, то они не покажутся ни в коем случае ценностно сниженными, едва ли — плодами некоей учености, скорее — свидетельствами совершенной мудрости. Они указывают на увековеченное переживание вневременного счастья, того, что никем не видимо, но что свершается в невинности участников всех этих сцен и готовности отдалиться тем часам, на протяжении которых они пребывают внутри собственного мира. При этом картины едва ли являются литературными указаниями на вечность, совсем наоборот, в непосредственном облике реальных переживаний останова времени, протекающего времени, как источника всего преходящего сокрыта в волшебстве счастливых мгновений, в остановившемся времени отражается земное существование, которое и есть вечность. И более того: ни в одном из этих изображений нельзя забыть художника, их написавшего, — этого невидимого зрителя этих домашних сцен. В том способе, каким он свое, в общем-то невозможное любопытство преобразил <...>, облагородил и просветлил, проявляется в исключительной степени его человеческая, я осмелюсь сказать, мужская доброта» (*Badt K. Op. cit.*, S. 121). Л. Диттманн, как мы помним, назвал эту интерпретацию лучшей из возможных (*Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur*. München, 1967, s. 177), Зедльмайр — «страшной банализацией». Скорее же это есть именно секуляризация, принципиальная профанизация в нейтральном

смысле слова проблем искусства, сведения их к проблемам «земного рая» (книга В. Хофманна выходит буквально тогда же — в качестве альтернативы-ответа на «Утрату середины»). Но, помимо всего прочего, в местах провокационных, местами вполне серьезных возражениях Бадта проявился довольно своеобразный методологический пуризм (им самим именуемый феноменологией): произведение искусства необходимо анализировать и сталкивать согласно «действительной рядоположенности элементов» (*Badt K. Op. cit., S. 30*). По большей части это означает строгое следование за предметным составом изображения или реконструкцию этого состава. Бадт совершенно игнорирует любой намек на структуру, на что-то скрытое, визуальное (но не ментально) недоступное, на «латентные детерминанты» образа, старательно ограничиваясь композицией изображения, то есть его предметным составом, его видимой предметной конфигурацией. Очень типична опора Бадта на чисто археологические, чисто позитивистские и достаточно архаические методы (постоянно цитируется кн.: *Robert C. Archaeologische Hermeneutik. Brl., 1919*). В конце концов при сопоставлении интерпретаций Зедльмайра и Бадта становится понятным, что речь идет даже не о различиях религиозного/секулярного подходов: это разные и герменевтики, и эпистемологии, и, в конце концов, — истории искусства...

¹⁰⁰ Кроме только что упоминавшегося Бадта и Гомбриха, о котором речь чуть ниже, стоит вспомнить Я. Бялостоцкого, тоже не совсем одобрительно отзывавшегося о 4-частной экзегезе, посчитав ее исторически ограниченным явлением. См.: *Bialostocki J. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966, S. 137*. Но в целом речь идет о применимости в истории искусства литературоведческих, филологических методов. В какой мере визуальный ряд аналогичен тексту. Точнее говоря, есть ли в изображении (или в какого типа изображении) тот уровень, что соответствует «литературе», «письму». После семиотики и после постструктурализма эти вопросы звучат почти риторически, что видно, например, у Хофманна. Для него единственная серьезная претензия к Зедльмайру заключается в том, что он ограничился 4 уровнями, не постулировал просто полисемантическую художественного творения. См. его программные соображения в Предисловии к сборнику «Линии разрыва» (*Bruchlinien...*, S. 7–9), где говорится, что произведение искусства сродни тесту Роршаха: всякий может узреть в нем что-то свое, главное — суметь в этом увиденном отчитаться... Опять же в главе о готике мы увидим, как это «изобретение» Зедльмайра 50-х годов станет общим местом в 80-е годы.

¹⁰¹ *Gombrich. Op. cit., S. 406–407.*

¹⁰² *Dittmann. Op. cit., S. 235.*

¹⁰³ *Bätschmann Oskar. Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik. In: Kunst als Bedeutungsträger. Hrsg. v. Kaemmerling. Köln, 1979, S. 480ff.*

¹⁰⁴ *Gombrich. Op. cit., S. 418–419.*

¹⁰⁵ *Hofmann W. Was bleibt von Wiener Schule?, S. 287.*

¹⁰⁶ *Gombrich. Op. cit., S. 426.*

¹⁰⁷ *Тиллих Пауль. Теология культуры. — Тиллих П. Избранное. М., 1995, с. 274–276.*

¹⁰⁸ *Panofsky. Op. cit., S. 12.*

¹⁰⁹ За требованием «кооперации с другими науками» может скрываться весьма важный постулат феноменологии о так называемых «региональных онтологиях». «Структура предметности различна для каждого региона [бытия]. Каждый регион предметов имеет как специальную “региональную онтологию”, так и особый способ бытия объектов сознания <...>» (*Левинас. Цит. соч., с. 115*). Все аналитическое мышление Зедльмайра построено на поисках подобных регионов («сфер») и способах перехода от одного к другому. Если Гуссерль объ-

единяющим началом («основанием») признает интенциональность сознания, то Зедльмайр (и не он один) уточняет, конкретизирует эту «конституирующую» интенциональность как интенциональность религиозную. Интендированное значение феноменологии сродни постулируемому иконологией «скрытому смыслу или содержанию» (intrinsic sense, то есть, если более точно, — «имманентному смыслу», сущностному значению). См.: *Паюфский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999, с. 56.

¹¹⁰ Впрочем, нельзя забывать, что существовал такой замечательный источник вдохновения для Зедльмайра, как эстетика Эрнесто Грасси. См., например: *Grassi E.* Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen. Köln, 1970.

¹¹¹ *Вейдле В.В.* Умирание искусства. СПб., 1996, с. 64–65.

¹¹² *Ясперс Карл.* Истоки истории и ее цель. — *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991, с. 284. Характерно, что у Зедльмайра можно найти подтверждающие ссылки и на Ясперса, и на Эрнста Юнгера, причем в одном тексте.

¹¹³ *Dittmann.* Op. cit., S. 234.

¹¹⁴ *Gilson E.* Malerei und Wirklichkeit. Salzburg, 1965, S. 266.

¹¹⁵ *Риккёр П.* Конфликт интерпретаций, с. 245. Данный пассаж относится к Фрейдю, но вполне применим и к Зедльмайру.

«Утрата середины» как часть критической традиции

...демоническое в ощущении пустого времени и его стихийно-равномерного отлива заключается все же, если вдуматься глубже, в том, какая сила разрушения, разложения и раздробления таится в этом постоянном падении капель времени.

Вильгельм Виндельбандт

Понимать мир значит <...> устоять перед миром.

Освальд Шпенглер

Один из оппонентов Зедльмайра, дабы уязвить его, процитировал древнеегипетские тексты «I переходного периода» (ок. XX века до н. э.), содержащие горчайшие ламентации по поводу сгинувшего счастья, разрушенной жизни, вообще, так сказать, катастрофических составляющих человеческого бытия. Не забыл он напомнить и о ветхозаветных пророках, о Бл. Августине, давая понять, что недовольство современностью, собственным положением в мире и в истории — специфически человеческое свойство, человек без этого не может представить свое бытие, ориентированное одновременно и в утраченное прекрасное прошлое, и в туманно-менящее и опасное будущее...¹

Попытки разобраться в причинах несостоятельности человеческого существования довольно четко делятся на две тенденции: виноват сам человек, или виноват мир. Нарушение имеет или внешнее, онтологически-космологическое, или внутреннее, экзистенциально-нравственное происхождение. Религиозное сознание во всех своих проявлениях, от полусекулярного стоицизма и до самого изоциренного, восточного мистического аскетизма, готово было решать подобную проблему несовершенства мира и человека.

Но тем не менее мы должны представить себе, что именно эпоха XIX–XX веков вносит в эту традицию одну принципиально новую ноту: это не просто неудовлетворенность состоянием человеческих

дел в мире и космосе, это разочарование в самом человеке, сомнение в первоначальной положительности его природы. Это новое, уже не европейское и не иудейско-христианское звучание старой критической традиции. Мир постепенно освобождается от человеческой составляющей, и эта тенденция начинает приветствоваться. Между исконным или привнесенным дуализмом духа и природы появляется среднее звено — культура, постепенно обособляющаяся в своей материальности от человека. Современная *культурная* ситуация, по мысли многих, тем и хороша, что дает возможность очертить новую онтологическую перспективу, очищенную от человеческих проблем.

Чтобы представить себе особенности зедльмайровского критицизма, попытаемся предельно кратко коснуться этого не столько фона, сколько контекста «Утраты середины». В этом контексте четко выделяются попытки оценить современность с точки зрения истории и с точки зрения нравственности, оптимистические попытки найти выход и объяснение и попытки безбоязненно взглянуть и принять новую, деструктивную картину мира. Особая роль в XIX–XX веках отводится науке как новому состоянию человеческого сознания, способному вывести его из прежних нравственных и культурных тупиков.

Поэтому историки и философы истории, начиная еще с Гегеля и позитивистски настроенных гуманитариев конца XIX века, отличаются как раз более или менее сдержанным, нейтральным и гуманистическим подходом. Для Эрнста Трельча задача современной «материальной философии истории» заключается

«не в чем ином, как в обретении масштаба, идеала, идеи создания из настоящего — рассмотренного в целом как общая ситуация и результат тысячелетий — нового культурного единства. <...> наш современный культурный синтез не может быть создан без широкого обозрения истории и обращения к ее предшествующим ценностям и образованиям»².

Но даже историку философии и философу истории изменяет его научная выдержка при встрече с вечностью, то есть сверх- и внечеловеческим измерением мироздания:

«При рождении и смерти, когда образы жизни появляются и исчезают, люди говорят об изменчивости и тленности, о времени и вечности, и дивятся они, как вещи озаряются дневным светом действительности и как они потом снова погружаются в ночь небытия. Но страшнее всего мне кажется этот темный поток, в котором мы живем, когда ничего не совершается и ничто не изменяется»³.

Единственное спасение — религиозная, превосходящая индивидуум аксиологическая перспектива:

«Среди перемен моей жизни в меня проникает неизменное, вечное в образе сознания ценности. Тогда отпадает мое незначительное существование со всеми его интересами, основанными на временном ходе вещей, и нечто общезначимое, сверхиндивидуальное поднимается из глубин моей жизни»⁴.

Но объективизированный взгляд неокантианского философа-мудреца после потрясений начала XX века теряет всякую актуальность и всякую *ценность*. Уже сама человеческая жизнь со всей своей «не очищенной» разумом первичной витальностью предстает как главная угроза истории, космосу и человеку в нем, как «трагедия культуры», превращающая, по словам Ю. Хабермаса, ученого в «диагноста времени»:

«О культуре мы можем говорить только тогда, когда творческая стихия жизни создаст известные явления, находя в них формы своего воплощения; явления эти принимают в себя набегающие формы жизненной стихии, придавая им содержание и форму, порядок и предоставляя им известный простор. <...> Но сама жизнь стремится неустанно вперед <...>. Жизненные силы то в медленном, то в ускоренном темпе разрушают каждое осуществленное культурное явление. <...> Ныне же главный движущий мотив <...> новейшей культуры состоит в принципиальной вражде против всякой формы вообще»⁵.

Встает вопрос об оценке подобной ситуации: то ли всякая современность во все эпохи мировой истории проблематична, вызывает сомнения и опасения, то ли европейская цивилизация в *эту*, послевоенную современность подошла к своему завершению, истощению, порогу, за которым уже нет *для нее* будущего. Если в мире и истории все имеет *естественное* завершение, то почему мы должны рассчитывать на снисхождение и исключение для Запада?

«Существует ли логика истории? Существует ли по ту сторону всего случайного <...> некая, так сказать, метафизическая структура исторического человечества. <...> Не предстают ли общие черты всемирной истории понимающему взору в некоем постоянно возобновляющемся гештальте, позволяющем делать выводы? <...> Имеют ли основополагающие для всего органического понятия “рождение”, “смерть”, “юность”, “старость”, “продолжительность жизни” <...> некий строгий и никем еще не вскрытый смысл? Короче, не лежат ли в основе всего исторического общие биографические прайформы? Закат Запада, феномен, прежде всего ограниченный в пространстве и времени, <...> оказывается, по всей очевидности, философской темой, которая, будучи понятой в своей значимости, заключает в себе все великие вопросы бытия. Если хотят узнать, в каком гештальте сбывается судьба запад-

ной культуры, необходимо прежде уяснить себе, что такое культура, в каком отношении находится она к зримой истории, к душе, к природе, к духу...»⁶.

Но, быть может, дело не в неумолимых закономерностях исторических рождений и умираний, а в самом человеке? Быть может, можно спасти цивилизацию и культуру, освободив их от бремени их творца, от груза человеческих проблем? Так рождается возможность «дегуманизации» культуры как средства преодоления проблем современности:

«...новый стиль в самом общем виде характеризуется вытеснением человеческих, слишком человеческих элементов и сохранением только чисто художественной материи. <...> Искусство, освободившись от человеческой патетики, лишилось какой бы то ни было трансценденции, осталось только искусством, без претензий на большее. Кто знает, что может вырасти из этого нарождающегося стиля! Чудесно уже то, за что теперь так рьяно взялись, — творить из ничего. Надеюсь, что позднее будут претендовать на меньшее и достигнут большего»⁷.

Особо важно то, что создается иллюзия, будто возможно решить эти проблемы в рамках художественной деятельности, подобрав новые стили, новые способы выражения для новой исторической ситуации, создать новое искусство. Но новая философия, новая феноменологическая методология, сменяющая устаревшую морфологию искусства, заставляет видеть проблему глубже: нарушения и деструкции, кризис обнаруживаются не на уровне стиля, формы и выражения, а на уровне бытия, существования.

Так, в тех же 20-х годах снова в центре критических сомнений оказывается человек, личность, помещенная в свою жизненную ситуацию. Современность начинает восприниматься как состояние, в котором темпоральное, историческое измерение обогащено онтологической вертикалью, уровнями, превосходящими человека, и уровнями, располагающимися ниже. Фрейдизм именно сейчас дополняет свою психологическую «метатеорию» культурологическими диагнозами, ориентированными на «нижние», до-сознательные сферы. Но и с «верхней», религиозной точки зрения «современный человек» и его культура оказываются чем-то сомнительным:

«Для характеристики этого нового мысль должна проникнуть глубже, чем при рассмотрении общих для человечества возможностей переворота, беспорядка, упадка нравов. Спецификой нового времени является <...> разбожествление мира. На Западе этот процесс совершен с такой радикальностью, как нигде. <...> Это разбожествление — не неверие отдельных людей, а возможное последствие духовного развития, которое в данном случае в самом

деле ведет в ничто. Возникает ощущение никогда ранее не испытанной пустоты бытия <...>⁸.

Это состояние возможно преодолеть специальными человеческими усилиями, целенаправленной духовной работой, но можно и принять «смертельность» этого состояния, принять ситуацию «смерти стиля», увидеть выход уже за порогом и подобного «положения дел», и всего этого мира:

«Гибнет искусство после того, как погибает стиль, хотя бы не религиозный, но утверждающий <...> сверхразумный, коренящийся в религии смысл искусства. <...> Художник, пусть и неверующий, в своем искусстве все же творил таинство, последнее оправдание которого религиозно. Совершению таинства помогало чувство стиля, чувство связи с миром и людьми. <...> Человек уже понял, что искусство он вновь обретет только на путях религии. <...> Нет пути назад, в человеческий мир, согреваемый незримо божественным огнем, светящим сквозь густое облако. От смерти не выздоравливают. Искусство не больной, ожидающий врача, а мертвый, чающий воскресения. Оно восстанет из гроба в сожигающем свете религиозного прозрения, или, отслужив по нем скорбную панихиду, нам его прах придется предать земле»⁹.

Опять же, как и в случае с Ортегой-и-Гассетом, мы сталкиваемся с безличностно-усредненным и архаизированным понятием стиля. Для Зедльмайра, как мы видели, «животворящее» начало не стилевая среда, а акт интерпретации, который подразумевает наделение мертвой структуры сакральным смыслом, то есть жизнью, жизнью в Боге и в вере. Встреча с Gestalt'ом Бога как с Ego Gesicht'ом и Gedicht'ом-молитвой о Нем. Это касается культуры, искусства вообще. Но существует ли «оживляющая» интерпретация применительно к человеческой личности?

Ответ нам дает Йоханн Хейзинга (1935):

«Для столь необходимого нашему времени духовного clearing (очищения) понадобится новая аскеза. <...> Новая аскеза не будет аскетическим отрицанием мира ради блаженства на небесах, эта аскеза будет проявляться в самообладании и в правильном определении меры могущества и наслаждения. <...> Новая аскеза должна быть самопожертвованием. <...> Блаженны будут люди, для которых этот принцип может носить только имя того, кто сказал: “Я путь, я истина, и я жизнь”»¹⁰.

Примерно в таком духовном направлении и в таком критическом контексте движется в 30-е годы и мысль Зедльмайра. Нужна была еще одна война — страшное подтверждение опасений Ясперса, Вейдле, Хейзинги и многих других, — чтобы возникла книга Зедльмайра,

явившаяся уже не прогнозом, не предупреждением, а уточненным анамнезом, малоутешительным, но, как мы убедимся, не безнадежным. Вероятно, срабатывал и в таких условиях «принцип надежды» (Э. Блох). Попытаемся достаточно подробно прочесть «Утрату середины» и выяснить, мог бы Зедльмайр подписаться под знаменитыми словами Хёйзинги, которыми он предварил свое эссе 1935 года:

«Вполне возможно, что по прочтении этих страниц многие назовут меня пессимистом. На это могу ответить лишь одно: я оптимист»¹¹.

«Утрата середины» как часть «критической трилогии»

Я сказал бы, что искусство, ранее располагавшееся, как наука и политика, в непосредственной близости от центра тяжести нашей личности, теперь переместилось ближе к периферии.

Хосе Ортега-и-Гассет

«Утрату середины» обычно рассматривают как отдельную вещь, независимо от двух других крупных работ на ту же тему — «Революции современного искусства» (1955) и «Смерти света» (1964). Это достаточно справедливо, так как «Утрата...» представляет собой вполне самостоятельное сочинение с законченной концепцией. Более того, она является скорее итогом всего предыдущего развития зедльмайровского «культурного критицизма», начало которого располагается в 20-х годах и совпадает с началом его творчества.

Критических работ у Зедльмайра до «Утраты середины», как уже говорилось, не так много, но они образуют отчетливое и значимое «подводное течение» зедльмайровской мысли, глубинную духовно-религиозную подоплеку его, казалось бы, чисто архитектуроведческих, историко-художественных штудий¹².

Но стоит всегда помнить, что «Утрата середины» — особое историко-культурное явление, книга, написанная после Второй мировой войны и ставшая в один ряд с другими: написанным после Первой мировой войны «Закатом Европы» Шпенглера, предвоенным эссе Хёйзинги «В тени завтрашнего дня» и военным трактатом Ж. Маритена «В сумерках цивилизации» (1942). Вспоминая период появления «Утраты...», Зедльмайр весьма определенно выразился о смысле своей книги:

«Без сомнения, послевоенная эпоха <...> создавала условия для того, чтобы современное искусство было постигнуто экзистенциально»¹³.

Зедльмайр подчеркивает, что во многих тогдашних исследованиях современного искусства присутствовало ощущение и осознание «демонизма», характерного для современности¹⁴. Не без удовлетворения Зедльмайр отмечает, что состоявшееся в 1950 году («в июльскую жару») знаменитое первое «Дармштадтское собеседование», напоминало не научную конференцию, а скорее «религиозный диспут»¹⁵. «Утрата середины» — интеллектуальная квинтэссенция той уникальной духовной ситуации, которой был отмечен краткий, но важный послевоенный период в жизни Европы...

В этом смысле книга Зедльмайра стоит несколько особняком даже в пределах его собственного творчества.

Но если мы все же желаем представить себе, так сказать, «сверхидею» зедльмайровского критицизма, его «метакритику», то тогда мы будем вынуждены привлечь к рассмотрению и последующие две книги, тем более что одна из них отчасти составлена из работ, предварявших «Утрату середины», замыкая, если можно так выразиться, «критический круг». Безусловно, критическое переживание современности как кризиса — важнейший контекст творчества Зедльмайра. Но тогда бы нам пришлось детально рассматривать всю традицию «недовольства культурой», критики цивилизации, вообще человеческой истории и человеческого рода. К сожалению, это выходит далеко за пределы возможностей данной книги.

Поэтому мы ограничимся одной более узкой темой: каким принципом, *методом* пользуется Зедльмайр, привлекая искусство, историю искусства в качестве источника не просто аргументации, а самой натуральной (но вовсе не такой уж естественной) симптоматики? Ведь в этом заключалась специфика и даже сенсационность книги Зедльмайра: кризис духа не только реален, но и *очевиден, нагляден*: он формирует не только мысленно, умозрительно, но визуально доступный и, значит, привлекательный мир, призванный заменить традиционную культуру человечества...

Таким образом, именно в ситуации *нравственного недуга*, поразившего современную цивилизацию, искусству, изобразительному искусству уготовано место на самой границе бытия и небытия, ибо оно по своей природе — это главный постулат зедльмайровской эстетики — призвано символизировать фундаментальные ценности человеческого бытия. И если эти ценности откровенно негативны, деструктивны, то искусство оказывается пораженным болезнью с максимальной силой. Именно внимание к искусству в нынешних условиях и составляет единственный шанс разобраться в истоках всего происходящего.

Но тем не менее мы не должны забывать, что перед нами специфическая «критическая трилогия», три книги, объединенные одной темой, одной проблемой болезни «нынешнего века», нездорового состояния современности.

«Утрата середины» — история, изложение реального «протекания» процесса. Это, как мы покажем ниже, самая ответственная часть, ибо речь о том, что еще не закончилось, что продолжает быть акту-

альным даже в своем разложении. «Революция современного искусства» стремится дать детальный «синхронический» срез (фактически речь идет о «современности» как состоянии); «Смерть света» в этом смысле выступает как теоретически-доктринальная подоплека всей критической «картины». Можно сказать, что это публицистически-теоретическое обрамление всей критической активности Зедльмайра: этот сборник состоит как из работ, предшествовавших «Утрате...», так и из тех, что следовали уже за «Революцией...».

В идеале необходимо проанализировать структуру каждой из трех книг и единый план всей трилогии, чтобы понять внутренние мотивы именно зедльмайровского взгляда, особенности его диагностики, характерные приемы его терапии. Только так возможно выстроить и осознать, так сказать, метаструктуру и его метода, и его взгляда, только так вырисовывается и метаистория, написанная Зедльмайром, и мета-теория, которая частично была написана, частично только задумана...

Но, повторяем, мы ограничиваемся более скромной задачей.

Структура и метод «Утраты середины»

Необходим метод, способный различать подлинное и не подлинное, способный срывать маски.

Ханс Зедльмайр

«Утрата середины» — это подлинная середина и сердцевина критического триптиха. Отметим сразу и попытаемся показать в следующих частях этой главы, что эта книга Зедльмайра представляет собой «историю», диахронию проблемы. Это крайне важное обстоятельство в контексте его творчества: мы уже видели, как он пытается расширить свой «неподвластный времени» и потому не совсем чуткий к истории структурный анализ, вводя в него элементы как экзистенциальной онтологии, так и христианско-феноменологической этики, расширяя тем самым горизонт практики «наглядного характера». Мы уже имели возможность убедиться, что подобное «методологическое расширение» дисциплины, обогащение науки междисциплинарным подходом формировало с неизбежностью новый взгляд на историю искусства. Возникает динамическая история искусства, история искусства как история не просто художественных задач, но духовных проблем, как «история теофании в разрывах человеческого духа».

И совершенно не случайно, что первое применение новой «динамической» науки Зедльмайра связано с эпохой XIX–XX веков. Действительно, этот материал, как никакой иной, подходит для апробирования динамического метода, направленного на выявление структурных и смысловых парадоксов: внутри этого искусства накоплен богатейший (но нельзя сказать — благодарный) материал, требующий адекватного, но нетрадиционного понимания-исследования. Это искусство, по своей природе открытое, еще не ставшее, не законченное

ни исторически, ни сущностно¹⁶. И оно становится объектом уже систематически-исторических усилий Ханса Зедльмайра.

Благодаря «современному» искусству он вступает в исторический материал, в историю, но, повторяем, в такую историю, которой как бы специально уготовано быть «пациентом», которая специально как будто ждет, жаждет своего концептуального «дооформления», завершения или даже усовершенствования.

Нам предстоит ответить на, вероятно, самый роковой вопрос, всегда стоявший перед теорией и практикой структурного анализа и всегда ожидавший ответа: сам ли материал подсказывает метод исследования, или, наоборот, исследователь, вооруженный своим излюбленным (по тем или иным причинам) методом, избирательно всматривается в нерасчлененное поле истории искусства, находя на нем участки, подходящие для его деятельности. В случае со структурно-гештальтным методом и искусством последних двух веков мы наблюдаем редкую ситуацию взаимодополнения-взаимоотталкивания. Об этом мы поговорим позднее, отметив только, что не случайно «Утрата середины» (1948) предшествует «Возникновению собора» (1950): необходим был горький неблагодарный опыт встречи с современностью, чтобы обрести положительный и обнадеживающий опыт открытия совершенного прошлого в готике. Впрочем, как мы убедимся в главе о соборе, и там все заканчивается отнюдь не умиротворением: всякий «золотой век» имеет склонность уходить в прошлое и там оставаться. Но сейчас мы обратимся к современности, прежде чем углубиться в прошлое, — такова парадоксальная логика индивидуальной зедльмайровской научной мысли, которой мы следуем в поисках общезначимых и общепользных ее аспектов...

Уже объем книги — неполные 200 страниц карманного формата — свидетельствует, что перед нами не история искусства в традиционном смысле слова. Применительно к XIX веку такие фактологически-положительные компендиумы уже были написаны (самый замечательный пример — остающаяся актуальной донныне книга Мейера Грефе¹⁷). Книга Зедльмайра — новый этап в развитии «истории современности»: им открывается критический этап ее интерпретации. Перед нами скорее памфлет, краткое, но выразительное подведение промежуточных итогов.

Уже упоминавшиеся духовно-исторические предпосылки тому были налицо: война, крушение нацизма и частичное торжество другого тоталитаризма положили непреодолимый рубеж между ранним этапом современности и ситуацией «года нулевого». Но странность этой ситуации заключалась в том, что та «старая» современность продолжала оставаться современностью, она не уходила в прошлое, не подавалась «естественной» историзации, являя, наоборот, какие-то крайне живучие, свержустойчивые, ибо сверхисторические, сверхиндивидуальные свои качества, заставлявшие говорить о «современном» как о чем-то весьма универсальном и странном, неизменном и непреодолимым как раз в своей, казалось бы, разрушительности. Истоки, кор-

ни этой длящейся «Moderne» таились где-то гораздо глубже уровня истории искусства, истории культуры, где-то в самых недрах человеческого естества. Такие нижние и довольно мрачные слои человеческого духа требовали специальных аналитических процедур.

Для этого и была создана книга Зедльмайра, сумевшего в крайне концентрированном виде изложить невидимую и просто не существующую для традиционного формально-исторического метода историю того, что не хочет и не может быть историей, что по природе своей желает всегда оставаться «дурным, псевдовечным настоящим», — историю недуга, не только весьма успешно сопротивляющегося лечению, но вполне убедительно имитирующего здоровье.

Как всегда в работах Зедльмайра, структура «Утраты...» совершенно наглядна, легко читаема и обладает бесспорным в своей простоте «гештальтом». Это троичная структура. Мы видим три части книги: «Симптомы» — «Диагноз и протекание» — «Относительно прогноза и приговора»¹⁸. Они соответствуют трем уровням, трем измерениям явления: 1) предыстории, истории, бытия в историческом времени, то есть чисто дескриптивной диахронии; 2) синхроническому разрезу, собственно анализу ситуации в ее актуальном состоянии; это во всех отношениях центральная часть книги, ее смысловой центр и концептуальное ядро; 3) возможному выходу за свои, в данном случае негативные, пределы, возможность надежды, перспектива излечения; это часть, в которой Зедльмайр пытается осуществить, как мы видели, важнейший акт своего «методологического круга» — достичь существеннейших для него тех самых «иных сфер», что «снимают-возвышают» проблематику. Таким образом, перед нами уже знакомые процедуры: пропускание исторического явления через инстанции прошлого — настоящего — будущего; причем будущее имеет характер сверхистории. Достигается тот уровень метаистории, который всегда, как мы видели в теории времени, ожидает явление, пребывающее даже в самом плачевном состоянии, ибо это уровень целостности и цельности, уровень исцеления.

Чем же наполнен каждый из этих этапов восхождения (или нисхождения) к современности? Следует сразу отметить, что как раз совершенно конкретное аналитическое содержание каждой из частей делает зедльмайровский труд неотразимым в убедительности и новаторстве подхода. Забегая вперед, скажем, что в «Утрате середины» совершенно по законам гештальт-теории происходит преобразование материала, он рождается заново, возрождаясь к новой жизни, пробуждаясь из летаргического сна, в который его поверг традиционный формальный подход. Другое дело, что подобное феноменологическое пробуждение только обостряет течение болезни, ускоряет кризис.

Прежде чем мы обратимся к первой части — самой важной, по нашему мнению, в книге, необходимо ознакомиться с тем методом, который применяет Зедльмайр в данном трактате. Этот метод достаточно нов (в рамках его творчества), во всяком случае, по-новому сформулирован. Переходя к анализу исторической целостности большего порядка по сравнению с отдельным произведением или отдель-

ным мастером, Зедльмайр обращается к методу «критических форм». О нем он говорит предварительно во Введении.

Сразу необходимо обратить внимание на то, что первоначальный импульс для Зедльмайра задан потребностью *оценить историческую эпоху* и искусство он привлекает именно как инструмент диагностики, источник симптомов, ссылаясь, между прочим, на Освальда Шпенглера:

«Нигде все несравнимо новое, то, что тогда началось и [сразу] составило эпоху, не постигается отчетливее, чем в чередѣ явлений из области искусства, обладающих исключительной выразительностью. Мы в состоянии видеть в этих явлениях не только исторические факты, но и симптомы, ведь из них непосредственно устанавливается диагноз страданий века. А иначе как страданиями — без сомнения — эти состояния никогда не ощущались»¹⁹.

Но необходим и метод отбора, выявления симптомов. Точнее говоря, необходимо узнавать симптомы в «чередѣ явлений из области искусства». И Зедльмайр вводит крайне продуктивный метод критических форм:

«Необходим метод, способный различать подлинное и не подлинное, срывать маски. Как и в толкованиях душевной жизни, так и в данном случае подобный метод может исходить не из области идеального и сознательного в искусстве времени, но из бессознательной зоны “восприимчивости и одержимости”, где душа времени не маскируется. Метод, производящий такие различия, я называю “методом критических форм”. Он покоится в своих существенных чертах на следующем убеждении: среди тех форм, в которых некоторая эпоха воплощается, радикально новых форм не много; гораздо больше форм времени получают посредством переоформлений старых. И потому, что радикально новые формы так редки, само собой напрашивается именовать их просто странностями, “прихотями фантазии”, “исключениями, которые подтверждают правила”, “отклонениями” или “абсурдом”»²⁰.

Ценность (в том числе методологическая) этих «критических форм» — в их бессознательности, они выявляют скрытые от сознания, а потому заведомо *подлинные* импульсы, «желания» самой эпохи, будучи независимыми от индивидуальной воли:

«...необходимо принять именно в качестве эвристического принципа, что в подобных особенных формах раскрываются характерные черты, которые в более умеренном и потому менее заметном виде обычно и определяются как порождение времени. <...> И для разных времен они разные. Здесь именно и достигается та самая “область бессознательного”, ведь собственный смысл данных

форм тем, кто их произвел, неизвестен. И когда их спрашивают насчет этих форм, они приводят в свое оправдание зачастую совершенно иные, откровенно недостаточные мотивы»²¹.

Эти формы сродни сновидениям, но только их источник — коллективное бессознательное, сон всего человеческого рода²². Впрочем, Зедльмайр тут же оговаривает, что существуют «границы метода» и «ограничения темы»:

«<...>принципиальные границы метода в данном случае еще более сужаются, так как основанием для данного пробного диагноза является только рассмотрение «изобразительного искусства», в то время как именно для XIX века столь существенное явление, как музыка, а равно литература, искусства театра и фильма, остаются без внимания»²³.

Еще более важны оговорки-ограничения (или, скорее, уточнения) методологического характера, задающие всю смысловую перспективу книги:

«...Постановка проблемы в этой работе <...> не принадлежит по своему типу истории искусства, это есть, скорее, “критика” духа, попытка диагноза времени, нищеты и величия эпохи — отталкиваясь от искусства»²⁴.

Это очень важные оговорки, они разбросаны по всей книге и свидетельствуют о том, что автор «Утраты середины» не претендует на глобальность наблюдений и универсальность выводов²⁵. Это скорее похоже на выборочный, точечный анализ. Это, так сказать, структурно-нравственная пункция. Выводы предлагается сделать другим. Как раз это упускали из виду самые строгие критики книги. Попробуем внимательно прочитать книгу еще раз, чтобы затем обратиться к тем, кто нашли необходимым так или иначе отреагировать на нее...

История искусства как источник симптомов

В этих задачах еще можно нащупать следы чего-то от коллективной силы искусства, следы того, что было, наоборот, полностью утрачено XIX и XX веками с их безмерным индивидуализмом. Хотя и не столь могущественные, они суть с этой точки зрения наследие великих Gesamtkunstwerk'ов прошлого.

Ханс Зедльмайр

Итак, Зедльмайр только отталкивается от истории искусства, от материала истории искусства, чтобы обозначить, определить «ценностный рельеф эпохи». Конечный предмет его критических уси-

лий — человеческий дух, но он проявляется отчетливее («нагляднее») всего в изобразительном искусстве. Поэтому-то автор «Утраты...» столь внимателен к конкретным фактам, уделяя им больше половины книги: тщательность в описании симптомов обеспечивает точность диагноза.

Но чтобы понять целиком и замысел книги, и его осуществление, необходимо учесть тот способ рассмотрения искусства, тот угол зрения, что задается уже в первой главе — самой обширной в книге (больше четверти всего объема!). Это обращение к «ведущим задачам» (*die führende Aufgaben*; английский эквивалент достаточно выразителен: *the masterproblems*):

«Ведущими именно эти задачи можно назвать: 1) потому что наделяющая гештальтом фантазия отдается им с особым пристрастием; 2) потому что здесь достигается наибольшая безопасность позиции и часто рождаются устойчивые типы; 3) совершенно особая причина заключается в том, что от них, даже в ограниченной сфере, излучается нечто вроде стилеобразующей силы, так как ими приводятся в соответствие и подчиняются другие задачи; 4) потому что они сознательно или бессознательно претендуют занять место прежних великих сакральных архитектур и сформировать собственную середину-среду (*Mitte*)»²⁶.

Таким образом, сразу задается перспектива рассмотрения XIX века из глубины прежнего, классического искусства: искусство прошлых эпох обладает качеством «середины», уравновешенной и благоприятной творческой *среды*, задающей искусствам их задачи и законы²⁷. Объединяющее все качества классического искусства понятие — это *Gesamtkunstwerk*, которому нет точного русского эквивалента²⁸. Все прежние эпохи истории искусства характеризовались господством одной ведущей задачи, наличием единого и общеобязательного *Gesamtkunstwerk*²⁹. Собственно говоря, вся «Утрата середины» есть история разложения *Gesamtkunstwerk*'а и описание последствий этой «революции». (Если же быть более точным, то речь идет о череде революций, внешних и внутренних, имеющих и не имеющих аналогии в политической и общественной жизни эпохи.) Приступая к изложению этой новой истории искусства, Зедльмайр говорит:

«Именно в неустойчивости этих прежних задач постигается, что действительные импульсы к новому стилеобразованию исходят *из совсем иных тем*, из задач, которые не ведомы были ни прежним эпохам западного искусства, ни иным культурам мировой истории (выделено нами. — *С.В.*)»³⁰.

Кратко «история искусства как история ведущих задач» выглядит как череда тех псевдо-*Gesamtkunstwerk*'ов, что стремительно сменяют друг друга в течение столетия.

И первым в этой череде располагается английский «пейзажный парк» как альтернатива французскому «архитектоническому парку»³¹. Рассмотренный в контексте «спора искусств», пейзажный парк есть

«...больше, чем просто новая форма сада. Пейзажный парк означает и революцию, направленную против гегемонии архитектуры, и новое отношение человека к природе, и новое понимание искусства вообще»³².

Но важнее другое: пейзажный парк — это *пока еще* религиозное искусство (пускай и с элементами мистического пантеизма).

Подобное качество уже почти утрачено в следующей «ведущей задаче», возникающей, когда пейзажный парк был еще в расцвете. Это — «архитектонический памятник», для которого характерно, прежде всего, стремление к упрощению и одновременно к монументализации художественной формы:

«...монумент характерен схваченно-неподвижным бытием сверхчеловеческого величия, что передается посредством сверхнатуральных размеров (присущая эпохе “мегаломания”）」³³.

Но опять же, как и в случае с пейзажем, для Зедльмайра важнее «духовно-исторические предпосылки» явления. И здесь характеристика звучит уже почти как приговор. Для Зедльмайра сущностным признаком искусства является его отношение к свету³⁴. «Архитектонический монумент» — это ночной свет.

«К подобному ночному взгляду на архитектурное принадлежит и ночной взгляд на жизнь, на природу и античность, глубокая связь с хтоническими силами, с “темной землей”, с тартаром и смертью»³⁵.

Обращаясь к идеям прежде всего Дидро, Зедльмайр (с опорой, между прочим, на Эрнста Юнгера³⁶) говорит о формировании особой «религии смерти» как альтернативы христианства, которая есть религия Воскресения. И далее перед читателем предстает одна из жемчужин зедльмайровского критицизма, соединяющего тонкость наблюдений, глубину суждений и решительность выражений:

«Но действительное ядро этой “религии памятников” <...> покоится в древнем переживании вечного, понимаемого в данном случае не как нечто лишённое времени, но как что-то длящееся поверх всех времен, что нельзя представить материально, как “дурную бесконечность”. Оно заключено в переживании сущностей, которые внутренне соотношены с этим вечным: с самым сокровенным земных недр, со звездами, с камнем, со смертью и архитектурой в первичном смысле слова»³⁷.

Если «пейзажный парк» является выражением «культы природы», то тогда «архитектонический монумент» — это «культ вечного», замечает Зедльмайр.

Говоря о постепенном вырождении пейзажного парка, Зедльмайр обозначает его поздние формы как формы «музеальные». На самом же деле *музей* — следующая «ведущая задача»³⁸, в которой специфическая *сакральность* уже не скрывается:

«...рассматриваемый в качестве храма музей не является храмом какого-нибудь определенного бога, но пантеоном искусства, в котором равномерно рядом друг с другом расположены творения самых различных времен и народов, правда, при условии, что они подлинные творения. Но чтобы это таким способом осуществить, необходимо разбожествить те божества, для которых данные произведения были созданы. “Геракл и Христос должны стать братьями, и оба в качестве божеств должны уйти в прошлое, чтобы на них можно было смотреть в музее в новом качестве, как проявления божественного [вообще]”»³⁹.

С крайним сарказмом говорит далее Зедльмайр о возникновении «эстетической церкви» как еще одного духовного суррогата эпохи, еще одного симптома⁴⁰. Еще одна ссылка на Юнгера в этой связи дает представление, вероятно, об историографическом кредо Зедльмайра: «В тяге к музею обнаруживает себя мертвая сторона нашей науки...»⁴¹.

Но здесь наступает отчетливая пауза в, казалось бы, постоянно усиливавшейся критичности Зедльмайра. В изложении следующей «ведущей задачи» Зедльмайр совсем не похож на себя, точнее, открывается совсем с иной стороны. Характеризуя как критическую форму «*утилитарное жилище*», точнее, бидермейер, Зедльмайр находит, вероятно, самые проникновенные, тонкие и деликатные слова и эпитеты:

«В жилом доме теперь подчеркивается “удобное”, “уютное”. Обнаруживается — это столь же важно, как и склонность к “истинному” — склонность к “малому”.

Любовь к малому есть, вероятно, самая характерная черта “бидермейера”. То, что называется этим словом, — только частный феномен тридцатых годов, но при этом весьма показательный. Центр его тяжести лежит не в утилитарном сооружении, но в жилом доме, даже, собственно, — в отдельной жилой комнате, которая в обрамлении единственного (и неповторимого) пространства охватывала часто весь буржуазный (бюргерский) космос. В этом мире “домашности” изобразительному искусству с самого начала достается роль второго ранга, но эту скромную роль оно исполнило полностью и чисто. С отрицанием публичности и из-за нерасположенности к монументальному центр тяжести перемещается — как

в Голландии XVII века — в станковую живопись, задача которой теперь — преобразование повседневности. “Верное” и “заботливое”, “тонкость” и “любовь” — звучные и излюбленные слова времени — становятся центральными ценностями этого изобразительного искусства. Природа как “близкое” и “родное”, великое в своем тихом колебании, жизнь в малом круге, вегетативное бытие детей и стариков, народ в деревне, лишенный истории, сияние повседневного пейзажа — все это теперь его новые предметы»⁴².

Впрочем, этот мир тоже обладает своим отношением к сакральному:

«Но полное понимание этих сфер включает и отношение к мифологии: рука об руку с отказом от историзирующего (подхода?) идет отказ от мифического. <...> В то время как мир сводится к повседневной “действительности”, великое мифическое теперь возвращается в малое, в мир детей: миф живет теперь только в форме сказки, героическая песнь становится детской песенкой, Бого-человек — Младенцем Христом. Мир детей приобретает доселе невиданное значение: детские игрушки и книги для детей переживают свой расцвет. Только здесь, в этой сфере детей, бюргерский мир все еще слышит шорох мифического. Самый великий теперь его праздник — Рождество, достигшее высокого внутреннего блеска, ставшее домашним праздником Младенца Христа и детей»⁴³.

Дом, жилище как «ведущая задача» для Зедльмайра — отчасти современное, а точнее говоря, вневременное, обладающее человеческим измерением. Поэтому оно выглядит исключением из того потока зловещих симптомов, в который легко вписывается уже упоминавшийся музей и связанный с ним *театр*, следующий за «утилитарным строительством»:

«Тот дух, что воплощается в “театре” позднего XIX века, можно лучше всего понять, если воспринимать его как дионисийскую противоположность аполлоническому храму искусств, каковым является музей. Сами по себе как задачи и то и другое не новы. Театр, как мы его знаем, в качестве формы оперы — порождение барочной эпохи. Как и музей, театр освобождается из контекста придворной архитектуры, в которой он возник, освобождается, становится самостоятельной постройкой и принимает лидерство»⁴⁴.

Для Зедльмайра театр содержит в себе одну весьма положительную черту — попытку в опере восстановить былое единство искусства, создать новый *Gesamtkunstwerk*:

«С внешней точки зрения, новое заключается в возврате к динамике, к обновленной склонности к чувственному, цветному и по-

движному и в новом синтезе всех чувств в художественном переживании»⁴⁵.

Лучшее выражение — теоретическое и архитектурно-практическое — этой задачи — творчество Готтфрида Земпера, но, по мысли Зедльмайра, архитектура — только «богатая рама» для более полного воплощения этой задачи. Именно опера и творчество Рихарда Вагнера — вершина всех тех сложных тенденций, что именуются театром XIX века.

«Он <...> тип синтетический, гибридный, поэт тона. У него все элементы, что определяют и новую архитектуру, прорываются наружу с гораздо большей мощью: театральное, драматическое, тенденция к синтезу всех искусств и к синестезии всех сфер чувств в искусстве, к страстному, подвижному, цветному, короче — к дионисийскому»⁴⁶.

Эквивалент Вагнера в живописи — конечно, Эжен Делакруа, в художественной критике — Бодлер. Все это творцы одного уровня, что свидетельствует о способности театра как «ведущей задачи» действительно объединять искусства и культуру. Но это было возможно только вначале, затем и «театр» утрачивает силу, деградирует, как и прежние задачи, что уже становится, наверное, самым неприятным симптомом. Впрочем, уже в XX веке ему уготовано было новое пробуждение⁴⁷.

Обращаясь к следующей «ведущей задаче» — *выставке*, — Зедльмайр прямо говорит, что это уже история не столько достижений, сколько «опасностей», реально подстерегавших искусство в XIX веке. Впрочем, история выставки — это и история новой строительной технологии, начало применения в архитектуре стекла и чугуна, который сменила позднее сталь («история выставок становится историей построек из стекла и чугуна»). Новая конструкция и потребность перекрывать обширные выставочные пространства порождают совершенно новые качества архитектуры. Их новизна — в использовании новых технических средств, в новизне задач, но, по мнению Зедльмайра, речь все-таки идет о возобновлении архетипических черт французского искусства:

«1. Новая светоносность, парение. Постройка покоится только на подвижных шарнирах, только, так сказать, на точках, она имеет характер паутины, распространяет во все стороны проникающий свет, благодаря которому последние твердые составляющие кажутся растворяющимися в нем.

2. Новая полнота света в небывалых массах, можно сказать, поклонение природному свету. Количество здесь, по словам Гегеля, превращается в качество: такой избыток профанного света обретает едва ли уже не религиозное освящение. Люди, не знающие,

какая цель определила это пространство, могли бы принять его, вероятно, за церковь какой-то религии света.

3. Объединение пространства. Впервые здесь имеет место быть единое пространство подавляющих, чуть ли не космических размеров, делающее человека ничтожным.

4. Распростертость вширь внизу, плоский свод, утверждение ширины (в противоположность готическому утверждению высоты), конечно, из практических целей, но сознательно подчеркнутое, ведь кривая серповидных стоячков приставлена непосредственно к основанию.

5. Так как завершение снаружи представляет собой прозрачную стеклянную пленку-кожу, границы в постройке выпадают во вселенную. Архитектура становится вселенообразной: внутреннее пространство — просто выделенная часть из бесконечного внешнего пространства — то, что было бы несправедливо утверждать о готической церкви. Внутреннее пространство — прозрачная скиния-палатка, достигнута самая большая противоположность помещенной в землю пещере или яме. На новом уровне проявляется дух кочевников, ибо в основе своей эта конструкция легко разбирается и снова укореняется, почти как цирковой шатер»⁴⁸.

Нетрудно заметить, что «всемирность» замысла выставки как таковой позволяет и Зедльмайру делать впечатляюще масштабные исторические обобщения, которые, с одной стороны, обращены к архаичным, бессознательным истокам европейской культуры, а с другой — к конкретным эпохам прошлого, прежде всего — к готике⁴⁹.

«В Зале машин Коттансина французский дух в третий раз в своей истории — после собора и светового мира Версаля — реализовал величественное видение света. <...> К этой новой архитектуре свободного света (Freilichtarchitektur) из стали и стекла принадлежит по своему духу новая живопись на открытом воздухе (Freilichtmalerei)⁵⁰ с ее культом максимально светлого, максимально мерцающего, природного света. Естественная родина ее — “Стеклянный дворец”»⁵¹.

В этой связи «выставки» с готикой самое существенное — опять-таки попытка восстановления, возрождения или, если быть более точным, попытка создания нового, секуляризованного варианта Gesamtkunstwerk'a, причем «символическое значение этого пантеона искусства и индустрии, храма человеческого ищущего духа, — исключительно»⁵².

Более того, «выставка» объединяет все прежние строительные задачи.

«Дух выставки не остается замкнутым в себе, но распространяется на все области жизни, этот особенный гибридный дух, соеди-

няющий вещественное с театральным и декоративным, с чем-то из области цирка и сенсации»⁵³.

Еще более подавляюще-уравнительски действует последняя и самая злобная «ведущая задача» — *фабрика*, «дом машины»⁵⁴.

В конце первой главы — самой обширной, самой богатой по материалу и самой ценной по выводам — Зедльмайр производит итоговый обзор, в котором он вводит новую тему анализа: религиозно-духовную оценку всех вышеописанных «задач» и вызванных ими процессов:

«Но в смене задач <...> отражается путь новых богов, которые выступают вместо личного Бога и божественных личностей. Вначале располагается поклонение природе в двух формах: природа как сад, как элизиум, и природа как царство элементарного, как усеянное звездами небо. Природа как вечно меняющееся и обновляющееся и природа как вечно покоящееся и длящееся: вечность “времен года” и вечность “гранита”. Затем следует поклонение искусству, снова в двух формах: в статично-аполлонической — музей, и в динамично-дионисийской — театр. Религией является теперь эстетизм, его последний расцвет — “fin de siècle”. После этого выступает сфера “индустрии” и замаскированный культ прометейского человека. Человек обожествляет свою эвристическую силу, дающую ему способность делать открытия, благодаря которой он намеревается превзойти и покорить природу, и в результате он обожествляет и порождение этой силы — машину. Невозможно заранее предсказать, что может прийти после этого. Смена происходит по нарастающей: но идола, затаившегося глубже, чем машина, представить можно с трудом»⁵⁵.

Итак, чисто *историческое измерение* «современного искусства» дает местами устрашающую, местами полную разочарований картину деградации духовно-социального аспекта искусства — того, что описывается понятием «ведущая задача». Мы видели, как легко с помощью этого понятия, этого подхода обнаруживается в явлениях их симптоматика, как убедительно можно связывать факты искусства с фактами религиозной, литературной, политической и социальной жизни. «Ведущая задача» описывает *структурные закономерности* явления, его внутреннее членение, отношения частей друг с другом и с целым, функциональные аспекты отдельных элементов. И именно как структурные закономерности они могут быть спроецированы (просто отысканы) в явлениях «иных сфер» — заявленная в теоретических статьях методологическая схема «работает» в условиях конкретного историко-художественного исследования.

Но вышеописанные общекультурные и общедуховные процессы действуют и внутри самого искусства, и последующие две главы первой части посвящены анализу того, что произошло уже с собственно

художественной формой, со *стилем* в постклассическую эпоху. Название второй главы — «В поисках утраченного стиля» — призвано будить вполне определенные литературные ассоциации⁵⁶.

«Стилистический хаос» — отличительная черта XIX века, результат «утраты искусства». Но последнее оплакивается меньше. Главной причиной стилистического непостоянства — лихорадочная смена «ведущих задач»:

«В лихорадочном темпе, не так, как раньше, от века к веку, но на протяжении немногих десятилетий, сменяют они в руководстве стилем друг друга. Непрерывна их смена. И прежде чем откатится одна волна, накатывает уже следующая»⁵⁷.

Об этом искусстве вообще нельзя сказать, что оно владеет стилем:

«Отсутствует один из самых существенных признаков истинного стиля, когда каждое из искусств в своей области несет отпечаток одного и того же базового характера, как бы управляемые из одного тайного жизненного центра. Искусства уже обособились, они уже проходят свои собственные пути, совершают свое собственное развитие»⁵⁸.

Вышеописанные проблемы стиля есть проблемы все тех же «ведущих задач», которые суть прежде всего строительные, то есть задачи архитектуры, не способной явить *Gesamtkunstwerk*⁵⁹. Поэтому на протяжении всей этой главы Зедльмайр движется вслед за «монументом», «пейзажем», «утилитарным строительством» и т. д. в поисках стиля, открывая целую череду особых явлений, которые призваны были утолить жажду стиля, но не сделали этого.

С другой стороны, ни одна из этих задач не охватывает — даже в пределах ей отведенного временного отрезка — все виды искусства целиком. Эти задачи действуют избирательно.

Мы узнаем в «жизненном центре» (*Lebenszentrum*), что встречается в вышеприведенной дефиниции, не только принципиальную идею Зедльмайра о *Gesamtkunstwerk*, но и его учение о «наглядном характере», который составляет «середину», «структурную инварианту» не только отдельного художественного творения, но и целой художественной эпохи⁶⁰.

Как следствие неустойчивости стилистических признаков возникает их необязательность, чисто внешнее использование: возникает целая череда «стилистических масок», которые меняются даже в пределах, например, одной постройки.

Совершая экскурс в историю того явления, который Зедльмайр называет «стилистической уравниловкой», он обнаруживает, что, собственно говоря, только эпоха романского искусства дает картину стилистического единства. Уже готика содержит в себе элементы доконструктивные, дисгармоничные:

«Уже в готическое время в результате появления мирского полюса искусства — в частных сферах замка, позднее бюргерского дома — не существует больше абсолютного стилистического единства. В некотором роде оно восстанавливается Ренессансом <...> Ни с чем не сравнимая особенность <...> позднего синтетического барокко заключается в том, что оно еще раз произвело утраченное единство и устойчивость романики как раз в одном-единственном пункте и на одно тут же ускользающее мгновение. Еще раннему и высокому XVIII веку удалось все формирующиеся особые задачи беспрепятственно подчинить одной из этих двух сфер»⁶¹.

С точки зрения Зедльмайра — здесь он предвосхищает следующие части своей работы, — стилистическое единство возможно только при наличии «сакрального центра» искусства, единой сакральной, религиозной тематики и назначения искусства. Из него осуществляется «руководство» искусством, его исчезновение приводит к утрате единого художественного «лица».

Иначе говоря, нет никаких препятствий для построения «истории искусства как истории стиля», если стиль понимать «структурно», как способ существования формально-художественного и тематически-функционального единства искусства как на уровне отдельного творения, так и на уровне эпохи. С этой точки зрения вся история искусства до XIX века предстает нам как волнообразное чередование разных *Gesamtkunstwerk*'ов, разных как по степени интенсивности, полноты единства искусств, так и по степени потенциальной их дезинтеграции.

В XIX веке окончательно исчезает прежний, религиозный «центр», его место, как считает Зедльмайр, занимает техника, строительство, понятое как инженерная задача. Происходит не только отказ от стилистического единства, но и принципиально, сознательно постулируется возможность одновременного существования всех стилей, если их соотнести с какой-то конкретной задачей:

«Но как только становится очевидным, что ни один из так называемых “стилей” XIX века не в состоянии примириться с требованием уравнивания в правах всех задач, так сразу возникает новая попытка — в своем роде столь же новая и неслыханная в мировой истории <...>. Делается попытка оформить каждую задачу в минимально соответствующем ей стиле. Тотальной унификации задач противопоставляется такой плюрализм стилей, какого нет ни в какой другой культуре»⁶².

Прослеживая далее историческую сторону этой «уравниловки», Зедльмайр выделяет прежде всего «уравниловку сверху» в эпоху «первой архитектурной революции»⁶³. Ее проявления — неоэллинизм и неоготика, которые касаются, как выражается Зедльмайр, только «центральной части здания» (здания искусства); «правый» и «левый»

флигели, соответственно церковное и утилитарное строительство, остаются незатронутыми. Эти подходы сменяются «неоренессансом», которому удастся «тотальная реставрация» былого единства, но только на короткое время: волна следующих задач сметает его, хотя, по мнению Зедльмайра, если бы не «неблагосклонность духа времени», именно у неоренессанса многое могло получиться. На протяжении XIX века все стремительно движется ко «второй революции» начала XX века, к «новому строительству», когда и происходит окончательная подмена художественных задач задачами техническими. Это уже «революция снизу», и потому она гораздо более опасна, чем первая столетней давности:

«Но и эта вторая революция утверждается подобно первой на догме равенства всех строительных задач, но теперь удается приравнять их не к самому высокому, но самому низкому уровню, который связан с материальными целями. <...> Кажется, что революция инженеров против архитекторов, целевого строительства против трансцендентальных притязаний “искусства” закончилась тотальной победой новых сил. Но это объединение было куплено ценой диктатуры одной сферы — сферы фабрики — и продолжением невыносимого насилия со стороны естественных требований отдельных задач, чьи материальные претензии исполнялись, в то время как потребности душевные и духовные оставались неудовлетворенными»⁶⁴.

Но гораздо более тяжкий приговор Зедльмайр выносит тому явлению, которое как реакция на «новое строительство» сменяет его в 30-е годы в России, Германии и Италии. «Неоклассицизм» страшной, ибо он лишен искренности, это новая, «гуманистическая» маска, призванная скрыть и оправдать тоталитаризм не только художественный, но и всякий иной.

Ему на смену призван прийти «новый плюрализм», который, однако, должен касаться не поверхности, но «сущности» искусства и жизни. Так завершается вторая глава книги Зедльмайра. Она своего рода середина мини-трилогии, открывающей книгу, представляющей ее фактически-историческую основу, материал последующей интерпретации. Важно столь же подробно проследить и проанализировать содержание третьей главы. Это позволит нам в дальнейшем понять тот переход, который совершает Зедльмайр, обращаясь к духовной диагностике. Без знания того, что стало основанием для диагноза, нельзя оценить его верность и точность.

Итак, на основании подробного обзора «критических задач», оценки стилистических последствий их смены на протяжении XIX века, Зедльмайр делает выводы уже о *состоянии самих искусств*, характеризуя их положение как *разобщенность*. То есть перед нами действие все того же структурного метода: найденная «центральная» характеристика, «критическая форма» прослеживается на всех струк-

турных уровнях, причем в данном случае — по нисходящей, от *общих задач* всех искусств через преломление их в *стилистических* свойствах искусств⁶⁵ и до состояния этих искусств *по отдельности*. И в последнем случае констатируется опять-таки дисгармония, нарушение единства: искусства начинают обособляться, и эта «изоляция искусств» тоже весьма опасный, почти смертельный симптом.

«...шаг за шагом из отдельных видов искусства вырезается то, что в них содержится в качестве якобы чуждых элементов, — например, из живописи — элемент пластический, линия, архитектурное начало, элементы сценические, трансцендентное, литературное, предметное»⁶⁶.

Процесс дезинтеграции искусств прослеживается Зедльмайром по той же схеме «ведущих задач».

«Чистый сад» изгоняет из себя сначала архитектуру, а затем и «живописный элемент».

Строительное искусство также желает стать «чистым» и «с гордостью объявляет себя автономным». Оно являет тенденцию:

«...вытолкнуть из себя все пластические, антропоморфные и живописные элементы — те, что в барокко были сплавлены друг с другом, элементы цвета и орнамент, наконец, и «ордерную систему», на которой покоится архитектура начиная с Ренессанса»⁶⁷.

Борьба за «чистую» архитектуру длится весь XIX век и заканчивается только в начале XX. Не без горечи Зедльмайр сообщает, что после тысячелетий развития искусства, кажется, явилась «абсолютная архитектура».

«Чистую пластику» Зедльмайр характеризует, обращаясь к обширным цитатам из Теодора Хетцера⁶⁸, согласно которому скульптура XIX века «живет противопоставлением себя живописи, открытым отрицанием, отвращением от цвета, объема, веселья, движения». Эта пластика, добавляет Зедльмайр в свойственной ему ироничной манере, «становится “скрытым рельефом”⁶⁹, скульптуры <...> — трехмерно изготовленными картонами».

С этой «призрачно-белой псевдопластикой» связаны новые формы живописи и рисунка, из которых элиминируется цвет и пластичность (искусство Карстенса, Флаксмана).

Но противоположный полюс того же процесса — собственно «чистая живопись». Ее основой становится цветовое пятно.

«Искусство линии и искусство диффузного цветового пятна — диаметрально противоположны друг другу. Одно надчувственно, другое порывисто-чувственно, одно родственно культуре прекрасного, другое — культуре живого, но и культу отвратительного»⁷⁰.

После «разведения в стороны» линейного и живописного наступает очередь и архитектурного начала живописи, которое «в картине или ослабляется, или элиминируется». Происходит удаление из картины «архитектонического оснащения», столь обязательного в живописи, начиная с Джотто⁷¹. В результате на «левом крыле» развития искусства к концу XIX века формируется идеал «абсолютного» искусства, образцом для подражания становится музыка.

И далее Зедльмайр переходит уже не просто к диагностике, а к своего рода «паталогоанатомии» искусства, говоря о «продуктах распада»:

«...не только макрокосм “большого” Gesamtkunstwerk, основу которого создавала архитектура, но и микрокосм “картины”, которая со времен Джотто вплоть до конца барокко была внутренним принципом плоскостных изобразительных искусств, малым Gesamtkunstwerk’ом и потому большим искусством этой эпохи»⁷².

Зедльмайру теперь приходится говорить о «смерти Gesamtkunstwerk’a», что сопровождается возникновением ненавистной ему «музеальной ситуации» («в музеях разделение искусств увековечивается»). Возникает новый «посредник» в мнимом взаимодействии искусств — «торговец».

Но хуже всего, что возникает новый способ постижения искусства — именно «наука об искусстве». Она «санкционирует неестественную музеальную ситуацию вместо того, чтобы рассматривать ее как неизбежно-вынужденное состояние, принимая в качестве принципа своих исторических построений рассмотрение искусств по отдельности, разрывая первоначальное единство и там, где оно еще удерживается в творениях прошлого».

Это крайне важный момент зедльмайровской мысли: мы убеждаемся, что первоначальные импульсы его методологии в равной степени задаются как непосредственным наблюдением конкретного материала истории искусства, так и *впечатлениями от историографической ситуации в науке*. Забегая вперед, скажем, что самое грандиозное его научно-историософское построение — «Возникновение собора» — демонстративно начинается описанием «распада» знаний о готике⁷³.

Чтобы проиллюстрировать эту очевидную для Зедльмайра духовно-смысловую взаимосвязь искусства и науки об искусстве, вспомним практически идентичные с зедльмайровскими характеристики состояния искусства у Вейдле:

«...в течение веков за отдельным архитектором, поэтом, музыкантом всегда был стиль как форма души, как скрытая предпосылка всякого искусства, как надличная предопределенность всякого личного творчества. <...> Стиль и есть предопределение <...> он — лишь внешнее обнаружение внутренней согласованности душ,

сверхразумного, духовного их единства; он — воплощенная в искусстве соборность творчества. Когда потухает соборность, гаснет стиль...»⁷⁴.

Вся разница в том, что для Вейдле (а прежде, как мы видели, — для Ортеги-и-Гассета, Хёйзинги) базовый «концепт» — стиль. Зедльмайр же сознательно говорит о чем-то и более конкретном, и более содержательном, и, что самое важное, — более онтологически и экзистенциально насыщенном — о Gesamtkunstwerk. Кроме того, мы видели, что Зедльмайр знает то, что сменяет «соборность творчества» — чередой «ведущих задач»...

Но вернемся к книге Зедльмайра с ее характерной взаимообусловленностью теории и непосредственного созерцания. Вместе со смертью единства искусства наступает и «смерть иконологии», которую Зедльмайр понимает как «осмысленный мир образов, в рамках которого каждое изображение и каждая тема имеет свой определенный и необходимый смысл как часть целого»⁷⁵. Поэтому и наука об искусстве утрачивает способность созерцать и усматривать «духовно-единое значение Gesamtkunstwerk'a», превращается в иконографию, «науку о фрагментах».

С точки зрения Зедльмайра, самое печальное в этой связи — забвение «изобразительного характера» архитектуры, способной зримо представлять то, что «избегает открываться чувственному опыту». И опять перед нами признаки уже зедльмайровского, уже научного Gesamtkunstwerk'a: тема изобразительности архитектуры — основа основ его концепции готики (вообще — его архитектуроведения)⁷⁶. Впрочем, именно здесь Зедльмайр полон оптимизма: ведь «новая наука об искусстве» уже возникла, уже можно созерцать при помощи новых методов «первоначальную жизненную полноту» Gesamtkunstwerk'a. Чуть ниже перед нами предстает наиболее четко сформулированная методологическая программа Зедльмайра:

«<...> историко-художественное созерцание теперь способно, не забывая права музея, но амузеально, предоставить истории искусства ее собственный предмет рассмотрения, который должен быть не историей отдельных искусств или абстрактного стиля, но историей Gesamtkunstwerk'a, их возникновений, их распада и секуляризации продуктов распада»⁷⁷.

Тем самым может быть преодолено «искусственное и чреватое бесконечными утратами разделение между историей искусства и иконографией». Заслуга в деле их объединения принадлежит Алоизу Риглю, которому, однако, «только издали дано было узреть землю обетованную [истинного] созерцания искусства»⁷⁸.

И, как бы отдавая дань вкладу Ригля, точнее, следуя логике его научного метода, Зедльмайр завершает разговор о смерти искусств упоминанием «смерти орнамента», который есть «единственный

вид искусства, который не может сохраняться автономно. И орнамент умирает».

Можно сказать, что именно это есть смерть подлинная, потому что окончательная. Это есть признак того, что «время утратило знание того, что орнамент обладает *глубиной* в пространственном смысле и способен выражать духовные связи, особый контакт между человеком и вещами»⁷⁹.

Но, как результат обособления искусств, как следствие их «испуганной заботы о своей чистоте», возникает ситуация еще более опасная: упраздняются границы самого искусства как такового. Утрачивается «понятие художественного творения», становятся текучими границы между архитектурой и конструкцией машин, сходит на нет разница между «красотой технической целесообразности и красотой искусства, которая всегда укоренена в трансцендентном»⁸⁰.

Более того, приходят в движение границы между искусством и «художествами» первобытных народов, художников-любителей и душевнобольных.

В целом же искусство сдает свои позиции по трем направлениям: в пользу конструкции, в пользу фотографии, в пользу сновидения⁸¹. По этим трем направлениям Зедльмайру и предстоит далее формулировать свое «медицинское» заключение.

Новое состояние видов искусства

Угрозы различным искусствам — те угрозы, что характеризуют эпоху, но не составляют ее сущности, — различны по масштабам и по форме.

Ханс Зедльмайр

Итак, искусства существуют обособленно, и теперь задача исследователя — взглянуть внутрь каждого из них, произвести, так сказать, аутопсию каждого из видов, чтобы убедиться, что симптомы понизывают все тело искусства, что болезнь проникла во все члены, не оставила ни одного здорового органа...

Так начинается *вторая триада* глав первой части: симптоматика описывается уже отдельно для архитектуры («Атака на архитектуру»), отдельно для живописи (самая обширная глава: «Освобожденный хаос»⁸²) и отдельно для пластики («Смысл фрагмента»: наоборот, самая маленькая вообще во всей книге — для Зедльмайра именно в скульптуре все дела обстоят более или менее благополучно⁸³).

Глава, в которой рассматриваются процессы, происходящие в архитектуре, названа весьма красноречиво: «Атака⁸⁴ на архитектуру». Это действительно по тону, по стилю — одна из самых выразительных глав, полная драматизма и, можно сказать, трагизма: ведь это история разрушения и гибели целого мира...

И происходит эта атака-посягательство, по словам Зедльмайра, «сразу по нескольким направлениям и различными силами». Опять мы наблюдаем «пропускание» анализа сквозь хорошо известную структуру «ведущих задач».

«Во-первых, совершается “садовая революция”, происходит “низвержение архитектуры с престола”. Сфера господства архитектурного ограничивается. Теперь существует то, чего никогда не было прежде, сверхархитектурно организованный антиархитектонический *Gesamtkunstwerk* <...> Потрясение чувства архитектурного проявляется в появлении такой формы, как искусственные руины. Это весьма радикальная перемена, ибо происходит отказ от фундаментального свойства архитектуры — от “притязания на длительность”, от связи с вечностью»⁸⁵.

Но, собственно говоря, это только прелюдия подлинной «революции против архитектуры», которая в революционной архитектуре Леду и его последователей осуществляется, по мнению Зедльмайра, в бессознательной форме. Происходит «упразднение земного основания», геометризация форм архитектуры приводит к «геометризации», рационализации архитектурного мышления, вырабатываются определенные догмы, создается некая аксиоматика, которая начинает действовать (в соответствии со своей природой) бессознательно, подспудно⁸⁶.

Поэтому следующий этап характеризуется Зедльмайром так: «подземная революция идет дальше». Весь стилистически многоликий историзм, все те стилистические маски, которые способны появляться в пределах одной постройки, — все это возможно только благодаря наличию в основе, в сердцевине всего здания простой, элементарной геометрической формы.

Зедльмайр обращает внимание, что около 1900 года, прежде чем разразиться «второй революции против архитектуры», начинается «мятеж орнамента»: на короткое время верх берет атектоническое искусство модерна — искусство органического, «витального» узора, подрывающего уже самые основы архитектуры⁸⁷.

И все же самое решающее и самое смертельное изменение в судьбе архитектуры происходит во время «второй революции», когда возрожденные утопические идеи антитектонической архитектуры Французской революции совпадают с технологической революцией: в эпоху железобетона и стальных конструкций наконец-то реализуется, например, проект Леду «здания-шара» (Всемирная выставка 1900 года).

Но важно и то, что эта «вторая революция», подобно первой, совпадает и с социально-политической революцией, но теперь в России. Недаром именно у «русских футуристов архитектуры» (у Эль Лисицкого) Зедльмайр находит «крайние мысли» на этот счет — «симптом и символ, — добавляет Зедльмайр, — ни с чем не сравнимого значе-

ния». Происходит «отречение архитектуры от земли», теряется (окончательно) сущностная характеристика архитектуры.

В других тенденциях того же времени, в «лабильной архитектуре», Зедльмайр обнаруживает отказ и от вертикализма как еще одну сущностную характеристику⁸⁸.

И все заканчивается «великой битвой машин против архитектуры»⁸⁹, когда последняя в теории и практике конструктивизма (Зедльмайр цитирует, конечно же, Ле Корбюзье) приравнивается к машине. Зедльмайр упоминает «догму образцовости машин» для архитектуры. В контексте его представлений об изначальной сакральной «изобразительности» архитектуры подобные наблюдения выглядят особенно невыносимыми: нет ничего более унижительного и нелепого для архитектуры, когда-то изображавшей Небесный Иерусалим, изображать теперь машину...

И по той причине, что архитектура оказывается жертвой фактически необъявленной войны, то есть стороной пассивной, страждущей, подавленной, она уже не предоставляет исследователю ту полноту «критических форм», которую требует декларированный метод. И наоборот, живопись, в результате вышеописанных негативных процессов, обретает невиданную свободу, в том числе — и свободу проявления симптомов. Более того, живопись становится областью реализации крайнего индивидуализма:

«Живопись в современную эпоху — самое безудержное из всех искусств. Освободившись от связанности публичными задачами, для которых оно творило прежде, освободившись от связывающих тем, которые перед ней ставились, творя только “ради себя” или ради анонимности выставки, она оказывается под угрозой “любого случая” (Карл Ясперс)»⁹⁰.

Поэтому меняется сам подход: он индивидуализируется и приобретает отчетливо персоналистский, антропологический характер. Зедльмайр говорит уже о творческих личностях и их личных проблемах. Это позволяет ему одновременно вводить в свои оценки не только общекультурный, духовно-исторический, но нравственно-экзистенциальный аспект. Его анализ приобретает в конце концов отчетливо сакральный, религиозный характер.

Здесь впервые появляется тема хаотического состояния искусства, причем сразу в трех направлениях: разложение «микроскопа картины в старом смысле слова», поиск «плоскостностных составляющих образа», стремление к «передаче алогичного, онерического». В этих трех направлениях и строится глава, именуемая «Освобожденный хаос», — вторая по объему, а по значению уступающая только той, что и по названию, и по содержанию, и композиционно является серединой книги, — главе, повторяющей название всей книги целиком, — «Утрата середины». В соответствующем месте мы постараемся не упустить эту середину, но теперь просто обязаны до-

статочно подробно окунуться в тот «хаос», о котором говорит Зедльмайр.

Первая фигура-симптом — это Гойя. Раздел, ему посвященный, назван совершенно устрашающе: «Демоны (Гойя)». По мнению Зедльмайра,

«самое новое в его искусстве происходит не из публичных сфер, которые он подтачивал, но из зоны переживания, которая абсолютно субъективна и абсолютно индивидуальна, которая принадлежит сновидению. Впервые художник откровенно и безоговорочно наделяет формой мир алогичного»⁹¹.

Но дело не просто в изображении «лишенного смысла»:

«Общая тема этих “грез”, однако, — мир “чудовищного”, демоны, мир преисподней: инкубов и суккубов».

Тема ада не нова в изобразительном искусстве, но прежде речь шла о «прорыве адского в мир». Это было «событие во внешнем мире, именно временное проникновение и воплощение преисподней в мире, в человеке, который ею искушался или которым она “овладевала”». Совсем иначе — и это-то и становится проблемой, симптомом, обстоят дела у Гойи:

«Но здесь этот мир чудовищного становится миром имманентным, становится внутренним миром, он присутствует в самом человеке. Тем самым рождается новое восприятие человека вообще. Сам человек, не только его внешность подвергается демонизации. Он сам и его мир производят демонические силы. Адское — всемогуще, противоположные силы беспомощно и отчаянно сопротивляются»⁹².

Этой тематике, по мнению Зедльмайра, совершенно не случайно соответствует и выбор художественных средств, уже знакомое отрицание пластического, господство живописного пятна, а в графике — литография.

Это мир безумия, но и мир секуляризации, мир, оставшийся без Бога, как это видно в одном листе из «Бедствий войны», где представлен человек, «изображенный в отчаянии преклонившимся перед мраком Ничто». Иконографически это есть, без сомнения, «секуляризация Христа в Гефсиманском саду». «Но ангел утешения отсутствует», — добавляет Зедльмайр. В самом конце книги мы еще встретим сходный образ...

Еще одна сторона того же недуга — потеря человеком себя не только в мире демонов (что понятно), но и потеря, потеряность вообще, затерянность в мире, в природе, в космосе. Этому состоянию и его персонализации посвящен другой раздел той же главы, соответственно и названный Зедльмайром «Потерянный человек (К.Д. Фридрих)».

Именно этот немецкий живописец при всей старомодности художественной формы своих картин являет принципиально новую «внутреннюю тематику», например «мертвящую неподвижность ледового мира».

Основное чувство пейзажей Фридриха совсем иное по сравнению, например, с голландцами XVII века:

«В бесконечной шири голландских равнинных и морских изображений человек был дома, теперь он одинок и бездомен. Что-то объективное, что связывало его со Вселенной, утрачено; ему присуща одна лишь бесконечность “воспоминания”, “чувства”. Возник новый этос потерянности»⁹³.

Теряя связь с Богом как объективностью, человек теряет свое место в мире. Более того, теряется его связь с подобными ему, с другими людьми: «Из отношений человека ко Вселенной удаляется теплота человеческого»⁹⁴.

Впрочем, дело не ограничивается только тематикой. Со ссылкой на Герберта фон Айнема⁹⁵ Зедльмайр говорит о том, что «наглядным эквивалентом разрыва между человеком и Вселенной является у Каспара Давида Фридриха контраст между непосредственно ближним планом и обширнейшей далью». Исчезает «внутреннее обрамление», становится ощутимым «отсутствие основания». В этих наблюдениях за этой внутренней, композиционной символикой картин Фридриха узнается круг идей уже В. Хофманна⁹⁶.

Не менее характерно у Фридриха, его современников и последователей «стремление к элементам». В целом же и по окончании романтической эпохи человек продолжает оставаться теперь окруженным «не великой без всяких исключений природой, но практически полным Ничто»⁹⁷.

Следующим «симптомом», по мысли Зедльмайра крайне показательным, является появление именно с конца XVIII века карикатуры, то есть практики уродливого, искажающего изображения человека. Персонификацией этого явления (или его носителем?) является Домье. Отсюда и название раздела: «Изуродованный человек (Домье)».

Те основы, из которых происходит карикатура, Зедльмайр описывает так:

«...согласно своей сущности она есть искажение человеческого и, в крайнем случае, “воображение” в человеческом адского...».

Важно, что Зедльмайр выделяет два типа, два способа, две процедуры, «два метода» «бессознательно действующего процесса искажения» — негативный и позитивный. Негативный способ пользуется человеком целиком, его пропорциями, формой и его достоинством, показывая все это отвратительным, бесформенным, несчастным и смешным. «Человек, венец творения, опускается вниз, унижается,

но сохраняет свое человеческое начало»⁹⁸. Вместе с человеком снижается и все его окружение, и то, что «еще осталось от Олимпа». Позитивный метод делает человека «чем-то иным, чем-то до-человеческим», активизируя тем самым «тот же самый регистр, который использовался с давних пор западными изображениями преисподней».

Замечательно, что Зедльмайр обращается к соответствующему, почти преувеличенно-гротесковому стилю изложения, говоря о «плодах» карикатуризации, «обез-ображивания» человеческого образа:

«Человек обезображивается до уровня уродливой рожи, шаржа, ублюдка, животного, бестии, скелета, привидения, идола, куклы, тюфяка, автомата. Он кажется отвратительным, подозрительным, бесформенным, гротескным, непристойным. Его действия приобретают бессмысленный, не подлинный, комедийный, брутальный, демонический характер»⁹⁹.

Но если в собственно образах преисподней (у Гойи) изображались таким способом именно существа того мира, то теперь так изображается человек и тем самым происходит «секуляризация ада» — процесс весьма зловещий, хотя, как указывает Зедльмайр, не лишенный элемента комического и имеющий конкретную адресацию, направленность (враги в широком и узком смысле слова), что несколько ограничивает сферу его действия.

Первичный духовный импульс появления тех процессов, что породили карикатуру как симптом, по мысли Зедльмайра — «сомнение в человеке и отчаяние человека относительно его сущности и его красоты»¹⁰⁰.

Но именно Домье — в отличие от «жестоких и циничных карикатур начала XX века» — сумел

«уравновесить сомнение в человеке сознанием его возвышенности. Как, пожалуй, ни один из художников XIX века, Домье смог увидеть величие и нищету человека. Но то и другое он сплавляет в переживание “трагикомического”»¹⁰¹.

Показательно, что именно в разговоре о карикатуре Зедльмайр делает плодотворные и не совсем характерные для себя методологические дефиниции:

«При стремлении верно определять тот процесс, для которого карикатура является симптомом, необходимо делать различие между условиями возникновения карикатуры и ее применением, между ее духовным смыслом и практическим, так сказать, социологическим»¹⁰².

В качестве следующего симптома Зедльмайр обнаруживает нечто, что, казалось бы, прямо противоположно искажающему взгляду на

человека, а именно — практику «Чистого зрения (Сезанн)». Однако, по мнению Зедльмайра, подобная «борьба за чистое зрение сама есть симптом», и это утверждение Зедльмайр обосновывает с присущим ему (временами) сарказмом:

«В естественном опыте существует состояние, которое соответствует в определенном смысле той позиции, которую Сезанн возводит в принцип. Это редкое состояние между пробуждением и полным бодрствованием, когда, так сказать, бодрствует только глаз, в то время как интеллект еще отдыхает. Тогда привычный мир предстает как конгломерат пятен и форм различного облика, цвета, величины и “консистенции”; знакомые вещи ждут за этим цветным покровом момента, чтобы из него возникнуть. Этот покров не является чисто плоскостным, он содержит пространство, но не непрерывное гомогенное пространство нашего практического повседневного опыта, но хаотическое пространство, сотворенное цветами и неразрывно связанное с цветовыми элементами плоскости. <...> Цвет прежде всего, освобожденный от задачи характеризовать вещи, достигает прежде невиданной интенсивности. Но в тот момент, когда вмешивается наше проясненное знание, подобное явление растворяется и волшебству приходит конец»¹⁰³.

Основа сезанновской «живописной живописи» — фиксация и абсолютизация заложенных в цвете «динамических элементов». Подобное имело место уже в истории живописи, ближайший аналог — творчество импрессионистов. Но живопись Сезанна в этом смысле особая:

«Своеобразие и величие той позиции, из которой это искусство возникает и которая отличается от всех направлений искусства, изображающего видимое, заключается в том, что оно расширяет область (царство) художественного не через выход из повседневного мира, не посредством перешагивания через него или возвышения, и даже не через преобразование повседневности, а с помощью возвращения к тому, что прежде нее, соответственно — к истокам, и именно здесь обнаруживается царство цвета “само по себе”»¹⁰⁴.

Вслед за Францем Новотным¹⁰⁵ Зедльмайр квалифицирует эту «позицию», эту практику как выход за пределы человеческого и отделение от жизни, как «направленность против сущности человека», так как «чистое зрение» обеспечивается за счет отказа от «созерцания остальных сфер человеческого». Искусство Сезанна — «пограничный случай»¹⁰⁶, оно подготавливает «прорыв внечеловеческого». Человек «становится на одной ступени с другими вещами»¹⁰⁷.

В конце концов Зедльмайр выносит Сезанну приговор, по жесткости превосходящий все сказанное прежде о Гойе, Фридрихе и Домье:

«Здесь позиция такого мнимо “чистого” живописца граничит с патологией, с теми болезненными явлениями, которые заключаются в отказе от вчувствования. Во всех этих состояниях все мертво и чуждо, люди смотрят только на внешнее¹⁰⁸, однако они не осознают больше душевную жизнь других»¹⁰⁹.

Иначе говоря, для Зедльмайра один из самых нездоровых симптомов — неспособность чувствовать другого, переживать жизнь ближнего и склонность подавлять душевную чувствительность у других...

Мир во всех своих проявлениях становится «лабильным»: «феномены, увиденные вне их значения становятся неустойчивыми, текучими, неопределенными...»¹¹⁰.

Именно из такого «необязательного» отношения к вещи, лишённой значения, рождается искусство плаката. В картинах Сезанна — «зародыш» первых плакатов. «Искусственный мир принадлежит той же прото-природе Сезанна».

Так персонифицированно, «олицетворенно» — в череде конкретных художников-творцов — предстают перед нами симптомы единого недуга. Тем самым он приобретает характер личного страдания: это не абстрактные умозаключения, облаченные в форму выразительной «нозологической» метафорики, но реальное болезненное состояние человеческого духа во всем диапазоне его бытия, начиная с исторической эпохи и заканчивая отдельной личностью. Искусство со своим миром скрытых и явленных символов, как неустанно повторяет Зедльмайр, — только инструмент диагностики и одновременно область, среда (=середина!) проявления симптомов.

Живопись же в целом демонстрирует показательное совпадение своих «симптомов» с симптомами архитектуры. Искусство являет собой целый набор признаков «внечеловеческого», «нечеловеческого». Как говорит Зедльмайр, именно это слово — «нечеловеческое» — и оказывается ключом для понимания «модернистского искусства».

Темами искусства становятся

«экстремальные состояния, при которых человек отказывается от самого себя: как в лихорадке, в ночном кошмаре, как будто под влиянием наркотика или под наркозом, как при начинающемся безумии или вырвавшемся наружу страхе...»¹¹¹.

И, добавляет Зедльмайр, «подобные состояния на самом краю человеческого вызывают к жизни невиданные доселе личины»¹¹².

Собственно, здесь начинается главная тема книги Зедльмайра — утрата искусством человеческого. И начинается она историческим экскурсом:

«О греческом искусстве было сказано, что оно растянуто между двумя страшными мировыми силами <...> Эти две силы — хаос и смерть. Новая живопись в своем яростном стремлении сорвать

все только-человеческое, выпускает эти две силы в искусство, а вместе с ними и третью, которую эллинизм не знало и которую привело на землю средневековье, — преисподнюю...»¹¹³.

Для Зедльмайра всякое «неклассическое» искусство являет «близость смерти» и «ее цепящую атмосферу». Но только теперь во всем проступают «маски смерти»: в «завядшем цветке, в пустой комнате, в каждом натюрморте...». Во всем становится очевиден «смертельный озноб, полное страха сомнение в достоинстве и сущности человека, будь то болезненное их отрицание, будь то циничное их искажение».

Зедльмайр замечает, что «когда-то преисподняя была ограниченной областью, противоположной полной смысла Вселенной». Теперь же все иначе:

«Ночное и бездомное, больное, хилое, мертвое, гниущее и изуродованное, замученное, искаженное, грубое, неприличное и извращенное, механическое и машинальное — все эти регистры, атрибуты и аспекты нечеловеческого овладевают человеком и миром, которому он доверяет, природой и всеми его представлениями. Они делают из человека руину и автомат, лемура и ларва, трупа и призрака, клопа и насекомое, они изображают его грубым, жестоким, пошлым, непристойным, уродливым, машиноподобным...»¹¹⁴.

Зедльмайру не хватает слов, чтобы описать этот «холодный демонизм» всех без исключения «направлений» современной живописи. И вывод его страшен и не совсем бесспорен:

«...существует — если смотреть чисто эстетически — и настоящее искусство ужасного и inferнального: эта опасная способность искусства не может игнорироваться. Оно заложено с самого начала в северном искусстве, которое сотворило неизвестный восточнохристианскому искусству образ Христа, обезображенного смертью...»¹¹⁵.

Хуже всего то, что подобный «инфернализм» редко выступает в качестве открытой программы, в большинстве случаев — это «бессознательно действующая сила»¹¹⁶.

И все же остается островок благополучия в этом «холодном» мире — область пластики:

«В ней по большей части продолжает жить, пребывая в единстве, истинная “традиция”. Человеческое достоинство, пластическая сила и близость вневременному, что так присуще было эллинизму, образуют [здесь] единство. И именно пластика пронесит сквозь неустойчивость времени идею архитектурного»¹¹⁷.

Правда, и в нее вторгается «торс» как символ античеловеческого, разрушительного духа времени¹¹⁸.

Так заканчивается обширнейшая, занимающая точно две трети книги и практически чисто описательная первая часть — основа всех последующих обобщений, «выходов» в иные сферы бытия человека и мира.

Признаком того, что дальше начинается нечто иное, новое, служит название первой (седьмой) главы второй, средней, части. Оно повторяет название всей книги и является не только композиционным, не только смысловым, но логическим, методологическим центром, серединой всего трактата¹¹⁹. В этой главе осуществляется известный нам по теоретическим статьям Зедльмайра принцип выхода в «иные сферы», то, что здесь им названо «наблюдениями высшего рода».

Так что же такое «утрата середины»? Прежде чем ответить на этот вопрос, Зедльмайр еще раз собирает воедино и дает краткие характеристики всем симптомам-тенденциям¹²⁰:

«1. Обособление “чистых сфер” (пуризм, изоляция); 2. Разведение противоположностей (поляризация); 3. Склонность к неорганическому; 4. Освобождение от почвы, текучесть; 5. Тяга к нижним зонам; 6. Умаление человека; 7. Снятие различий между “верхом” и “низом”»¹²¹.

Пуризм — это не только разрыв отношений между искусствами, но и универсальная тенденция к негативной «специализации», изоляции того, что по природе находится в соотношении с чем-то иным. Явлениями того же порядка Зедльмайр считает и рост национализма, и теорию «чистой расы».

Поляризация — это когда «рассудок и чувства, рассудок и влечение, вера и знание, сердце и голова, тело и дух, душа и дух разрываются и толкуются как враги¹²² друг друга». И опять же — *историко-социальный выход*:

«Тот же самый феномен поляризации разрывает человека между прошедшим и будущим. В историзме и футуризме расчленяется истинное настоящее»¹²³.

Предпочтение неорганического — это когда «сферы небесных светил и атома, земных недр, воздушного царства, стратосферы и космическое пространства обретают особое волшебство». Но опять же — это и «нарастающее окаменение жизни» (выражение Э. Юнгера; Зедльмайр его поправляет и говорит о «металлизации жизни»). Более того: «Этот век, которым как никогда овладели неорганические элементы, беспомощен перед лицом действительно органического, которое повреждает и опустошает его на каждом шагу».

Состояние беспочвенности присутствует «во многих сферах»: это и атектоническая архитектура, и упадок поэзии, и искусственные языки (здесь Зедльмайр ссылается на Вяч. Иванова), и — если опять-таки иметь в виду социальные аспекты — эмиграция, «странничество как принцип».

Тяга к бессознательному, древнему, первичному, к темному и глухому, к «нижнему» присутствует и в искусстве («сюрреалистическая революция»), и в науке. Происходит открытие «мира ниже живого, ниже человека, а в человеке — ниже его дневного существования».

Самые «грубые формы *уменьшение человека*» приобретает не только в искусстве, но и в философии — это «замыкание человека на его животной стороне» (Ницше, Шпенглер¹²⁴), определение его как «бестии или хищника» (в лучшем случае — как «больного зверя»). И даже не только психология (здесь за поддержкой Зедльмайр обращается к Н. Бердяеву), но и ««всеобщее мнение» с удовольствием занято поисками импульсов всякого человеческого поступка в сексуальной, экономической и политической сферах». Единственные компенсации этих тенденций — как теоретическая гуманизация идеологии, так и распространение филантропии, поглощенной, правда, почти исключительно заботой о «телесной стороне» человечества.

Наконец, наблюдается не просто прирост античеловеческого, «нижнего», но и непосредственное *отождествление верха и низа*. Это общая тенденция «иррационализации» и жизни, и мышления.

К чему же ведут все эти тенденции, симптомами чего они являются? Зедльмайр дает вполне однозначный ответ: «к *утверждению хаоса*».

«Общий обзор всех подобных симптоматических групп позволяет поставить диагноз: утрата середины».

Это есть общее движение «прочь», прежде всего прочь от искусства, которое, как подчеркивает Зедльмайр: «согласно своей природе является «серединой» между духом и чувством»¹²⁵.

Само искусство стремится «прочь от искусства, прочь от человека, человеческого и от меры». И далее Зедльмайр делает, вероятно, самую главную свою методологическую оговорку, имеющую совершенно универсальный смысл:

«Но все эти симптомы являются символическим выражением для аналогичных тенденций в человеке вообще. Не только в искусстве человек желает идти прочь от «середины», прочь от человека <...>»¹²⁶.

Иначе говоря, *искусство имеет символическую функцию*: оно «наглядно» обозначает, делает видимым то, что происходит в глубинах человеческого духа, а через него — в глубинах всего мира. В этом его ценность: оно не замкнуто на себе, оно открыто вовне, обращено в мир, оно пробуждает аналогии, теряя самобытность.

Итак, перед нами «движение прочь», в целом — прочь от середины, от баланса сил, стремлений, желаний и возможностей. Но это и конгломерат отдельных «бегств», главное из которых — «прочь от гуманизма». Зедльмайр, обращаясь к этому феномену, считает необходимым упомянуть «чисто интуитивное», как он говорит, откры-

тие еще до Первой мировой войны различных форм «антигуманизма» русскими философами — Вяч. Ивановым и Н. Бердяевым¹²⁷. Речь идет не просто об утрате чувства и сознания человеческой полноценности и человеческого достоинства. Это целый процесс «дегуманизации», который начинается с «трансгуманизма» Просвещения и романтизма через «паузу» гуманистического «эскапизма» в середине XIX века и вплоть до современного «варваризма» и «демонии», прорыва на поверхность культуры до- и внечеловеческих зон бытия и небытия.

После этого уже нетрудно сделать последний шаг и прийти к отрицанию не вообще человеческого, а конкретно — самого человека. Это уже движение «прочь от человека». Здесь Зедльмайр опирается на Бердяева (по его мнению, последний понял это явление глубже, чем Иванов) и на Ортегу-и-Гассета. Впрочем, с последним он полемизирует, указывая, что тот, точно характеризуя «дегуманизацию», оценивает ее тем не менее положительно. По мнению Зедльмайра, можно было бы принять эту программу очищения искусства и культуры от человеческой «нечистоты», если бы взамен предлагалось что-нибудь «сверх-натуральное» (сверхъестественное), но предлагается, скорее, нечто вполне «до-натуральное»...

Это приводит к утрате, демонизации человеческого образа: теперь сквозь образ человека «просвечивает темное основание», подобно тому, как раньше в священных изображениях сквозил золотой фон. Но одновременно с утратой «возможности создавать образ человека растет возможность изображать не-человеческое, достигаются невиданные прежде регионы того, что вызывает ужас»¹²⁸.

Иначе говоря, движение «прочь» заканчивается «утратой», но этим дело не ограничивается: далее идет уже движение «против», против человеческого, разражается просто борьба с человеком. И эта «неудовлетворенность человеком» принимает две формы: «люцеферическая страсть изгнать все “только” человеческое, “слишком человеческое”» и «отчаяние от человека и циничное его унижение, ненависть против сверхмирного, против человека, против природы и против искусства». Приведя многочисленные цитаты из высказываний Марка, Коринта, Клее, Зедльмайр заключает:

«Лозунг испанских революционеров “viva la muerte” мог бы стать боевым кличем современного искусства, достигшего своей отчаянно самоубийственной фазы»¹²⁹.

Но Зедльмайр стремится проследить до конца подобную «траекторию» симптомов. Совершив целенаправленное движение «прочь», как бы замерев на стадии «против», «больной дух современности» начинает уже движение «вниз».

И это есть движение, стремление «вниз к неорганическому», которое Зедльмайр понимает не только как «знакомое понятие, обозначающее царство неодушевленной природы». Для него это нечто боль-

шее: «неорганическое обретает космогоническую власть». Мы приведем достаточно обширную выдержку из рассуждений Зедльмайра, чтобы показать и масштабы его обобщений, и их эмоциональную глубину, и онтологическую серьезность:

«Как будто в человеке возникли органы и познавательные возможности, которые утвердили его в магической связи с неодушевленной природой, обосновывая его над ней господство. С магической властью тянется человеческий дух, направленный на неорганическую природу, к аморфным “элементам” — к металлу, воздуху, огню, электричеству <...>. На этой магической связи покоится, в сущности, невиданный триумф всех наук о неодушевленной природе, шедевры современного духа: ядерная физика и физика космоса. Из них возникает прикладная наука, обслуживающая современную технику, а в соединении с духом современного капитализма и превознесением работы ради работы — современная индустрия. Рождается тип “рабочего” — если понимать его в самом широком смысле слова, как это обрисовал Э. Юнгер, появляется “тоталитарное” устройство жизни, подчинение человека этой новой жизненной сфере, вызванной магически к жизни из неорганического мира и все равно остающейся неорганической по своему существу и по своим проявлениям. В конце концов, человек сам все больше и больше делается “неорганическим” и “аморфным”, слугой собственных творений, слугой машины, которую, однако, саму следует понимать как всего лишь порождение духа, всеми своими фибрами привязанного к неорганическому»¹³⁰.

Зедльмайр не останавливается перед самыми радикальными выводами из своих наблюдений, заявляя, что «мертвое в абсолютном смысле слова появляется только здесь и теперь, ибо для всех прежних ступеней истории жизнь присутствовала и в смерти».

Иначе говоря, это перемены «космологические и антропологические». Но главное то, что «речь идет о нарушениях в состоянии человека». «Космический» характер этих нарушений проявляется как на «микрокосмическом уровне» (например, «чахлость духовных органов и возможностей»), так и в «макрокосмических масштабах» («опустошение жизни»).

Собственно говоря, понятие *нарушение* в рассуждениях Зедльмайра, начиная с этого момента, становится центральным. Вот что Зедльмайр сам называет «высшей точкой, достигнутой этим исследованием»:

«Наисущественнейшее из того, что можно постигнуть, <...> состоит, таким образом, в необходимости видеть следующее: нынешнее состояние человека, ставшее прозрачным в символах искусства, — является нарушением, и это нарушение в своей центральной части есть космическое и антропологическое нарушение и только на

периферии — нарушение социального, хозяйственного, культурного плана. Не в само-влечении к исследованию неорганического мира и в его последствиях таится нарушение, но только в том, что это влечение не уравновешено соответствующим гармоничным утверждением тех духовных сил в человеке, которые соответствуют высшим уровням бытия»¹³¹.

Формально, говорит Зедльмайр, это есть «утрата середины», содержательно же это означает «гипертрофию низших духовных форм в человеке за счет высших».

«Диагностированное нарушение, таким образом, опасно для жизни, оно есть “заболевание, грозящее летальным исходом”»¹³².

Казалось бы, все круги пройдены. Но нет, остается еще один уровень падения, низвержения, еще одна, но уже «последняя сфера» — «вниз к хаотическому». Рассуждения Зедльмайра приобретают здесь подлинно трагический характер. Упомянув опыты сюрреализма, он с горькой иронией говорит о том, что «сегодня уже вовсе не требуется “метафизическая” точка зрения, чтобы этот мир хаотического стал наглядным, ибо он стал совершенно доступен зрению в нашем окружении».

«Шедевры тотальной войны являют этот мир тотально и открыто, но, хотя и более прикрито и фрагментарно, в гораздо большем количестве его можно наблюдать в современном крупном городе»¹³³.

«Раскрепощение сексуальных, разрушительных влечений, тяги к убийству, сперва в перверсивных формах, <...> порождает тотальный хаос». «Подобная тенденция к хаотическому, как тень, следует за тенденцией к неорганическому».

И заканчивается эта глава — подлинная «книга в книге» (все остальное кажется просто ее обрамлением) — самым знаменитым, наверное, местом — «*analogia morbi*», как это сам назвал Зедльмайр, попыткой соотнесения феноменов искусства, уже квалифицированных как «невротические нарушения», с различными видами собственно психических заболеваний. Выстраивается страшная типология, полная сарказма и горчайшей иронии¹³⁴. Ссылаясь на известного основателя «логотерапии» Виктора Франкла¹³⁵, Зедльмайр говорит, прежде всего, о симптомах меланхолии, о состоянии «перманентного *dies irae*», о страхе перед «катастрофическим будущим». Это признаки «историзма» в самом широком его понимании. Его отличает нигилизм и «дерализация» (в терминах Франкла). Маниакальное же состояние, наоборот, отличается полным погружением в воображаемое будущее, что похоже на «футуризм». Утрата чувства меры, фрагментарность восприятия, преобладание экспрессивных функций и подавление способ-

ности воспроизводить увиденное, «сумеречное состояние», отсутствие различий между внутренним миром и внешним или отчуждение от того и другого, галлюцинации — все это в равной степени и признаки психопатологии, и характеристики современного искусства. Опираясь на Ясперса, Зедльмайр самый тяжелый диагноз ставит, конечно же, сюрреализму, находя в нем все признаки шизофрении¹³⁶.

Впрочем, Зедльмайр делает здесь важную оговорку:

«Но эти наблюдения нельзя понимать так, что будто бы современное искусство есть порождение невротиков и психопатов, даже если у отдельных художников и проявляются явные признаки этих заболеваний. Такое превратное толкование наших наблюдений само является симптомом времени»¹³⁷.

Хотя эта оговорка вовсе не сглаживает картину: далее Зедльмайр говорит, что «помимо индивидуальных страданий <...> существуют и страдания времени». Если мы вспомним, что «время» для автора «Утраты середины» не есть «общее понятие», но конкретная реальность, почти космологическая, онтологическая субстанция, то не без трепета невольно задумываешься, на каком же уровне Зедльмайр мыслит всю эту симптоматику...¹³⁸

В этой связи необходимо обратить внимание на следующее: говоря о симптомах, он задается вопросом, возможно ли иметь «общую картину нарушения», чтобы в дальнейшем добавлять туда новые наблюдения. Иначе говоря, Зедльмайр или допускает структурность описанного им хаоса, или подразумевает ту мысль, что именно интерпретатор «укладывает» в систему, создает картину, законченный образ открытых и описанных им пусть и самых негативных, разрушительных и самодеструктивных «симптомов». Верно скорее последнее, так как чуть ниже он категорически отвергает возможность существования «настоящего искусства душевнобольных». Но тогда возникает уже вопрос к интерпретатору: а не является ли вся характеристика «больной эпохи» если не полностью, то хотя бы частично — продуктом и его, интерпретатора, творческой деятельности, симптомом и его душевного и духовного мира? Способен ли, готов ли интерпретатор дать отчет в результатах своих «полевых наблюдений»?

Более того: является ли он вообще терапевтом? Готов ли он предъявить «лицензию» на ведение подобной терапевтической практики? Подвергался ли он сам «анализу»? В конце концов, Зедльмайр совсем не учитывает свое положение внутри или вне всего этого «нарушения»... На все эти вопросы попытались дать ответ критики книги, и ответы были по большей части не в пользу ее автора.

При этом нельзя сказать, что критика была справедлива к книге и ее автору, ибо Зедльмайр не ограничивается только критическими приговорами: довольно стремительный и лаконичный финал книги — вся третья, действительно не очень большая часть полна оптимизма —

здорового, здравого и обнадеживающего (и не только в смысле терапевтического эффекта).

Прежде чем обратиться к этой третьей части, очень кратко коснемся остальных четырех, достаточно лаконичных глав части второй, где Зедльмайр углубляет и детально обосновывает свой диагноз «утраты середины»¹³⁹.

Особо важно для нас начало восьмой главы, именуемой «“Автономный” человек». Это начало, выделенное подзаголовком «Относительно проблемы “первопричин”», представляет собой очень существенный методологический экскурс¹⁴⁰. Не побоимся воспроизвести его полностью:

«Когда спрашивают о “первопричинах” подобного нарушенного состояния — и этот вопрос со всей очевидностью самый жгучий, ибо от него зависит все, — то подразумевают две в своей основе совершенно различные проблемы. Первая проблема вытекает из вопроса, какие из перечисленных феноменов центральные и какие периферийные, зависимые от центральных. Этот вопрос нацелен на структуру общего состояния, нарушения и его внутреннего протекания. Второй же вопрос, в свою очередь, о том, какие факторы это состояние вызвали и как они должны были взаимодействовать, чтобы нарушение возникло. Этот вопрос, таким образом, относится к генезису заболевания. На второй вопрос — как это всегда и везде бывает в науке — только тогда удастся ответить, когда уже будет существовать ответ на первый. Иначе нам грозит опасность генетически объяснять совершенно не существенные симптомы вместо самой болезни. При ответе на первый вопрос очень важно — как везде, где исследуется структура, будь то произведение искусства, личность, эпоха, — “исходя из как можно меньшего числа центрального, делать понятным как можно больше периферийного” (М. Вертгеймер). При этом “целое воспринимается через части, а части — через целое» (Б. Кроче). В нашем конкретном случае существенно усвоить, как взаимосвязаны друг с другом и с другими феноменами только что выделенные наиболее бросающиеся в глаза феномены нарушения — дегуманизация, дезорганизация, хаотизация. При этом все симптомы или могут пониматься как признаки одного и того же нарушения, или речь может идти о нескольких процессах, наслаивающихся друг на друга. Далее: в какой зоне располагается “самое сокровенное ядро”, “центр” нарушения? Наконец, так как речь идет о процессе, протекающем во времени, — в какой степени внутренне обусловлено фактически совершившееся движение своей исходной точкой-источком и насколько оно “необходимо” с точки зрения случайных происшествий? Задача подобного структурного анализа общего нарушения переходит границы, поставленные нами в этом изыскании. Наше намерение заключается только в том, чтобы показать, что феномены из области искусства содержат отчетливые указания на струк-

туру и протекание общего нарушения настолько, насколько возможно демонстрировать их символический характер и очерчивать некий вид предварительной модели этих взаимозависимостей-контекстов»¹⁴¹.

Еще одна отличительная черта этих глав — обращение Зедльмайра к своеобразной, уже не просто духовно-душевной, но и социальной критике. Заявленный мельком чуть выше (в главе о карикатуре) социологический подход находит здесь специфическое воплощение: автор «Утраты...» почти отождествляет процессы, происходящие в искусстве XVIII–XX веков с социальными революциями, беспощадной и почти непрерывной чередой сотрясавшими эпоху. Особо зловещий, но и возвышенный характер приобретают эти рассуждения Зедльмайра, когда начинаешь понимать, что это не просто метафоры, что он действительно во всех этих симптомах видит и признаки социальных катастроф. Впрочем, этот подход позволяет ему вводить и тему здоровых «контрреволюционных», «контрреформационных», консервативных, «реакционных» тенденций, обнаруживающих, впрочем, быстро всю свою несостоятельность.

«От “освобождения” к отрицанию искусства» — одна из самых ироничных, горько-язвительных глав книги, основной постулат которой звучит так:

«Историческое движение искусства в эти полтора столетия начинается с установления новой крайности и продолжается благодаря попытке эту крайность сдержать, обуздать или как бы вытеснить в область бессознательного. Оттуда же она вырывается с еще большей стремительностью, и тогда уже с ослабленными силами снова начинает действовать механизм защиты. Рассмотреть процесс удобнее всего в том случае, если поставить его в параллель к социально-политическим революциям и следующим за ними реакциям»¹⁴².

Иначе говоря, мир социума остается для Зедльмайра чем-то ненадежным, неубедительным. Подлинное облегчение страданий следует ожидать в сферах духа, источника всякого обновления, исцеления...

Впрочем, Зедльмайр и там находит страшные личины деизма, пантеизма и антитеизма. Эти чисто духовные заблуждения, по мысли Зедльмайра, — последние причины, «интимнейшее ядро», главный источник всех нарушений:

«Так с жадностью пожирает пантеистическое божество, подобно Кроносу, своих собственных детей: человека и искусство (по Францу фон Баадеру)»¹⁴³.

От диагноза искусства к оценке эпохи: «современность» между приговором и прогнозом

Определение диагноза возможно только из той точки, которая в известной степени располагается вне времени.

Не обязательно девальвировать, так сказать, оптом всю эпоху.

Ханс Зедльмайр

Интересной и многозначительной особенностью книги Зедльмайра является некая обратная зависимость между ее структурным и тематическим, содержательным построением: чем более глобальные смысловые сферы затрагиваются, тем более лаконичен и даже схематичен становится Зедльмайр. Уже говорилось, что он на протяжении книги как бы восходит от «земных», конкретных проблем истории искусств первой части к чистой историософии — в третьей. При этом меняется и методология: в первой части — традиционная, хотя и по-новому увиденная история искусства, история видов искусства, морфология критических форм («критическая морфология»), во второй — «иконология в широком смысле слова», искусство как симптоматика. В третьей же части, как мы сейчас убедимся, речь идет уже о качественной, этической и философской оценке всех накопленных наблюдений.

И именно здесь мы наконец сможем понять, что же такое *критика* в сугубо зедльмайровской *интерпретации* этого понятия. Мы сможем убедиться, что предметом критики может быть практически все мироздание. Этот метод — равноценен *истории* искусства и даже способен ее превосходить по богатству, содержательности и актуальности результатов. Это выход к метаистории искусства¹⁴⁴.

Для Зедльмайра понятие критики тесно связано с понятием оценки. Но разве до сих пор автор «Утраты середины» не давал оценок, не выносил качественных суждений по поводу описываемых явлений?

В третьей главе книги становится понятно, что под *оценкой* Зедльмайр понимает определение ценностного статуса феномена, указание на его место в *порядке бытия*. Вероятно весьма плодотворное и структурирующее мысль вдохновение черпал Зедльмайр из современного ему неотомизма. Чуть выше, еще в предыдущей части, он употребляет одно весьма характерное слово, говоря о «структуре нарушения»¹⁴⁵: а именно — *аналогия*:

«В идее, что Бог не может быть помыслен по аналогии с человеком, уже заложено отрицание человека как точного образа Бога, уже заложено имплицитно умаление человека, только вначале не заметное и не активное»¹⁴⁶.

Иначе говоря, мир положительно устроен так, что его серединой является человек, который есть «образ Божий». Собственно говоря,

«утрата середины» — утрата человеком своей середины в мире из-за желания обособиться, стать «автономным существом». Теряя связь с Богом как связь по аналогии, как связь образа и прообраза, человек теряет устойчивость, а мир, культура, искусство теряют самого человека. Совершаются два взаимозависимых негативных процесса: дегуманизация и хаотизация¹⁴⁷ мира и космоса. Поэтому и начало третьей части организовано в соответствии с тем же тезисом, но уже на новом уровне:

«Не признается то, что к существу человека относится “личность”, которая может быть определена и утверждена только как точное подобие Бога»¹⁴⁸.

Иначе говоря, новый — *оценочный и аксиологический* — уровень рассмотрения «современности» как проблемы задается христианской метафизикой, антропологией и, как мы убедимся в самом конце книги, — христианской эсхатологией¹⁴⁹.

И именно потому, что исследователь теперь имеет дело с человеческой *личностью*, уже невозможно ограничиваться одной отрицательной критикой: человеческая душа даже в самых своих беспомощных или беспощадных проявлениях сохраняет безусловную ценность и достойна сочувствия и понимания.

«Даже в адских видениях, которыми в современном искусстве часто кажется охваченным человек, он не только мучается самим собой, но и страдает часто о Боге, об утраченной или искаженной идее Бога или человека»¹⁵⁰.

Более того, опыт «утраты» необходим, и его можно принять как необходимый этап на пути к Богу:

«Сегодня смутно ощущается, что и на всех этих ложных путях свершается пускай пока и безрезультатная, но все-таки борьба за более глубокий и более объемлющий образ человека и образ Бога в человеке (быть может, прежде всего — за более глубокий образ Первого Божественного Лица). Сегодня предчувствуется, что эта пронзительная потребность привела к тем глубоким и плодотворным опытам смертного, хаотического и демонического, которые призывают к великому восстановлению, приведению в порядок и к очищению внутри общего человеческого состояния»¹⁵¹.

Такова программа выхода за пределы «утраты». Этому и посвящена вся третья часть¹⁵².

Но что может и должно быть критерием оценки человека, если мы обращаемся за симптоматикой к искусству? Конечно же — истинная концепция того, что есть искусство¹⁵³.

Во-первых, эта концепция не должна быть зависима от «духа времени». Как одна и та же во все времена сущность искусства, таковым же должно быть и представление о нем. Искусство призвано связывать человеческий дух с «миром сверхчувственным», и величайшей ценностью оказывается, особенно в XIX и XX веках, вся, порой скрытая история попыток сохранения и осуществления этого высокого идеала искусства.

«Великое искусство заключалось и в способе возвышения самого мертвого, самого хаотического и самого отталкивающего до сфер жизни, порядка, красоты или юмора. Необходимо подчеркивать эти особые достижения современного века и тогда, когда можно признать, что антропоморфные эпохи мировой истории, такие, как греческая, готика, Ренессанс и барокко, есть особо благоприятные эпохи для искусства благодаря теплоте единению человеческого начала и художественных ценностей»¹⁵⁴.

И все же кажется каким-то особым благородством и даже великодушием, после всего сказанного об искусстве XIX и XX веков, его высокая и тонкая оценка:

«При таком рассмотрении, вершины искусства XIX и XX века располагаются именно там, где посреди всех этих новых и неслыханных угроз человеку и его миру со всем совершенством в искусстве утверждается идея человека. Но это подразумевает и ее обновление. Искусство XIX и XX веков велико и могуче там, где оно способно недавно открытую землю внечеловеческого — “waste land”¹⁵⁵ — держать в напряженном соотношении с неповрежденной идеей человека. И это может происходить различными путями. Великими гениями эпохи являются те художники, которые не обходят стороной новое, которые не пытаются убежать от опасности “под прикрытие своей скорлупы” или замаскировать подобное неизбежное для них, “заданное” им внечеловеческое пустой оболочкой человеческого. Наоборот, посреди всех этих духовных притеснений и искушений угрожающими видениями, глубоко от них страдая, приближаясь порой к отчаянию, они пронесли через пропасть образ человека. Великий пример этого — Домье, другой — Ван Гог, но было бы несправедливо за этими великими не замечать тех других, у кого сохранение человеческого было не столь бросающимся в глаза, у кого оно было не пламенем, а только искрой»¹⁵⁶.

Но для нас еще более важно то, что в конце этой, пожалуй, самой теоретической и «эстетической» главы (13-й по счету) Зедльмайр считает нужным еще раз обозначить критерии своего метода. Здесь впервые мы встречаемся с самодефиницией Зедльмайра, когда он говорит о так называемой «конкретной критике»:

«Все эти всеобщие наблюдения обретают жизнь и определенность только перед лицом конкретного произведения искусства, перед которым проходит проверку и всякое всеобщее понимание, и самая всеобщая критика. Принцип этой конкретной критики неподражаемо сформулировал Новалис: “Можно было бы буквально каждому стихотворению указать его область, и такая критика была бы исчерпывающей для самомнения его составителя”. Такое “указание каждой вещи ее места” часто дает удивительно простые результаты и восстанавливает в царстве искусства утраченную было иерархию. Но подобное возможно только тогда, когда сохраняется или вновь обретается твердое воззрение на сущность искусства и человека»¹⁵⁷.

Итак, всякая, даже самая отвлеченная критика обязана возвращаться к конкретному художественному творению, чтобы уметь находить «его место» как уникальной сущности в порядке бытия, в иерархии ценностей, в структуре значений...

Поэтому, обозначив суть происходящего в последние два века как нарушение, утрату «среднего звена» между миром и Богом, умаление и низвержение человека, Зедльмайр в следующей, четырнадцатой, — еще одной «узловой» главе книги выстраивает свою весьма знаменитую историософскую периодизацию западной, точнее говоря, западно-христианской цивилизации.

Насчитывая — вполне традиционно — четыре исторических века, эпохи, состояния, «возраста»¹⁵⁸, Зедльмайр весьма примечательным образом проецирует их на достаточно узкий временной и географически локальный отрезок европейских Средних веков и Нового времени. Одновременно он сужает, видоизменяет, как бы концентрирует характеристики каждого из этих «веков», выделяя в них отношение человека к Богу.

Но методологической основой подобного выхода за пределы искусства в область метаисторических спекуляций является следующий тезис:

«Эпохи западного искусства, если рассматривать их целиком, надежнее всего характеризуются через понимание того, чему искусство служит в каждое время»¹⁵⁹.

То есть на этом уровне рассмотрения искусства оно выступает как *служебное и инструментальное* начало по отношению к более «высоким» сферам. Еще раз отметим, что это базовый постулат и Зедльмайра-теоретика, и Зедльмайра-историка искусства.

Напомним эти четыре «возраста» западного духа.

I эпоха — предроманика и романика — отличается абсолютной теоцентричностью и характеризуется формулой «Бог как Господь».

«Первая эпоха знает в качестве цели искусства только служение Богу. Исключительная задача искусства — *Gesamtkunstwerk* церкви»¹⁶⁰.

II эпоха — готика — знаменуется весьма существенными переменами:

«Искусство стоит под знаком Богочеловека. Возникает новый образ Бога, отношение человека к Богу изменяется в самых своих основах»¹⁶¹.

В характеристиках этой эпохи (Зедльмайр ссылается здесь на Георга Вейзе¹⁶²) заключена практически вся главная идея «Возникновения собора»:

«Церковное здание становится чувственно зримым отображением Неба, так что теперь и таинство желают усваивать в чувственном созерцании: высокое кристаллическое световое пространство, пронизанное неземным блеском драгоценных камней, полное небесной музыки. Христос складывает с Себя признаки Отца и строгого Судии и является в человеческом величии, а рядом с Ним точно такие же — «Unsere Liebe Frau»* и святые»¹⁶³.

III эпоха — Ренессанс и Барокко, когда негативные тенденции уже обретают отчетливость:

«Религиозное искусство стоит под знаком Богочеловека. Из двойной природы человека совершенно односторонне изымается величие человека, а его униженность и его нищета намеренно игнорируются. Доминирующий образ времени — “великий человек”, “divino”, как в духовной, так и в светской сферах. Человек мощно возвышается. Он не только образ Бога, но и отсвет Его величия, а также — благодаря творческой силе — и Его точная копия. Посредством такого воззрения грандиозным образом высвобождаются эти творческие силы человека»¹⁶⁴.

Очень существенно, что для Зедльмайра вторая и третья эпохи необыкновенно близки друг другу, образуя особое единство: все кризисные явления Нового времени таятся в недрах готики.

IV эпоха — наша «современность»:

«Она стоит под знаком разрыва между Богом и человеком, под знаком мнимо “автономного” человека и замены тринитарного Бога новыми богами и божками: природой и разумом (пантеизм, деизм), искусством (эстетизм), машиной (материализм), хаосом (анархизм)»¹⁶⁵.

Последняя четвертая, «современная» эпоха оказывается у Зедльмайра обособленной, не имеющей аналогов в иных исторических пе-

* То есть Дева Мария (досл. — Наша любимая госпожа) (нем.).

риодах и в других цивилизациях. Зедльмайр не скрывает, что для него «современность» означает конец, окончание всего того, что было прежде.

Зедльмайр оспаривает тезис Шпенглера о *естественной* старости всякой цивилизации, о наличии обязательного периода умирания любой культуры¹⁶⁶. Автор «Утраты середины» еще раз подчеркивает, что применительно к нашей цивилизации и нашему времени речь идет именно о *нарушении* закономерности, о патологическом состоянии, о болезни, которую нельзя никак ни оправдать, ни принять. Но нельзя говорить и об обязательной смерти «от безумия», хотя только наша цивилизация, в сравнении с иными культурами времен упадка (например, поздней античности), являет страшный симптом не просто «падения и вырождения человека», а полного от него *отказа*, симптом «трансгуманизма», который отличается вдобавок «транс-континентальностью»¹⁶⁷.

Тезис Шпенглера, по мнению Зедльмайра, не учитывает необходимость не только биологической «регенерации» культуры, проникновения в нее «свежей крови», не только активизации «духовных сил», но и непосредственно «религиозного обновления», так как культура, подобно человеку, *одновременно* является и материальным, и духовным образованием-творением, и религия в ней играет роль связующего звена, выполняет функцию *посредника*.

По наблюдению Зедльмайра, все мировые цивилизации в качестве своей последней стадии развития достигли только «гуманистического» состояния, и только наша — «достигла ступени трансгуманизма <...>, которая представляет собой явление *sui generis** и тем самым никак не может быть реально истолкована посредством сравнения с другими культурами».

Точно так же Запад «в возрасте планетарного единства вступил в состояние ужасающего кризиса».

В связи со всем этими уточнениями Зедльмайр считает необходимым, сославшись на Т. Хекера, поставить диагноз и самому Шпенглеру, считая, что «дух Шпенглера в его отчетливо выраженной антигуманистической тенденции сам есть симптом времени»¹⁶⁸.

Но одновременно нельзя не признать, что Зедльмайр все же ближе в своей философии истории Шпенглеру, чем кажется на первый взгляд. Вслед за автором «Заката Европы» Зедльмайр обособляет, как мы видели, историю «Запада» от античности. Собственно говоря, Зедльмайр предпринимает «де-секуляризацию» Шпенглера, наполняя его исторические схемы духовно-религиозным измерением¹⁶⁹.

Таким образом, тезис о «пограничности» и открытости современности, «предельности» ее состояния — важнейший пункт всей концепции Зедльмайра и поворотный момент всей книги: если то, что мы имеем, есть исключение из правил, если это, так сказать, случившееся несчастье (хотя и не случайность), то тогда можно на что-то наде-

* Особого рода (*лат.*).

яться, тогда необходимо искать выход. Весь вопрос, смертельна ли эта болезнь, или можно найти средство излечения.

Историософский оптимизм Зедльмайра питается его уверенностью, что наше время есть «поворотный момент» это не просто «упадок», и тем более не «умирание», а высшая, наиболее напряженная и ответственная точка борьбы, кульминация, крайнее обострение болезненного состояния, то есть именно *кризис* — вспомним главный методологический постулат книги — принцип «критических форм».

Наша эпоха, говорит Зедльмайр, заканчивая предпоследнюю, пятнадцатую главу книги, — «прогресс до конца», «открытая возможность» или умереть, или возродиться. Зедльмайр насчитывает «две возможности»: упразднить, «снять» окончательно человеческое начало и вернуться (или достичь) уже «постчеловеческого примитивизма» (эта перспектива со всей жестокой отчетливостью обрисована у Юнгера); христианская «реинтеграция» человечества, «возврат к ее середине» («с точки зрения метафизики истории» это обосновал, по мнению Зедльмайра, уже В. Соловьев)¹⁷⁰.

Итак, мы приближаемся к концу и одновременно кульминации книги:

«Потому, что здесь было открыто нечто совершенно особое и неповторимое, абсолютно невозможно составить прогноз через сравнение эпохи с другими историческими эпохами. Скорее — посредством своего рода баланса между силами, вызывающими нарушение, и силами исцеляющими»¹⁷¹.

Последний вопрос, какой задает Зедльмайр, — «обратим или необратим» тот патологический процесс, который неверно (автор «Утраты...» еще и еще раз это повторяет) называют «Упадком Запада».

Интересно, что под конец уже звучат характерные «повивальные» интонации. Кажется, Зедльмайр пробует разные «медицинские» подходы. Если не помогает «культурологическая психотерапия», можно попробовать своеобразную культурно-историческую «майевтику».

«[В этой ситуации] больше подходит терпеливо и осторожно, с самым тонким и снисходительным пониманием обследовать современность на тот предмет, не шевелятся ли в ней целительные силы — хотя бы в самом зачаточном состоянии — и каков их шанс. Причем нельзя идти по краям, где непреодолимо проявляются симптомы болезни, нужно двигаться в зону ядра. Подобное основательное изыскание все еще отсутствует и никак не появится вдруг из-под земли. Да и границы этого исследования сокрыты. Существуют зоны, и это как раз самое существенное, которые уклоняются от зондажа и которые можно будет только тогда постигнуть полностью, когда эпоха будет уже закрыта и преодолена»¹⁷².

Последнее признание — весьма показательно в рамках структурного метода: направленный на исследование как раз скрытых, латентных закономерностей, то есть структур, структурализм зачастую не в состоянии дать положительный, «примиряющий» результат. Он предпочитает открывать, осваивать все новые и новые «уровни», «слои», «сферы», двигаясь по *почти* замкнутому кругу. Вся проблема заключается, кажется, не столько в выходе из этого круга, сколько в умении остановиться в нужной точке, чтобы выбрать новый, иной предмет внимания, интереса, постижения или даже понимания...

Что предпочитает в этой ситуации делать Зедльмайр? Он выбирает поиски нового, прямо говоря о необходимости «создания новой середины», не находя, правда, тому пока никаких предпосылок. Но теоретически понятно, что речь должна идти о «новых формах *видимого* культа», о «попытках обновления церковного здания»¹⁷³.

Неопределенность ситуации Зедльмайр подчеркивает, предпочитая говорить о «шансах», насчитывая их несколько. Один шанс — не полное вытеснение искусства архитектурой, ставшей «инженерным строительством». Очистилось, так сказать, место для иных видов сакрального искусства — для гробницы и памятника. Если так — сакрально и по-новому — уравнивать задачи, тогда еще можно на что-то надеяться. Но не менее обнадеживающе выглядит и перспектива нового плюрализма, «плюрализма сущности». Он подразумевает «иерархию задач». На вершине этой иерархии — опять-таки «место для нового образа церковного здания».

А где иерархия — там и историзм, «новое отношение к прошлому» и «новое отношение к мертвым». Это весьма важный и буквально фундаментальный тезис:

«...вся культура покоится — наряду с культом земли — в буквальном смысле слова на культе мертвых; без внимания к мертвым — никакого внимания к человеку. На этом протофундаменте, на этом “внутреннем базальте” религиозного покоятся и все возвышенные и просветленные религии, и там, где они от этого чересчур освобождаются, они подвергаются опасности потеряться в спиритуалистическом»¹⁷⁴.

В конце концов Зедльмайр прямо говорит об «обновлении сакрального», находя его и в «области материального», и в «области духовной», минуя все пока еще сохраняющиеся признаки болезни. Но самые обнадеживающие вещи Зедльмайр обнаруживает в «мире коллективно-душевного»:

«...первым признаком начавшегося выздоровления мог бы стать тот факт, что смягчаются страх, меланхолия и отчуждение, уступая место веселости: <...> состоянию радости и истинному юмору, восходящим из самых основ души»¹⁷⁵.

Ведущую роль в этом обновлении Зедльмайр отдает «освобождающему и соответственно космическому юмору». Замечательны ставшие очень знаменитыми следующие слова Зедльмайра:

«...многообещающе будут выглядеть те убежища искусства и человеческого, в которых под ледяными массами страха времени перезимовала и уже прорастает истинная радость. Но питающей почвой для нее является сознание тварности»¹⁷⁶.

«Пустующий трон» в утраченной «середине»: болезнь как искупление

Люди обязаны пройти сквозь эту самую кризисную нулевую точку экзистенции, чтобы обрести свой метафизический центр тяжести, чтобы постичь, на каком смысле с непрекращаемой необходимостью утверждено их бытие.

Филипп Лерш

И вот, наконец, — «Заключение», похожее скорее на полное надежд начало. Недаром оно названо крайне выразительно, хотя и не просто — «Пустующий трон». Чуть ниже мы попытаемся уточнить это название, обратив внимание на тот факт, что именно в начале этого «Заключения» наконец-то появляется «единственный рецепт»:

«...внутри нового состояния утверждать, восстанавливать вечный образ человека»¹⁷⁷.

Но утвердить человеческое невозможно «без веры, что человек — потенциально — верный образ Бога и включен в порядок мира, даже если он и нарушен». Зедльмайр именно это положение называет «точкой опоры», но

«рычаг прикладывается не снаружи, не во всеобщем, но в нас самих. Диагноз эпохи принесет пользу только там, где его используют, чтобы применить к себе, чтобы себя познать и изменить»¹⁷⁸.

Исцеляя себя, каждый участвует в исцелении целого. «Ибо существует солидарность в страдании».

Но к обновлению можно стремиться только там, «где состояние воспринимается как болезнь, где от этого страдают, где смущены и почти доведены до отчаяния от-странением человека».

Более того: существенно, чтобы «страдание принимать на себя и пытаться внести в него смысл»¹⁷⁹. Страдание предполагает жертву, и в этом заключена самая главная надежда. В самом конце книги Зедльмайр предлагает настоящий мартиролог тех творческих лично-

стей, что пострадали за правду, приняли мучения от безжалостного «духа времени»:

«...посреди всего, что происходило в XIX веке, наиболее глубоко страдали художники, и именно те, заданием которых было в страшных видениях делать видимым низвержение человека и его мира. В XIX веке существует совершенно новый тип страдающего художника, одинокого, заблуждающегося, отчаявшегося, стоящего на грани безумия <...> Художники XIX века, великие и глубокие умы, обладали часто характером тех, кем жертвуют, и тех, кто себя приносит в жертву. От Гельдерлина, Гойи, Фридриха, Рунге, Клейста через Домье, Штифтера, Ницше (он тоже художник) и Достоевского к Ван Гогу, Стриндбергу (с его криком “Стыдно за человека!”), Траклю идет одна великая солидарность в страдании от времени. Они все страдают от того, что Бог далек или “мертв”, а человек унижен»¹⁸⁰.

Это крайне выразительное место из книги Зедльмайра выдает, вероятно, главный источник его вдохновения — трактат В. Вейдле, в котором имеется практически тот же пассаж:

«Нельзя себе и представить последних полутора веков без многочисленных исповедников, подвижников, страстотерпцев и юродивых искусства. Никакое отчаяние, никакие надежды не должны нам позволить их забыть. И хотя можно составить святцы всех искусств, достойнее всего быть хранимо в памяти веков одинокое мученичество поэтов»¹⁸¹.

Итак, надежда заключается именно в том, что «Запад страдает». Более того, есть люди, народы, культуры, которые «нуждаются в катастрофах».

«Что же касается искусства, то ему пока и, видимо, еще долго невозможно будет поместить что-либо в пустую середину. Но тогда, по крайней мере, нужно сохранять живым сознание того, что в потерянной середине помещается оставленный пустым трон для человека, для Богочеловека. Те, кому дано такое сознание, и те, кто его берегут, увидят “новое время”, даже если им все еще не позволяется туда войти»¹⁸².

Насколько эсхатологична этот концовка? Что имеет в виду Зедльмайр, вводя довольно неожиданно образ «пустующего трона»? Ответ отчасти содержится в Предисловии. Отметим только, что *этимасия*, уготованный престол Богочеловека предназначен для Последнего суда, или если упоминается «новое время», то речь идет уже о «новых небесах и новой земле», о Царстве Божиим. Остался ли человеку и его культуре еще шанс здесь, на этой «грешной земле», или уже поздно?

Зедльмайр не дает прямого ответа, его и не может быть, но весь тон конца книги все-таки дает надежду *покаяния*, а значит, надежду еще остаться здесь, чтобы это покаяние исполнить...

Итак, постепенно, по мере углубления в первопричины описываемых явлений, и тон, и смысл книги Зедльмайра кардинально меняются: вначале она — в духе Я. Буркхарда — традиционная «история искусства как история художественных проблем» («критических форм»), а где-то в середине она превращается в «историю искусства как историю теофании» (культурно-исторические предпосылки кризиса), чтобы завершиться «историей искусства как историей культа», историей религиозности и антирелигиозности. Один из критиков выразился довольно точно: «история искусства как история болезни». Мы видели, что в финале намечается еще один «модус» истории искусства: экзистенциально-нравственная христианская сотериология-апологетика, представленная, правда, достаточно сдержанно и несколько метафорично. От художественно-исторической критики, через художественно-философскую эссеистику — к христианской притче. Таков диапазон небольшой, но емкой книги Зедльмайра.

Очевидна, конечно же, *программность всего этого спектра методов* и литературных жанров. Зедльмайр, как мы видели, следуя ступенями своего структурного анализа, разбирая и преодолевая все структурно-художественные антиномии, восходя от одних «критических форм» к другим, от первичных симптомов к производным, еще более многозначительным, добивается абсолютно сознательно выхода за пределы искусства вообще, в «иные сферы», относящиеся к области духовной, религиозной жизни. И каждому этапу восхождения, каждому моменту «выхода» соответствует свой метод: от формально-стилистического анализа через анализ семантический (иконологию) к тому, что можно назвать религиозно-нравственной герменевтикой искусства, «рассмотрением иного рода», как говорит сам Зедльмайр. Но это вовсе не значит, как мы могли убедиться, что Зедльмайр на каком-то этапе своего восхождения (или нисхождения — направления могут меняться) теряет связь с конкретным художественным материалом, с индивидуальностью художественного творения. В том-то и специфичность его научной практики, что она подразумевает *постоянное*, почти непрерывное обращение к конкретному искусству. Ибо именно искусство, по мнению Зедльмайра, является лучшим способом «хранения» и «представления» символической общекультурной, общеисторической симптоматики.

Иногда просто захватывает дух от способности Зедльмайра почти мгновенно преодолевать, казалось бы, немислимые «расстояния», пролегающие между отдельным, совершенно наглядным образом и уровнями метаистории.

В практической психологии (например, в психоанализе) за каждым индивидуальным случаем стоит не только страждущая личность, но и бездны бессознательного, наполненные коллективными

образами. За каждым «клиническим случаем» таится возможность путем *трансфера* найти в этой пропасти единственно возможный *диагноз и рецепт*. Точно так же и в истории искусства, которую предлагает Зедльмайр, возможно и необходимо за каждым конкретным гештальтом, за каждой художественной задачей находить переходы к уровням общих (не абстрактных, а общезначимых) значений, абсолютно необходимых для понимания художественной индивидуальности.

Мы видели в методологических работах Зедльмайра, как обращение к гештальт-теории породило совершенно новое понимание того, что такое отдельное произведение искусства. Произведение оказалось «устроенным» динамически, в нем оказалось больше проблем, критических точек, узлов напряжения, которые требовали не только понимания, но и конкретного эмоционально-нравственного ответа. Для интерпретатора встреча с произведением становится событием его собственной жизни. Произведение требует своего «оживления», соучастия зрителя-исследователя, оно нуждается в том, чтобы он «пустил» его в свое собственное существование, и потому совершившаяся интерпретация, толкование и *оценка* художественного творения — новый элемент в структуре бытия и интерпретатора, и всего мира: в мир вносится новый смысл, мир обогащается и расширяется. Осуществляется заложенная в каждом акте творения динамика восхождения, роста, совершенствования.

Но что делать, когда происходит встреча с чем-то негативным, деструктивным, разрушительным, темным и даже смертельным, и при этом облеченным в «наглядные» образы, обладающим вполне полноценной формальной структурой? Именно такова ситуация в эпоху «современности». Это не ее вина, это ее беда, ее болезнь. И здесь, как считает Зедльмайр, тоже необходимо соучастие, сочувствие, готовность испытать на себе действие «античеловеческого». Тогда можно поставить диагноз, попытаться найти средства лечения, «выписать рецепт». Но требуется и нечто большее. В этом случае от интерпретатора требуется уже и готовность принести себя в жертву, впустив в свой внутренний мир это самое, казалось бы, чужое страдание...

Подобный открыто мистериальный, даже теургический аспект созерцания искусства и является главным, сквозным мотивом и самым существенным одновременно выводом из «Утраты середины».

Не все современники Зедльмайра готовы были принять *такую* историю искусства, о чем свидетельствуют почти все отзывы, рецензии на книгу¹⁸³.

Попытаемся после того, как мы проследили внутреннюю логику книги, нарисовать себе тот ее образ, что возникает при взгляде со стороны, с точки зрения многочисленных ее оппонентов, критиков, в лучшем случае — комментаторов.

«Утрата середины» как симптом науки

Постановка вопроса в этой работе не относится к истории искусства.

Вернер Хофманн

Совсем не часто случается, чтобы историк искусства приобрел известность далеко за пределами своей дисциплины и соседних с ней наук.

Бернхард Рунпрехт

...нет оснований ожидать какого-либо изменения человеческой природы, пока человечество живет на Земле.

А.Дж. Тойнби

Книга, как известно, произвела сенсацию...

Уже на II Съезде немецких историков искусства в Мюнхене в 1949 году в последний (пятый) день заседаний вокруг нее разразилась довольно жесткая полемика с участием Вернера Хафтманна, Эрнста Галля, Дагоберта Фрая, Ханса Янтцена. Зедльмайр выступал, естественно, ответчиком¹⁸⁴.

Мнение всех недовольных книгой в исчерпывающей форме выразил В. Хафтманн, будущий автор знаменитой «Истории живописи в XX веке» (1955), начинавший, впрочем, подобно Зедльмайру, с исследований средневековой архитектуры (его диссертация посвящена мотиву триумфальной колонны в ранней готике)¹⁸⁵.

Интересно уже то, что Хафтманн увидел в книге Зедльмайра в первую очередь «голос нашей академической науки», что для сторонника и защитника современного искусства уже было недостатком. Впрочем, Хафтманн готов согласиться с диагнозом, если бы не тенденциозность, односторонность подбора материала, явная невозможность вписать в эту картину музыку и поэзию. «Великие мастера нашей эпохи почти не упоминаются»¹⁸⁶. Главное же принципиальное возражение против книги звучит так:

«Структурным понятием нашей эпохи является все-таки не “отсутствие связей” или “утрата середины”, а скорее то положительное жизненное стремление, для которого оба эти понятия являются только кривым зеркальным отражением. Это стремление — свобода <...>»¹⁸⁷.

Чуть далее, опять же подчеркнуто вопреки всем выводам книги Зедльмайра, Хафтманн дает такую дефиницию «свободы»:

«Свобода является могучим подарком человеческому роду, и за него мы благодарны великому временному отрезку европейского духа, поколению тех, кто родился ок. 1770 года и кто определил все человеческое мышление и все возможности воображения <...>»¹⁸⁸

В заключение своего краткого выступления Хафтманн советует всякой «культуркритике», претендующей на научность, пользоваться не медицинскими словечками, а понятийным аппаратом и кругом представлений современной квантовой физики, которая открыла вещи, не укладывающиеся в традиционное дедуктивное мышление. Но она им сказала «да».

«Она открыла на нижнем и верхнем концах творения хаос, то есть уровни по ту сторону каузальности, чудо творения».

Точно так же и современная «культуркритика» обязана сказать «да» всему тому, что открывает «современный дух свободы». «Если в конце поиска мы обнаружим хаос, мы и ему скажем “да”»¹⁸⁹.

Возражения Зедльмайра представляют собой особый интерес. Он вынужден признать, что его книга осталась непонятой.

Поэтому он в первую очередь напоминает, что его метод «критических форм» действует только в качестве *дополнения к остальным методам науки об искусстве*, а во-вторых, он подчеркивает, что книга его посвящена «опасностям» современного искусства, а не его достижениям, которые он не отрицает.

Зедльмайр призывает еще раз обратить внимание на четыре главные характеристики современного искусства именно как «утраты середины», которые говорят, что в нем не все благополучно. Зедльмайр обращает внимание своих оппонентов на то, что все эти характеристики относятся исключительно к истории искусства, лишены всякой мировоззренческой подоплеки, будучи очевидными, наблюдаемыми фактами. Таким образом, «утрата середины» означает: 1) разобщение видов искусства (утрата *Gesamtkunstwerk*'а), 2) «утрату интегрального образа человека, что стоял в середине искусства, начиная с неолита», 3) утрату задач, связанных с центральными, срединными зонами души человека (перемещение интереса к «эксцентричным», периферийным областям), 4) утрату самим искусством срединной, центральной роли в человеческой жизни.

Если же все-таки находить духовное объяснение этим фактам, то для Зедльмайра их причина — преобладание «атеизма как доминирующей силы». Тогда и свобода, о которой говорил Хафтманн, будет искаженной, нарушенной, больной свободой «автономного человека», «свободой от Бога». И хаос станет болезнью, ибо это хаос «бытия-оставленности». Хаос надо оставить внизу, а сверху все же уметь находить Космос¹⁹⁰.

Профессор Хайсс из Гамбурга верно подметил, что обмен мнениями между Хафтманном и Зедльмайром вполне далек от науки, являясь, по существу, «противостоянием одного исповедания веры против другого исповедания веры». Этот участник дискуссии выдвинул достаточно интересное мнение о невозможности применения исторического метода к современному искусству. Во всяком случае, вместе с Хафтманном он исповедует «веру в свободу и веру в искусство нашего времени».

Дагоберт Фрай, наоборот, вместе с Зедльмайром признает, что современное искусство больше потеряло, чем приобрело, но постижение этого явления необходимо осуществлять «в пределах методов, которые мы называем научными» (упрек уже в адрес Зедльмайра).

Эрнст Галл (будущий самый непримиримый оппонент Зедльмайра в дискуссии по поводу «Возникновения собора») почти полностью разделяет мнение Зедльмайра о характере современного искусства, но видит причины этого состояния в другом: современный художник лишился «заказчика», оторвавшись тем самым от жизни. Его «творение остается эзотерической случайностью <...> мы, живущие, являемся теми, кто вытолкнул художников [из жизни]». Нельзя не признать, что идея моральной ответственности ученого перед современным художником почти не прозвучала в книге Зедльмайра. Галл же прямо говорит, что «если мы больше не будем снабжать художников заказами, если мы не будем соединять их творчество с жизнью, то тогда тот космос, о котором говорилось, тоже будет потерян»¹⁹¹. И только в соотношении с жизнью можно говорить о критерии качества применительно к современному искусству.

Попытка суммировать первые впечатления от книги и от полемики — статья Франца Ро, опубликованная в том же томе *Kunstchronik*¹⁹². Ее главная идея — нельзя отождествлять явления социальные и эстетические. То, что в жизни является очевидным демонизмом, в искусстве оказывается «метафорой недоступности бытия». Зедльмайру необходимо остерегаться «бессознательного догматизма» и т. д. Заметка Ро — образец идеологически насыщенной, либерально-секулярной критики, отождествлявшей зедльмайровскую религиозность с «авторитарно-героическим мировоззрением», с гитлеровской пропагандой и лояльностью к Третьему Рейху. Во всех этих заметках непременно присутствует упоминание нацистского прошлого самого Зедльмайра¹⁹³.

Итак, критика выделила две действительно существующие в книге перспективы — методологическую и культурно-историческую. Одних больше смутил метод «критических форм», других — попытка диагностирования эпохи, желание рассматривать искусство как источник культурной симптоматики, а историю искусства — как инструмент диагностики.

Кроме того, вся совокупность отзывов и реакций на книгу отчетливо разделилась на критику с точки зрения собственно истории искусства и на критику с позиций философии истории, эстетики и даже — психологии. Иначе говоря, все «науки о духе» нашли место в небольшой книге Зедльмайра. Уже это одно говорит в пользу «Утраты середины», подтверждая вообще характерную «полиметодологичность» Зедльмайра.

Но возможно ли говорить в случае с Зедльмайром о существовании своеобразного методологического *Gesamtkunstwerk*'а? Если, согласно Зедльмайру, единство искусств утрачено именно в XIX–XX веках, а история искусства как наука появилась тогда же, то не принимает ли и она на себя все проблемы этого «симптоматического» века?

Одна из претензий к Зедльмайру как раз и заключалась в несоответствии его подхода, его метода «критических форм» тому материалу, что попадает в поле его зрения.

Подобные сугубо исторические и методологические *парадоксы* «Утраты середины» и всей современной художественной активности, вообще «истории современности», нашли свое толкование в емкой заметке тюбингенского профессора Георга Шейя¹⁹⁴ (1951).

Для исторической науки изучение современности — всегда почти недоступная задача, так как современность не принадлежит целиком прошлому, она не имеет *завершения*, конечной точки, то есть не является историческим явлением, но ддящимся, открытым процессом.

С другой стороны, всякая история воздействует на современность, на того, кто обращается к ней. Поэтому история имеет смысловую актуальность для человека: «История, в том числе и история искусства, является частью познающего обоснования нашего человеческого бытия»¹⁹⁵. Иначе говоря, существует два плана проблемы: история как «действие бытия» и история как «познание». Отсюда рождается «разлад между ценностным суждением и научным методом». По мнению Г. Шейя, только *философии* по плечу «роль ядра науки», хотя всякие попытки построения универсальной истории, предпринимаемые философами (Ясперсом, А. Вебером, Тойнби), кажутся схематичными и «вообще покинувшими сферу компетенции исторической науки»¹⁹⁶. Причем чем отчетливее «картины развития прошлого», тем явственнее они выделяются, обособляются на фоне настоящего, на которое невозможно смотреть со стороны. Но нельзя отрицать и обратного, причем решающего, воздействия «сознания современности» на формирование образа прошлых эпох.

Но история искусства до сих пор, если не считать гегелевского «величественного опыта», была чужда всех этих проблем, не нуждалась в философской рефлексии. Пользуясь «особой духовно-исторической грузоподъемностью художественных структур Средневековья и Нового времени вплоть до Барокко», эта наука достаточно легко распространяла свои выводы во «всеобщее духовное пространство эпохи». С искусством современным такая тактика уже не проходит. Вообще, здесь необходимо делиться правами с художественной критикой и знаточеством.

«Ведь до сих пор еще ничто не заменило современное искусство. Художники, что сотворили его, по большей части пока еще входят в число живых»¹⁹⁷.

«Фронты только укрепляются, вместо того, чтобы исчезать». Поэтому-то не случайно, что первый опыт «действительно глубокого толкования современности с позиции истории искусства» — книга Зедльмайра написана в жанре «радикальной критики культуры»¹⁹⁸.

Единственной серьезной проблемой книги является даже не ее «партийность», слишком четко выраженная «мировоззренческая по-

зиция» и т. д., а *примененный в ней метод «наглядного характера»*, то есть «простое феноменологическое наблюдение», которое не может заменить «анализ всей совокупности духовных измерений эпохи». «Духовная экзистенция современного искусства» (постклассического, то есть XIX–XX веков) не «фиксируется чувственно», как прежде. Она развивает теперь скорее «литературные формы выражения», которые позволяют «осуществлять мировосприятие в чисто духовных бытийственных формах» и т. д.

Помимо экзистенциалистского терминологического аппарата, в этих заметках присутствует серьезное возражение против всех построений Зедльмайра: на искусство XIX–XX веков нельзя смотреть как на *непосредственное* выражение внутренних процессов. Это «мир специфически литературных представлений», выраженных с помощью изобразительного искусства. Подлинные «метафизические отношения» в духовной жизни того же XIX века скорее осуществлялись в чувственно «нефиксированном плане» бытия (музыка, философия, сама литература).

Возникает ситуация, незнакомая прежнему искусству: самое важное с духовной точки зрения в силу своего совершенства и развитости уже перестает быть доступным изобразительному искусству¹⁹⁹. «Недистанцированная наглядность» духовного плана в искусстве средневековом, ренессансном, барочном уходит в прошлое. По мере обогащения, расширения внутреннего духовного пространства (теперь именно появляется и история как отдельная духовная реальность) между содержанием и образными возможностями художника появляется «непреодолимая пропасть». Они теперь принадлежат уже «разным духовным измерениям». Одновременно происходит «объективизация» окружающего художника мира (природы, общества), возникает такое явление, как публичность, общественность. Жизнь приобретает самооценку, и, чтобы не потеряться в ней, сохранить самоидентичность, искусство, художники отдаются самоизоляции, что есть «необходимый акт самообороны, представляющий собой духовное достижение первого ранга»²⁰⁰.

У художников появляется своя духовная жизнь, часто не совпадающая с их художественной активностью и в любом случае по значимости превосходящая ее. Художники вступают теперь в ту область, которая прежде принадлежала только поэтам, почти всегда ощущавшим и передававшим разлад между своей внутренней творческой фантазией и «внешним миром». «Их отношение с внешним миром больше не представляет собой изображения»²⁰¹. Подобная ситуация уникальна: ее «подавляющая открытость», зияние в ней духовных проблем — все это не поддается «духовно-историческому» анализу с опорой на «упорядочивающие системы прошлого»²⁰².

Именно так этим историком трактуется подход Зедльмайра. И мы должны признать, что это претензии не к нему одному, но ко всему структурному анализу, гештальт-подходу, в наглядности внешних форм усматривающему внутренние, латентные структуры, устойчи-

вые отношения, «иррелевантные» константы, скрытые, автономные и потому особо действенные закономерности. Очевидно, что архаические культуры, с неразвитым или просто отсутствующим делением реальности на внутреннюю и внешнюю стороны, более подходят для такого метода. Но Зедльмайр, как мы неоднократно видели, подчеркивает *архаизацию* как доминантный признак именно «современности». По его мнению, die Moderne никак иначе анализировать нельзя...

Именно это есть главный постулат книги Зедльмайра: искусство теперь выполняет служебную, инструментально-диагностическую роль: главное внимание уделяется собственно «человеческой ситуации», в которой, может быть против своей воли, участвует современный художник²⁰³.

Иначе говоря, Зедльмайр не менее экзистенциален, чем его оппоненты, но его экзистенциализм имеет и морально-нравственное измерение. Оппоненты же, как мы увидим ниже, указывали ему, что как раз не очень-то нравственно слишком строго судить художников.

Итак, критиков смутил, прежде всего, для истории искусства довольно оригинальный подход. Они затруднились однозначно определить его как метод именно исторической науки. Вероятно, этого и не следовало делать: сам Зедльмайр, во-первых, его не абсолютизировал, называя его «дополнительным» по отношению к совокупности других методов, во-вторых — прямо говорил об этом методе как методе критики, а не истории.

Проблема заключалась в другом: действительно ли Зедльмайр этот метод не абсолютизировал, действительно ли он *не* вытесняет все остальные методы. В конце концов, что этот метод открывает? Эвристичен ли он вообще?

Таким образом, заметка Г. Шейя обозначила историческое направление критики «Утраты середины». Мы видели, что историческая, историософская и метаисторическая составляющая книги Зедльмайра была весьма внушительна. Вспомним хотя бы его полемику со Шпенглером. Так что оппозиция книге с этой стороны была вполне правомерна. Развитие и обогащение постулатов Шейя и одновременно значительное расширение историко-философского контекста взглядов самого Зедльмайра — концептуально насыщенная статья Дитера Енига «Гегель и тезис об “утрате середины”», опубликованная в юбилейном сборнике Маннфреда Шрётера (1965), посвященном, между прочим, как раз Освальду Шпенглеру²⁰⁴.

Упомянем некоторые самые важные положения этой одной из самых серьезных работ, посвященных Зедльмайру. С точки зрения автора, если кого и можно сравнить с Гегелем из историков искусства, так это только Зедльмайра, единственного обладающего широтой исторических взглядов, сопоставимых с философией истории. Зедльмайр, по мнению Енига, является продолжателем Гегеля в деле критики современного искусства. Но если скепсис Гегеля основан был на его общих представлениях об эволюции исторического духа, к началу XIX века исчерпавшего себя в изобразительном искусстве,

то Зедльмайровская критика — это «критика времени». Для Зедльмайра негативной оценки заслуживает само состояние «современности». Более того, состояние духа в искусстве имеет параллели в мире. Для Гегеля же искусство и мир в нынешнюю эпоху находятся в противоречии, преодоление которого сулит последующее развитие. Историк искусства отталкивается от отдельного произведения, философ судит, имея в виду «назначение искусства». Гегель, в отличие от Зедльмайра, видит в упадке изобразительного искусства положительный симптом, с точки зрения достижения истины его следует приветствовать, ибо это означает конец средней, «художественной» стадии развития духа и переход к следующей, «философской». Уходит в прошлое «осязаемо-наглядный», «чувственно-вещественный» способ бытия духа (то есть изобразительное искусство); его место занимает «невидимый образ всеобщих закономерностей» (математика, личное настроение, моральный долг, нормы общественных отношений). Поэтому вернее говорить не об «утрате», а о «перемещении» «середины» из области «видимой вещественности и образной понятливости», из сферы изобразительного искусства²⁰⁵.

И далее Ениг уже переходит непосредственно к критике Зедльмайра, говоря об отсутствии у него «исторической размерности области [его интересов]», то есть представления об историческом месте искусства, о его преходящем характере вообще²⁰⁶. Критиком бы уловлен действительно непреодолимый парадокс, просто апория исторического метода, применяемого к современному или недавнему искусству: говорить о несоответствии искусства своему времени, неадекватности его своей эпохе и обосновывать этот тезис анализом этого искусства — значит впадать в противоречие. Если что-то чему-то не соответствует, то его нельзя использовать даже для обоснования этого несоответствия.

Одновременно Ениг верно подмечает, что всякая критика искусства покоится на предварительном, четко определенном «понятии искусства», которое у Гегеля и Зедльмайра почти идентично. Для них искусство есть прежде всего «выражение»: материальных, объективных, вещественных отношений (искусство как символ) и выражение души и эпохи (искусство как симптом). Вся разница заключается в том, что это единое для обоих мыслителей понятие, имеющее «христианско-платоновское происхождение», у Гегеля приобретает «протестантски-картезианский радикализм», а у Зедльмайра — «католически-схоластическую смягченность»²⁰⁷.

И все же остается некоторое ощущение, что тонкому философу истории Енигу остался Зедльмайр-историк искусства несколько чужд: в заключение своей статьи он предлагает не только искусство измерять историей, но и историю — искусством²⁰⁸. Разве не это является главным методологическим пафосом Зедльмайра: искусство как *инструмент диагностики*? В том-то и дело, что Зедльмайр в *меньшей степени* говорит об искусстве, и в *большей степени* — о душе и духе. В «Утрате середины» истории искусства не так много, как может по-

казаться. Мы видели, что ее больше в количественно-фактологическом смысле, но меньше — в качественном.

Поэтому так важно представлять себе реакцию на книгу собственно историков искусства и художественных критиков, особенно тех, кто стоял у истоков истории современного искусства. Мы уже приводили мнение Хафтманна. В известном смысле промежуточным итогом всего, так сказать, «внутридисциплинарного» разбора книги стала заметка «Относительно одной теории истории искусства» (1951)²⁰⁹, молодого тогда Вернера Хофманна, еще раз подтвердившего, что речь идет прежде всего о проблеме метода, об оценке тех методологических, теоретических принципов, которые легли в основу «Утраты середины».

Признавая силу воздействия «боевого призыва» зедльмайровской книги, Хофманн призвал «пропустить его мимо ушей» и сосредоточиться на теории, которая только и обосновывает «духовную позицию», если предлагает «негрязный метод»²¹⁰.

И для Хофманна в теории Зедльмайра все кажется очень неясным и просто сомнительным. Остановимся чуть подробнее на замечаниях будущего автора «Земного рая» (1960), так как именно он положил начало целой историографической традиции, именно он окончательно сформулировал, так сказать, тематический канон антизедльмайровской полемики, почти полностью описав весь ее тематический круг...

Обратив внимание на «произвольность отбора материала»²¹¹, Хофманн переносит огонь на сердцевину концепции Зедльмайра, на почти стандартное для феноменологического подхода соотнесение (если не отождествление) «события» и «творения» (*Geschehen* — *Gebilde*). Почему-то Хофманну это кажется подозрительным, его смущает действительно имеющий место «герменевтический круг», не бояться которого, однако, герменевтика научилась еще во времена Шлейермахера, Дильтея и Хайдеггера.

Конечно, всякому, прибегающему к структурному методу, грозит вопрос, который Хофманн задает Зедльмайру: найденная структура со своим структурообразующим «центром» поддается ли «коррекции» в случае появления «нового фактического материала»?²¹² Но в том-то и дело — мы это видели в теоретических работах Зедльмайра, что структурализм во всех своих проявлениях (тем более гештальт-теория) претендовал не просто упорядочивать материал, но и служить эвристическим методом. С его помощью можно искать, находить и интерпретировать «сырой материал», помещая его в *преднайденные*, то есть в известной степени «готовые», структуры, матрицы и т. д. Собственно, это и является смыслом структуралистской или гештальтистской «революции»: была постулирована неизбежность познавательных схем, с которыми исследователь подходит к материалу (впрочем, и сам материал регулирует, уточняет эти структуры). В этом состоит и зедльмайровское требование «правильной установки», которое так смутило Хофманна²¹³. В том-то и дело, что правильная, то есть осознанная, свободная от бессознательных примесей, установка только и обеспечивает «проверяемое высказывание»²¹⁴.

Но одно место аргументации, может быть, несколько неосознанно для критика, но все же попадает в самую важную, «критическую» точку книги, в ее методологическую «середины» (если таковая существует). Хофманн, усиливая свою аргументацию против якобы полной субъективности Зедльмайра, указывает на тот факт, что при анализе искусства XIX–XX веков он обращается к периферийному, несовершенному, неудачному и просто «большому» искусству. О каком же структурном «центре» эпохи может идти речь? Ведь согласно Зедльмайру наука об искусстве черпает свои методы, свою «правильность» из самого искусства. А если оно на периферии, исследователь «не отправляется ли сам в самом верном смысле слова в периферийные зоны? Не теряет ли он сам вообще всякую установку?»²¹⁵

Хофманн хотя с сарказмом и с другими целями, но все же дает невольно самую точную, как мы уже видели, характеристику зедльмайровского метода: «постановка вопроса в этой работе не относится к истории искусства»²¹⁶. Он советует Зедльмайру, намекая на экзистенциалистские истоки его творчества, «найти свое место на стороне “жизни”, если он окопался за терминами “здоровый” и “нездоровый”»²¹⁷. Иначе говоря, для Хофманна прямо заявленный Зедльмайром метод «диагностики симптомов» — вне науки об искусстве. Критик открыто сопротивляется всякому углублению тематики истории искусства, ставя Зедльмайру, например, в вину то, что «болезнь здесь понимается глубже, собственно как падение, как состояние оскверненности (als Heillossein)²¹⁸, как утрата середины и т. д.».

Можно ли рассматривать искусство не как отдельную реальность, а как часть «реальности абсолютного духа», как «элемент религиозного ценностного аппарата»²¹⁹? Чем отличается «история искусства как история религии» от «истории искусства как истории рас»? — спрашивает Хофманн. «В обоих случаях речь идет о здоровье — духовном или телесном, и где все соизмеряется с неким идеальным типом, там всегда остается опасность, что история искусства будет подчинена воинственным целям». В Германии в непосредственно послевоенное десятилетие это опасение звучало вполне резонно, но вряд ли справедливо было его адресовать Зедльмайру²²⁰.

В целом, пользуясь речевым оборотом Зедльмайра, можно сказать, что для начала 50-х годов критика Хофманна тоже была «симптомом времени». Критик не без полемических излишеств, но вполне точно уловил в структурном анализе то, что только спустя полтора десятилетия станет проблемой очевидной и решаемой. Действительно, необходима «децентрализация» структуры, у нее не может быть одного центра, она должна быть более «емкой» и более подвижной, в конце концов, готовой к «деконструкции». Так получилось, что «середины» структурализма приходилась на Францию и на лингвистику (вкуче с литературоведением). Немецкая и англоязычная гештальт-теория была «прописана» в структурализме, в семиотике довольно поздно, но реально она явно опережала и ее, и свое время, обретя в итоге самое адекватное свое продолжение в «рецеп-

тивной эстетике», одним из творцов которой был, между прочим, уже упоминавшийся Ениг. Вероятно, ощущение некоторой своей чужеродности присутствовало у Зедльмайра в 40–50-е годы, когда он первым отважился на признание «утраты середины». Как мы могли убедиться по ходу «чтения» самой книги, критика симптомов, поиск «лечения», постановка диагнозов — это действительно не совсем традиционная «история искусства». Но это *уже* и не «вторая наука об искусстве», провозглашенная Зедльмайром еще в 20-е годы и преодоленная им к концу 30-х. Это нечто иное, чему сам Зедльмайр всю жизнь подбирал название, что похоже, скорее, как мы говорили, на «негативную историю» (подобно «негативной теологии»): анализируются не правила, а исключения, не достижения, а неудачи, не здоровье, а болезнь, слабые места, где, говоря словами Зедльмайра, «в разрывах человеческого духа зияет абсолютный Дух». Методологически это требует поддержки из «иных сфер» с их «иными методами». Такая история искусства обязана быть оснащена интертекстуальным подходом, она должна уметь выбираться из трудностей на одном уровне рассмотрения материала, переходя на следующий и сталкиваясь там с трудностями уже иного рода.

Но тогда ее действительно невозможно «верифицировать» с помощью традиционного «научного» позитивизма. И это при том, что некоторый материал *объективно* требует именно такого междисциплинарного критицизма. Это материал неклассический, материал, в котором начало деструктивное заложено уже в его сущности. Это искусство архаическое в широком смысле слова и искусство «современное», со-временное историку-интерпретатору. Первое уже «умерло» и требует своего «оживления», второе еще «не родилось» для *истории*. Оно еще живо, оно принадлежит современности и потому также требует живого к себе отношения со стороны интерпретатора, требует оценки, подразумевает реакцию или приятия, или отторжения. В приведенных выше достаточно глубоких рассуждениях Георга Шейя не хватает именно этого, собственно говоря, герменевтического («интерпретационного») взгляда на историю.

Интересно, что спустя 30 лет Хофманн вынужден будет уже защищать ту «историю искусства», которую критиковал в молодости. Он будет ее защищать уже от «неомодернизма» в лице Ханса Бельтинга с его тезисом об «утрате обрамления». Именно в некрологе Зедльмайра Хофманн считает нужным напомнить Бельтингу, что невозможно говорить о смерти науки об искусстве, пока живо «искусство интерпретации». Интерпретатор всегда остается «соучастником» творчества, он не только принимает готовую работу от художника, от него же он принимает и «заказ» на «доведение» произведения. Этот базовый тезис Зедльмайра 30-х годов для Хофманна 40-х казался странным, а в 80-х — уже общеобязательным²²¹.

Впрочем, еще не совсем ясно, кто больший последователь Зедльмайра. Хофманн и в дискуссии с Бельтингом выступает «охранителем», зато Бельтинг, конечно же, наследовал зедльмайровский ради-

кализм, обратив его уже не только против современного искусства, но против современной науки об искусстве.

Но критика науки — излюбленная тема и самого Зедльмайра. Тезисы Бельтинга заложены уже в «Утрате середины». Это по-настоящему «кризисная» книга. Это подлинное знамение времени, полное, помимо прочего, и методологических симптомов. Зедльмайр, без сомнения, движется по самой кромке не только истории искусства, но и вообще науки, рискуя или, наоборот, рассчитывая оказаться за их пределами — в царстве духа и свободы...

Впрочем, это не снимает еще двух существенных опасений. Во-первых, остается открытым вопрос о возможности все-таки положительного применения зедльмайровского метода. Как будет указано ниже, Зедльмайр пытается осуществить эту возможность уже на совсем ином материале — в «Возникновении собора». Но, во-вторых, нельзя не задуматься, насколько корректен Зедльмайр в своих именно нравственно-экзистенциальных, религиозно-богословских «выходах». Что, если и его подвергнуть «диагностике», проверить и его, хотя бы методологическое, «здоровье»? Или перепроверить его «рецептуру», точнее говоря, «сигнатуру», ибо все это скорее напоминает алхимию.

Из книги Зедльмайра становится понятным, что ее автор был готов к ответному анализу. Именно это имел в виду Хофманн, говоря, что Зедльмайр «пытается держать равновесие между героическим воодушевлением и риторической бесшабашностью»²²². Критике не оставалось ничего иного, как принять вызов и с этой стороны. Собственно говоря, именно этой проблеме посвящена основная масса критических отзывов на книгу: может ли историк искусства или даже критик культуры быть одновременно и «пророком»?

В своей фундаментальной критике методологии Зедльмайра Лоренц Диттманн уделяет место и «Утрате середины», в связи с которой даже усиливает свою предвзятость, тенденциозность и нетерпимость²²³. Именно применительно к «Утрате середины» Диттманн прозрачно намекает на тоталитаристские якобы идеалы всех гештальт-истов поголовно, включая и Зедльмайра:

«Когда категории целостности переносятся на общество, то в результате получается несомненный антииндивидуализм; идеалом становится архаическая община <...> В целостной общине необходим главарь-предводитель, вождь (Führer)»²²⁴.

Впрочем, у Диттманна мы находим и более серьезные соображения по поводу взаимозависимости методологических принципов гештальт-теории и критических выводов книги Зедльмайра:

«Фактически исторический процесс, согласно зедльмайровскому однолинейному восприятию истории, неизбежно ведет к “утрате середины”»²²⁵.

Окончательный приговор Зедльмайру у Диттманна выглядит так:

«Подобная основанная на стереотипах монотонная полемика против искусства собственного времени не могла не подействовать разрушающе на соответствующую своему материалу теорию искусства»²²⁶.

Мы должны признать, что примиряюще-ободряющая, дающая надежду третья часть книги Зедльмайра не совсем укладывается в почти разрушительную критику исторического и современного материала. Неясно при этом, то ли само искусство такое, то ли правда материал разрушается под воздействием исследовательских приемов или просто стилистической манеры. Не совсем остается понятным, нельзя ли было Зедльмайру *по ходу* работы быть более сдержанным. Кажется, что Зедльмайр почти против своей воли движется вслед за выбранным им вначале работы методом «критических форм», принципом отождествления искусства и сновидения. Зедльмайр постулирует фактически *выборочный* метод — «критические формы» не составляют всю полноту искусства по определению. Но это не мешает ему делать выводы и ставить диагноз относительно всего искусства, всей культуры, всего человеческого рода...

Эта неувязка искусно сокрыта им за блестящим анализом «ведущих задач», последовательной реализацией принципа «художественной симптоматики». Но тем не менее сомнения остаются: где мыслит себя интерпретатор? Если он не «среди» современности, если он вне истории, то тогда где? Видна ли ему вообще наша несовершенная планета с той высоты, на которую он вознесен своим методом «истории искусства как пневматологии и демонологии»? Видит ли он отдельную человеческую душу, ориентируясь на масштабы эпох?

Подводя итоги этого вынужденно краткого обзора, можно сказать: главная методологическая проблема книги «Утрата середины» заключалась в понимании того, что такое наука в секулярную эпоху. Обязана ли наука быть внерелигиозной и возможна ли *наука* религиозная? Благо ли воздержание современного исторического знания от моральных оценок?

Зедльмайр фактически направил свой удар именно на секуляризм и как характеристику эпохи, и как состояние духа, и как — что особенно нам важно — методологический принцип. Оппоненты, безусловно, это поняли и постарались ответить на критику, аргументируя свой ответ апелляцией к свободе знания — свободе от идеологии, авторитета²²⁷. Именно эти свойства были для них признаками религиозного мышления, несовместимого, как казалось с мышлением научным.

Чаще всего Зедльмайра обвиняли, что он идентифицирует себя с «мировым духом» — ведь как раз от его имени он критикует современность²²⁸. Но если интерпретатор соучаствует в «послетворении» произведения искусства, если он продолжатель дела художника-твор-

ца, то почему он не может быть и соучастником творения вообще, быть со-трудником Бога-творца и соратником Логоса, противником того, кто именуется «тлителем смысла»? Почему бы ему не стремиться к умножению в мире смысла, а не к росту бессмыслицы? Тем более что на самом деле Зедльмайр призывает *всякого* если не отождествить себя с Богом, то, во всяком случае, соотнести себя с Ним в акте живой веры. Кроме того, вспомним, что для Зедльмайра служение истинного художника сродни исповедническому (иногда и жертвенному) подвигу. Он в лучшем случае остается не понятым. Не та ли участь уготована и тому, кто воспроизводит на новом уровне творческий акт художника, то есть ученому-интерпретатору?

Другое дело, что сам Зедльмайр, кажется, не отождествляет, не соотносит *себя* с современностью. Это вызывает закономерные и необходимые возражения, которые убедительно сформулировал тот же Г. Шейа:

«Всякая попытка историко-художественного анализа современного искусства остается неубедительной, покуда сама история искусства как наука не понимается в качестве одного из измерений духовной экзистенции. Только так можно вывести из разнонаправленных векторов современной ситуации результирующие конечные оценочные категории. Повторное обретение искусства в экзистенциальной области религии недостижимо путем снятия-игнорирования специфически художественных [поисков] и решений. Подобное положение дел <...> сможет не упустить из виду только такой научно-художественный анализ, который нагружен как раз ответственностью за западную культурную субстанцию»²²⁹.

Вероятно, возможная альтернатива зедльмайровской «утрате» была сформулирована одним из рецензентов, признавшим, что все наблюдения верны, но только диагноз вызывает сомнения:

«Все это верно. Это невозможно отрицать. Однако сколько радостей было утаено под всеми этими ужасными страданиями. “Немного” Мане, “немного” Клее — и чаша весов с положенным на ней счастьем и несчастьем в мировой истории или взлетит верх, или упадет вниз. И если кто вознамерится однажды измерить предел милости, что положена ему в несчастье, то не будет ли тогда “критической формой” и подобная “неблагодарность”? <...> Не здесь ли та середина, которую мы, старательно приносиваясь, безуспешно ищем по краям?»²³⁰

Такие гуманистически-увещательные интонации в адрес Зедльмайра встречаются именно у философски-доброжелательных рецензентов:

«В этой борьбе за сохранение той силы высказывания, что присуща форме, ни в коей мере крайняя субъективность современного искусства не имела деструктивный смысл. Эта субъективность была скорее спасительным коррективом. Величие задачи отдельного художника заключается в том, что он призван “экспонировать” все опасности, ему не полагается отпугивать от сфер демонического. Только мужество, которое в состоянии проводить современного художника сквозь все глубины человеческого бытия, сможет доставить его в конце концов вновь к Божественному. Антиобраз человека, которым нас сегодня пугает современное искусство, гораздо больше содействует сотворению нового, сущностного образа человека, чем все попытки подвергнуть его диффамации с позиций исторического»²³¹.

На самом деле, непредвзято вчитываясь в третью часть книги, невозможно не задуматься о том же самом, о чем говорит Шницлер — один из самых чутких критиков, точнее говоря, читателей Зедльмайра²³². Не случайно он цитирует Тойнби, который в другом месте с подлинно религиозной, христианской деликатностью и мудростью, разбирая крайние религиозные подходы ко времени, предлагает возможный «средний путь»: «история как “провинции Царства Божия”»²³³.

Совершенно верно подчеркивает Шницлер, что книга Зедльмайра подразумевает «добрую волю» того, кто ее читает. Причем не обязательно пользоваться ею во вред, отвергая ее содержание и ее выводы: худший вариант, когда ее используют для борьбы с «дегенеративным искусством»²³⁴.

В своей книге Зедльмайр направляет корабль науки об искусстве в проход между Сциллой и Харибдой, говорит Шницлер. И тут же добавляет, что направлять его туда можно и дозволено, кажется, только одному Зедльмайру..

Итак, как мы могли убедиться, критику больше всего беспокоило, дает ли Зедльмайр шанс современности, и если да, то стоит ли этот шанс принять. И дело не только в том, что от современного человека требуется повторное обретение религиозности, повторное «обращение», покаяние. Проблема для оппонентов Зедльмайра состояла в том, что автор «Утраты...» требовал этого и от науки об искусстве. Ей тоже не помешало бы, если в ней сохранилось что-то здоровое, «обратиться», считает Зедльмайр, обратиться в сторону того метода, что практикуется в «Утрате середины». Можно сказать, что Зедльмайр своей негативной критикой расчистил поле другим исследователям, пригласил пойти тем же путем, но дальше него²³⁵.

Это подлинные «выходы» за пределы зедльмайровской книги и проблематики. Можно ли там что-то найти достойное истории искусства? Или там мы ее окончательно рискуем утратить?

Вопросы эти были не простые, и решить их одной книгой было затруднительно. Многие в ней, как мы сказали, реально выходит за пределы той «середины», что именуется «научным методом». Недаром вся внутрицеховая, историческая критика осталась невосприимчивой

в полной мере к самому важному у Зедльмайра — к тому мощному спиритуалистическому, чисто христианскому настрою, который питает всю книгу и который остался просто не востребуемым. Ведь неслучайно морально-нравственная подоплека книги большинству показалась в лучшем случае нескромностью, вмешательством в приватную сферу индивидуума.

Остался открытым вопрос, можно ли и нужно ли включать историю искусства в область такой непростой дисциплины, которую А.Дж. Тойнби назвал *theologia historici**, пытаясь рассмотреть, «как старые теологические проблемы выглядят с точки зрения историка»²³⁶.

Зедльмайр между Хофманном и Бельтингом

Редкая проблема возникла вместе с историзацией авангарда. Неожиданно речь пошла не об истории авангарда, а об авангарде как истории, которая уже покинула пределы настоящего, превратившись в нечто похожее на воспоминание.

Ханс Бельтинг

В заключение разговора о современности необходимо сказать и о том, что *методологически утраченной* может быть и сама современность. Этот тематический аспект приближает проблематику «Утраты середины» уже к нашей эпохе, делая книгу Зедльмайра современной *по-особому*.

Ведь у ее автора, как мы видели в главе, посвященной методологии, — особые отношения с историей, историческим временем, временем вообще.

Как известно, самое таинственное и самое проблематичное не прошлое, не будущее, а настоящее. То, что современно человеку, что находится в том же пространстве вместе с ним в *то же самое время*. Возможно ли с кем-нибудь, тем более с чем-нибудь разделить *свое время*?

Это сложно сделать отдельному человеку, тем более сложно это сделать целой науке, особенно если это историческая наука. Всякая наука хочет быть современной, но иногда ей приходится «делить» современность, актуальность со своим предметом. Тогда возникает своего рода конфликт, несовместимость науки, ее метода с тем, что полагается изучать при помощи этого метода. Как нам кажется, *современная* история искусства не может не соперничать с *современным* искусством. Они — такова сегодняшняя гуманитарная ситуация — занимают одну интеллектуальную и даже социальную нишу.

Стоит напомнить, что Вернер Хофманн посвятил некролог по поводу кончины Зедльмайра дискуссии с еще одной личностью — Бельтингом. Последний же, за год до этого, окончательно вошел в историю науки нашумевшей, сенсационной книгой — «Конец истории

* Богословие истории (*лат.*).

искусства?» (1983). Есть что-то крайне символичное в том обстоятельстве, что конец жизни ученого для некоторых *совпадает* с концом науки. Но дело в том, что была объявлена смерть, можно сказать, совсем юной науки — науки об искусстве! В своем *современном* виде она родилась в конце XIX века и спустя неполных 90 лет, оказывается, умерла вместе с одним из своих «отцов». Что же это за наука, век которой измеряется одной человеческой жизнью? Это обстоятельство многих обеспокоило, и книга Бельтинга имела серьезный резонанс в научных кругах...

Конечно же, все дело в том, что история искусства — одна из исторических дисциплин. Как известно, у истории — особые отношения со временем, с прошлым. Изучать такие вещи не только затруднительно, но и рискованно, ибо всегда существует опасность оказаться в зависимости от времени, особенно от *своего времени*. Или даже, что еще более неприятно для науки, — оказаться в зависимости от своего материала, от предмета своих научных, то есть объективных и, казалось бы, автономных, интересов.

Подобная опасность подстерегает и науку об искусстве. Ведь ее предмет не принадлежит полностью прошлому, он довольно плавно и незаметно перетекает в настоящее, он может быть *современен* той науке, которая его изучает. В этом смысле история искусства напоминает историю дипломатии или политических учений: как там, так и здесь трудно определить, где кончается политика и начинается история политики, где кончается художественное творчество и начинается творчество словесное.

Или, быть может, не стоит пытаться отделять одно от другого, быть может, существует достаточно продуктивная пограничная зона между прошлым и настоящим, между наукой и творчеством? Вот только где *во времени* располагается эта зона? Парадоксы историзма сопровождают историю искусства на всем протяжении ее нелегкого пути.

Как всем известно, историзм как способ мышления рождается вместе с чувством утраты настоящего. Происходит это где-то в романтизме.

Чтобы нечто стало прошлым, прошедшим, оно должно закончиться, должна возникнуть пауза, некий перелом, должен обозначиться определенный порог, возникнуть дистанция. Что-то должно случиться с настоящим, что-то в нем должно «надломиться», «оторваться», просто умереть, чтобы уйти назад, стать прошлым.

Иначе говоря, именно настоящее требует своего объяснения, оно становится источником сомнений, вопросов. Когда оно заболевает, когда часть его отмирает, тогда-то и рождается история. В настоящем начинают сомневаться, когда *современное* состояние человеческого духа уходит из-под ног, выскальзывает из рук, грозит утратой себя. Именно эти качества и характеризуют эпоху XIX–XX веков, интересовавшую, так или иначе, практически всех историков искусства хотя бы потому, что это время рождения их родной дисциплины. Таким образом, все вращается вокруг времени, а оно вращается вокруг чело-

веческого духа, способного и быть от него независимым, и попадать к нему в рабство...

Так рождается не просто история современности, но *критика современности*, критика времени, как главного виновника всех проблем, времени как главного возбудителя болезни, называемой кризисом, упадком, умиранием *современности*, в которой присутствуют и с которой страдают и искусство, и культура, и цивилизация.

Все это справедливо и для истории искусства. Даже особо справедливо, ибо если вообще история существовала и до появления историзма, то история искусства — только вместе с ним.

Итак, из всех специфических черт истории искусства как науки самая характерная — ее молодость, ее рождение из современности или из чувства утраты современности...

Если раньше было только искусство, то примерно с начала XIX века появляется еще и история искусства. История приобретает особую ценность: именно там, в прошлом, располагается все самое лучшее, собственно говоря — само искусство.

Ибо искусство начинают отождествлять со стилем, а вместе с утратой стиля появляется представление о прошлом искусства как времени подлинного искусства и времени великих стилей. То, что утрачено в настоящем, было вновь найдено в прошлом. Все примерно около 1800 г. обретает свою историю, все немного лишается актуальности, все некоторыми своими сторонами смотрит назад, все утрачивается и ускользает из рук²³⁷. Но там в прошлом все имеет возможность надеяться обрести новое лицо, обрести свой *гештальт*, стать некоторой ценностью...

И ситуация еще более осложняется, когда история искусства обращается к своей исторической родине, к искусству XIX века: *она вынуждена судить не только об этом искусстве, не только об истории, но и о современности, и в конце концов — и о себе*. И нередко ей трудно найти хорошие слова о самой себе, ведь она — порождение той эпохи, о которой пытается судить строго, объективно, критично. Может ли она это делать, не теряя собственного лица?

Но, с другой стороны, критическое суждение о своем недавнем прошлом необходимо, ведь иначе из него не выбраться, не превратить его в историю, иначе не сделать его предметом научного, исторического подхода. Необходима дистанция, но еще более необходима граница.

И тем, кто первым это осознал как неизбежную *участь историка современного искусства*, был Ханс Зедльмайр, хотя он, конечно же, только часть величайшей из культурных традиций европейской цивилизации — традиции *недовольства современностью*, традиции критики культуры, цивилизации, можно сказать — всего человеческого рода.

Книга Зедльмайра по всем показателям является вехой в историографии. Именно в «Утрате...» die Moderne превращается в предмет исторической критики. Тем самым современность постепенно превращается в историю. Недаром отчет этой современности Зедльмайр начи-

нает с 1770 г. и все подвергает «глубинному анализу». Выявляет симптомы, ставит диагноз, прописывает лекарства, делает прогнозы... Врач не может ошибаться, во всяком случае, он не может допустить некий альтернативный диагноз, ведь от этого зависит жизнь «пациента». Это искусство диагностики, искусство интерпретации симптомов.

Но тогда сам критик — вне истории, вне времени, точнее говоря — вне «исторического времени», «видимого времени», если пользоваться терминологией Зедльмайра. Вместо «со-временности» — «вне-временность». Именно метод «настоящей» истории искусства — вне времени — так постулирует Зедльмайр всякую истинную интерпретацию. И это — последний, окончательный метод...

Критика увидела в книге Зедльмайра еще один симптом, знамение времени: изобразительное искусство, художественная деятельность заменяется деятельностью интеллектуальной, интерпретационной.

По ходу чтения книги все задаются вопросом, на который сам автор отвечает только в самом конце, в предпоследнем предложении книги: что сейчас в этой пустоте, в том, что когда-то была серединой? Напомним, что для Зедльмайра ответ один — *пустующий* трон Богочеловека. Но это становится понятным только по завершении чтения. По ходу же кажется, что утрачено искусство — так оно и есть, но зато обретен универсальный, научно-критический метод. Он-то и помещается в центр... Наука, как и природа, не терпит пустоты: пока Творец недоступен, Его заменяет интерпретация...

Что же это за метод, который претендует заменить само искусство и *почти* способен сделать это?

Святая святых зедльмайровского метода — его принцип, требование Nachschaffen, то есть воспроизведения акта художественного творения, воскрешения произведения искусства. В результате перед глазами зрителя (и читателя) уже не то, что вышло из-под руки художника, а результат «репродукционной» деятельности интерпретатора, то, что вышло из-под пера ученого...

С точки зрения Зедльмайра, «спящее», если не умершее творение только и ждет животворящего взгляда интерпретатора, дабы воскреснуть к *новой* жизни, стать чем-то новым, иным, может быть, более прекрасным...

Но что делать, если оно *еще не умерло*, если оно еще может продолжать свою первую жизнь? Более того, его первый, первичный творец еще может оставаться в числе живых. Так бывает, когда речь идет о современном искусстве. Или об искусстве, сохраняющем свою актуальность, важность для ныне здравствующих. В этом случае интерпретатор и художник становятся непримиримыми соперниками: нельзя оживлять то, что еще не умерло. Нельзя претендовать на авторство при живом авторе...

Каков же выход? Выхода два. Можно предположить, что современное искусство не так уж и современно: его корни — в недавнем прошлом, которое никак не закончится, хотя уже давно и умерло... Но можно увидеть в современном искусстве и нечто такое, что не позво-

ляет ему находиться в числе живых, во всяком случае — среди *полноценных* живых, здоровых, способных к жизни... Эти две перспективы переплетаются в книге Зедльмайра.

Из всей массы критиков только один Вернер Хофманн подобной утрате не только положительного образа современного искусства, но и положительного образа современной науки реально противопоставил нечто положительное на столь же высоком методологическом уровне: это его книга «Земной рай» (1960).

Коль скоро равновесие, середина, человеческий образ в конце концов были утрачены посредством метода науки — повторяем, именно это главный тезис антикритицизма Хофманна, — то и восстановление его возможно только методологически, принятием и применением иного метода. Еще более *современного*.

Первое впечатление от книги Хофманна 1960 года — перед нами тот же структурный метод. Но очень скоро можно убедиться, что это иной структурализм. Хофманн не стремится исчерпать все мыслимые и немислимые структурные отношения *внутри* произведения как уникального и *законченного* целого. Нащупав структурный диссонанс, он уже на уровне простой предметной композиции спешит выбрать за пределы отдельного произведения на просторы социально-идеологических *тем и значений*.

«Необходимо наслаивать различные тематические слои один на другой, чтобы осваивать целое, которое больше, чем сумма его отдельных социальных компонентов»²³⁸.

Самое главное и загадочное — «отношения между людьми». Это и становится главным содержанием книги Хофманна.

В некоторых местах он подчеркнуто переинтерпретирует пассажи Зедльмайра:

«Необходимо снова и снова пытаться поставить формальный анализ на службу иконографическому прояснению материала именно потому, что только так мы опишем “наглядный гештальт” произведения»²³⁹.

Зедльмайр откорректирован дважды в этом небольшом предложении: «наглядный характер» отождествлен с гештальтом, и, главное, выделена конечная цель интерпретации — иконографический комментарий. Ключевое, часто повторяющееся выражение всей книги — «центральные комплексы мотивов», в которых заключен «жизненный мир художника». Никто не будет отрицать, что и в XIX веке люди продолжали жить и чувствовать, и потому нельзя говорить только об отрицательных вещах. Просто старые символы превратились в «пустые оболочки», социально-психологическая иконография призвана найти и описать «новые, современные символические фигуры». Это уже не «критические формы» и симптомы Зедльмайра,

это вещи, имеющие безусловно положительное, сугубо человеческое наполнение.

Другое дело, что это век противоречий, разверстых бездн, сомнений, проблем. Но существуют, не устают подчеркивать Хофманн, «общие смысловые слои», которые так или иначе, но все же объединяют людей, сохраняют человеческую *общность*. А ведь именно это отрицал, не находил в современности Зедльмайр. Но он искал общность на структурных уровнях, на уровнях реальной жизни. Хофманн же все переносит в область значения, семантики.

И поиск этого значения заставляет исследователя «открывать иные пути, которые отличаются от формального анализа и критики стиля». Ведь эти устаревшие методы — «имеют дело только с *внутрихудожественными процессами*». Заметим, что на этот постулат Хофманна в начале 60-х годов уже никто не обратил внимания, тогда как за десять лет до этого Зедльмайра критиковали — в том числе и Хофманн — практически за то же самое.

Общая программа выглядит на первый взгляд достаточно неприятно:

«Выбрать из всего богатства материала главные содержательные линии и идеалы, чтобы <...> сделать максимально ясным художественное и духовно-историческое ядро эпохи»²⁴⁰.

Не случайно здесь появляется слово «ядро», то есть нечто, что находится в середине. Именно так — через социологизацию, семантизацию в широком смысле слова метода и осуществляется возврат и обретение середины. За этой «серединой» скрывался человеческий образ, человеческое бытие. И оно тоже обретается вновь: не углубляясь в бездны духа, на дне которого можно потерять все, исследователь может с чистой совестью заниматься чистой семантикой. Старые ценности разрушены, но осталась «горизонталь диалога полярных сил», вместо «иерархической картины мира — диалектическая».

Тем более что материал был особенно подходящим для этого. Не случайно Хофманн ограничивается XIX веком, когда главным и всеобъемлющим качеством изобразительного искусства становится литературность, «изобразительность», тематизм. Искусство еще в конце XVIII века открыло для себя мифологию, в XIX веке оно наполняется идеологией, и анализ всего этого вполне мог и должен был поглотить ученого. Ему уже не требуется оживлять произведение искусства, ведь оно теперь только носитель значения, резервуар смыслов, семантических отношений, которые не стареют, не умирают, ибо они укоренены не столько в художественном, сколько в литературном, даже языковом контексте. Язык объективен и пребывает вне времени. В этом его могущество, в этом сила, кстати, и семиотики.

Иначе говоря, в XIX веке появляется искусство с «неспокойной, многообразной физиономией», которое не может существовать без комментария, без своего истолкования. В нем «нет больше высшей

красоты, зато есть высшее содержание». Так становится необходимой наука об искусстве: она призвана отслеживать и обосновывать всю эту «диалектику» стилей и содержаний, чтобы сохранить баланс сил, равновесие между многочисленными направлениями.

Собственно говоря, это и есть главная мысль Хофманна: середина, «земной рай» — в продолжающемся существовании человека, способного переживать, осмыслять и художественно, бескомпромиссно выражать трагизм «раздвоенной» жизни, своего экзистенциального опыта, «бытия-на-краю», как выражается сам Хофманн.

«Искусство призвано заменить утраченный рай». А наука об искусстве — история искусства призвана искусству помочь в этом нелегком «служении».

Но именно в такой примиряюще усредненной картине, что нарисовал Хофманн, и таились новые опасности...

У Хофманна произошло возвращение искусства в пределы современности. Это сопровождалось утратой собственно истории, прошлого: всякое искусство может быть теперь современным, если в нем имеются смыслы, актуальные для современного человека, если в нем вообще есть нечто человеческое, «человеческое на все времена». Нетрудно заметить утрату уже не искусства, а метода, исторического метода. Именно у Хофманна торжествует подлинный, внеисторический, чисто семантический и чисто эстетический структурализм. Такой подход мог актуализировать любое искусство любой эпохи, делая его *современным*.

Происходит торжество того, что Зедльмайр вслед за Эрнстом Юнгером называл музееальным духом, духом музейной экспозиции, грозящей заменить живую историю искусства. В конце концов происходит торжество *выставки* как способа бытия искусства. Вместо бытия в прошлом — вечное пребывание в настоящем, псевдонастоящем, на одной музейной стене или в одном экспозиционном пространстве. Уже отсутствует чувство утраты, отделенности и отдаленности, переживание временного промежутка и зияния, которое хочется преодолеть индивидуальным усилием интерпретатора...

Не случайно, излагая чуть позднее (в 1971 году) свои методологические убеждения, Хофманн, как мы уже говорили, прибегает к сравнению с тестом Роршаха: художественное творение сродни чернильному пятну интересной формы, в котором всякий может узнать свое, может применить свой метод. Нечто подобное можно было усмотреть у Зедльмайра²⁴¹. Этот методологический плюрализм безусловно заложен в его теоретических представлениях, но сам он все же исповедовал осозанный, ответственный и нравственный *выбор* исследователем *одного* подхода.

Но парадокс заключался в том, что выводы, которые не побоялся сделать Хофманн, заложены были в истории искусства уже при ее рождении: XIX век — эпоха стилистического хаоса, если пользоваться терминологией Зедльмайра, эпоха стремительной смены и переплетения художественных задач, дробления и обособления жанров искусства, утрата единства искусства, утрата Gesamtkunstwerk'a. Что

же удивляться, что та наука, что родилась в столь «неудачное» время, в конце концов сама расщепится на отдельные методологические жанры, «научные стили» и направления. *Современная* наука об искусстве имеет ту же судьбу, что и *современное* искусство. И если уже Гегель констатировал конец искусства, то Ханс Бельтинг сделал это применительно к науке об искусстве.

Если Зедльмайр, как признавали некоторые авторы, вслед за Гегелем утвердил тезис, тему «утраты середины» как утраты искусством своего срединного, посредничающего, то есть человеческого, характера и назначения, то Бельтинг выдвинул и блестяще обосновал идею «утраты обрамления». Под этим «обрамлением» он имел в виду именно науку об искусстве, как не середину, а наоборот — периферию искусства. Но периферию крайне важную: именно она, эта «рамка», «обрамляет», центрирует искусство и историю искусства, обеспечивает его усвоение, вообще существование.

Один из главных тезисов Бельтинга звучит так:

«...Духовная наша родина располагается не в каком-то [надежном] пространстве, а скорее во времени, времени разрыва и утопии, когда все взгляды были обращены в идеальное будущее. Но утрата такой перспективы означает не конец *Moderne*, но скорее невозможность ее закончить, потому что мы не имеем ей никакой альтернативы, даже если мы с ней обращаемся критически, если даже нас заставляют сменить ее обрамление»²⁴².

Но тем не менее *Moderne* умирает по различным причинам и в самых разнообразных обличьях: это и сохранение истории как ее альтернативы, и продолжающаяся актуальность классического искусства. Это и развитие медиа-искусства и техники. В конце концов, налицо кризис индивидуальности и свободы как основы *Moderne*. Но она продолжает жить, ибо ее жизнь, ее жизнеспособность заключается в продолжающейся борьбе между идеалом, моделью, ориентированной в прошлое, и моделью, направленной в будущее.

Moderne сама превращается в традицию, а традицию полагается оберегать. Но тем не менее Бельтинг считает возможным вслед за Бенямином говорить об «утрате ауры», а вслед за Зедльмайром — об «утрате середины», применяя, однако, эти дефиниции парадоксальным образом уже к модернизму. Автор «Конца истории искусства», может быть в пародийном подражании Зедльмайру, перечисляет те идеалы «классического модернизма», которые были утрачены: универсалистские притязания, свобода от табу, идеал технического художественного мира, вытеснение буржуазного искусства, насаждение искусства элиты. История потеряла всякий авторитет, а с ней — и история искусства подошла к своему концу.

Посмотрим внимательнее на то, как Бельтинг аргументирует, точнее говоря, комментирует этот свой центральный, но, скажем сразу, не единственный тезис в книге.

«Конец истории искусства не означает, что искусство или наука об искусстве дошла до своего конца; этот тезис регистрирует тот факт, что как в искусстве, так и в мыслительных образах истории искусства обозначился конец той традиции, которая, начиная с *Moderne*, в привычном для нас облике была канонизирована. <...> Потеряла остроту борьба за метод, и интерпретаторы дополняют одну, неизменную историю искусства посредством иных, многих историй искусства, которые в качестве методов столь же бесконфликтно существуют рядом друг с другом, как и современные им художественные направления. И художники вновь простились с линейным историческим сознанием <...>. Они освободились от образа истории, точнее говоря, образа врага в лице истории. Подобный образ они когда-то нашли в тех правилах игры, которые им предлагала история искусства, но они оставили старые жанры и художественные средства, которые предписывались правилами этой игры, называемой прогрессом <...>.

Интерпретаторы прекратили писать историю искусства в старом смысле слова, а художники отказались делать такую историю искусства».

«Разговор о некоем конце не должен заменяться [разговором] о близости апокалипсиса... Искусство нами прежде понималось как образ некоего события. И этот образ в лице истории искусства обладал подходящим для него обрамлением. Идеалом, заложенным в понятии истории искусства, был приемлемый рассказ о смысле и течении всеобщей истории именно искусства. Автономное искусство искало автономную историю искусства, которая не соотносилась бы с остальной историей, но имела бы свой смысл в себе самой. Если изображение вынута сегодня из рамы, так как рама больше не подходит, то тогда это означает, что достигнут конец именно той истории искусства, о которой здесь идет речь».

«Это обрамление явилось культурным достижением того же значения, что и то самое искусство, что попало в эту рамку. Только обрамление соединяет в образ то, что оно содержит. Только история искусства представляет в едином образе дошедшее искусство <...> Все, что нашло себе место внутри обрамления, было возвышено, стало привилегированным именно в качестве искусства, в отличие от того, что внутри рамки не поместилось <...>»²⁴³.

Это одно из главных мест у Бельтинга. Мы узнаем, конечно же, идеи Зедльмайра²⁴⁴, определявшего современность как эпоху, переполненную музеем духом. Бельтинг же специально разъясняет тем, кто не помнит Зедльмайра, что необходимо говорить об «эпохе истории искусства» как отличительной черте XIX–XX веков. До этого момента «искусство изготавливали уже весьма долго, не подозревая, что тем самым получается еще и какая-то история искусства». Это действительно похоже на музей. Бельтинг повторяет этот тезис еще раз:

«Мы можем выделять эпоху истории искусства на фоне иных эпох, которые не имели замкнутого образа художественного события, не имея тем самым и обрамления. <...> Удаление этого обрамления полагает для искусства начало новой эпохи, эпохи открытости и неопределенности, даже неуверенности, которую искусство теперь получает в наследство от [ушедшей] истории искусства»²⁴⁵.

Внешне же подобное «удаление обрамления» выражается в неудовлетворенности со стороны художников, зрителей «неподвижным взглядом» на искусство. Разворачивается обманчивая «борьба за жизнь», обманчивая потому, что происходит она не в искусстве, говорит Бельтинг, а в любом ином месте — в музее, в концертном зале, даже в книге.

«Культурой сегодня вообще больше не овладевают посредством спокойного созерцания, как картиной в прочной раме, ее скорее захватывают в плен посредством своего рода постановочных мероприятий, похожих на коллективные спектакли»²⁴⁶.

Сама идея выставки и та претерпевает серьезные перемены, что является еще одним аргументом в пользу «конца истории искусства». Темой выставки может стать даже история, культура. «Основанием для организации выставок становится теперь не само искусство, а культура, которая обязана наглядно осуществляться посредством искусства, чтобы убеждать»²⁴⁷.

В такой же ситуации оказывается и *теория искусства*.

«Вместо одной теории искусства — теории искусства многочисленных. Когда отсутствует всеобщая теория искусства, художники обретают свое собственное право на персональную теорию, которая выражается в их творениях. <...> Когда произведение искусства само превращается в теорию или, наоборот, отказывается от своей эстетической физиономии, которая всегда выделяла искусство из мира вещей, — тогда очень скоро у классической теории искусства земля начинает ускользать из-под ног <...> Теории, творения и художественные направления соперничают друг с другом на одном уровне, и само мышление принимает игривый, полемический и искусственный вид, что прежде было свойственно только художнической практике»²⁴⁸.

Бельтинг не упускает из виду и еще одну опасность, связанную с утратой искусством своей специфики. Это не просто ведет к исчезновению, утрате «единой теории искусства». Вместо теории искусства, связанной с историей искусства, с самим искусством, вновь, как когда-то во времена Гегеля, появляется «философия искусства», готовая заменить не только теорию искусства, но и само искусство. Бельтинг обращает внимание на популярного ныне философа и эсте-

тика Артура К. Данто²⁴⁹. Согласно его представлениям, если искусство теряет свой особый «феноменологический статус», не отличается больше от мира повседневности, то поддержать его бытие может только «философский акт».

«И это после того, — говорит Бельтинг, — как художники освободились от задачи самостоятельного определения своего искусства, а тем самым — от своей прежней истории, в пределах которой они и обязаны были свидетельствовать о том, что философы могут для них что-то сделать»²⁵⁰.

Только по незнанию, иронизирует Бельтинг, философы берутся поддерживать это искусство...

Впрочем, согласно Данто, о конце искусства можно говорить только в пределах «*narrative of history of art*»^{*}; если нет «внутренней истории», то нет и речи о конце искусства».

Но при этом «конец истории искусства» — это не диагноз, не болезненное состояние, а *практика* истории искусства. Этот «конец» реализуется во множестве изданий, где искусство заменяется чем-то иным...

Итак, в череде Зедльмайр — Хофманн — Бельтинг отчетливо прослеживается законченный цикл в развитии науки об искусстве: обретение современного, то есть последнего, актуального и всеильного, научного метода имеет оборотной стороной утрату, историзацию искусства, вытеснение его в прошлое (Зедльмайр). Возвращение *современности ее актуальности* означает утрату единого метода, дробление науки, потерю специфики (Хофманн). Призыв к воскрешению науки предполагает не только ревизию, пересмотр, критику искусства, но и признание того факта, что часть науки становится историей, частично отмирает, уходит в небытие (Бельтинг).

Это два аспекта современности — современное искусство и современная наука об искусстве. Присутствуя *одновременно* в культуре, в настоящем, они призваны не только взаимодополнять друг друга, но и соперничать, находиться в конкуренции. Это друзья-враги могут примириться только в голове и сердце художника-творца, способного не просто к теоретической рефлексии, но и к реальной критике, способного быть художником-интерпретатором.

Но это не всегда возможно и не всегда нужно. История должна обогащаться за счет современности, критики современности, и современность всегда призвана расширяться благодаря вниманию к истории, к ее пересмотру. «Старая» современность утрачивается, освобождая место «новой» современности. Наука особо призвана к этому неустанному обновлению и безбоязненному устареванию... Хотя, повторяем, эпоха постмодерна предлагает свои ответы на эти вопросы.

В качестве своего рода резюме наблюдений над зедльмайровской критикой современности стоит привести замечание Романо Гуардини:

^{*} Историко-художественного нарратива (англ.).

«Критика во всех формах — от наставительно-воспитательной до пессимистически-скептической — появляется одновременно с триумфальным шествием культурного развития Нового времени. <...> Только христианская критика проникает глубже. Из Откровения она знает об опасности для человека потерять в мире и работе самого себя, знает об “едином на потребу” и может поэтому распознать сущность оптимистической веры в прогресс, вначале полной энтузиазма, а затем становящейся догмой. Она видит неправду идеи автономии и знает, что всякое культурное строительство, отрицающее Бога, обречено на неудачу по той простой причине, что Бог есть. *Однако подобные сомнения и критика исходят из Откровения, то есть извне культуры как таковой; поэтому они, хотя и справедливые, остаются исторически бездейственными*»²⁵¹.

Для Зедльмайра иначе: и культура, и история — внутри Откровения. Туда же он хотел бы поместить и науку об искусстве...

Примечания

- ¹ «...было бы бесполезно сориентировать исторически наше понятие о кризисе, сравнив его с великими потрясениями прошлого» (*Хёйзинга Й.* Цит. соч., с. 248).
- ² *Трельч Эрнст.* Историзм и его проблемы. М., 1994, с. 101–102.
- ³ *Виндельбандт Вильгельм.* Sub speciae aeternitatis (Медитация). — Виндельбандт, В. Избранное. Дух и история. М., 1995, с. 271.
- ⁴ Там же, с. 279.
- ⁵ *Зиммель Георг.* Конфликт современной культуры. — *Зиммель Г.* Избранное, т. 1, с. 494–495, 499. См. также его «Понятие и трагедия культуры». — Там же, с. 445–474.
- ⁶ *Шпенглер Освальд.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993, с. 128–129.
- ⁷ *Ортега-и-Гассет Хосе.* Дегуманизация искусства. — *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с. 253, 258–259. Стоит обратить внимание на тот немаловажный факт, что испанский философ безбоязненно использует не только ницшеанские аллюзии, но и довольно архаичное уже для 1925 года, времени написания эссе, понятие «стиля» как обозначение формально-идейного и конвенционального единства искусства. Это только и позволяет, по нашему мнению, ему так беззлобно-снисходительно и беззаботно приветствовать новые культурные тенденции. Зедльмайр с его новой гештальтно-структурной теорией художественного творчества вынужден ко всему этому относиться серьезно и с опасением: он уже лишен примиряюще-усредненного взгляда на искусство, той концептуальной середины-среды, которая обеспечивалась и продолжает обеспечиваться, повторяем, стилевым подходом не только к искусству прошлого, но и к современному. Зедльмайр воспринимает деструктивное начало современности гештальт-феноменологически, то есть наглядно, буквально и по-возможности экзистенциально. Это-то и будет лейтмотивом данной главы нашей работы.
- ⁸ *Ясперс Карл.* Духовная ситуация времени. — *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991, с. 298–299. Этот трактат (1931) христианского философа-экзистенциалиста — основа общеисторической интуиции, заложенной в «Утрате середины».

- ⁹ Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб., 1996, с. 160–161.
- ¹⁰ Хёйзинга Й. Цит. соч., с. 363–364.
- ¹¹ Хёйзинга Й. Цит. соч., с. 243. Скажем сразу, что, в отличие от голландского историка, австрийский искусствовед вспоминает, что он оптимист, только в конце своего варианта «истории болезни», той же самой болезни...
- ¹² Der absolute Städtebau. Stadtbaupläne von Le Corbusier. — Die Baupolitik, I, М., 1926–1927, s. 16–21; Die Kugel als Gebäude oder: Das Bodenlose. — Das Werke des Künstlers, I, 1939, S. 278–310; Zeichen der Sonne. — Wort und Wahrheit, I, 1946, S. 364–369; Einige Tatsachen zum Surrealismus. — Berichte und Informationen, 2, H. 74, 1947, S. 13–14; Die Sekularisation der Hölle. — Wort und Wahrheit, 2, 1947, S. 663–676; Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin. — Wort und Wahrheit, 3, 1948, S. 123–137. Отметим и работы, которые шли как бы вслед «Утрата...»: Kierkegaard über Picasso. — Wort und Wahrheit, 5, 1950, S. 356–370; Die Kunst in Zeitalter des Atheismus. — Das Münster, 3, 1950, S. 177–183; Der Tod des Lichtes. — Kunst in Österreich, Linz, 1951, S. 30–38; Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts. — Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft, 74, 1955, S. 394–404; Das große Reale und große Abstrakte. — Wissenschaft und Weltbild, 8, 1955, S. 1–8; Bis wohin ist Malen Kunst? — Jahresring 59/60, 1959, S. 65–73; Normen der bildenden Kunst. — Universitas, 13, 1958, S. 673–682; Gefahr und Hoffnung des technischen Zeitalters. — Elektrotechnik und Maschinenbau, 75, 1958, S. 1–7; Die Kunst in Banne der Technik. — Im Schatten der Technik, München 1960, S. 238–255; Die Kunst im demiurgischen Zeitalter. — Historia mundi, 10, 1961, S. 514–545. Почти все эти работы составляют сборник «Смерть света» (1964).
- ¹³ Sedlmayr H. Der Tod des Lichtes. Salzburg, 1964, S. 227.
- ¹⁴ Эти книги определяли действительно духовный и интеллектуальный фон, контекст «Утраты...». Вот только некоторые из этих сочинений: *Castelli Enrico*. Il tempo esaurito (1947); *Rehm Walter*. Experimentum medietatis (1947); *Müller-Armak*. Jahrhundert ohne Gott (1948); *Denis*. La part du diable (1949; тогда же — нем. пер.); *Böhm A.* Epoche des Teufels (1955). К этому списку необходимо добавить, конечно же, книгу Анри де Любака: *Le drame de l'humanisme athée* (1943, второе издание — 1945, русск. пер. — 1997).
- ¹⁵ Der Tod des Lichtes, S. 228
- ¹⁶ О трудностях в построении систематической именно *истории* современного искусства достаточно убедительно говорит один из рецензентов «Утраты середины»: *Scheja Georg*. Zur Erkenntnis und Wertung der modernen Kunst. — Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 25, 1951, S. 250–265.
- ¹⁷ Не случайно ее переиздает не кто-нибудь, а сам Х. Бельтинг.
- ¹⁸ Зедльмайр употребляет достаточно богатое семантически слово Entscheidung, означающее прежде всего решение вообще, но также и «финал» (в спортивном смысле слова), а главное — «приговор, решение суда» (причем с оттенком окончательности вынесенного вердикта).
- ¹⁹ Sedlmayr Hans. Verlust der Mitte. Frankfurt a. M., 1955, S. 7.
- ²⁰ Ibid., S. 8–9.
- ²¹ Ibid., S. 9.
- ²² Эти психоаналитические и юнгианские аллюзии абсолютно очевидны у Зедльмайра. В этом он очень близок автору «Осени средневековья». Упоминание, между прочим, в известной статье «Проблемы времени» (1956) «страданий времени» в связи с символами-сновидениями прямо указывает на книгу Й. Хёйзинги «В тени завтрашнего дня», которая имеет подзаголовок «Диагноз духовного недуга нашей эпохи». В голландском оригинале речь идет именно о «стра-

дании» (lijden). Ср. формулировку Хёйзинги относительно Гойи: «Выраженные таким образом элементы формы можно для начала именовать дарами сна или мечты» (*Хёйзинга Й. В тени завтрашнего дня. — Хёйзинга Й. Homo ludens. М., 1992, с. 342*).

²³ Verlust der Mitte, S. 10.

²⁴ Ibid.

²⁵ Хотя при этом ссылается на К. Ясперса...

²⁶ Verlust der Mitte, S. 14.

²⁷ Зедльмайр сознательно обыгрывает вполне передаваемую и по-русски двусмысленность слова «Mitte»: это и середина, и среда. Немецкое *Mitte* — это именно середина, но не сердцевина, т. к. в нем не звучит немецкое слово *сerдце* (хотя по-русски *сerдце* — то, что находится в середине некоего существа). Зато *Mitte* родственно *меже* и есть результат некоторого разграничения. Употребление этого слова Зедльмайром в методологических текстах напоминает о его текстах историсофских, описывающих именно «утрату» той самой «середины». И наоборот.

²⁸ Точный перевод — «совокупное художественное творение». Традиционное — «универсальное...» (см., например: Р. Вагнер. Избранные работы. М., 1978, с. 159 (Из «Произведения искусства будущего» (1850), пер. С. Гиждеу). В последнее время данный термин не переводится («гезамткунстверк»), хотя выглядит это довольно устрашающе.

²⁹ Череда «ведущих задач» до начала рассматриваемой эпохи выглядит следующим образом: церковь — ратуша (на короткое время) — дворец. После чего «ведущие задачи увядают».

³⁰ Verlust der Mitte, S. 16–17.

³¹ Основной источник для Зедльмайра в разделе о пейзажном парке книга Франца Хольбаума: *Hollbaum Franz. Der Landschaftgarten. München, 1927*.

³² Verlust der Mitte, S. 18.

³³ Verlust der Mitte, S. 22.

³⁴ См. более позднюю работу Зедльмайра: *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen, Studium generale, 13, 1960, 313–324*.

³⁵ Verlust der Mitte, S. 24.

³⁶ *Jünger Ernst. Gärten und Straßen. Hamburg, 1942*².

³⁷ Verlust der Mitte, S. 25.

³⁸ Говоря о музее, Зедльмайр опирается на книгу Хуберта Шраде: *Schrade Hubert. Die Ästhetische Kirche (1936)*.

³⁹ Verlust der Mitte, S. 28.

⁴⁰ Понятно, что более всего от Зедльмайра-католика достается Шлейермахеру, который, по мнению Зедльмайра, собственно, и был творцом «религиозной толерантности».

⁴¹ Речь идет о довоенной книге Юнгера: *Junger Ernst. Das abenteuerliche Herz. Zweite Fassung. Hamburg, 1938*.

⁴² Verlust der Mitte, S. 33. Важно, что в этом месте Зедльмайр ссылается на собственную работу 30-х годов, посвященную его родной Австрии: *H.S. Die Rolle Österreich in der Geschichte der deutschen Kunst. In: Forschungen und Fortschritte, 1937, № 35/36*.

⁴³ Verlust der Mitte, S. 34. Интересно, что почти единственный раз за всю книгу — именно в главе, посвященной бидермейеру, Зедльмайр вспоминает Америку:

«И сегодня все еще не умирает это настроение, хотя и оттесненное очень быстро на задний план выходцами из низов. В некоторых регионах Европы и не только Европы — ведь и Америка имеет свой бидермейер и в нем расцвет домашнего искусства — эта фаза является никогда вновь не достижимым примером “домашности” и культуры, из этого идеала происходящей и проникающей в область интимного» (Ibid.).

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., S. 35.

⁴⁶ Ibid., S. 36.

⁴⁷ Вот как кратко Зедльмайр излагает хронологию «театра» как «ведущей задачи»: «Эпоха достигает своего первого расцвета около 1860 года и заканчивается, собственно говоря, вместе со смертью Вагнера в 1883 году. Повторное открытие барокко, уже для истории искусства по инициативе Буркхардта в 1875 году, попадает на время, в котором одерживают верх уже современные течения, ориентированные совершенно иначе. Но та эпоха испытывает еще одно краткое, замкнутое в себе позднее цветение Gesamtkunstwerk'a, которое лучше всего определяется триадой Рихарда Штрауса — Гофманстала — Рейнхардта: композитора — поэта — режиссера, добираясь тем самым до порогов наших дней. Собственно говоря, это “послецветение” в определенном смысле слова “чище”, ибо античная тематика опер — например, штраусовская “Ариадна” — гораздо более созвучна идее дионисийско-драматического Gesamtkunstwerk, чем северная тематика Вагнера» (Ibid., S. 40).

⁴⁸ Ibid., S. 42–43.

⁴⁹ Другое дело, что и сама готика у Зедльмайра имеет один из своих корней — «кельтский элемент», понимаемый весьма универсально. См. Entstehung der Kathedrale (VII. Abschnitt: Das keltische Element der Kathedrale); в «Утрате середины» это звучит так: «Возможности подобной столь “неземной” архитектуры были заложены в готике, и в известном смысле новую стеклян-но-железную архитектуру можно рассматривать как своего рода секуляризацию готики. Собственно говоря, вероятно, даже существует некий генетический ряд».

⁵⁰ Игра слов: Freilichtarchitektur — Freilichtmalerei. Обыгрывается выражение Freilicht, означающее «открытый воздух, пленэр», но буквально — «свободный свет», что подходит именно для характеристики новой архитектуры.

⁵¹ Verlust der Mitte, S. 43.

⁵² Ibid., S. 44.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ В связи с *машиной* Зедльмайр, между прочим, ссылается на исследование своего будущего непримиримого критика Франца Ро: *Roh F. Nachempressionismus*. Lpz., 1925.

⁵⁵ Verlust der Mitte, S. 49.

⁵⁶ Мы видели в теоретических работах Зедльмайра, какую максимально универсальную функцию в его методологии играет анализ темпоральных характеристик произведения искусства.

⁵⁷ Verlust der Mitte, S. 50.

⁵⁸ Ibid., S. 51.

⁵⁹ Собственно, несмотря на всю объемность, первая глава является действительно только введением в проблематику духовного бытия человека. Этому посвящены вторая и третья части книги, хотя все базовые характеристики накоплены уже в первой части.

- ⁶⁰ Чуть ниже это формулируется следующим образом: «Истинный стиль, уже на уровне отдельного произведения, оказывается организмом, во всех проявлениях которого постоянно выражается определенный характер». Подробнее эта тема развивается в статье Зедльмайра *Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts.* — *Historisches Jb. der Görresgesellschaft*, 74, 1955, 394–404 (*Festschrift f. Franz Schnabel*), перепечатанной в сборнике «Смерть света».
- ⁶¹ *Verlust der Mitte*, S. 52.
- ⁶² *Ibid.*, S. 53.
- ⁶³ «“Стиль”, который отпечатывается на всех задачах, впервые отчетливо приобретает характер искусственного, сделанного художественного языка. Он слеплен из элементов различных мертвых языков, причем выбор определен идеей “монументального”, законом простых геометрических тел. “Грамматика” и “синтаксис” связей этого языка редуцированы к отношениям в высшей степени примитивным и рациональным» (*Ibid.*, S. 54).
- ⁶⁴ *Verlust der Mitte*, S. 62.
- ⁶⁵ Напомним, что Зедльмайр под стилем понимает общие типологические признаки искусств.
- ⁶⁶ *Verlust der Mitte*, S. 64.
- ⁶⁷ *Ibid.*, S. 65.
- ⁶⁸ Речь идет о его статье: *Vom Plastischen in der Malerei.* In: *Festschrift f. W. Pinder.* 1938, S. 28–64.
- ⁶⁹ Употребленное немецкое «*versteckte*» означает не только «скрытый», но и «неискренний».
- ⁷⁰ *Verlust der Mitte*, S. 69. В характеристиках живописного цвета Зедльмайр ссылается на фон Аллеша.
- ⁷¹ «И в том, что живопись предпочитает непрочный мир сновидений, выдает себя не-архитектонический, лабильный дух», — добавляет Зедльмайр (*Ibid.*, S. 69). Здесь снова главный источник его — Т. Хетцер.
- ⁷² *Verlust der Mitte*, S. 70.
- ⁷³ «Оппозицию к изоляции искусств» Зедльмайр находит уже в романтизме, но, по его мнению, только «в неоренессансе существует ренессанс *Gesamtkunstwerks'a*» (в лице Земпера, Вагнера).
- ⁷⁴ *Вейдле В.В.* Цит. соч., с. 87.
- ⁷⁵ Иначе говоря, иконология для Зедльмайра — это не только метод, дисциплина, но и состояние, способ бытия смысла в произведении искусства. Расширяя этот постулат автора «Утраты середины», можно сказать, что смерть «настоящей», реальной иконологии порождает иконологию научную, интеллектуальную. Данный тезис развивает Ханс Бельтинг: *Belting Hans. Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren.* München, 1995, S. 143ff.
- ⁷⁶ Характерно полное согласие с Зедльмайром в этом частном диагнозе нашего времени Гюнтера Бандманна: «Мы владеем только одним, недостаточным смыслом символического, которое, вследствие ослабления и необязательности нашего отношения к вещам, лишенных святости, понимается всего лишь как аллегорическое, мысленное и в переносном значении» (*Bandmann G. Mittelalterliche Architektur als Bededeutungsträger.* Brl., 1951, 1979⁶, S. 12 и далее — со ссылкой на Гегеля). Между прочим, Бандманн, в отличие от Зедльмайра, постоянно прибегает к помощи современной культур-антропологии (в том числе — к Эриху Ротхакеру).

- ⁷⁷ Verlust der Mitte, S. 72–73.
- ⁷⁸ Очень устойчивый у Зедльмайра образ: в другом месте в точно таких же выражениях с Моисеем сравнивается уже Макс Дворжак.
- ⁷⁹ Verlust der Mitte, S. 74.
- ⁸⁰ Ibid., S. 75.
- ⁸¹ Стоит обратить внимание, что здесь Зедльмайр ссылается на Вильгельма Пиндера: *Pinder W. Das Problem der Generation. Brl., 1928*².
- ⁸² Аллюзия к «освобожденному Прометею».
- ⁸³ Это не просто самая положительная глава, а глава о преимущественно положительном персонаже XIX века (редчайший случай!) — о Родене, к которому Зедльмайр питал самые нежные чувства. Именно роденовская теория готики стала, так сказать, идейным обоснованием следующей книги — «Возникновение собора». Эта крошечная глава в известном смысле зародыш самой объемистой книги Зедльмайра.
- ⁸⁴ Опять же характерно для зедльмайровского словоупотребления использование слова *der Angriff*: это не только «нападение», «атака», но «посягательство».
- ⁸⁵ Verlust der Mitte, S. 77. В этом смысле особо показательно творчество Юбера Робера. Зедльмайр обращает внимание на то, что он руинированными изображает реальные и вполне сохранившиеся постройки. Ему родственно искусство Каспара Давида Фридриха: «фантазия живописца стоит здесь уже на грани процветания» (Ibid.).
- ⁸⁶ «Первая аксиома: геометрические — или, лучше сказать, стереометрические — базовые формы являются и архитектурными базовыми формами. Вторая аксиома: каждая геометрическая элементарная форма способна, уже для себя, создавать базовую форму целого здания» (Ibid., S. 78).
- ⁸⁷ Зедльмайр находит ему духовный эквивалент в «философии жизни» (Ibid., S. 82).
- ⁸⁸ И снова Зедльмайр склонен связывать архитектурные явления с социально-духовными аналогиями: упоминается «молельный дом *модной секты* в Дрездене» (1920) с «тотально атектоническими, кричащими диагоналями» (Ibid., S. 86).
- ⁸⁹ Ibid., S. 87.
- ⁹⁰ Опять игра слов (теперь — со стороны Ясперса): *Zufall* — это и «случай», и «припадок», «приступ болезни». Поэтому Зедльмайр продолжает: «Современный живописец подвергается наибольшей опасности среди всех художников, будучи отрезанным от реальности, представляя собой часто отчаявшуюся экзистенцию» (Ibid., S. 88).
- ⁹¹ Ibid., S. 90.
- ⁹² Ibid. Чуть ниже Зедльмайр делает еще более утрашающие наблюдения: «... подобный пандемониум нечистых духов обладает неприкрытой, неистовой витальностью. Это не “фантазии” художника, но испытанная, пережитая “полнокровная” реальность».
- ⁹³ Verlust der Mitte, S. 93.
- ⁹⁴ Ibid.
- ⁹⁵ *Einem H. von. Caspar David Friedrich. Brl., 1938.*
- ⁹⁶ См. его недавнюю книгу: *Hofmann W. Das entzweite Jahrhundert. München, 1996.*
- ⁹⁷ Verlust der Mitte, S. 94.
- ⁹⁸ Ibid., S. 95.

- ⁹⁹ Ibid., S. 96.
- ¹⁰⁰ Ibid.
- ¹⁰¹ Ibid.
- ¹⁰² Ibid. Стоит обратить внимание, что для Зедльмайра *духовный* и *социальный* значения разделены. Мы еще раз должны вспомнить Хофманна, его семиотически-социологический метод вообще и книгу о карикатуре в частности: *Hofmann W. Karikatur von Leonardo bis Picasso*. Wien, 1956.
- ¹⁰³ Verlust der Mitte, S. 98.
- ¹⁰⁴ Ibid., S. 99.
- ¹⁰⁵ *Novotny Fritz. Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Wien, 1938.
- ¹⁰⁶ Зедльмайр использует термин из психологии Ясперса.
- ¹⁰⁷ Зедльмайр обращает внимание на включенность Сезанна в известную тенденцию: непосредственно перед Сезанном у Сёра человек стал «деревянной куклой, манекеном или каким-то автоматом», позднее у Матисса значение человеческого образа приравнено будет к рисунку на ковре.
- ¹⁰⁸ Можно перевести и иначе: «только внешне кажется, что они смотрят».
- ¹⁰⁹ Verlust der Mitte, S. 100. Ср. принципиально иную оценку у Курта Бадта: *Badt K. Die Kunst von Cézanne*. München, 1965.
- ¹¹⁰ Здесь Зедльмайр ссылается на советского психолога Узнадзе. Видимо, имеется в виду его теория «психологической установки». См: *Узнадзе Д.Н. Общая психология*. Тбилиси, 1940.
- ¹¹¹ Verlust der Mitte, S. 102.
- ¹¹² Ibid.
- ¹¹³ Ibid., S. 102–103.
- ¹¹⁴ Ibid., S. 103.
- ¹¹⁵ Ibid., S. 104.
- ¹¹⁶ В максимальной степени все подобное проявилось в сюрреализме, которому Зедльмайр посвящает последний раздел главы, названный «Хаос тотального отпадения».
- ¹¹⁷ Verlust der Mitte, S. 110.
- ¹¹⁸ «Но свой специфический смысл как самостоятельное произведение торс приобретает только благодаря стремлению выйти за пределы только человеческого (это стремление заметно и в других областях творчества того времени). И торс выдает — пускай и только чуть слышно, если сравнивать со взрывами, сотрясающими живопись, — своеобразную отдаленность от жизни созерцания и одновременно первую эмансипацию пластического образа человека от “природного”, от человеческого» (Ibid., S. 110–111).
- ¹¹⁹ Это устойчивый прием Зедльмайра: в «Возникновении собора» название всей книги повторяется даже три раза, образуя своего рода концентрические методологические круги, которые, постепенно сужаясь, дают все более углубленное и все более конкретное сущностное знание...
- ¹²⁰ Они напоминают знаменитые «феноменологические свойства» собора (балдахин, диафаническую стену, охватывающую форму, фасеточную стену и т. д.). Иначе говоря, данные непосредственного интуитивного, экзистенциального опыта-переживания складываются в некоторую «объективную» систему, которая и служит основой, материалом, объектом «интерпретации».
- ¹²¹ Verlust der Mitte, S. 114.

- ¹²² Употребленное Зедльмайром немецкое слово *Widersacher* обозначает и конкретное «врага рода человеческого», отсылая, одновременно к главной книге Л. Клареса: *Klages L. Der Geist als Widersacher der Seele* (1939).
- ¹²³ *Verlust der Mitte*, S. 115.
- ¹²⁴ Стоит обратить внимание на отсутствие у Зедльмайра любых выпадов против З. Фрейда (во всяком случае, он его никогда не называет в связи с «некоторыми школами современной психопатологии»). Зато чуть ниже мы встречаем в связи с исследованиями тех областей, где «человеческая сущность оказывается под вопросом...», упоминание «психологии примитивных народов, душевнобольных и преступников, психологии наркоманов и психологии сновидений, психологии масс и обезьян». Последний объект исследований — явный намек на «гештальт-психологию» (хотя опять не поименованы ни Келер, ни Коффка).
- ¹²⁵ *Verlust der Mitte*, S. 118.
- ¹²⁶ *Ibid.*
- ¹²⁷ Зедльмайр ссылается на следующую работу Бердяева: *Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире. К пониманию нашей эпохи* (1934, нем. пер. — 1935). Мы не будем останавливаться подробно в данной работе на этих источниках Зедльмайра, они являются предметом особого интереса автора работы в настоящее время и требуют дополнительных исследований. Отметим только общую историософскую установку Бердяева, сочетающего искренность чувства и мысли со специфическим религиозно-идеологическим эпатажем: «Стало общим местом говорить, что мы живем в эпоху исторического кризиса <...> В действительности, то, что происходит, глубже — происходит суд над историей, а не над одной из эпох истории. И в этом смысле мы живем в эпоху апокалиптическую, именно в этом смысле, а не в смысле скорого наступления конца мира. Существует внутренний апокалипсис истории <...>» (Цит. по: *Бердяев Н.А. Философия свободного духа*. М., 1994, с. 318).
- ¹²⁸ *Verlust der Mitte*, S. 113.
- ¹²⁹ *Ibid.*, S. 125.
- ¹³⁰ *Ibid.*, S. 126.
- ¹³¹ *Ibid.*, S. 128.
- ¹³² *Ibid.*
- ¹³³ *Ibid.*, S. 129. Эта тема «шедевров тотальной войны» сквозная для Зедльмайра, можно представить ее экзистенциальный характер, если учитывать его собственный опыт двух войн... См. об этом более развернуто: *Sedlmayr H. Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg, 1955, S. 80–85.
- ¹³⁴ Эту *analogia morbi* сам Зедльмайр называет «das *Gesamtbild* der Störung» (*Verlust der Mitte*, S. 130). Что значит этот *Gesamtbild*, только что созданный интерпретатором? Чем он отличается от утраченного *Gesamtkunstwerk'a*? В контексте зедльмайровской теории *Nachschaffen* не выступает ли здесь ученый-критик в роли не только интерпретатора, создающего смысловую, интеллектуальную *репродукцию* произведения, но и психотерапевта, занятого духовной *реставрацией*, восстановлением эпохи? См. об этом чуть ниже.
- ¹³⁵ *Frankl Viktor E. Ärztliche Seelsorge*. Wien, 1947⁴.
- ¹³⁶ В привлечении психиатрических аналогий Зедльмайр совсем не одинок: «Толковать общие понятия без образной речи невозможно, и метафоры вроде “недуг” и “расстройство” здесь вполне уместны. Во всяком случае, сам “кризис” — термин Гиппократов. Для общественной и культурной сфер ни одно сравнение не годится лучше медицинского. Ясно, как день, что наше время страдает лихорадкой. Может быть, это лихорадка роста? Кто знает! Дикие, бредовые фантазии, бессвязная речь. Или же перед нами нечто большее, серьезнее, чем ско-

ропреходящее возбуждение мозга? Нет ли тут оснований говорить о навязчивых галлюцинациях как результате глубокого поражения центральной нервной системы?» (*Хёйзинга Й.* В тени завтрашнего дня. М., 1992, с. 266). Создается впечатление, что «психиатрические параллели» в критике культуры — самые устойчивые. Почти в тех же словах выражался когда-то и профессиональный психиатр-клиницист Макс Нордау (1892), ученик Ч. Ломброзо, «антимодернистский призрак XX века», по словам одного отечественного исследователя (В.М. Толмачева): «Главным проявлением умственного расстройства наших современников <...> служат: мистицизм как результат неспособности к сосредоточенному вниманию <...>; эгоизм как результат ненормального состояния чувствующих нервов, <...>, извращения инстинктов, <...> ложный реализм, вызываемый туманными эстетическими теориями <...>» (*Нордау М.* Вырождение. М., 1995, с. 313). Полезно проследить как параллельно с развитием психиатрии эволюционировала и подобная метафорическая парадигма: если для Нордау и Хёйзинги речь идет о «поражении центральной нервной системы», то есть об «эндогенных» и преимущественно биологических процессах, то у Зедльмайра мы видим более продвинутую и дифференцированную картину шизофрении, паранойи и т. д. как явлений психодинамического свойства. Главное в другом: в отличие от Нордау, у Хёйзинги и Зедльмайра все ограничивается не более как метафорами. Подлинные симптомы, диагноз и прогнозы у них лежат принципиально в «иных сферах», в области духа и религии.

¹³⁷ Verlust der Mitte, S. 131. Несомненно, призрак архаического и физиологического Нордау продолжал пугать всех сторонников современного искусства и через 50 лет: любая психологизированная критика авангарда заставляла их вспоминать совершенно невероятные по степени грубости, агрессивности и провокационной неадекватности пассажи этого психиатра-профессионала и искусствоведа-любителя («Безнадежных психопатов следует предоставить их собственной участи. Излечить или спасти их нельзя. Они будут некоторое время безумствовать, затем погибнут». — *Нордау М.* Цит. соч., с. 323). Беда заключалась, впрочем, совсем не в этой примитивности суждений: тезис о «вырождении» несомненно подготовил нацистскую теорию и практику по отношению к т. н. «вырожденному искусству». Отсюда понятны и попытки Зедльмайра отмежеваться от подобного грубого биологизма, и одновременно стремление его оппонентов навесить ему именно такой ярлык, напоминающий о его не совсем безупречном и совсем не далеком прошлом в период нацистского аншлюса.

¹³⁸ Стремительно обобщая наблюдения над живописью, Зедльмайр буквально в следующем абзаце выстраивает непрерывный ряд патологии от «современного строительства» до «диалектической теологии и экзистенциализма». Все эти явления отличает именно «утрата середины», утрата человеческого, «среднего» положения в мироздании. Признаки этой утраты — «стремление к [чрезмерной] близости к Богу, невозможность вынести свое тварное несовершенство». Перед нами уже картина больного, инфицированного и заразного космоса. Ср.: «Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится доньше; и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего» (Рим. 8, 22–23).

¹³⁹ Хотя именно в следующих главах второй части присутствует и чисто методологическое обоснование выбранного подхода. В любом случае логика рассуждений Зедльмайра понятна уже из их названий: «“Автономный” человек» — «У истоков современности» — «Три художественные революции XVIII века» — «От “освобождения” к отрицанию искусства». Причем последняя глава — краткое и весьма выразительное резюме всего сказанного прежде. Такие систематизирующие исторические экскурсы-обобщения располагаются на протяжении всей книги, образуя узловые точки-переходы к новому уровню проблем.

¹⁴⁰ Опять же нельзя не отметить структурно-композиционные качества книги Зедльмайра: главный тезис всей книги — утрата человеком своего «срединно-

го», посреднического положения в мироздании из-за стремления к обособлению, к «автономизации». Резюме этой идеи — 8-я глава из 16-ти. И именно в ней — методологическая сердцевина, раздел о «первопричинах».

¹⁴¹ Verlust der Mitte, S. 135.

¹⁴² Ibid., S. 148.

¹⁴³ Ibid., S. 141.

¹⁴⁴ А именно — Лютцелер (Op. cit., S. 38), добавляющий, что это есть одновременно и выход за пределы науки («по ту сторону науки»).

¹⁴⁵ Конечно, понятие «структура нарушения» может смутить. Но, похоже, Зедльмайр предвосхищает, правда исходя из иных предпосылок, постструктуралистскую проблематику 60-х годов. См., например, об этом: *Hofmann W. Fragen der Strukturanalyse. — Ztschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft, XVII/2, 1974 und Bruchlinien, S. 70–89.*

¹⁴⁶ Verlust der Mitte, S. 131. Понятие аналогии у Зедльмайра, особенно в поздний, «онтологический» период, — весьма универсально: *Dittmann L. Op. cit., S. 203.*

¹⁴⁷ Еще раз подчеркнем эту пару — явный признак зедльмайровского неотомистского вдохновения.

¹⁴⁸ Verlust der Mitte, S. 156.

¹⁴⁹ «Однако критические элементы в области искусства и постижение их внутренних взаимосвязей показывают, что здесь все составляет нераздельное единство. Не получится положительно оценить те феномены, которые желательны из идеологических соображений, и избавиться от тех, что кажутся незначительными или случайными выродившимися отростками. Не получится осуществить, так сказать, локальную терапию. То есть друг с другом борются, собственно говоря, две антропологии, два обобщенных восприятия человеческой сущности. И эта схватка приближается к своей кульминации» (Ibid.).

¹⁵⁰ Ibid., S. 157.

¹⁵¹ Ibid., S. 158.

¹⁵² Показательно, что здесь за помощью Зедльмайр обращается уже к В. Соловьеву с его положительно-оптимистической историософией.

¹⁵³ «Чтобы оценивать художественно, необходимо владеть четким представлением о том, что есть и чем должно быть произведение искусства. В своем основании художественная критика, равно как и история искусства, должна была бы иметь обоснованное и глубокое учение о произведении искусства» (Ibid., S. 159).

¹⁵⁴ Ibid., S. 161.

¹⁵⁵ Очевидная аллюзия к преданиям о Св. Граале.

¹⁵⁶ Ibid., S. 162.

¹⁵⁷ Ibid., S. 162.

¹⁵⁸ Это все оттенки значения довольно примечательного составного немецкого слова «Zeitalter», при буквальном переводе которого получилось бы нечто многозначительное: «возраст времени». Отдельная проблема — теория времени у Зедльмайра (мы касались ее кратко в главе о методологии). И шире — важный круг общенсторических и историософских тем, одна из которых — «возрасты человеческого рода».

¹⁵⁹ Ibid., S. 166.

¹⁶⁰ Ibid., S. 167. Для Зедльмайра-католика важно размежеваться с восточным христианством: «И уже здесь романское искусство отличается от восточно-византийского. На Западе светский полюс искусства, имперское искусство

(Keiserkunst) в общем-то введено в церковь. В то время, как в Византии церковь и императорский дворец противопоставляются друг другу как внутренне равнозначные задачи — причем императорский дворец гораздо более всеобъемлющ, чем церковное здание, и ставит искусству куда более многообразные задачи, — на Западе все то, что появляется вне церкви, в пфальцах или епископских резиденциях, оказывается всего лишь фрагментом или рефлексом церковного искусства». Весьма показателен оборот: «как в *христианском*, так и в *византийском* искусстве...» (Ibid., S. 166).

¹⁶¹ Ibid., S. 169.

¹⁶² *Weise Georg. Italien und die geistige Welt der Gotik* (1939).

¹⁶³ *Verlust der Mitte*, S. 169.

¹⁶⁴ Ibid., S. 164.

¹⁶⁵ Ibid., S. 174.

¹⁶⁶ Зедльмайр обращает внимание, что сам Шпенглер отказывается отвечать на вопрос о неизбежности цивилизации, если до конца следовать его культурологической логике (Ibid., S. 175).

¹⁶⁷ «Пытаясь определить место и функцию нашего века в мировой истории, необходимо различать, таким образом, три группы феноменов: возраст западной культуры, ее дегуманизацию и планетарное распространение» (Ibid., S. 176).

¹⁶⁸ Ibid., S. 178. Один из критиков с целью подчеркнуть единство критической традиции, связывающей Зедльмайра со Шпенглером, называет дискуссию автора «Утраты середины» с автором «Заката Запада» «семейной ссорой» (*Schnitzeler Hermann. Verlust der Mitte. — Zetschrift f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft*, Bd. I, 1951, S. 221).

¹⁶⁹ См. об этом подробнее у Ф. Адам ван Схельтемы: *Adama van Scheltema Frederik. Die Kunst des Abendlandes. Bd. 5: Die Kunst der Moderne*. Stuttgart, 1960, S. 10ff. Этот замечательный историк и философ искусства сам в свою очередь пытается (местами небезуспешно) обогатить Зедльмайра идеями Тойнби.

¹⁷⁰ Главным же источником экзистенциально-феноменологических концепций времени Зедльмайра всегда остается О.Ф. Больнов, в частности его работа «Сущность настроений» (*Das Wesen der Stimmungen*, 1941). Впрочем, Зедльмайр находит явные созвучия между идеями Соловьева и Больнова (*Verlust der Mitte*, S. 180–181). У Больнова Зедльмайр цитирует следующее, действительно фундаментальное положение: «...историческое мгновение, которое при внешнем восприятии времени выглядит как замкнутый срез между прошлым и будущим, само содержит в себе особый запутанный временной гештальт, охватывающий связи с будущим и прошедшим. Прошедшее не является просто тем, что превратилось в ускользающую точку во времени и потому теперь не существует, оно первичнее того самого, что принимается как действие сущего в настоящем в смысле несущем, поддерживающем, препятствующем. По этой причине прошлое образует действующую составляющую этого настоящего. И соответственно, будущее не является просто тем, что однажды должно будет появиться в какой-то дальней точке во времени и потому теперь еще не существует. Будущее есть нечто как раз более первичное, чем то, что содержится в настоящем как задача и цель, как надежда и угроза. И таким образом будущее вырабатывает столь неустранимую составляющую этого настоящего, *что без этой связи с будущим "простое" настоящее совершенно не может быть осмысленно описано*».

¹⁷¹ *Verlust der Mitte*, S. 181.

¹⁷² Ibid., S. 182–183. Хотя, конечно же, это прежде всего стилистический прием. Ср. схожий «физиологизм» стиля у Вейдле: «...по-прежнему сияла музыка, рождались статуи и картины, только роды становились все тяжелей, и все решительней разьедали живую творческую ткань освобожденные бесстилем жгучие кис-

лоты» (Вейдле В.В. Цит. соч., с. 89–90). Снова мы вынуждены отмечать известную в сравнении со своим русским источником сдержанность Зедльмайра при всей их общей склонности к причудливо-шокирующей метафорике, порой как бы чересчур резко сфокусированному словоупотреблению. Стоит отметить, что Вейдле чувство меры и вкус изменяют чаще. Ср., например: «Все будет разумно и бесплодно, гулко и светло. Кропите мертвецкую известкой и сулемой, — но не в чайни рождения или воскресенья» (там же, с. 119). Или: «Писатель избирает жизнь, не до конца разъятую рассудком, потому что ее он еще в силах преобразить, пресуществить; ведь и для церковного таинства требуется хлеб и вино, а не продукты цивилизации: нитроглицерин или цианистый калий» (Там же, с. 139). Очевидно, что Вейдле слегка играет сакральными понятиями.

¹⁷³ Verlust der Mitte, S. 183.

¹⁷⁴ Ibid., S. 185.

¹⁷⁵ Ibid., S. 189.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid., S. 190.

¹⁷⁹ Зедльмайр опять обращается к Юнгеру: «Секрет в том, что страдание вырабатывает высшую исцеляющую силу». И тут же он добавляет от себя: «Надежда в том, чтобы страдать при подобных условиях как можно глубже» (Ibid., S. 190).

¹⁸⁰ Ibid., S. 190–191.

¹⁸¹ Вейдле В.В. Цит. соч., с. 79. Иначе говоря, Зедльмайр дополняет эти «поэтические святцы», этот «мариолог культуры» художниками. А самого Вейдле — более определенным и более, если можно так сказать, серьезно-строгим, хотя и милостивым подходом. Ср. следующую фразу Вейдле: «Художник в наше время — духовное лицо среди мирян; он исповедник, он мученик, но и в качестве мученика он узурпатор. Этого ему нельзя перенести. Нет мира; сокрылся Бог <...> Спасти искусство, исцелить одиночество художника и не всесветным поворением гоголевской жертвы, и не отказом от жертв ради услужения пресыщенному человечеству, а только просветлением мира, религиозной *instauratio magna**, которое сделает ненужным одинокие мученические костры, остановит кровь, ныне истекающую из ран пронзенного человеческого творчества, избавит поэта от смертельного его подвига, от его высокого, но *безблагодатного* (выделено нами. — С.В.) священства» (Там же, с. 83). У Зедльмайра-католика и просто западного христианина ни такой словесный оборот, ни такой концептуальный «поворот» — невозможны. Сразу бросается в глаза почти полное смысловое несовпадение, с одной стороны, и греческого, и западного *marturos* («свидетель»), а с другой — славянского «мученик»: ничто и никто не может лишить мученика-свидетеля его подвига свидетельства!

¹⁸² Verlust der Mitte, S. 191.

¹⁸³ Библиография работ, посвященных «Утрате середины», приведена в конце книги.

¹⁸⁴ Polemika опубликована в *Kunstchronik*, 2. Jhg., 1949, S. 227–233. О самом II Съезде см. в том числе заметку Гюнтера Бандманна: *Bandmann G. Zweiter Deutscher Kunsthistorikertag... — Der Cicerone*, 1949, S. 126–129. Кроме того, материалы «Дармштадтского собеседования» собраны в: *Das Menschenbild in unserer Zeit. Das Darmstaedter Gespaech 1950. Hrsg. v. G.Evers, Darmstadt, 1951.*

¹⁸⁵ Polemike Зедльмайра и Хафтманна вокруг первой *Dokumenta* посвящена диссертация: *Sonntag Dina. Zugriff auf die Moderne. Fallstudien zu Kunstwissenschaft und Kunstausstellung um 1950 (Diss.)*, Stuttgart, 1997. Исследовательница, между

* Великим восстановлением (*лат.*).

прочим, прямо указывает, что «рецепция “Утраты середины” с самого начала вращалась вокруг ценностно ориентированной позиции автора» (S. 33). О Dokumenta см. в том числе у Адорно: Адорно Т. Эстетическая теория, М., 2001, с. 266.

¹⁸⁶ Kunstchronik, 2. Jhg., 1949, S. 228.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid., S. 228–229.

¹⁸⁹ Ibid., S. 228–229. Всякое применение данных науки как всего лишь «интеллектуальной орнаментики» — сомнительно, заканчивает Хафтманн.

¹⁹⁰ S. 294–298.

¹⁹¹ Ibid., 232. Polemika уже с самой книгой Хафтманна, ироническая интерпретация его тезиса об основных «фиксациях-манifestациях» современного искусства — содержание заметки Зедльмайра «Великая Реальность и великая Абстракция»: Das große Reale und große Abstrakte. — Wissenschaft und Weltbild, 8, 1955, 1–8.

¹⁹² Ibid., S. 233.

¹⁹³ Ibid., S. 294–98.

¹⁹⁴ Можно выделить две наиболее болезненно-обостренные реакции на книгу Зедльмайра: Kieser Emil. [Verlust der Mitte]. — Zeitschrift f. Kunstgeschichte, 13, 1950, S. 158–162; Voß, Hermann. [Verlust der Mitte] — Zeitschrift f. Kunst, 4.Jhg., 1950, H. 1.

¹⁹⁵ Scheja Georg. Zur Erkenntnis und Wertung der modernen Kunst. — Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 25, 1951, S. 250–265.

¹⁹⁶ Idem., S. 250.

¹⁹⁷ Idem., S. 251.

¹⁹⁸ Idem., S. 253. Ситуация, конечно же, осложняется политическими и идеологическими конфронтациями. И во все это втягивается как никакая иная наука история искусства.

¹⁹⁹ Idem., S. 254. По мнению Шейя, «книга Зедльмайра не стремится быть историей искусства XIX века» (S. 255).

²⁰⁰ Idem., S. 257.

²⁰¹ Idem., S. 258.

²⁰² Idem., S. 262.

²⁰³ То есть вопрос упирается именно в оценку этой самой «современности». Является ли подобная ситуация художественной или именно экзистенциальной? Для Шейя Зедльмайр — историк, вооруженный неадекватным методом, не чувствующий специфики «художественных» измерений современного искусства. Для других же, наоборот, он оказывается критиком-моралистом, неверно выбравшим себе предмет для благочестивых упражнений. Мы вернемся ниже к этой проблеме правильной «квалификации» книги, определения ее жанровой и методологической принадлежности, запомнив и такое серьезное соображение: «психические выражения протекают в условиях бессознательной селекции. <...> Искусство ни в коей мере не является чистым отражением внутридушевных процессов, оно есть скорее духовный процесс, устанавливающий значение. В психологической области критерий качества никак не может всплывать. Но подобное является ядром художественного формообразования (Gestaltung)» (Scheja G. Op. cit., S. 264–265).

²⁰⁴ Jähniig Dieter. Hegel und These vom «Verlust der Mitte». — Spengler-Studium. Festgabe f. Manfred Schröter zum 85. Geburtstag. Hrsg. v. Anton Mirko Koktanek. München, 1965, S. 147–176.

- ²⁰⁵ Op. cit., S. 163–164.
- ²⁰⁶ Ibid.
- ²⁰⁷ Op. cit., S. 163. Именно здесь Ениг ссылается на Г. Шейа.
- ²⁰⁸ Op. cit., S. 171.
- ²⁰⁹ *Hofmann W.* Zu einer Theorie der Kunstgeschichte. — Zeitschrift f. Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft, Bd. XIV (1951), S. 118–123. Цит. по: *Hofmann W.* Bruchlinien...
- ²¹⁰ Ibid., S. 11.
- ²¹¹ Ibid., S. 12.
- ²¹² Ibid., S. 13. С точки зрения другого оппонента Зедльмайра, Диттманна, это не вопрос, а приговор структурному анализу. Но следует признать, что Диттманн сознательно, в полемических целях сгущает краски. На этот вопрос можно дать ответ, и он становится основой всего развития структурного метода.
- ²¹³ Ibid., S. 13–14.
- ²¹⁴ Иногда Хофманн просто грешит против фактической правды, говоря, например, что «у Зедльмайра не найти никакого указания на тот духовный процесс, который дает в результате правильную установку» (Ibid., S. 14).
- ²¹⁵ Ibid., S. 15.
- ²¹⁶ Ibid.
- ²¹⁷ Ibid., S. 16.
- ²¹⁸ В немецком языке это очень богатый семантический ряд: heil — «цельный», heilen — «лечить», heilig — «святой», heillos — и «ужасный, скверный», и «неизлечимый».
- ²¹⁹ Ibid., S. 17.
- ²²⁰ Впрочем, трудно ожидать от Хофманна объективности, справедливости в «сфере духа», если для него религия — это всего лишь «духовное здоровье»...
- ²²¹ Интересно, что в сборнике методологических работ Хофманна, изданном в начале 70-х годов, ранней статье об «Утрате середины» предшествует «Предисловие», написанное соответственно в 70-е годы. В нем произведение искусства сравнивается с тестом Роршаха: каждый имеет возможность внести свой смысл в то, что у него перед глазами. Как не вспомнить старую зедльмайровскую идею гештальта как *maschia*, «пятна», открытого толкованию и пониманию...
- ²²² Op. cit., S. 12.
- ²²³ Однако один из критиков уже книги Диттманна указывает, что «зедльмайровские “критика культуры” и “метаистория” вырываются за рамки книги Диттманна» (*Lützel H.* Op. cit., S. 39).
- ²²⁴ *Dittmann L.* Op. cit., S. 196–197. Последний пассаж Диттманн обосновывает цитатой из работы Ф. Вайнхандля 20-х годов.
- ²²⁵ Op. cit., S. 197.
- ²²⁶ Op. cit., S. 202. Лютцелер, однако, категорически заявляет, что неверно оценивать «Утрату середины» с точки зрения структурного анализа (*Lützel H.* Op. cit., S. 39–40).
- ²²⁷ Особенно настойчив в отстаивании либеральных ценностей в науке Диттманн.
- ²²⁸ *Dittmann L.* Op. cit., S. 192.
- ²²⁹ *Scheja G.* Op. cit., S. 265.

- ²³⁰ *Schmitzler*. Op. cit., S. 221.
- ²³¹ *Scheja G.* Op. cit., S. 263. Стоит обратить внимание, что, защищая от Зедльмайра современное искусство, Шейа состояние современного художника сравнивает с «психическим аутизмом», имея в виду, что тем самым он не подлежит нравственной оценке (S. 265). Современное искусство — «морально невменяемо». Довольно сомнительная защита: зедльмайровский «диагноз» все-таки давал какую-то надежду на выздоровление, аутизм же, как известно, не лечится. Впрочем, различие душевного расстройства и духовного недуга — важнейшая проблема и практики душепопечения, и пастырского богословия вообще.
- ²³² Он сам признает, что большинство враждебно настроенных критиков как будто не читали третью часть (Op. cit.).
- ²³³ *Тойнби А. Дж.* Цивилизация перед судом истории. СПб., 1996.
- ²³⁴ *Schmitzler*. Op. cit., S. 222.
- ²³⁵ Это тот же Хофманн, Фредерик Адама ван Схельтема, Бельтинг.
- ²³⁶ *Тойнби*. Цит. соч., с. 149.
- ²³⁷ Но представление о самостоятельной истории искусства, конечно же, рождается вместе с появлением представления о самостоятельности искусства вообще.
- ²³⁸ *Hofmann W.* Das irdische Paradies. München, 1960, S. 101.
- ²³⁹ *Ibid.*, S. 120.
- ²⁴⁰ *Ibid.*, S. 15.
- ²⁴¹ Старая, еще довоенная зедльмайровская идея гештальта как *maschia*, «пятна», открытого толкованию и пониманию...
- ²⁴² *Belting*. Op. cit., S.18.
- ²⁴³ *Ibid.*, S. 22–23.
- ²⁴⁴ Они, в свою очередь, как образцы критики современности, восходят к Гегелю.
- ²⁴⁵ *Belting*. Op. cit., S. 24.
- ²⁴⁶ *Ibid.*
- ²⁴⁷ *Belting*. Op. cit., S. 25.
- ²⁴⁸ *Ibid.*, S. 28.
- ²⁴⁹ Из работ А.К. Данто следует отметить: *Danto A.C.* Embodied meanings: critical essays and aesthetic meditations. N.Y., 1994; From aesthetics to art criticism and back // *Journal of aesth. and art criticism*. 1996. 54. № 2 (spring). P. 105–115; *Danto A.C.* The philosophical disenfranchisement of art. N.Y., 1986; *Danto A.C.* The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art. Cambridge (Mass.), 1981 (нем. изд. — *Danto A.C.* Die Verklärung des Gewöhnlichen: eine Philosophie der Kunst. F. a. M., 1991).
- ²⁵⁰ *Belting*. Op. cit., S. 29.
- ²⁵¹ *Гурджини Р.* Конец Нового времени. — Вопросы философии, 1990, № 4, с. 150.

История искусства, в отличие от средневекового богословия, обладает более отчетливым зрением, ибо в деле исторической интерпретации она располагает наглядно данными источниками.

Ханс Янтцен

«Возникновение собора» не просто вершина творчества Зедльмайра-архитектуроведа. У этой книги более универсальный смысл. Эта книга имеет программный, «парадигматический» характер: она призвана описать, дать модель «возникновения» совершенного произведения искусства вообще (причем возникновения в рамках *Geistesgeschichte*). Но, что еще более существенно, эта книга — модель, парадигма образцовой интерпретации, иллюстрация того, как рождается, «возникает» — при каких условиях и с какой целью — новая история искусства.

Но с другой стороны, «Возникновение собора» есть и безусловный синтез предшествующей великой историографической традиции: формально-стилистического изучения предмета, к которому добавился в ближайшее к Зедльмайру время иконологический (семантический) подход. Можно сказать, «архитектура как носитель смысла» — девиз архитектуроведения 40-х годов¹.

Но уже на рубеже веков старая традиция католической «церковной археологии» (Й. Зауер) обогащается «иконографией архитектуры» (Э. Маль)². Иконология и структурно-гештальтный метод поднимают смысловой подход к архитектуре на новый уровень. Можно сказать, что вообще в архитектуроведении отработывались новейшие методологические установки: архитектура и более абстрактна, и более податлива интерпретации (в силу абстрактности), и более гештальтна, т. е. с большим успехом регулирует условия своего восприятия, будучи сама непосредственным выражением сенсорно-моторных и эмоционально-перцептивных установок и норм³.

Замысел и предпосылки «Возникновения собора»: историография как симптом

Задача состоит в том, чтобы подобному разорванному образу собора и разорванной картине его возникновения противопоставить образ новый, устойчивый и удовлетворительный. Удача в разрешении этой задачи будет свидетельствовать о том, что с 1925 года история искусства достигла прогресса. Ибо постижение собора является, вероятно, самой сложной проблемой, поставленной вообще перед историей искусства — по крайней мере, историей западного искусства. Но одновременно это и такая проблема, верное прояснение которой может послужить распространению величайшего света познания.

Ханс Зедльмайр⁴

Истинная заслуга составителя «Собора» заключается в том, что началом [книги] является теоретическое размышление о предмете истории искусства. В заключение же он приходит к новому сверхэстетическому понятию искусства, к понятию христианского искусства.

Мартин Гюзебрух

Уже нетипичный для самого Зедльмайра объем этой, по выражению одного из рецензентов, «сильно толстой книги»⁵ — более 600 страниц — свидетельствует о глобальности замысла и, главное, о ее многоуровневой структуре. Книга представляет собой своего рода квинтэссенцию методологических взглядов Зедльмайра и практически иллюстрацию-выражение его научных убеждений. Это подлинная *Summa methodologiae*, истинный «собор» мыслей, чувств, и убеждений⁶. «Отрицательный» опыт «Утраты...» только стимулировал поиск и обретение положительных итогов. Хотя, как мы постараемся показать, эти итоги были не столь положительны, как может показаться на первый взгляд.

Иначе говоря, для понимания «Возникновения...» (как и для понимания «Утраты...») необходимо учитывать время их написания — сразу же после окончания войны. Это своего рода поствоенный диптих Зедльмайра: книги переплетаются друг с другом не только методологически, но и тематически, как это ни покажется странным на первый взгляд⁷. Книги близки и историей своего создания.

По словам самого Зедльмайра, «первая мысль» о написании книги возникла у него в 1931 году после обсуждения с Отто Пэхтом доклада Зедльмайра «Эллинистическая архитектура, архитектура Священной Римской империи и постсредневековая архитектура». Идеи Пэхта дополняли доклад и открывали перспективу новой книги. Под впечатлением от знакомства с известной работой Ханса Янтцена 1927 года была написана статья «Первая средневековая архитектурная система» (1932)⁸. Замысел книги с 1934 года «изменил свой горизонт», по словам Зедльмайра, благодаря «глубокомысленным замечаниям Михаила

Алпатова», указавшего на собор как Gesamtkunstwerk и пример Abbild'a*⁹. В 1936 году была практически написана первая часть — «Феномен собора», а «общий эскиз» книги был представлен на XIV Конгрессе историков искусства в Берне¹⁰. Речь при вступлении на должность заведующего кафедрой в Венском университете и статья «Поэтические корни собора»¹¹ — вехи в написании книги. Проблеме готического собора был посвящен студенческий семинар зимы 1941 года. Диссертации учеников Зедльмайра внесли, по его признанию, немаловажный вклад в написание «Возникновения...». Свой окончательный вид книга обрела уже после войны, в 1946–1949 годах...

«Возникновение собора» имеет совершенно четкий, рациональный, легко и адекватно прочитываемый план. В нем осуществлена конкретная методологическая установка. Вполне определенной теоретической доктрине подчинена вся повествовательная структура работы. Вся организация и вся интерпретация гигантского фактического материала, изложение наблюдений и выводов — все в данной книге есть воплощение единой, сквозной идеи. Но в себе самой эта идея устроена довольно сложно.

Необходимо обратить внимание, что первичный феноменологический опыт у Зедльмайра связан не с наблюдением непосредственно исторического материала. Зедльмайр действует довольно точно именно методологически и начинает с «картины» изучения готики. По нашему мнению, это очень существенная черта Зедльмайра: острое и непосредственное ощущение своего места внутри определенного «состояния» прежде всего науки, этапа ее (науки) истории. И с размышлений о ней, с оценки ее достижений и, главное, недостатков и начинает Зедльмайр свое движение навстречу историческому феномену¹².

Но уже название этого историографического Введения — «Образ собора в распаде» — дает понять, что Зедльмайра не просто не устраивает состояние изучения готики до него. В общей «разорванной картине» изучения готики Зедльмайру видится все тот же набор симптомов, что был сформулирован им в «Утрате середины». *Не только искусство и культура, но и наука может быть нездоровой. И болезнь, поразившая науку, именуется «стилистическим подходом, современной»* (выделено нами. — С.В.) историей стиля». Ее основатели — Ригль и Вельфлин имели дело с классическим искусством и просто не воспринимали «предмет» средневекового искусства (S. 18).

Но и в историографии Зедльмайр придерживается единой критически-оценочной схемы: в общей нездоровой картине можно обнаружить здоровые элементы, которые и подсказывают выход из положения. И эти здоровые силы таятся, конечно же, в непосредственности романтического созерцания и в отдельных явлениях середины XIX века, когда болезнь еще не так развилась. Не случайно всю книгу пронизывает сквозная линия эпиграфов из Огюста Родена¹³. Как мы видели в методологических текстах Зедльмайра, его главная теоретиче-

* Отображения (нем.).

ская «интенция», источник его теоретического вдохновения — та непосредственность «впечатления» и «переживания», что характеризует чаще любителей и художников, чем профессиональных ученых (в этом смысле Роден соответствует обоим критериям: как скульптор он — творческая личность, а как знаток архитектуры — любитель).

Но и в профессиональной среде, согласно Зедльмайру, существует альтернативная линия, подготовившая адекватное «созерцание искусства». Это традиция А. Шмарзова и В. Пиндера¹⁴, которую Зедльмайр называет «феноменологическим направлением, не отягощенным “основными понятиями”, но обретающим понятия дескриптивные из самого предмета» (S. 18). Вершина феноменологической школы в истории изучения средневекового искусства — Х. Янтцен¹⁵. Как мы увидим ниже, это действительно главный источник вдохновения самого Зедльмайра, хотя сам Зедльмайр называет еще Отто Пэхта, Михаила Алпатова, а также своих безвестных венских учеников из зимнего семинара 1941 года.

Итак, поставлен диагноз (уже самой науке), прописаны лекарства, начинается собственно «курс лечения»...

Структура «Возникновения...» и сущность собора

Только попытка соединить воедино, в конкретное целое результаты исследований на протяжении ста лет выявляет те конструктивные идеи, что обладают силой организовать весь корпус знаний. Но это является и пробным камнем истинной теории.

Ханс Зедльмайр

Как было уже сказано, книга производит впечатление уже своей ясной и продуманной структурой. «Возникновение собора» состоит из трех основных частей (назначение краткой, но очень важной четвертой части и всего, что следует за ней, мы выясним позднее).

Эти три части имеют в высшей степени характерные и понятные названия: «Сущность собора» — «Возникновение собора» — «Последствия собора».

Итак, вначале — непосредственное и феноменологическое созерцание феномена, прямое усмотрение его сущности и описание того впечатления, которое феномен производит. Это самая сильная и действительно «впечатляющая», мастерски написанная, абсолютно художественная часть. Зедльмайру удается передать те ощущения, что сопровождают его собственное живое переживание (Erlebnis), совершенно индивидуальное *впечатление* от памятника. Причем именно впечатление и переживание как экзистенциальное событие, как нечто такое, что определяет и условия существования самого наблюдателя.

Но и здесь Зедльмайр остается верен себе: самый первый раздел Первой части назван «Законченный собор». Имеется в виду именно его

концептуальное завершение-пересоздание, феноменологическое «воспроизведение»-репродукция, окончание того, что не успели сделать строители готической эпохи и что не в состоянии были сделать, так сказать, *post festum* историки эпохи позитивистско-психологической.

«Законченный собор» — это, прежде всего, непривычный собор: это полихромный собор¹⁶, в котором играла музыка, совершалась «видимая литургия», устраивались сакральные зрелища, допускались «игры дураков» (каждому из названных аспектов соответствует своя глава). Это, наконец, собор «великолепного Честертона» (на него Зедльмайр нередко ссылается по ходу книги) — еще одного способного к живому восприятию не-историка, *литератора*, журналиста, христианского публициста и апологета. Уже здесь видно, что подход Зедльмайра — это именно восстановление, дополнение утраченной или искаженной картины, своего рода компенсация за все предыдущие неуспехи истории и науки...

Следующий, второй раздел Первой части является вообще одним из центральных во всей книге. Он назван «Феноменом собора» и передает именно основные качества и свойства данного явления. Этот набор феноменологических признаков, переданных средствами языка, система своеобразных «концептов-перцептов», составляет собственно концептуальную базу и эпистемологическую структуру всей книги и, может быть, всей методологии Зедльмайра. Их можно было бы назвать «основными понятиями» Зедльмайра, если бы они не были столь индивидуальны, конкретны (и не были столь очевидными «впечатлениями» от историографии). Перечислим их и попытаемся понять их содержательную сторону.

1. Первый и самый главный элемент в системе Зедльмайра — конечно же его знаменитый «балдахин»¹⁷. Можно сказать, что это самый универсальный элемент.

«Элементы, из которых выстраивается внутреннее пространство собора, суть не несущие стены и перекрытия, но “балдахин” и заполняющие стены. С точки зрения внутреннего пространства вся многочастность собора замыкается этими двумя конститутивными элементами. Первична же идея балдахина. Чтобы видеть собор таким — и чтобы так объяснить его устройство глазу, — необходимо представить себе немисливо увеличенной ту самую форму, что так нам привычна в качестве надстройки над престолом в алтаре. Четыре колонны несут <...> крестовый свод и заключают в себе пространственную призму, которая остается открытой на все четыре стороны» (S. 48).

Эта дефиниция балдахина проста, в простоте своей универсальна и действует на протяжении всей книги в самых разнообразных условиях¹⁸.

«Ни в одной составной части внутреннего пространства нет иного способа оформления (*Gestaltung*) пространственных зон, кроме

как посредством балдахинных ячеек» (S. 48). Это идея, сформулированная в начале книги, собственно говоря, определяет практически всю последующую морфологическую интерпретацию собора. Дело в том, что балдахин заведомо подразумевает и конкретное «состояние» стены, с ним связанной. «Как только, находясь внутри зрелого собора, усматривают устройство этого внутреннего пространства как очевидный балдахин, так тотчас же узнают в стене заполнение между опорами балдахина» (S. 50)¹⁹.

2. Поэтому второй важнейший элемент готической постройки — так называемая «диафаническая заполняющая стена».

«Увиденные как целое, заполняющие стены не редко обладают буквально характером чего-то растянутого <...> текстильного материала, <...> конструкции, между которой натянуты шпалеры» (S. 50). «Совершенно своеобразно устройство стенных заполнений в верхних пространствах классического собора: они образуют решетку» (S. 51). «В классическом соборе от непроницаемой массы стены наличествует только остаток: пространства обозначены, так сказать, каменным трельяжем, то есть пространством и светящимся стеклом» (S. 52). «И под эту “решетчатую стену” центрального корабля подведен на разных слоях сквозной “оптический” фон, образованный пространством, — причем он может быть или своего рода теневой оптической подложкой, или цветным световым основанием, как это первым описал Х. Янтцен в своей прекрасной, воистину революционной работе о готическом церковном пространстве. Он назвал эту стену, использующую в качестве подкладки пространство, “диафанической” стеной» (Ibid.).

И далее Зедльмайр уже цитирует самого Янтцена:

«Стена как ограничение тела продольного корабля не может восприниматься без своего пространственного фона, посредством него она и обретает силу воздействия. Пространственное основание являет себя как оптическая зона, которая именно подложена под стену...».

Однако, как подчеркивает Зедльмайр, сама по себе «диафаническая» стена еще не есть стена готическая. «Пространство собора скорее нужно характеризовать и *созерцать* как *балдахинное пространство с диафаническими заполняющими стенами-решетками* » (S. 53)²⁰. Иначе говоря, речь идет о целостной структуре: это характеристика *отношений* между элементами здания.

Более того, продолжая разворачивать характеристики собора, Зедльмайр вводит следующее уточнение: готическая стена есть «самосветящаяся стена».

«Внутри собора мы оказываемся в пространстве, которое не находится ни в какой связи с естественным пространством мира. Наоборот,

посредством своего света, внутри которого сплетаются цвета и тени, с его таинственным качеством, резко отличающимся от естественно-го света, это пространство характеризуется как “нечто иное”...». «Если совершенно непредвзято описывать впечатление, необходимо сказать: свет идет из самих стен, стены светятся» (S. 54)²¹.

И чуть далее в эту характеристику «диафанической» стены вводится очень важное наблюдение, имеющее принципиальное методологическое значение. Зедльмайр утверждает, что такого рода стены можно сравнить с драгоценными камнями, которые, «согласно *народным представлениям* (выделено мной. — С.В.), светятся изнутри самих себя, отличаясь своим светом от света юстиниановских храмовых пространств, окрашенных в цвета золота и меда» (S. 55). Эта апелляция к народному уровню — характерная черта всякого структурного подхода, склонного иметь дело с древними, неотрефлексированными и бессознательными явлениями. Тем более это касается средневекового сакрального искусства, где более ранний, народно-архаический (не античный, а фактически варварский) «предметный магизм» восприятия образа существовал с уровнем «интеллектуально-логического символизма»²².

3. Следуя таким путем, автор «Возникновения собора» подходит к следующей ключевой характеристике, опять претендующей на универсальность. Это знаменитая «охватывающая форма»²³.

«Своеобразие этой структуры заключается в разложении стены на составные части первого и второго порядка, на охватывающие и охваченные формы» (S. 55–56).

«Самая простая парадигма» такой структуры — аркады, которые включают в себя другие аркады, меньшего масштаба, но такие же точно по форме; меньшие формы как бы заполняют большие, «дословно» их повторяя. Но такая «взаимовключенность» частей касается и всего собора, особенно соотношения в нем верхних и нижних зон (S. 58). Говоря соответствующим языком, «охватывающая форма» образует основное «синтагматическое» отношение в морфологии собора, отвечая именно за связи разномасштабных элементов.

4. Можно заметить, что Зедльмайр, продолжая характеристику готического собора как целого, постепенно расширяет действие этих характеристик, распространяет их на все более обширные уровни целостности. Следующее свойство готики — «парящая постройка» — касается уже всего здания, точнее говоря — всего впечатления, ощущения от здания.

«Впечатление парения доступно для всякого созерцающего такого рода постройки. Но это есть ирреальное парение, ни с чем не сравнимое. <...>Из того факта, что именно несущие части балдахина — для античного восприятия это должно выглядеть абсурдно и гадко — в своем основании тоньше, чем в замке свода, — из

этого обстоятельства глазу, который посредством зрения действительно воспринимает эти формы, самому начинает казаться, что несущие части балдахина не растут снизу вверх, но спускаются сверху, со свода, совсем как воздушные корни» (S. 60).

Стоит заметить, что «впечатление» для Зедльмайра не является сугубо субъективной, то есть недостоверной инстанцией, скорее, даже наоборот: собор *сам* способен воздействовать на зрителя, он почти объективно обладает своей волей. Наблюдателю остается только констатировать и адекватно описывать результаты этого воздействия — желательно, конечно, в терминах «рецептивной эстетики».

Развитием этого «парящего» свойства оказывается уже «принцип пересекающихся этажей» («überschnittene Geschosse» — S. 66), что означает как бы наложение окончаний предыдущего этажа, горизонтального членения, на следующий уровень, этаж. В данном случае речь идет о своего рода проекции балдахинной системы на наружный облик собора.

5. Зедльмайр действительно даже на уровне описания принципиально не делает различия между внутренним пространством и внешней формой.

«Еще более решительным моментом для наружного построения является идея покрыть всю стену отдельными, внешне как будто тонкими решеткообразными сквозными частями-плоскостями, которые для глаза, так сказать, расщепляют стену, собирающую все воедино» (S. 66).

Опять оказывается важным покрытие стены и ее частей не просто одним мотивом, а последовательным, наглядным и, главное, «безостаточным» развитием и трансформацией одного-единственного мотива. И это для Зедльмайра является также конститутивным элементом, которому он предлагает дать трудно переводимое на русский язык наименование *Splitterfläche*. Зедльмайр признает, что столь же сложно это выразить и по-французски; для этого языка он подобрал эквивалент «*facette*». Поэтому по-русски можно перевести дословно — «осколочная плоскость», а можно воспользоваться калькой с французского и говорить о «фасеточной плоскости»²⁴. Существует немецкий синоним «филигранная поверхность». Но для самого Зедльмайра лучшим кажется его собственный французский термин: он связан со словом «лицо» (*face*, *Gesicht*) и точно передает смысл этого явления. «Такая “осколочная”, “фасеточная”, “лицевая” структура стены — внешнее проявление, “лицо” внутреннего балдахина» (S. 68). Не менее удачно сравнение готической стены с кристаллической друзой²⁵. Но еще важнее то обстоятельство, что *для глаза* материя присутствует «только как заполнение в этом тончайшем и с чувством натянутом решетчатом покрове» (S. 69).

6. Следующий элемент готического собора — вполне традиционный признак готической системы, хорошо известная науке конструкция, использующая аркбутан. Но Зедльмайр ее кардинальным обра-

зом переосмысливает, задаваясь вопросом, почему она присутствует в малых формах, в декоративно-прикладном искусстве. По его наблюдениям, «чем явственней аркбутан лишается определенного технически-конструктивного идеала, тем вернее он обретает для готического созерцания собственно художественную ценность» (S. 70).

7. Мы перечислили вслед за автором только часть из примерно дюжины, по словам Зедльмайра, «специфических форм созерцания и наделения гешталтом»²⁶. Но к архитектуре собора принадлежит и его изобразительная часть, прежде всего скульптура, характеристика которой выводит зедльмайровское описание готики на следующий смысловой и структурный уровень. Опираясь на авторитет Э. Пановского²⁷ и Х. Янтцена, Зедльмайр указывает на совершенно специальный характер и даже «состояние» готической соборной скульптуры: это есть «скульптура под балдахином». Балдахин в виде «архитектурных моделей» над статуями принадлежит именно скульптуре, а не архитектуре, в отличие от балдахина со статуей внутри, но оформленного в виде фиала с собственными опорами. Это способ, как выражается Зедльмайр, «выставления» скульптуры²⁸.

«Балдахин для статуи значит то же, что и для внутреннего пространства: наделение трехмерностью (собств. — “пространственностью” — *Verräumlichung*)»²⁹.

8. Продолжая характеристику уже самой скульптуры, Зедльмайр описывает ее, в соотношении с соответствующим свойством готической стены, как «парящую скульптуру». И, опять следуя за рассуждениями Янтцена, он подчеркивает, что это не есть

«естественное парение как в росписях барочных сводов, где небесные персонажи плавают в эфире, в этом особом “элементе”, как в воде. Это не динамическое парение <...>. Это сверхъестественное и статическое бытие-в-парении, наглядно соответствующее парению архитектурных конструкций, как мы это описали во внутреннем и наружном пространстве собора» (S. 76–77).

Далее Зедльмайр говорит о «лабильных и антиподных формах» скульптуры, добавляя, что, только если мы увидим и оценим эти весьма странные качества готики, мы сможем понять «отвращение Ренессанса к безумию» готики (S. 79)³⁰. Вообще, «крайние анти-античные возможности» готики (ее «искаженные, обрезанные и изогнутые формы») получают свое завершение в барокко (Зедльмайр приводит пример А. Поццо).

9. В целом, отмечает Зедльмайр, если смотреть на готику привычным взором, «человеческий глаз еще много может найти такого, что заставит сильно удивиться» (S. 81). Это наблюдение предвещает, видимо, один из важнейших *промежуточных синтезов* книги, а именно — введение понятий «градуализма и кумуляции» применительно

к масштабным связям больших и малых частей собора³¹. Собор, с точки зрения Зедльмайра, отличается

«невиданный диапазон масштабных соотношений самых малых и самых больших форм одинакового типа, которые одновременно пока еще очень сильно слиты с самим зданием. <...> Одни и те же формы, повторяющиеся в малом и в большом, достигают такой степени уменьшения — или, если смотреть с точки зрения малого — такой степени увеличения, — какой нет ни в какой иной архитектуре. Существуют гигантские балдахины с замковым камнем на высоте 40 метров, высотой с восьмиэтажный дом, и точно такие же, но размером с кукольный дом или миниатюру. <...> Перед самыми огромными формами ощущаешь себя ничтожным, как в Бробдингнеге, перед мельчайшими — великаном в Лилипутии» (S. 82).

10. Эти наблюдения очень важны для самого Зедльмайра, так как именно в этой главе он впервые непосредственно говорит о своих методологических принципах:

«Можно сказать: объективно с такой точки зрения собор есть аналогия космоса — настоящий микрокосм; это часто неверно употребляемое слово в данном случае имеет точный смысл. Воспринимаемый субъективно, собор кажется созданным не для человеческого глаза, как постройку его невозможно воспринимать “импрессионистично”, как впечатление, возникающее в глазу. Его можно воспринимать только в духовном трансцендировании телесного зрения: припоминание, представление должны сотрудничать со зрением в создании “видения” целого. <...> С необозримостью связан принцип большого числа, накопление-нагромождение однотипных форм... Число “краббов” — легион»³² (S. 83).

11. Соотнеся собор с космосом, Зедльмайр тем самым обозначает следующий уже, так сказать, естественно-природный уровень восприятия и понимания собора. Следующая важная тема поэтому — «материальность собора». Ее нельзя миновать: уже упомянутое «трансцендирование» может иметь место только с учетом «материи». В этом смысле Зедльмайр совершенно последовательный томист, и в этом заключается, конечно же, сила и убедительность его рассуждений об *искусстве* как безусловно *материально-духовном* явлении³³.

«Собор фактически — только камень и стекло. Но его устройство подразумевает иные материалы. Совершенно определенно это касается витражей. Они не только сверкают подобно рубинам и сапфирам, они призваны реально создавать впечатление стен из драгоценных камней. И они это впечатление создают. Но это касается и первоначально раскрашенных и вызолоченных каменных частей. <...> Нередко возникает ощущение сходства каменных конструкций с работой зо-

лотых дел мастеров. И это есть нечто большее, чем просто “поэтическое” сравнение. Указание на такое сходство верно описывает феномен собора. Идеальная материальность, которая рисовалась в воображении готических художников при строительстве соборов, осуществляется в некоторых произведениях золотых дел мастеров <...> Наряду с драгоценным камнем другим материальным идеалом собора является кристалл. В первую очередь кристаллично уже пространственное устройство собора. <...> Ничего удивительного, что феноменология кристалла так уместна в выражениях, описывающих именно феномены собора. Подобно кристаллу здание собора находится во внутреннем родстве свету <...> Но, несмотря на это, нельзя говорить, будто собор вводит в заблуждение насчет своего каменного характера; собор его полностью сохраняет, но только идеализирует, причем в двух направлениях. С одной стороны — в направлении схождения с драгоценными камнями, в направлении просветления, чего-то немутного и кристаллического. А с другой стороны — это нельзя не учитывать в отношении классического собора — подобного рода идеализация осуществляется и в направлении чего-то живого, теплого, чувственного, чего-то такого, что полно духа и крови...» (S. 84–85).

Эти страницы, посвященные «материальности» в готике, по своей проникновенности и подлинной поэтичности — одни из лучших в книге Зедльмайра. Они чем-то напоминают Честертона.

12. Но собор не есть только «визуальный» феномен. Следующее его свойство — «скрытая конструкция и иллюзионизм»³⁴.

«Помимо ранее охарактеризованных, “бросающихся в глаза” феноменов, существуют и иные, которые открываются только при наличии особой установки <...> К этим “скрытым” феноменам собора относится и конструкция <...> Никто из взвешивающих на воздушные своды Реймса не в состоянии вспомнить, что они массивней и тяжелее перекрытий романики...» (S. 91). «...В отношении к технической конструкции видимая архитектура собора есть архитектура иллюзии» (S. 92).

Заключение же этого одного из важнейших разделов книги звучит крайне многообещающе:

«После обозрения всего круга ранее описанных феноменов собор начинает казаться еще более загадочным, чем при первом впечатлении. Чтобы разрешить большую часть загадок, необходимо выйти за пределы эстетических и стилистических, а равно — техницистских псевдообъяснений» (S. 94).

Мы остановились так подробно на базовых характеристиках собора, следуя именно методологической логике Зедльмайра. Именно первые впечатления и желание «назвать» эти впечатления, упорядо-

чить первичный феноменологический опыт и составляют, с точки зрения Зедльмайра, самое подлинное переживание и основу всех последующих уровней исследования.

А уровень этих в «Возникновении собора» еще впечатляюще много. *Сама книга есть «охватывающая форма»*, включающая в себя самые разные смысловые и формальные уровни. И построение этого единого целого гештальта осуществляется по той же логике, что и внутри вышеописанного первичного уровня: каждая последующая метафора включает в себя предыдущую, одновременно поднимая («возвышая») всю смысловую структуру на новый уровень и открывая тем самым новые аспекты.

Зедльмайр не устает подчеркивать: сущность собора может быть усвоена только тем, кто способен к его непредвзятому созерцанию, кто настроил свой глаз на усмотрение этой самой *целостной* сущности-гештальта. Получив вышеописанный гештальт собора, автор переходит к его рефлексированному осмыслению, пытаясь ответить на вопрос, отчего собор имеет и такой облик, и такую структуру, почему он так необычен, почему он не только является, но и *кажется*, создает иллюзию, видимость, почему невозможно понять его, оставаясь в пределах, в рамках традиционной формально-стилистической научной теории и научной практики.

Архитектура как *Abbild*³⁵: собор и Небесный Иерусалим — *sacrum et sacramentalia**

Описанный здесь тип отображения в самом общем виде можно признать за наглядное выражение давно известного факта, что в Средние века все «темпоральное» допускалось только внутри предсуществующего порядка, относящегося к уровню «спиритуального».

*Ханс Зедльмайр.
«Об одном средневековом типе отображения» (1936)*

Все формальные дефиниции относительно готического искусства могут быть подчинены той идее, что в сиянии средневекового церковного пространства необходимо понимать воплощение всего мистического. <...> При попытке описать готику и дать ей определение методы предметного формального и пространственного анализа оказываются столь же несостоятельными, сколько и анализ конструкции.

Луи Гродецки

Но нельзя оставаться и в пределах собственно произведения искусства, даже такого многосложного, как собор. Зедльмайр, излагая феноменологическую структуру собора, дает понять, что она *не само-*

* Таинство и священнодействие (*лат.*).

достаточна, открыта вовне. Выходы за ее границы необходимы, коль скоро мы не хотим ограничиваться неразрешимыми на данном уровне противоречиями.

Начинается следующий раздел книги. Зедльмайр приступает к изложению своего знаменитого тезиса о соборе как «отображении Неба».

Итак, было сделано допущение, что неразрешимые на уровне «наглядного» созерцания противоречия требуют «выхода», то есть трансценденции. И первая глава Третьего раздела так и называется: «Трансцендентное собора и что это значит». И значит оно следующее:

«Собор представляет средствами всех искусств Небо, Небесный Иерусалим, причем обладающий теми же признаками, что и в духовной поэзии XII века. Только с учетом подобного взгляда все, что вынуждено было оставаться неясным даже при самом утонченном созерцании феномена, обретает свой смысл и свое ясное обоснование. Только благодаря постижению подобной истины “трансцендентное” собора наполняется своим точным смыслом» (S. 95).

Этот тезис предполагает в качестве своего обоснования уже следующее положение, которое действительно можно считать главным во всей книге. Это — идея архитектуры как «отображения» (Abbild).

«Этот “образительный” смысл в отличие от символики, которая нередко только иносказательно как бы “подкладывается” под изображение, не только неразрывно принадлежит к наглядному характеру здания (без него оно не может быть полностью понято); более того, этот образительный смысл обладает формообразующей силой. Вообще, когда глаза вдруг откроются навстречу подлинному положению вещей, образительный смысл обнаруживается непосредственно и в тех постройках, в которых мы не знаем конкретное значение изображаемого. Причем важно то, что гештальт этих построек — рассмотренный чисто архитектурно — обладает чем-то фантастическим, иррациональным, намекающим на что-то поверх себя» (S. 99).

Следует обратить внимание на предельную универсальность тезиса об «отображении Неба»: это и универсальность смысловая, и культурная, и — обязательно у Зедльмайра — онтологическая.

«Понятие “небо” само может быть прообразом мира, охватывая землю и небо, как это происходит в египетском храме: небесная скиния, небесный свод и небесное здание. И в последнем случае — снова небесный град, небесная крепость, небесный зал; или — как часть Неба — небесные врата. Многие значения могут проникать друг в друга и друг на друга накладываться» (S. 99).

Степень или предел универсальности идеи «отображения Неба» определяется следующим замечанием, напоминающим о демонологических размышлениях Зедльмайра в его теоретических текстах:

«Существует ли отображение подземного мира, созданное посредством архитектуры — как это предполагается относительно критского «лабиринта», — этот вопрос остается открытым. Кажется совершенно немислимым и, по существу, невозможным изображение с помощью архитектуры ада: ведь архитектура согласно своей природе есть “порядок”, ад же — хаос. В преисподней могли бы существовать только руины» (S. 100).

И наконец, мысль, которая организует не только «Возникновение собора», но, вероятно, все созерцание архитектуры у Зедльмайра:

«Отображающая архитектура, однако же, не есть “только-архитектура”, но более или менее всеохватывающий Gesamtkunstwerk. Такая архитектура заключает в себе не только элементы пластики и живописи, орнаментику, декоративные искусства, ювелирные искусства и каллиграфию — собственно “изобразительные искусства”, — но и музыку, драматическое искусство, искусство хорегиического, молитву и церемониал; все они в совокупности соотносены с “точкой схода”, находящейся в культе; она же объемлет саму архитектуру, которая есть “власть порядка для других искусств”» (S. 100).

Далее столь универсально сформулированный постулат проходит сквозь два этапа конкретизации: он уточняется методологически и тематически.

Во-первых, Зедльмайр весьма лапидарно выделяет «отображение и символ», как два логических класса, описывающих два «фундаментально различающихся положения вещей».

«В случае символа образ и то, что отображается³⁶, находятся на разных уровнях <...> Изображение и изображаемое — или образ и прообраз, — наоборот, помещаются на одной плоскости: то и другое суть постройки <...> Так что различия, без сомнения, коренятся в самих вещах...» (S. 101).

«Изобразительный смысл не может быть отделен от собора без вреда для понимания как целого, так и последних формальных особенностей. Подобный смысл открывает новый путь и для понимания общего смысла собора, последний же включает в себя и иконологию собора. Внутри же логического класса “архитектура как изображающее искусство” встречаются различные виды изображений, различные формы соотношения прообраза и его изображения. Из всеобщего-христианского представления о Небесном граде, например, раннехристианская базилика выбирает те

стороны, что не похожи на то, что предпочел бы храм (*Dom*) романский, оттоновское паникадило, готический собор или кадильница XII века. Но важно не только это; из подразумеваемого образа не только выбираются различные черты, но и сам принцип их соотношения; если можно так сказать, каждый раз различны *tertia comparationis*, равно как и степень аббревиатуры» (S. 101). «Может показаться, что наше понятие “образа” слишком абстрактно или жестко, чересчур негибко для того, чтобы судить о действительности. Как и во многих других отношениях, и в данном случае давно прошедшие времена нас превосходят. Дионисий Ареопагит, например, знает пять различных, иерархически восходящих видов изображений, и высокое Средневековье применительно к твари знает четыре вида образности: *umbra*, *vestigium*, *imago*, *similitudo**. В каждом из этих случаев образ посюстороннего, объективного мира соединяется с трансцендентным миром идей. Обобщающее и глубоко обоснованное учение об образе должно, без сомнения, лежать в самом основании истории искусства, имеющей высокие устремления <...> И мы еще не касались функции образа для зрителя. Как для средневекового толкования Св. Писания существует многочастный смысл текста, так и для образа — многочастный образный смысл: рядом с ремеморативным смыслом — аллегорический, тропологический (связанный с душой) и анагогический (связанный с потусторонним миром). Уже здесь необходимо указать, что образный смысл собора, наделяющий его гешталтом, преимущественно анагогический» (S. 102).

И далее, вслед за известным католическим «церковным археологом» Й. Брауном³⁷, Зедльмайр называет «интегральной или первичной» «всеобщую и обязательную символику, что не может быть отделена от здания без ущерба для его смысла — она определяет его гешталт», а символику, для смысла здания и его частей «недействительную, просто примысленную и не связанную с гешталтом» — «аддитивной или вторичной (третичной) символикой». Понятно, что в книге речь идет о «первичной» символике. Ее понимание обусловлено и различиями между «экзотерической символикой, которая всем известна, всеми признана и приобрела народный характер» и «хитроумными толкованиями, которые не народны и существуют только в спекуляциях теологизирующих интерпретаторов» (S. 102). В последнем случае имеется в виду Гуйсманс³⁸.

Еще одно необходимое уточнение — уже со ссылкой на изыскание известного гештальт-психолога Ф. Вайнхандля: «Истинный символ не есть нечто просто указующее (как аллегория), но нечто наполненное действительностью»³⁹.

И в заключение этой в высшей степени важной главы Зедльмайр помещает наблюдение, которое по непонятным причинам не было за-

* Тень, облик, образ, подобие (*лат.*).

мечено большинством критиков⁴⁰, но которое является «квинтэссенцией учения Зедльмайра» об архитектурном значении:

«Не лишено смысла, в том числе и для конкретного понимания собора, сразу принять то обстоятельство, что отношение между образом и прообразом, между символом и символизируемым было в раннем и высоком Средневековье более тесным, чем в нашем представлении о них. Образ и символ могут представлять соответствующих персонажей, чуть ли не “воплощать” их, они могут в этом плане приближаться к *sacramentum* и *sacramentalia*, принимая тем самым сакраментальные функции. Вообще, их функция в первую очередь анагогическая: она ведет “*per visibilia ad invisibilia*”^{*}, и только, во-вторых — ремеморативная» (S. 103).

Понятно, что сакральный образ не может обсуждаться и оцениваться *преимущественно* с эстетической точки зрения: ему не нужно стремиться к «внешнему сходству». Только *умаление веры* в идентичность образа и прообраза вызывает потребность в новой разновидности единства того и другого, а именно — в сходстве. Зедльмайровское понимание собора сосредоточено, собственно, в следующей фразе:

«Только когда символ (дословно — “смыслообраз”, *Sinnbild*) признается каким-то образом идентичным со сверхчувственным, тогда “чувственный” образ (“*sinnliche*” *Bild*) обретает исключительную ценность» (S. 103).

Мы увидим далее, насколько конгениальны в своих размышлениях о средневековой изобразительности Зедльмайр и Бандманн и насколько оказался нечувствителен к этому, в общем-то, тонкий критик — М. Гозебрух, положивший, однако, начало необыкновенно живучей традиции обвинений Зедльмайра в модернизации (по отношению к Средним векам) понятий «аллегория» и «метафора».

Абсолютно необходимо для понимания и хода мыслей Зедльмайра, и логики его интерпретации иметь в виду этот *сакраментальный подход*. Самая близкая, хотя и не очевидная (может быть, даже для самого Зедльмайра) аналогия с его теорией — средневековая (XII–XIII вв.) теория таинства. Говоря предельно кратко, необходимо просто указать на следующее: объективное действие (и воздействие!) таинства (то есть правильного — и законного — «обрядодействия») на человека во многом сродни воздействию визуально-духовного образа-гештальга на подготовленного зрителя. Можно пойти чуть дальше и утверждать, что Зедльмайр подразумевает особую эпистемологию и эстетику: его подход имеет дело, так сказать, с «*perceptualia*»^{**}, по аналогии с трансценденталиями, универсалиями и сакраменталиями.

^{*} Через видимое к невидимому (*лат.*).

^{**} «Перцептуалиями», т. е. чувственными данными.

Речь идет о своеобразном объективно совершающемся процессе истинной перцепции. Осуществляется своего рода принцип *ex ore operato**, но применительно к созерцанию искусства, относительно «общения» в созерцании. Если есть священнодействие, то возможно и «чувстводействие» (ср. откровенно евхаристические метафоры художественного творчества у Вейдле в «Умирании искусства»).

Нельзя забывать, что конечные цели интерпретации художественного творения для Зедльмайра — в духовном преображении зрителя-интерпретатора (в «интерпретации интерпретатора» со стороны произведения). То же происходит в воздействии *gratiae*** на молящегося, участвующего в литургии, созерцающего священные изображения и т. д.

Впрочем, тема «богословия искусства» у Зедльмайра выходит за пределы нашей работы, хотя для Зедльмайра, стоит это признать, она — первичная⁴¹. Это видно из последующих глав «Возникновения собора»...

Впрочем, следующая глава — «Небесное значение средневекового церковного здания» — уже прямо и почти исчерпывающе обозначает всю экклезиологическую семантику архитектуры (с опорой на Св. Писание и Св. Предание). Для нас же важно место, выделенное курсивом самим автором:

«Первичное значение церковного здания покоится на твердой основе, ведь оно определяется литургией, совершаемой при основании храма, и чином его освящения» (S. 103).

Это значение — образ Небесного Иерусалима, взятый из Откровения св. Иоанна Богослова. Так Зедльмайр приходит к тому, что, по его мнению, является смыслом храма, собора, и что в соборе готическом приобрело особое выражение, особый, ни на что не похожий гештальт.

Обоснованию всей этой концептуальной и тематической перспективы посвящены следующие 12 глав этого раздела. Их построение, структурность, рациональность и тонкость аргументации поражают изяществом и остроумием: первые шесть посвящены историческому («диахроническому») аспекту: тема «изображения Небесного Иерусалима» пропускается через все эпохи христианского храмового зодчества (раннехристианская базилика, юстиниановская и средневизантийская эпохи, предроманское и романское строительство, оттоновское и предготическое искусство). Далее тема «образ Небесного Иерусалима» последовательно прослеживается в тех самых «наглядных феноменах» собора, которым был посвящен весь предыдущий раздел (балдахин, святающиеся стены, сверхземной свет, «новый образ человека», парение, «большое число» и т. д.).

* Через совершенное действие (*лат.*).

** Благодати (*лат.*).

Вполне естественно, что вслед за таким обоснованием тематической составляющей собора идет описание его иконологии, т. е. всей изобразительной типологии, конкретного структурно-целостного воплощения эkkлезиологической семантики именно в изображениях как таковых (речь идет уже о собственно изобразительных искусствах — от витражей и до пластики).

И снова, как и раньше, в заключение — диссонанс (главы «Инфернальная сфера в соборе» и «Антиномии собора»). И его разрешение намечается в главе, названной «Anagogicus mos: путь, ведущий наверх». Стоит обратить внимание, что вся эта глава — обширная цитата из «Осени Средневековья» Й. Хёйзинги; уже здесь намечается тема упадка, разложения, причина чего, по мысли Зедльмайра, — сам собор, его предельная смысловая и образная «наглядная» концентрированность.

«“Весь идейный мир уходящего Средневековья” не просто цветет последним цветом одновременно, рядом с собором, как считал Хёйзинга; этот мир проходит сквозь собор, *парит* в нем; проходит, чтобы уйти, парит, чтобы испариться...» (S. 164).

Таким образом, в виде парадокса наиболее фундаментальная идея всей исторической концепции Зедльмайра припасена им к самому концу Первой части книги. Но это уже парадокс историософский. Мы же закончим этот раздел методологической проблемой, четко сформулированной Бандманном:

«Когда говорят, что произведение искусства имеет значение, то под этим подразумевают указание на нечто такое, что выходит за пределы материальной и формальной организации произведения искусства, включение в смысловой контекст более высокого порядка. Область художественного покидают потому, что произведение искусства воспринимается как сравнение, как замещение, как материальная эманация чего-то иного. Это указание всегда тогда задано, когда произведение что-то отображает (*abbildet*) или представляет (*darstellt*) <...> тем не менее символическое искусство не специфическая форма, а конститутивная предпосылка, не акциденция и фон, но интегрирующая составная часть произведения. Важность этой символичности заложена в той интенсивности, в разные эпохи различной, с которой произведение искусства встречает вышестоящее значение, в той по-разному осуществимой возможности одно замещать другим. Возможности же простираются от идентичности с отображаемым вплоть до чисто спекулятивных и диалектических ассоциаций. Меняющаяся доля участия в подчиняющей себе магической сущности, соединившей произведение искусства с прообразом, в ранние эпохи определяет необходимость искусства и обосновывает “место искусства в домашнем хозяйстве” (Румор). “В символическом обосновывается <...> социологическая функция искусства” (Д. Фрай)»⁴².

Другими словами, природа всякого смысла, значения, содержащегося в произведении искусства, подразумевает выход за пределы чисто художественных явлений. Весь вопрос — куда конкретно сам исследователь направит свои интерпретационные усилия. Зедльмайр — в область нравственно-этических оценок и религиозно-исторических размышлений...

Собор как архитектура: возникновение готики и проблемы структурного анализа

Конструкция и новая художественная концепция пространства делают возможным новое видение, новое видение ставит художникам, а также и конструкторам новые задачи.

Ханс Зедльмайр

Два аспекта готической архитектуры <...> не имеют прецедентов и параллелей: использование света и уникальное отношение между структурой и ее внешним проявлением.

Отто фон Симсон

Итак, собор описан как феномен художественно-эстетический. Следующий этап — созерцание его в качестве феномена исторического, как «вещи» в череде исторических перемен. Поэтому далее следует часть, посвященная материальной стороне дела: собор описывается уже как архитектура, и прежде всего — как конструкция, как постройка, строение, имеющее внутреннее устройство. Это есть средняя часть книги и материально-историческая и техническая середина, сердцевина явления. Даже на уровне построения книги, не говоря уж о самом соборе, Зедльмайр не оставляет ни на минуту осмысленно-эмпирический «средний путь» восхождения к «трансцендентному».

Эта вторая часть книги устроена сложнее всех остальных, и эта сложность, по нашему мнению, отражает те сложности, что испытывал Зедльмайр, пытаясь применить именно структурный метод к историческому явлению. Мы уже видели, каким неумолимым противником всякого «генетического» метода проявил себя Зедльмайр уже в первых своих теоретических и практических работах. Структурный метод был действительно для него альтернативой всякому ложному «историзму», всякому мнимому историческому детерминизму, когда данное явление вроде бы постигается из его предыдущего состояния, но при этом упускается уникальность состояния «данного», нынешнего и неповторимого.

Но и принципиально внеисторический структурный метод имеет свои ограничения. Известно, что всякий структурализм, даже в сво-

ем «динамическом», гештальтистском варианте, есть заведомо, по определению, метод «синхронический». Он предназначен для описания «состояния», структуры, «устройства» уже «ставшего», законченного явления, а не его становления и изменения. В крайнем случае речь может идти об описании того, как данное явление достигло своего конечного состояния.

И тут мы подходим, наверное, к самому главному наблюдению при анализе структуры и содержания книги. Только теперь становится понятным, почему она называется «*Возникновение собора*». Стоит обратить внимание на то, что фактически центральная (вторая) часть книги, ее материально-историческая, объективная «середина» опять называется «*Возникновение собора*». И внутри этой части ее первый раздел (четвертый в сплошной нумерации книги, четвертый из 12 разделов) снова именуется «*Возникновением собора*». Три «возникновения», одно внутри другого. Одно вложено в другое.

Понятно, что в первую очередь именно структурный метод заставляет Зедльмайра почти непрерывно вращаться в этом гештальтистском концентрическом круге, углубляться, уходить в подобный концептуальный водоворот.

Мы еще вернемся к общей структуре книги и попытаемся понять, как автор «*Возникновения...*» выходит из этого омута «возникновений». Забегая вперед, скажем, что Зедльмайр вкладывает в понятие «собора» довольно универсальный смысл. Для него собственно готический собор — только начало, действительно «возникновение» *идеи* того *Gesamtkunstwerk'a*, что характеризует всю историческую эпоху от конца XII до начала XIX века.

Но в понятии «возникновение» Зедльмайр подразумевает и динамику восхождения и схождения, движения по спирали вокруг оси непрерывного рождения нового и вечного, вневременного. Мы узнаем одно из самых важных положений зедльмайровской *общей теории искусства*. Сейчас мы сталкиваемся с практическим ее осуществлением, зедльмайровской *всеобщей историей искусства*.

Все дело, повторим, именно в возможности выбраться из вышеописанного круга. Кратко опишем строение этой части книги, чтобы затем убедиться, что Зедльмайр и осознает необходимость этого выхода, и пытается его осуществить.

Итак, во Второй части, именуемой «*Возникновение собора*», существует пять разделов. Самый обширный раздел, как мы уже говорили, также именуется «*Возникновением собора*»; далее следуют «Собор и прикладные искусства» — «Религиозно-исторические предпосылки собора» — «Кельтский элемент собора» — «Собор как французское королевское искусство».

Уже из этого перечисления тем становится понятной довольно изящная логика и необходимый внутренний смысл того целого, что мы назовем вторым «*Возникновением*» (то есть всей Второй части). Но остановимся на, так сказать, третьем «возникновении». Этот раздел, в отличие от всех других, сам имеет особое внутреннее членение:

«А. Корни собора» — «В. Предыстория собора» — «С. Рождение собора» — «D. Развитие собора до момента наивысшей полноты».

И уже в самом начале главы «Существенные факторы возникновения собора» Зедльмайр заявляет однозначно:

«Определяющим для возникновения собора и тем самым для “готики” является выработка новой разновидности балдахинной системы с диафаническими заполняющими стенами. Тем самым в истории европейского искусства возникает четвертая оригинальная балдахинная система после среднеримской I века, юстиниановской — VI и ломбардской раннего XII века. И как все прежние, и эта создает эпоху: она приносит новую концепцию пространства, светового пространства. В идее балдахинного пространства имплицитно заложено новое отношение к свету и к телам, то есть то самое, что если развивать, создает особую форму просвечивающей стены, в данном случае — диафанической решетчатой стены, как это первым описал Янтцен. В каждой подлинной балдахинной системе стена есть нечто вторичное; художественно первичными являются балдахины, которые пространство смыкают только сверху, а по сторонам они его только намечают» (S. 167).

И далее Зедльмайр обсуждает три фактора рождения, возникновения «светового пространства». Первый из них, конечно, — конструкция. И тут Зедльмайр делает весьма ответственное заявление, основанное на авторитете Галла, Абрахама и Сабуре⁴³, описавших обширнейшую доготическую историю всех конструктивных признаков готики:

«Новая балдахинная система есть необходимое, но недостаточное условие для возникновения собора, новый конструкционный тип крестового свода на обособленных опорах — со своей стороны необходимое, но недостаточное условие для возникновения новой балдахинной системы» (S. 169).

Возникновение всех вышеописанных свойств, подчеркивает Зедльмайр, можно объяснить только с учетом «изобразительного смысла», «намерения с помощью новых обширных средств и возможностей всех искусств выразить старый небесный смысл собора посредством наглядного образа Неба» (Ibid.).

«Визионерское начало, в узком смысле слова художественно-архитектоническое и конструктивное начала при возникновении собора собираются воедино и движутся, каждый по-своему, к все более возвышенным целям» (S. 170).

К подобным факторам в следующей главе («Образ Неба в поэзии и образ Неба в соборе») Зедльмайр присоединяет еще один, призван-

ный объединить все прежние. Этот фактор, вслед за В. Пиндером, именуется «поэтическими корнями» готики⁴⁴. Зедльмайр имеет в виду характерные описания Небесного Иерусалима (с упоминанием драгоценных камней) в духовной поэзии XII–XIII веков. Но мы-то знаем, какой почти метафизический смысл Зедльмайр вместе со всей немецкой эстетической традицией, вместе с Гёте, фон Гумбольдтом и Гегелем вкладывает в слово *Dichtung**...

Мы не будем останавливаться на «Предыстории собора», упомянем лишь характерные названия глав, скорее похожих на дефиниции (например, «Новая конструкция II: В системе “*mur éraïs*”^{**} подготавливается новый аркбутан»). Развернутая повествовательность названий и употребление настоящего времени призваны подчеркивать, что речь идет о длительном и важном процессе.

Содержание отдела «Рождение собора» сконцентрировано в самом его начале:

«Мысль о том, что действующую силу готики следует искать в конструктивной идее, гибнет в тот момент, когда оказывается необходимым признать, что все существенные конструктивные новшества были уже “найжены” в Нормандии. Попыткой спасти старую теорию в модифицированном виде была гипотеза об особых “готических” формах реберного свода, которые функционируют иначе, чем нормандские. Эта идея была отвергнута благодаря Сабуре и Абрахаму. *После обстоятельной проверки всех факторов выясняется следующее: с точки зрения статических отношений нет никакой разницы* <...> между романскими и готическими сводами. Готика не может быть определена с точки зрения статики. <...>. Любимая идея была навсегда похоронена. Подлинная же идея готического церковного пространства есть скорее то восприятие светового пространства как структуры, похожей на кристалл, которое проявилось в балдахинной системе с диафаническими заполняющими стенами» (S. 198).

Если «Предыстория...» касалась первых появлений *отдельных элементов* будущего готического собора, то «Рождение...» уже фиксирует примеры окончательного их оформления в *отдельных памятниках*. Фактически это уже ранняя готика, но идея Зедльмайра заключается в том, что только в зрелой готике осуществляется синтез этих элементов. Этой зрелой готике посвящен отдел «Развитие собора...».

И снова в начальной главе («Развитие собора в общих чертах») формулируются базовые идеи, но теперь уже с привлечением нового элемента, пластики, смысл которой становится ясным только в зрелых, «классических» явлениях XIII века.

* Поэзия (*нем.*).

** Плотная стена (*фр.*).

«Примерно с 1180–1185 годов начинает меняться “стиль” скульптуры; образуется видимая полярность между архитектурой и скульптурой. Архитектура становится все более визионерской и фантастической, скульптура — все более телесной и близкой природе. Чисто формальное созерцание здесь должно капитулировать. Она усматривает здесь некий разрыв: противоположность между “идеализмом” и “натурализмом”, или, если смотреть исторически, — между еще позднероманской пластикой и уже готической архитектурой. Но тем самым совершенно упускается из виду мощное единство “внутреннего” стиля собора. Ибо как архитектура встает на путь решения задачи приблизить к чувствам внешний облик Неба, которое видится царством сверхъестественно нежных, возвышенных, прозрачных и парящих форм, точно так же и скульптура видит свою задачу приблизить внешний облик небесного, что, однако, означает очеловечивание этого образа Неба. В действительности же внешне противоречивое развитие произрастает из одной и той же идеи, и склонность представлять себе, как выглядит сверхземное, — это уже не есть склонность романская. <...> Теперь как раз можно говорить о четвертом корне собора, а именно — рядом с конструктивным, архитектурным и поэтическим еще и о пластическом. <...> Около 1180–1190 годов намечается в первый раз «синхронизация» ступеней развития в фасаде, внешнем виде, скульптуре, музыке и витражах. <...> Одно здание стоит в начале: Сен-Дени, одно — в высшей точке: Реймс. Одно — погребальная церковь, другая — коронационная церковь французских королей» (S. 245–246).

Как самое точное выражение (проявление) общего «изобразительного смысла» собора, пластика именно в «классическую» эпоху становится самым решающим свойством готики, самым характерным аспектом ее «поэтичности»:

«Как за спиной архитектуры собора стоит образ Неба из духовной поэзии, так и за спинами статуй классических соборов — образ человека из рыцарской поэзии. А на субстрате протогоthicеской, еще чисто духовно обусловленной скульптуры он реализуется, оживляя этот субстрат, просветляя его, наполняя плотью и кровью посредством сплавления его с высокой чувственностью и высокой духовностью» (S. 281, глава «Скульптура собора и светская поэзия»).

И как итог уже всего раздела — вновь «критическая» глава, названная «Complexio oppositorum»* (ср. «Anagogicus mos» из предыдущего раздела). Если там легкому уточнению подвергается Хейзинга, то здесь уже нешуточной критике — представители прежней «исто-

* Сочетание противоположностей (лат.).

рии стиля» (Галл и Франкль), которые, как мы увидим в дальнейшем, тоже не остались в долгу:

«Собор с самого начала стал крестом абстрактной истории стиля, и так как не удавалось понять своеобразие собора при помощи привычных стилистических понятий, то его возникновение толковали невероятно разнообразно. <...> История стиля совершенно верно видит противоречия внутри собора, но совершенно ложно определяет их как противоречия “стиля времени”. <...> Бессилие подобного разделяющего мышления полностью выявляется на примере соборной музыки. <...> Хотя “cantus firmus” как мотив перенят был из более ранних ступеней развития музыки, целое, однако, из-за этого вовсе не становится гибридом. Оно есть в желанном и возвышенно-снятом противоречии высшее единство — “complexio oppositorum”. Подобные противоречия имеются в соборе уже *внутри* сфер архитектуры или музыки. Но их можно найти и внутри скульптуры <...>. Но всякого рода псевдопроблематика появляется только из-за того, что вместо того, чтобы опереться на конкретное единство реального произведения искусства, отталкиваются от “униформы” сконструированной абстрактной стилистической схемы. Для такого восприятия единство стиля кажется *окончательной гармонией*, что на самом деле означает опасное обеднение [реального положения дел]. <...> В реальности же противоречия собора происходят из единого корня: из намерения средствами соответствующих художественных сфер Небо, землю и ад приблизить наглядному созерцанию. Такое высшее единство собора, конечно, есть не абстрактное стилистическое понятие, а нечто такое, что опирается на [начало] духовное. Это так же мало похоже на “чистый” стиль (идол XIX века, всегда стремившегося к “чистым” произведениям), как и сам человек — на “чистого”, автономного человека. В нем столь же мало от человека, сколь мало в очищенном соборе историков и реставраторов XIX века от произведения искусства, в сравнении с “классическим” собором XIII века, который, своими сводами перекрывая глубочайшие противоречия, обручает Небо и землю» (S. 291).

Но именно в «полярном становлении» собора заложены ростки сознательного принципа «разлагающего мышления» (его кульминация — все тот же XIX век).

И далее Зедльмайр позволяет себе уже самые решительные, но вполне последовательные в рамках его подхода обобщения:

«Собор не только охватывает — мощным духовным взмахом — великие противоречия ближайшей временной последовательности, он в состоянии снять стилистические противоречия сменяющих друг друга поколений и органически поглотить внешне противоречивые новые формы. Но иначе и не может быть в случае с творением, которому для своего завершения требуются целые поко-

ления. Быть “открытым” навстречу грядущему — вот жизненное требование подобного *растущего организма*. И именно потому, что собор внутри себя устроен так противоречиво, подобно самому миру, объемлющему Небо, землю и преисподнюю, ему по силам ассимилировать и столь многое, и столь новое. <...> Только исходя из этой сущности собора, объемлющей сильнейшие противоречия, можно понять тот факт, что эволюционные линии ведут от него как в Позднюю готику, так и в Ренессанс. Последний ближе всего собору в создании *кариатид* <...>, которые как соматически, так и метафизически по своим духовным и тектоническим функциям предлагают совершенно новый образ человека (по Сеймуру). Так собор — воспринимаемый как духовное единство — разрушает бесплодную проблематику позитивистского способа мышления и заставляет нас учиться не только художественно “озираться”, но и исторически “осмыслять” [себя]» (S. 291–292).

Итак, собор в состоянии «впитать», но и тем самым выявить самые крайние противоречия. Причем на самых разных духовных уровнях. В этом втором по счету (после «Anagogicus mos») промежуточном «критическом синтезе» подразумевается уже наука со всеми ее противоречиями: и она подлежит действию «парадигмы» собора, который оказывается постепенно чем-то практически всеобъемлющим (даже и на методологическом уровне). Уже здесь слово «собор» употребляется почти как синоним, например, риглевской *Kunstwollen*. Или даже — *Gesamtkunstwollen**. Но, повторим, это только промежуточные критические наблюдения-обобщения. В конце книги читателя ждет еще больший синтез, от которого порой захватывает дух...

Характерен следующий небольшой, но важный раздел «Собор и искусства малых форм». Его назначение — показать предельные возможности собора на «микрокосмическом» уровне, указать на «нижние» границы действия собора. Не случайно этот раздел начинается с напоминания об одном из основополагающих структурных принципов собора (глава «Многочастная охватывающая форма»). Собор действительно охватывает почти все, в любом масштабе. Ему присуща, так сказать, масштабная подвижность, и если на одном полюсе — иллюминированные манускрипты, то на другом — уже собственно факты из истории христианской религии.

Разделом «Религиозно-исторические предпосылки собора» открывается следующий аспект темы «Возникновение...» — «Возникновение-II»: все возможные «выходы» собора в собственно *Geistesgeschichte*. В соответствии со своим пониманием «истории духа», о чем мы говорили выше, Зедльмайр утверждает в качестве причины рождения собора кульгово-литургические процессы XII века. Нам еще предстоит оценить это с точки зрения собственно зедльмайровских методологических интенций, сейчас же попытаемся кратко описать

* Всеобщей художественной воле (нем.).

суть этого буквально «срединного» раздела (опять же это середина даже на уровне нумерации — шестой из двенадцати, не говоря уж о смысловой его нагрузке).

Самое начало этого раздела (в главе «Проблема религиозно-исторических предпосылок собора») содержит крайне важные методологические установки:

«Художественные феномены, которые выступают как результаты вышеописанного процесса возникновения собора, формы, в которых они “воплощаются”, вызываются к жизни посредством “сил” или — если кто хочет выразиться осторожней — посредством “факторов”, которые располагаются по ту сторону области формального. Форма есть становление гештальта того, что не имеет гештальта, того, что есть чистое качество» (S. 304).

В этом высказывании сосредоточено все понимание искусства у Зедльмайра: за художественной формой таятся многообразные и реальные силы, которые не просто дополняют художественную форму, но определяют все значение и весь смысл художественного произведения, наделяют его качеством.

Без всех тех «сил», которые Зедльмайр перечисляет ниже для конкретного случая собора, ни собор, ни всякое иное совершенное, истинное произведение не имеет полноты, буквально не имеет смысла. Произведение искусства, с точки зрения Зедльмайра, по-настоящему открыто вовне, все главное в нем действительно — «по ту сторону формы».

«Кажется принципиально возможным посредством спекуляции добиться ясности насчет того, какого рода суть факторы, способные менять искусство. С самого начала выделяются четыре группы факторов: самотрансформация искусства посредством внутренних художественных процессов; религиозные и соответственно духовно-исторические перемены; перемены в антропологической субстанции носителей искусства; политически-социальные перемены. <...>» (S. 304).

Данный раздел — рубеж всей книги. Все последующие разделы этой, по сути, центральной части суть конкретизация тех факторов перемен, что были только что перечислены. Происходит форсированная концептуализация образа собора, который доселе действительно лапидарно и проникновенно анализировался с точки зрения сложной, оригинальной, противоречивой, но все-таки формы, морфологии...

«Вопрос переносится на конкретную почву, когда его пытаются решить эмпирически перед лицом определенного исторического явления: в данном случае — собора. <...> Получается, что тенденция к световому пространству вместе со световой мистикой, наделение наглядностью и поэтизация вместе с новым стремлением

приблизить божество и приблизиться к нему, новая рациональность конструкции вместе с рационализмом схоластики, новое желание зрелища вместе с новым субъективным отношением к произведению искусства, мирской вклад в собор вместе с образованием нового “мирского” культа — все это можно увидеть попарно и каждый раз соотнести с подобными действующими силами, которые нельзя выводить из предыдущего исторического состояния, но которые являют что-то “новое”, что наличествовало прежде самое большее в контурах. Если есть желание допустить сильное огрубление, то эти основные силы можно персонифицировать: в Бернарде Клервоском — новый образ Бога и отношений с Богом, в Гуго Сен-Викторском — новая мистика света, в Абельяре — новая отчетливость рационального мышления и в Сугерии — новый взгляд на искусство» (S. 304–305).

Главы этого раздела, в свою очередь, детально развивают указанные тезисы: «*Deus propinquior*»* («как очеловечивание сверхмирного, так и стремление выстроить опосредующие инстанции между Богом и человеком...») — «Приближенный Бог и приближенное Небо» («как бернардинизм, так и собор — оба коренятся в новом настроении, узревшем «*deus propinquior*», и обретшего доселе невиданное значение в желании *видеть*») — «Желание видеть» («Аналогично с этим лицезрением гостии для верующих XII века, без сомнения, облик собора, особенно его внутреннее пространство во время богослужения было предвкушением будущего созерцания Небесного Иерусалима лицом к лицу») — «Мистика света и собор» (глава содержит одно очень существенное обобщение, о котором мы скажем ниже) — «Платонизм XII века и собор» (важное структурное наблюдение относительно иерархического устройства мироздания — и сакрального, и политического, и социального: «идея о том, что блеск земной власти есть только образ небесной власти, <...> полностью соответствует идее собора...»).

Отдельно Зедльмайр, конечно же, останавливается на теме «Схоластика и собор». Сочувственно упоминая Г. Вейзе и Э. Панофского⁴⁵, признавая, что присущая схоластике «склонность к разделениям и различениям» соответствует характерному готическому «градуализму», Зедльмайр все же уверен, что все это только «второстепенный элемент собора» (S. 321). То же самое можно сказать и об идее собора как «сумы искусств».

«Более значительным для меня кажется то, что собор и схоластика подчинены всеобщей идее времени “приблизить” Бога. В литургии это происходит через новое понимание таинства, в новой аффективной мистике — силами души, в искусстве — чувствами, а в области мышления — посредством “естественного разума”.

* Бог приближенный (лат.).

Схоластика, таким образом, соответствует только *одному* элементу собора и не самому существенному» (S. 323).

Заканчивается раздел мариологической главой «Notre-Dame» и обязательным «критическим» диссонансом «Мирская альтернатива: культ женщины».

Мы же закончим анализ этого раздела — действительной духовной сердцевины всей книги — одним местом из главы о мистике света. Трудно переоценить его универсальное значение для понимания и исторического, и методологического подхода Зедльмайра:

«Подобное восхождение от материального мира к имматериальному описывается Псевдо-Дионисием и Иоганном Скоттом — в противоположность обычному богословскому словоупотреблению — как *angogicus mos*, *метод* (выделено нами. — С.В.), ведущий наверх. *Фактически и собор понимается по своему чувственному и одновременно символическому содержанию лучше всего как величественный инструмент анагогического пути*» (S. 316).

Итак, перед нами иерархия методов истории искусства — вспомним проводимые Зедльмайром аналогии между 4-частной экзегетикой Св. Писания и 4 уровнями смысла в произведении искусства. Действительно, собор есть «величественный инструмент» восхождения как зрителя или участника богослужения, так и исследователя. Для Зедльмайра постижение собора — это и восхождение историка, восхождение и духовное, и, что ближе нашей теме, — методологическое. Книга о возникновении собора является, без сомнения, и наглядной иллюстрацией возникновения нового метода, восхождением к новой науке. Мы постараемся остановиться в конце нашей главы о соборе на структуре книги как целого, на иерархии «возникновений» и «восхождений».

Итак, представленная в начале структурная целостность собора позволяет изучать историю явления осмысленно: история собора складывается из отдельных частных («частичных») историй его составляющих элементов (балдахина, диафанической стены, «парения», света и т. д.). Каждый ключевой элемент прослеживается от момента своего рождения (как элемента *готического собора*, речь идет уже не о предыстории) до момента обретения им законченного выражения, составляющего эпоху. Причем в прямом смысле слова: ведь все эти элементы не сходятся воедино в каком-нибудь одном памятнике, чтобы обрести свое окончательное «лицо» («лик», облик — гештальт), они находят свое окончательное выражение в разных памятниках, и только эти памятники соединяются воедино, чтобы составить целостную эпоху — историческую и эстетическую.

Иными словами, налицо (слово это можно действительно употреблять в данном контексте почти буквально) иерархия «целостностей», начиная с *отдельной черты*, еле намечающейся, еле заметной среди иных структур, внутри иной целостности, через обретение этим

свойством своего *характерного облика*, консолидацию его в отдельных памятниках и кончая группировкой этих *типичных* произведений в единую *картину* эпохи.

Зедльмайр, стоит обратить внимание, движется от одного законченного качественного состояния к другому, а не собирает постепенно, от произведения к произведению, от периода к периоду отдельные черты, свойства, признаки, чтобы затем уже *мысленно*, концептуально сконструировать единое целое, создать *теоретическую* модель-синтез.

Но, это очень существенно, целое тоже имеет свою собственную историю: историю достижения предельного, законченного выражения (собор Реймса). «Структура» имеет свою самостоятельную историю, если только это можно назвать историей.

Поэтому далее возможны уже попытки описания следующего уровня целостности, а именно — исторической эпохи, что осуществляется помещением феномена в контекст иных «реальностей» (собор как часть истории христианства, история этноса — собор как выражение «кельтского духа» и, наконец, политическая история — собор как королевская церковь). Это подразумевает (активизирует) и контекст соответствующих дисциплин. Такова логическая и смысловая архитектоника книги, точнее, ее собственно «соборной» части. Это примерно две трети всей книги. Последняя же треть — две последние части книги — это уже выход за пределы собора, ибо — Зедльмайр продолжает оставаться парадоксальным — история собора не ограничивается ни его высшим проявлением, ни его «разложением». «Последствия собора» — универсальны, актуальны для всей *последующей* истории искусства. А «Значение и ценность собора» — вообще вне времени. Именно так называются две последние части книги. Они со всей очевидностью противопоставлены всему предыдущему содержанию книги, так что она кажется каким-то грандиозным диптихом, где обе створки — просто альтернативы друг другу. Они и дополняют друг друга, и содержат в себе отрицание другой «половины». Остается только уточнить, не есть ли это не диптих, а скорее триптих, но только с *невидимой серединой*...

Не является ли «последствием собора» то, что его «середина» не видима? Обратимся к соответствующим частям, чтобы ответить на эти вопросы.

«Последствия собора»

Достижение «классического» собора заключается в том, что он соединил вместе множественность гетерогенных форм и сильнейших противоречий в уравновешенном целом, опосредуя их с помощью переходов.

Ханс Зедльмайр

Третья часть книги «Последствия собора» состоит опять-таки из трех разделов: «Диалектика собора» — «Дискуссия с собо-

ром» — «Наследие собора». Именно таков круг, так сказать, постсоборных проблем, проблем выхода за пределы собора, за пределы, за границы, напомним, максимально возможной целостности, то есть за пределы всего уравновешенного, законченного, положительного и гармоничного. Поэтому эта заключительная часть — сплошь состоит из открытых, нерешенных тем, только обозначаемых, но остающихся фактически без ответа. Таковы, скажем мы, «последствия метода» Зедльмайра, — метода, также стремящегося к «соборному», синтетическому решению, которое, однако, как это убедительно демонстрирует книга о соборе, чревато только новыми трудностями...

Поэтому сразу Зедльмайр делает следующее заявление:

«Так что в каждой фазе действуют согласно “внутренней диалектике” (которая не следует гегелевской схеме) сначала тайное, а затем открытое противоречие; попытка “взять назад” это противоречие ведет к новому противоречию» (S. 370).

«Диалектика собора» подразумевает в первую очередь накопление внутренних проблем: поэтому раздел начинается с «Умножения-преодоления собора»⁴⁶, где речь идет о «тенденции... вычленения из архитектуры телесных ценностей, а из Gesamtkunstwerk'a большой символики». Зедльмайр добавляет, что это «означает обеднение сил, за счет чего достигается утончение и уравнение форм» (S. 370). Драматическая судьба собора в Бове — символ этого внутреннего противоречия, выход из которого — «saintes chapelles»* как, по выражению Зедльмайра, «missing link»** между собором и профанным придворным искусством. Поэтому вторая часть (средняя!) «Диалектики собора» посвящена этому связующему, но действительно не совсем заметному звену в эволюции готики, всего позднесредневекового искусства — типу «capella vitrea»***, прежде всего Сен-Шапель в Париже:

«Сен-Шапель в Париже является не только парадигмой предложения в малое и близкое, она открывает пути тому новому, что именно теперь начинается» (S. 377).

В связи с капеллой как архитектурным типом очень существенно замечание Зедльмайра о ее реликварном характере:

«Справедливо подчеркивают реликварный характер внутреннего пространства, в кульговом средоточии которого второй реликварий объемлет, полностью оставляя доступным зрению, бесценную реликвию, которой капелла обязана своим возникновением» (S. 378).

* Постройки типа Сен-Шапель (*фр.*).

** «Недостающее звено» (*англ.*).

*** «Часовня с витражами» (*лат.*).

Если пользоваться характерной зедльмайровской терминологией, к началу Позднего средневековья капелла стала по отношению к собору его «критической формой», выявившей в нем много нерешенных и, что принципиально, не решаемых проблем. Собор, стремившийся к целостному, законченному, «классическому» воплощению заложенных в нем художественных и духовных идей, вступая в конфронтацию с капеллой, рисковал впасть в «закоснение»:

«Сразу же после появления новых форм в малом мире “капеллы”, великие соборы, пребывающие в процессе строительства, вступают в дискуссию с новыми (*moderne!*) идеями» (S. 389).

Собор, участвуя в «дискуссии» с новыми тенденциями, сам претерпевает изменения практически во всех аспектах своего художественного строя. «Превращения» происходят во внешнем устройстве собора, в его пластическом убранстве и, что особенно важно по части последствий, — в символическом строе соборов:

«Символика <...> теперь более не живой язык, а эзотерические знаковые сущности — примерно такие же, что и формулы в современной логистике» (S. 395–396).

И как результат всех этих процессов, происходящих внутри собора, — «формальная унификация и раздробление». И эти два, казалось бы, противоположных явления, подчеркивает Зедльмайр в свойственной ему парадоксальной манере, — «две стороны одного процесса».

Но существенно и то, что «возражения» исходили не только от собора. Почти одновременно с формированием типологии собора возникла *изначально* альтернативная собору традиция, которой посвящен обширнейший (почти на сто страниц, включающий 20 глав) десятый раздел, который так и назван — «Дискуссия с собором». Причем, как прямо указывает Зедльмайр, эти тенденции не были чем-то маргинальным, второстепенным или вторичным по сравнению с собором. Это были «живые стилистические тенденции своего времени», которые, «в отличие от абстракций какого-нибудь искусственного стилистического понятия, формировались в ходе дискуссии с собором *как целым*» (S. 400). Более того, внимательный взгляд на ход экспансии готики Иль-де-Франса обнаруживает «точный характер» «завоевания» собором Европы. Иначе говоря, при учете *региональных* явлений начинает вырисовываться не просто более сложная картина архитектурной типологии, но картина динамическая, которая просто не поддается никакой стилистической унификации, не предполагает обобщения себя в пределах *одного метода одной*, добавим мы, дисциплины.

Педантичный разбор Зедльмайром «дискуссионных» относительно собора форм внутри Франции весьма серьезен: упоминается архитектура церквей тамплиеров, цистерцианцев, ангиенского стиля,

строительства в Бургундии, Нормандии, доминиканских и францисканских храмов, конечно же, зальные церкви Пуату. Весь этот тщательно описанный и проанализированный ряд призван показать, что готический собор *всего лишь* предельное выражение готической архитектуры. И эта предельность таила в себе больше проблем, чем окончательных решений, тем более что к французскому «списку» прибавляется и обширнейший обзор общеевропейский. Здесь помимо, естественно, Англии и Испании особый акцент делается на Италии (отдельно выделяется в особую главу проблема «Джотто и собор») и, конечно же, — на Германии.

Собственно говоря, коррекция искусства собора осуществляется Зедльмайром с двух точек зрения: с позиции *региональных*, не столичных, не «срединных» явлений (французская «дискуссия») и с точки зрения *национальных* традиций (Европа). География и этнос — не просто альтернатива всему устойчиво-классическому, завершеному, это *источник* всего нового, всех возможных «дисгармоний».

Как мы покажем ниже, данные «иные сферы» реальности — все те же «выходы» за пределы традиционного структурного анализа. Зедльмайр, вслед за фактическим материалом истории, честно проходит этот путь и альтернативных явлений искусства, и, в результате, — альтернативных методов анализа.

Фактически, обращаясь к «дискуссионным» формам искусства, он вступает в дискуссию не только с ранее нарисованным им самим гештальтом собора, но и с примененным им методом. Проходя этим «узким путем» историка, Зедльмайр вынужден завершать свою книгу ревизией, осуществляемой в два этапа.

Первый этап — заключительный раздел «Последствий...» — «Наследие собора». Уже в названии слышится достаточно пессимистическая интонация, что подтверждается весьма специфическим содержанием, свидетельствующим, что Зедльмайр, а вместе с ним и мы постепенно покидаем и территорию готического собора, и эпоху Средних веков, и, что особенно существенно, методологическое «поле» истории искусства...

«Наследие собора» весьма обширный заключительный раздел Третьей части (и предпоследний во всей книге). Уже по составу и по тематике его 8 глав можно понять, что перед нами — подлинная история духа в том ее понимании, что было декларировано в статье о Максе Дворжаке. Это чередование сугубо историко-религиозных глав с главами историко-художественными образует величественную, многомерную и критическую перспективу развития искусства и духовности начиная с позднего средневековья и почти до наших дней. Этот раздел соединяет собственно «Возникновение собора» с «Утратой середины»; становится понятным переход от этого, казалось бы, чисто архитектуроведческого трактата к последующим культурно-критическим сборникам Зедльмайра. Из этого раздела становится понятной, так сказать, сверхзадача книги: можно сказать, что все «Возникновение собора» — «наследие» «Утраты середины».

Раздел открывается, как это принято во всей книге, изложением базовой концепции данного раздела — «Священное Писание, поэзия и образ — Художник как “поэт” — “Видение”». Собственно говоря, это все — сквозная тема Зедльмайровской истории возникновения и исторического бытия готического искусства. Но здесь все представлено в концентрированном и достаточно остро сформулированном виде. Центральная идея заключается в том, что те силы, что породили такое явление, как собор, продолжают действовать и «после собора», за пределами конкретных исторических форм готики. И эти «силы наглядного сочинительского (*dichtenden*) и сочиняющего (*erdichtende*)⁴⁷ воплощения» охватывают, как специально подчеркивает Зедльмайр, *все искусства* (S. 476). Но все эти искусства охватывает — как единый субстрат — отношение к «Писанию», к священному, авторитетному тексту во всех его вариантах: от собственно Св. Писания через литургические тексты к творениям античных авторов, ставших авторитетными в христианском мире.

Но именно в эпоху собора, с точки зрения Зедльмайра, происходит коренной перелом, определивший по большей части не совсем положительный «соборный итог». Речь идет о появлении посредника между религиозным искусством и священным текстом — религиозной поэзии:

«Данная новая сфера, созидаящая поэзию (*dichtenden*) и придумывающая (*erdichtender*) фантазии (в ее понятии, еще пока требующем более точного определения), с этого момента является уже фундаментальным условием для “изобразительных” искусств» (S. 477).

Со ссылкой на Дворжака Зедльмайр обращает внимание на то, что отныне меняется сама функция художника: он теперь уже не «созидатель символов “Писания”, но поэт». Практически не передаваемый порусски смысл немецкой семантической оппозиции «*Gestalter/Dichter*»⁴⁸ описывает почти революционный переход к автономному художнику-творцу, совершившийся в Новое время, но начавшийся еще в готическую пору.

Более того, происходит «поэтизации религиозного»: как на уровне культа, так и в сфере чувства. Сходное явление имело место уже в античной, гомеровской религии. В соборе происходит «соприкосновение *готических* и *греческих* форм»⁴⁹. Не случайно собор — это «классическая» форма искусства, хотя вне поэзии, фантазии невозможно понять и *кельтский* элемент готики.

Но смена текстуальных оснований изобразительного искусства — процесс, чреватый негативными «последствиями», берущими начало в соборе, но простирающимся до «эпохи атеизма». Этот процесс «обособления поэтической, “эстетической” сферы» начался «под покровом или, если угодно, под протекторатом культа, но затем приобрел необратимый характер» (S. 478). Это, согласно Зедльмайру, пер-

вый этап; второй — когда «в образах возрожденной античности — они теперь уже не суть *numina** — создается собственный мир поэтической фантазии».

«Последний шаг в том же направлении с конца XVIII века — автономное просвещение (само-просвещение) образной фантазии, которая освобождается от несущих поверхностей писания и поэзии и, в конце концов, с изъятием языковых элементов, — грозит возвысить-упразднить свою сущность» (S. 478).

Существенно, что второй после «поэзии» источник образно-изобразительного вдохновения — «видения *телесного* характера» — Зедльмайр не склонен распространять на всю историю искусства Нового времени, ограничивая подобное «*intellegentia spiritualis*»** Средними веками. Единственное негативное последствие — «победа народных экзотерических направлений над эзотерическими». Главное то, что «поэтические представления высокой жизненности смешиваются с подлинно визионерскими элементами» (S. 478)⁵⁰.

Впрочем, данная глава только намечает основные тематические линии раздела, и в следующих главах мы уже наблюдаем противоречивую картину постготического развития искусства, неизбежно приближающегося к «утрате» и своего «срединного» состояния, и своего «центра»...

Совершенно универсальный для истории искусства характер имеет постоянное упоминаемое Зедльмайром «*Drang nach Schau*» — «натиск на зрение» (стремление к видимому, воплощенно-наглядному восприятию сакральных ценностей). Эта «потребность смотреть» порождает абсолютно новый тип священного сосуда, ставший символом духовного состояния и эпохи, и искусства: монстранц, остенсориум. Этот сосуд для хранения и, главное, демонстрации освященной гостии имел форму, облик готического фасада. «В определенном смысле фасад самого собора был уже монстранцом», — добавляет Зедльмайр, не скрывая своей опять-таки негативной оценки этой практики: она вела к «к уменьшению страха перед тайной» (S. 479).

Еще более важное обобщение связано с новым ценностным статусом изображения:

«Новое, ориентированное на чувства изображение начинается с темы, “которую не видели глаза”, — осязательным становится Небо. Этот процесс чреват великими последствиями. С самого начала изобразительные средства соответствовали изображению такого предмета, чья “правильность” не могла быть проверена никаким опытом <...> Мне кажется, весьма важно понимание того, что у нас на Западе чувственная красота природы была заново открыта в созерцании самоцветов, иначе говоря, материализовавшегося света...» (S. 480).

* Божества (*лат.*).

** Духовное познание (*лат.*).

И это, согласно Зедльмайру, есть признак того, что готическое искусство, в частности, «новая скульптура <...> близка греческому классическому времени...» (S. 480). Но та же самая «тяга <...> наглядно представить Небо <...> охватывает и живопись, творя что-то совершенно новое и бесконечно обширное по своим последствиям: *изображение как микрокосм*»:

«На плоском изображении (Bild) допускается не только воспроизведение (Darstellung) пластического — подступы к этому имелись уже у византийцев, — но и архитектурного, что совершенно новым способом организует все пространство изображения. Начиная с Джотто изображение строится в строго определенном смысле, согласно новому внутреннему представлению об архитектурном, пластическом и живописном, расположенном в пределах плоскости: строится изображение-«сцена». Предметы изображения соотносятся с «почвой»; они говорят «да земле» (S. 480).

Именно эту «новую изобразительную форму» необходимо называть, подчеркивает Зедльмайр, «картиной» (Gemälde). Она есть «микросмический и индивидуальный Gesamtkunstwerk, в противоположность коллективному и макросмическому — собору, являясь, согласно глубокому, но до сих пор не полностью понятому воззрению Теодора Хетцера, *преемником собора*» (S. 481)⁵¹.

Но тут же Зедльмайр добавляет, что картина является и «оппонентом собора», в противоположность его «иллюзионистическому миру» картина создает иллюзию принципиально иного, нового рода, который «зрителя полностью втягивает в себя, абсорбируя его одновременно и не позволяя за пределами своей «рамы» присутствовать ничему иному» (S. 481). Это ведет к появлению, например, в алтаре такой новой «церковной формы» (имеется в виду тот же остенсорий)⁵², которая больше похожа на «футляр-оболочку» (Gehäuse), чем на произведение изобразительного искусства (таковым для Зедльмайра остается собор). Это, можно сказать, одна из наиболее важных для Зедльмайра идей: после собора изобразительное искусство только удаляется от одной-единственной подлинной реальности — реальности сакрального и непреодолимо погружается в разного рода псевдореальности, которые оно само же и творит.

Самое же опасное заключается в том, что «новый самостоятельный микрокосм является произведением, делом (в том числе и рукодельем, ремеслом) *отдельного* человека, открывая эпоху, в которой творчески-единичное приобретает такое значение, которое оно прежде в изобразительных искусствах не имело» (S. 481)⁵³.

Следующие главы уточняют и конкретизируют обозначенные только что критические тенденции в развитии постсоборного искусства — «переход к искусству, предназначенному для чувств, к искусству явления».

В трансформации, например, изобразительного пространства и, соответственно, в восприятии, в понимании картины как микрокосма возникает «проблема перспективы, от которой с тех пор художник так и не избавился». Этап «приближения к чувствам» сменяется стремлением к репрезентации (*Vergegenwärtigung*), то есть к «наличному настоящему»: картина — это то, что «по-настоящему» имеется в наличии перед глазами и в жизни. *Vergegenwärtigung*, подчеркивает Зедльмайр, требует имитации *данного* случайного состояния мира, соответствия *земному* опыту чувств и мыслей, изображению не сущности, а явления. «Внешняя ступень» этого процесса «приведения к настоящему» — желание изображать «реальность зеркального образа», способного «при известных обстоятельствах вводить чувства в заблуждения» (S. 482–483). «Наделение такой степенью созерцаемости» сакрального мира вызвало появление «эрзаца истинного видения», считает Зедльмайр вслед за Францем фон Баадером⁵⁴.

Именно это стало уделом нидерландского искусства: изображение стало «чувственным посредником» между человеком и сакральным миром. Пространство картины стало продолжением пространства зрителя.

В «настоящее» (то есть «*на*» том же уровне реальности «*стоящее*», что и зритель) превращается теперь не только вообще сакральное бытие: настоящему подчиняется — это крайне важно для Зедльмайра — то, что «свободно от времени», «избавлено от времени», — происходит *Vergegenwärtigung* «уникального, единичного исторического события», Священной истории, земного существования Спасителя. Возникает желание, потребность представить и *пережить* историю. В изобразительное искусство проникает «рассказ». Это начинается у Джотто, и с этого момента «пробивает великий час итальянской живописи»⁵⁵. Существенно, что все это реализуется в «малом мире капеллы», почти во всем противоположной собору:

«...там пути вверх, здесь — по горизонтали; там неизмеримое пространство, здесь — подвластное человеческому взору; там преображенная стена драгоценных камней, здесь земные краски фресок; там святейшее господство плоскости и исчезновение пластического <...>, здесь святость статуи, восхождение пластической и пространственной иллюзии к реальной пространственности и пластике» (S. 485).

Желание «сделать Бога ближе» приводит к тому, что

«Земной Христос <...>, не в своем земном величии, но в своей земной униженности, становится центральным мотивом изобразительного искусства. Это стремление не только производит обилие новых иконографических тем и меняет старые; в нем находит свое основание новый готический реализм, который, исходя из этой точки, шаг за шагом завоевывает новые стороны “скромной” повседневной действительности» (S. 486).

Перемены в кульгово-богослужебной структуре внутреннего церковного пространства — еще один аспект «дискуссии» с собором, в котором «для *Vergegenwärtigung*'а крестных страданий и истории страстей места не было» (S. 487) — ведь собор представляет собой образ Неба. «Центром нового “реалистического” и направленного на чувства восприятия “Креста” становится связанный тесно с леттнером *алтарь с Распятием*, алтарь для мирян, средоточие нового народного благочестия» (S. 487).

Заключительные три главы раздела посвящены трем аспектам единой, сквозной «соборной» темы — образу Неба, ставшему образом Рая и претерпевшему в постсоборную эпоху крайне симптоматичные изменения.

В новой живописи Яна ван Эйка Зедльмайр (вслед за обильно им цитируемым Тольнаем⁵⁶) находит все ту же тягу к приближению Неба: теперь «небесное видение пересаживается на землю» (S. 491). У ван Эйка, особенно в «Мадонне канцлера Ролена», «иной мир идентифицируется с земной действительностью, *Рай опускается на землю*» (S. 491). Все признаки, качества собора у ван Эйка воспроизводятся во всей полноте, но в миниатюре, в виде «микромира» (S. 492). Более того, именно творчество Яна ван Эйка стало для живописи тем, чем был для строительного искусства — собор. Особенно — «световая мистика», подхваченная чуть позднее Леонардо. И все это вместе для Зедльмайра — «земное Небо», в отличие от другого аспекта, все так же берущего начало в *Gesamtkunstwerk*'е собора. Речь идет о «земном аде», воплощенном в творчестве, конечно же, Иеронима Босха, который тоже есть «преемник собора», но только в его «адских образах» (S. 493):

«Однако существеннее, что Босх средствами живописи ставит те же задачи, что и адская зона собора — средствами скульптуры. Не только адские существа и предметы призваны быть показаны, но и мир неестественного и противоестественного рода. Однако лишь у Босха из отдельных адских тем вырастает адская картина мира не только со своими объектами и мотивами изображения, со своим собственным “пейзажем”, но и со своими собственными принципами порождения и собственными структурными законами, которые привносят в изображение хаос. Их принцип порождения — противоестественное, космический разврат, посредством которого мертвые вещи оказываются способными смешиваться с живыми, их структура — сопротивление порядку: демоническое мировоззрение действительно чудовищной последовательности, имеющее непредсказуемые исторические последствия. <...> Но то, что ад становится самостоятельной сферой, миром, противоположным миру небесному и миру земному, — это намечается вначале в соборе. <...> Как опущенный на землю рай у ван Эйка преображает все земное, так и у Босха адская сфера выходит из своего одиночества, врывается в мир земной и пропитывает все своим распадом и беспорядком. Дело не в том, что на земной сцене появляются

ся демоны: сама субстанция земли подвергается инфернализации. <...> Места прорыва адского в этот мир — искушения святых людей и страдания Богочеловека» (S. 494).

Последняя фраза, конечно же, достаточно сомнительна с точки зрения христианской сотериологии, но для нас она важна потому, что указывает на связь концовки «Возникновения...» с «Утратой...». Зедльмайр завершает свою книгу духовно-нравственной диагностикой, теперь уже пытаюсь нащупать истоки современной «инферральности». Он находит их в соборе, точнее в постсоборном разложении Gesamtkunstwerk'a, который был способен в пору своего расцвета удерживать в своих границах самые страшные темы и «сферы».

«Где христианское мировоззрение в силе, подобная адская картина мира является только противоположным небу или земли или тому и другому вместе (так и в соборе): одно крыло великого космического триптиха. Прорыв адского в мир внутри христианского обладает характером видений-искушений: не случайно “искушение” — первичное переживание у Босха. Но если в сходных с алтарем картинах демонизированный мир, демонический “рай” становится главной темой <...>, тогда это уже признак того, что сфера христианская уже покинута и мы вошли в область сектантства» (S. 495).

Глава заканчивается практически универсальным обобщением:

«Если взглянуть назад, небо, земля и ад являют собой всеохватывающий потусторонний мир собора, всеобщий источник могучих потоков европейского искусства, текущих в разных направлениях: из небесной сферы возникает небесный образ ван Эйка, из сферы земного — величие Джотто, из соединения земного величия с земной униженностью (сфера летнера) — великий Наумбург — если называть главные рукава этого потока. Наконец, из адской сферы — Иероним Босх» (S. 495).

Глава о Босхе, вероятно, самая радикальная вариация на устойчивую, сквозную для Зедльмайра тему «демонологической» составляющей современной культуры и науки⁵⁷.

Последняя глава этого раздела, названная весьма многообещающе «Идея рая как ведущий мотив французского искусства», выравнивает вдоль чисто исторической плоскости спиритуалистический аспект развития европейского искусства, рассказ о котором только что достиг у Зедльмайра своей нижней, демонологической точки. Идея рая действительно представляет собой уравновешенный «средний», «земной» путь, осуществленный с чисто французским инстинктивным чувством меры.

«То же самое воззрение, которое превратило вещественно-символический образ Неба романской эпохи в поэтически-чувственный образ Неба собора, то есть «кельтское» предпочтение изображения рая фей и одновременно та мистика света, что находится у истоков собора, — такое воззрение продолжает действовать во всех высших точках развития французского искусства» (S. 495).

Рай в виде острова с изящными готическими постройками у братьев Лимбург, «Золотой век» и «Аркадия» у Пуссена, Лоррена⁵⁸, наконец, Версаль⁵⁹ — все это вариации сквозной «райской» темы. Версаль является еще и удивительным примером сохранения сакральной семантики в самых неожиданных, но тем более симптоматичных формах. Спальня короля становится сакраментальным, культовым центром, «алтарем». Вокруг этой «культовой середины» вращается и парк, новый райский сад со своими «литургиями» больших празднеств, праздничных игр и фейерверков, в которых «ночь превращается в день» (S. 497).

Максимально совершенное выражение «идеи рая», с точки зрения Зедльмайра, — творчество Ватто:

«Ведущая идея — изображение страны блаженных возлюбленных, вечной молодости, веселости, красоты и просветленной чувственности. Геометрический порядок упраздняется: полные грез луга (речные островки), маленькие пруды и морские берега, купающиеся в розовом свете, оказываются сценой для райских упоительных наслаждений. Кельтский остров блаженных вновь всплывает, теперь под античным именем острова Киферы» (S. 498).

Этот идеал определяет, как указывает Зедльмайр, «формы жизни» целых трех поколений вплоть до «последних мелочей повседневности». После собора и Версаля та же «идея» возрождается уже в эпоху «автономного человека»: у Леду в его проектах «идеального города» (Зедльмайр обращает внимание на то, что в «середине приземленного небесного града стоит все же «дом директора»); у Гектора Горо, в «кристаллических дворцах», исполненных в новой технологии железа и стекла и вскоре дополненных у импрессионистов «живописью света», этой новой «секуляризированной мистикой природного солнечного света» (S. 499).

«Итак, в третий раз после собора и Версаля во Франции обретает свой облик видение света; и вновь это видение связывается с идеей рая, подчиненной всегда средствам-посредникам различных эпох и различных народных компонентов. Вместе с этой идеей в XII веке в искусстве появилось французское начало, и именно эта идея с тех пор принадлежит к устойчивому компоненту французского “воображения”» (S. 499).

Мы без труда узнаем в этих по-настоящему проникновенных заключительных страницах книги круг идей «Утраты середины», но с одним очень существенным уточнением-коррекцией прежнего жесткого критицизма. Сквозное рассмотрение всего французского искусства под «райским» углом зрения выявляет не столько стагнацию, деградацию постсоборного искусства, сколько живую трансформацию устойчиво жизненной, неизменно сакральной темы, сопровождающей человеческое *земное* существование⁶⁰.

«Во французском изобразительном искусстве — за исключением Пуссена — нет гения, в универсальном смысле слова, которого можно было бы сравнить с гениями европейского искусства, например с Бетховеном, Шекспиром, Данте, Сервантесом, Рубенсом, Рембрандтом. Герой Франции — это собор (Эли Фор)» (S. 500).

Четвертая часть книги — «Значение и ценность собора» на редкость кратка (всего 10 страниц), в ней всего один раздел, своим названием уточняющий название части («Историческое значение и ценность собора»). Сам же раздел содержит четыре главы с предельно многозначительными заголовками. Эта часть не просто стоит особняком по отношению к книге (как мы видели, уже Третья часть почти вся за пределами истории архитектуры). Она фактически призвана своим насыщенным, концентрированным содержанием стать альтернативой всему тому, о чем говорилось на протяжении предыдущих 550 страниц книги. Это уже не просто выход за пределы темы, книги, даже исторической дисциплины. Это начало чего-то нового, что, однако, с неизбежностью коренится в соборе и в его понимании.

Попытаемся кратко проследить за содержанием этой концовки, чтобы понять логику не окончания, исчерпания темы, а ее превращения в начало иного...

«Собор в мировой истории искусства» (глава 176) характеризуется тем, что

«Вместе с собором заканчивается в средневековой Европе событие, которое в мировой истории искусства имеет аналогии на различных уровнях: переход от “tremendum” к “fascinosum”* (Рудольф Отто). <...> Этот переход есть одновременно переход от наделения гештальтом темного или лишённого света к гештальтам света и в этом смысле игнорирование смерти. И по большей части — если не всегда — это и переход от подземного к тому, что на поверхности земли, от хтонического к эфирному (воздушному), и далее — от застывшего к живому» (S. 503).

Это универсальная, с точки зрения Зедльмайра, закономерность в истории искусства: то же самое характеризует и переход от камен-

* Пугающего к чарующему (*лат.*).

ного века к бронзовому, от догомеровской Греции к Греции олимпийских богов, от «погребального мира катакомб» к «небесному миру нового константиновского церковного искусства», от «мрачного пространства романики и ее крипт» к «преображенной веселости» собора, от «смертельного холода маньеризма с его центральным аффектом страха» к «свету, теплу, радости и жизненности» барокко с его «величественными символами из области религиозного искусства, солнечными монстранцами и gloriaми» (S. 503)⁶¹. Наконец, уже в XIX веке на вновь возрожденную романтизмом «древнюю связь с подземным» искусство отвечает новой архитектурой света из стекла и железа и новой живописью пленэра.

Но в целом собор представляет собой переход к «очеловечиванию образа Бога» (S. 504). Зедльмайр цитирует Гёте («мир становится веселее... свежая здоровая чувственность оглядывается вокруг себя и благосклонно усматривает в прошлом и настоящем только схожее с собой») и ссылается на Фредерика Адаму ван Схельтему⁶² («небо и земля сближаются и даже сочетаются браком»). И в результате он делает важный для себя и нас вывод:

«Их бракосочетание — симптом и символ той короткой эпохи, которую мы зовем классической» (S. 504).

Иные качества собора открываются в перспективе истории христианства, христианской церкви и христианского искусства:

«Для истории христианского искусства самыми сильными категориями являются различия, которые вообще только можно вообразить: небесное искусство, искусство земли, искусство преисподней. Причем не только в иконографическом, но и в собственно художественно-формальном подходе. Ибо художественные средства, предназначенные для изображения этих сфер, по своей сущности предельно различных, призваны различаться сильнее, чем всякие иные формальные возможности “стиля”. Каждая из этих сфер обосновывает собственные и глубоко не схожие друг с другом способы выражения не в меньшей степени, чем определенные предметы и содержания изображения» (S. 505)⁶³.

Причем особый статус, по мнению Зедльмайра, имеет «адская сфера»:

«Адской сфере не присуща та реальность, как двум другим сферам. Ведь внутри христианского искусства ад никогда не может стать центральной темой. Только внутри дехристианизированного или антихристианского искусства эта сфера может занять ведущее положение. Но она тем самым не вполне остается реальной, потому что она вынуждена оставаться искусством, по необходимости демонстрирует сам хаос в виде художественного порядка» (S. 505).

И далее Зедльмайр вновь обращается к «Утрате середины», напоминая свою периодизацию искусства с точки зрения его отношения к сакральному, к Богу: романика — искусство Неба, готика, Ренессанс и барокко — искусство земли, XIX век — начало дехристианизированного искусства, начало XX века — искусство уже демоническое.

В контексте такой перспективы определяется и место собора:

«Он помещается в таком месте, где небесное искусство превращается в искусство земли, где небо спускается на землю и где преисподняя становится “реалистической”. Его центральный образ — воскресший Богочеловек и до неба вознесенный совершенный человек — Мария... <...> Он заключает в себе — подобно средневековым играм-мистериям, которые произросли из него, — Небо, землю и преисподнюю и саму землю под двумя видами. Он является наиболее синтетическим церковным образом, который только возникал в истории христианского искусства, самый синтетический и самый “поздний”». (S. 506).

Художественная плоскость рассмотрения собора открывает его как «классическое искусство»: «Шартр и Реймс являются высшими точками нового европейского искусства: его Олимпией и Парфеноном» (S. 507). Эта маленькая главка крайне важна для понимания зедльмайровской концепции классического искусства, классики как предельного, законченного выражения, воплощения художественного начала:

«Если же вообще искусство есть та самая сфера, в которой духовное и чувственное дополняют друг друга и друг в друга проникают, если оно является символом полноты человеческого, то классическое есть то самое, в чем дух и природа внутри произведения сочетаются гармоническим браком, удерживают равновесие — полный сил и света синтез человеческих крайностей и, таким образом, произведение искусства, ставшее совершенством. Объединение этих крайностей означает то самое, что для религии есть “полнота времен”: краткий отрезок, в котором божественное пронизывает чувственные формы и в них становится зримым, диафаническим. Поэтому классическое — только “мгновение”» <...> (S. 507).

Иначе говоря, для Зедльмайра классика — понятие и явление прежде всего смысловое, тематическое и семантическое. Это есть качественное состояние не только формального строя отдельного произведения или «стиля» целой эпохи, но и онтологических и сакральных контекстов, «сфер», которые ставят «задачи», проблемы, обретающие зримое воплощение в разное время, в разных условиях, в разной степени (классика — высшая степень).

«Величайшей задачей этого времени было именно чувственное выражение одновременно и Неба, и совершенного человека в его просветлении. Поэтому собор <...> стоит под знаком вознесенного до Неба совершенного человека, Марии, являясь при этом и символом брака Христа, Небесного царя со своей невестой, с Церковью. Постройка собора и есть согласно своей теме бракосочетание Неба и земли: собор есть осуществленная возможность христианской классики» (S. 508).

Собственно говоря, на этих высоких нотах заканчивается историко-художественное рассмотрение собора.

Но на этом нельзя закончить разговор о соборе вообще. «Это не может быть последним словом», — говорит Зедльмайр. — Собор не есть только произведение искусства». Дело в том, что «собор — это кризис религии»:

«...в соборе апогей искусства совпадает с безусловным кризисом религии и, наоборот, апогей религии ввергает в кризис искусство. <...> Классический собор совпадает по времени и в пространстве со все более и более субъективным отношением верующих к таинству, что удаляет собор от объективного в культовой мистерии, от того, что художественное произведение желало именно приблизить» (S. 508).

Ссылаясь в характеристике тогдашнего благочестия на Й. Юнгманна («Не употребление таинства, но его культ является теперь целью»), Зедльмайр находит в религиозной жизни эпохи соборов духовный корень и всех последующих кризисов искусства.

Зедльмайру кажется крайне симптоматичным тот факт, что начало возведения собора в Реймсе приходится на следующий год после учреждения ордена «меньших братьев». В жизни св. Франциска Ассизского «максима близости к Богу соединена с максимальной близости миру; “синтез удался” под знаком исчерпывающей бедности» (S. 509). В одном абзаце Зедльмайр набрасывает теперь уже последовательную картину кризиса религиозного, кризиса внутри христианства, начавшегося из «крайних направлений нищенствующих орденов». Для искусства это означало «полное обезвоживание <...> в протестантской церкви, замыкание его в сфере частной жизни и, наконец, — эстетизация, избавление от духа» (S. 510). Это «двойной кризис» — кризис в сфере религии и в сфере искусства — и он «продолжает оставаться нерешенным и сегодня» (S. 510).

Чем же заканчивается эта великая книга о соборе? Четвертая часть есть специфический синтез-диссонанс, вносящий *возвышающий* разлад в, казалось бы, только что установленную гармонию трех основных частей и всей книги.

Концовка книги и по тону, по смыслу — все та же «Утрата...». Почти как приговор, в лучшем случае — как диагноз выглядит название

(и содержание) последней (180-й) главы: «Собор как революция». Действительно, «желание видеть» таило в себе опасность секуляризации, «отказ иметь реальное общение (Communion) с Богом и Его Духом, воплощать Его в себе и делать Его принципом своей жизни и своей природы». Человек пожелал иметь «земной рай»⁶⁴.

Зедльмайр приводит крайнюю точку зрения на готическое искусство Фердинанда Эбнера, на примере собора обвинившего все христианство в утрате красоты. Но самому Зедльмайру кажется исполненной «большой любви и справедливости» фраза Шарля Пеги: «О народ, который обрел собор! Как трудно мне обрести у тебя веру...»⁶⁵.

«Заключение» книги, собирая воедино практически все мотивы творчества Зедльмайра, звучит почти как духовное завещание, и мы не побоимся привести его полностью:

«Уже в зрелых соборах, уже в Реймсе начался тот раскол, с которым мы имеем дело и поныне: раскол абстрактной и натуралистической форм — так осязаем в двух типах орнамента собора, раскол на техническую и поэтическую сферы, на рассудок и чувство. Но самая глубокая антиномия Средних веков встречается нас в единовременных явлениях законченного собора и св. Франциска: эта антиномия не разрешена и сегодня, ставя и нас перед выбором. Но для того времени, да и для самого св. Франца не существовало никакого “или—или”, но исключительно “не только, но и”. В возвышенной фигуре Людовика IX соединяется королевское со священным, духовно соприкасается мир собора с нищетою духа, красота “космическая” с красотой “спиритуалистической”. Но одновременно в обмирщенных преемниках собора, и в спиритуализированных преемниках святого из Ассизи вновь открывается и остается непреодолимым противоречие. С середины XIII века разверзаются такие бреши, которые, временно прикрываясь, в дальнейшем вновь возвращаются, чтобы, наконец, сделать из XIX века и из первой половины XX просто время разрывов, время-мир без середины. В этих духовных движениях, в сущности, заложено то обстоятельство, что мы упустили из виду целое собора, нечто такое, что хотя и открыто лежит на поверхности, тем не менее заставляет вырывать себя у прошлого в мучительных трудах. Но не заметили мы также и то, что не в состоянии занять решительную позицию ни по отношению к художественной форме собора, ни по отношению к жизненной форме св. Франца, зачастую удовлетворяясь тем, что в бесплодных колебаниях между “sic et non” противопоставляем одно другому» (S. 511–512).

Итак, динамика метода, восходящее смысловое и критическое движение интерпретации не позволяет Зедльмайру «удовлетворяться» законченным, однозначным суждением о предмете своего исследования⁶⁶. Собор предстает гигантским симптомом-укором, требую-

щим не столько диагноза, сколько внимания и осмысления. Зедльмайр апеллирует к тому, чего собор не достиг. Но очевидно, что того же вместе с собором не достиг и Зедльмайр, остановившись чуть выше, но все же на полпути. Сделано это, как нам кажется, было наполовину сознательно, наполовину — не вполне.

Но в любом случае книга имеет открытый финал, не просто приглашая, а почти заставляя читателя включиться в это многотрудное восхождение узким путем синтеза истории, художественной критики, богословия и апологетики.

Поэтому нас не должна удивлять та научная буря, что разразилась сразу после выхода «Возникновения собора». Не всякий ученый захотел остаться сторонним наблюдателем процесса возникновения новой (или просто иной) науки. Может ли претендовать трактат Зедльмайра на ту же революционную роль в науке, что когда-то была уготована самому собору в истории? Не есть ли «Возникновение собора» скорее еще одна «критическая» или кризисная форма? Симптомом чего она сама является?

На эти вопросы готовы были дать почти мгновенный и однозначный ответ все те оппоненты Зедльмайра, которых он сам и породил своей книгой...

«Возникновение собора»: историографическая реакция

...безусловно необходимо книгу Зедльмайра прочитать до конца, а не так, чтобы, быстро составив суждение, выпустить из рук через сто страниц.

Эберхард Гемпель

Мы отмечали уже в начале нашего анализа книги Зедльмайра, что первичный импульс ее создания, если говорить соответствующим языком, ее «интенция», имел чисто историографические корни. Собственно говоря, в самом общем виде книга Зедльмайра задумана была именно как иллюстрация того, как возникает новая наука. «Возникновение собора» — это возникновение нового метода и новой научной традиции. По словам одного из рецензентов, «Возникновение собора» — этого своего рода «зажигательное стекло, в котором сфокусировались лучи многих научных тенденций последних ста лет»⁶⁷.

Соответственно, обширная часть науки под руками Зедльмайра против своей воли превращалась в старую традицию.

Реакция на такую историографическую «программу» не заставила себя долго ждать. Можно предположить, что такая реакция была Зедльмайром запланирована. Более того, можно сказать, что все написанное о книге Зедльмайра в конце концов составляет неотъемлемое ее продолжение. Как готический собор невозможно представить

без всей последующей истории его интерпретации, так и «Возникновение собора» немислимо без всей той критической традиции, которую эта книга породила...

Подобно «Утрате середины», зедльмайровская книга о соборе точно так же повлекла жаркую дискуссию, но в данном случае — заочную, хотя и помещенную на страницы все той же *Kunstchronik*⁶⁸. Показательно, что рецензенты «Возникновения собора» очень четко разделились на непримиримых противников Зедльмайра и откровенно сочувствующих.

Первые и самые острые отклики поступили, по выражению П. Кроссли⁶⁹, от той «старой гвардии историков архитектуры», которые реально «пострадали» от книги Зедльмайра, которые подверглись с его стороны не просто критике, но активной и негативной интерпретации. Помещенные в специфически зедльмайровский контекст, их идеи фактически переставали быть узнаваемы своими авторами⁷⁰.

Это строго цеховое архитектуроведение было абсолютно не удовлетворено зедльмайровской ревизией его собственных достижений. Именно из этого стана звучали самые тяжелые, самые, так сказать, технически конкретные и самые методологически некорректные, самые неадекватные обвинения...

Эрнст Галл и «новая терминология»

У Зедльмайра просто какая-то страсть везде вводить новые понятия, так чтобы следующее непременно было манернее предыдущего.

Эрнст Галл

Наиболее заметный из них — классик немецкой формально-стилистической истории архитектуры — Эрнст Галл. В своей крайне несдержанной рецензии на книгу Зедльмайра⁷¹ он даже не попытался скрыть своего возмущения от всего того, с чем он столкнулся в «Возникновении собора».

Впрочем, нельзя удивляться раздражению Галла, ведь он — один из творцов всей той предыдущей историографической традиции, с которой Зедльмайр расправляется, как мы видели, весьма радикально уже в самом начале своей книги⁷². Главным предметом критики Галла стало именно то, что он посчитал конструктивно-технической стороной концепции Зедльмайра, в частности — зедльмайровские понятия балдахина и диафанической стены, которые составляют на самом деле, как мы выяснили, всего лишь начальную систему феноменологических «элементов собора».

Галл недоумевает по поводу слова «балдахин», так как по определению «балдахин» — это нечто мягкое, ткань, завеса, натянутая на

тонких опорах, и т. д. (что доказывает и этимология слова: от итальянского «baldacchio» — шелковая ткань из Багдада, из «Baldacco»). Уместнее, уверен критик, использовать традиционный термин «Joch», пролет⁷³.

С окончательным приговором Галл не задерживается:

«Зедльмайр занимается дедукцией понятий, а не смотрит <...> Его “балдахинное пространство” — чистая фикция <...>»⁷⁴.

Стоит обратить внимание на то, *что* Галл предлагает в качестве правильной характеристики готического собора:

«В круто вздымающемся ввысь пространстве собора присутствует динамика величайшей жизненной интенсивности: сила вместо массы, напряжение вместо равновесия, движение вместо покоя, подъем в высоту вместо распространения по горизонтали!»⁷⁵

Именно удовлетворенность и ограниченность старой науки подобными абстрактно-эстетическими и одновременно метафорическими стилистическими понятиями и не устраивала в ней Зедльмайра, заставляя его искать действительно новые понятия, новые способы созерцания памятника.

Не упускает Галл и теорию *Abbild'a*, характеризуя и ее как простое измышление погрязшего в абстракциях разума, не способного к эстетическому созерцанию. Семантику Небесного Иерусалима Галл не отрицает, но готов принять ее только как «метафору всеобщего аналогического смысла». Речь идет не более чем о «давном известном церковном вероучении». Заканчивает же Галл весьма эмоционально:

«Как бесконечно широк путь от помысленного слова к художественному делу и к архитектурной действительности! Как странно представление об архитекторе, который существенное в своем произведении усваивает из произнесенного или написанного слова! Конечно, поэт может овладеть строительным чудом собора с помощью слов, но никакое поэтическое начало истинного творения не превратится в камень без крайне специфической творческой силы мастера. <...> Позади собора стоит величественное религиозное созерцание целого поколения и целой эпохи, но лежащим в полутьме всеобщим представлениям только архитекторы придавали конкретный облик. Они, а не поэты или богословы, являются подлинными героями истории соборного искусства»⁷⁶.

Эти требования формально-исторического метода можно было бы назвать программными, но в том-то и дело, что таковыми они перестали быть уже в середине 20-х годов, когда Зедльмайр заканчивал свои первые методологические статьи...

Вальтер Убервассер: собор как «архитектоническая деятельность»

Безразличные ко всем разнообразным мнениям, идейным тенденциям и изменениям тенденций, что проникают в их «лабиринты», великие соборы — все равно стоят!

Вальтер Убервассер

Не в пример Галлу корректнее и продуманнее выглядит достаточно остроумная рецензия Вальтера Убервассера⁷⁷. Он уделяет значительно больше внимания смысловым аспектам собора, как они излагаются в книге Зедльмайра, которую критик назвал «сильным и насильственным творением»⁷⁸.

Отношение Зедльмайра к предыдущей научной традиции заставляет Убервассера указать прежде на нравственные недостатки книги, на присутствие в ней «гордыни».

Впрочем, хуже другое: книга Зедльмайра — образец «спекулятивного искусствознания», подменяющего нормальную и необходимую «теорию конструкций»⁷⁹. Вслед за Галлом Убервассер обрушивается на «едва ли не дюжину так называемых *Gestaltungsprinzipien*», беглое перечисление которых он заканчивает возгласом «Довольно!», не выдерживая, по его словам, «зедльмайровского номинализма»⁸⁰.

Однако для критика книга Зедльмайра — только повод для дискуссии, и темы для обсуждения, предлагаемые Убервассером, вовсе не так поверхностны, как его предварительная негативная аттестация, которая, по сути, — своего рода защитная реакция со стороны старой традиции, вынужденной реагировать (и не всегда бесплодно) на новые методологические веяния.

Что же предлагает обсудить Убервассер?

Всю проблематику он разбивает на три группы. Первая тема, названная им «собор и архитектура», в свою очередь, включает три утверждения: 1) базиликальный план собора (*Grundriß* — горизонтальная проекция) — основа всего построения, устройства и строительства собора. Не может ли план собора регулировать и представления о Небесном Иерусалиме? Быть может, план собора и есть то самое «уравнение» (*Gleichung*) церковь = Небесный Иерусалим, которое «решается» по ходу строительства? 2) Или, наоборот, не план собора целиком, а только «отдельные части постройки» связаны с «идеей *Abbild'a*»: эта идея прилагается к ним «атрибутивно». Столь же атрибутивно выглядят и все упоминания о Небесном Иерусалиме в литературных текстах. Тогда необходимо вышеприведенное «уравнение» заменить на «сравнение» (*Gleichnis* — уподобление, парабола). 3) «Так как здание присутствует здесь и сейчас *вначале* в образе, который хотя все и постигают одинаково — через движение, проходя его, но определяют *по-разному*, поэтому архитектура никак не “копирует” никакого архетипа “Небесного Иерусалима”». Иначе говоря, подлинный смысл всякой постройки — в ее восприятии во времени

и в ее переживании во времени и движении. Всякое церковное здание является «кугיאкоп*»ом Небесного Владыки», его создают, имея в виду «праздничное переживание», формы которого зависят от «темпоральных представлений» своего времени. Но в любом случае речь идет только об оперировании «архитектоническими мотивами». Никакой «иллюзии», никакой «театрализации». Тем более что в соборе, как Доме Божиим, присутствует епископ, восседающий на кафедре как подобие, представитель Господа. Таким образом, «собор нельзя воспринимать, исходя из Небесного Иерусалима, не впадая в тяжелые заблуждения»⁸¹.

На эти «утверждения» Убервассера возразить нечего, кроме того, что концепция Зедльмайра имеет в виду как раз изменение, отклонение от этой общей сакральной семантики и «прагматики» в готическую эпоху. Готический собор дополнительно к «онтологии собора», о которой говорит Убервассер, считает необходимым быть наглядным, быть Abbild'ом. Дочитав книгу Зедльмайра до конца, можно убедиться, что это явление кризисного порядка. Замечательно, что Убервассер, указывая именно на рост сугубо архитектурных качеств собора («архитектоническое усиление»), сам же и доказывает, что собор действует *уже* как явление искусства, что готика открывает «эпоху искусства», когда уже требуется чувственное, эмпирическое созерцание трансцендентного и т. д.

И далее, во второй группе проблем, озаглавленной «собор и пространство», Убервассер, пытаясь нечто противопоставить Зедльмайру, говорит, что именно из архитектуры религиозное сознание воспринимает представление о Небесном граде, а не наоборот. Опять невольный тезис в пользу теории Abbild'a: если для Зедльмайра важно, что архитектура *изображает* Небо, то Убервассер идет фактически дальше и доказывает, что архитектурное изображение еще и регулирует религиозное сознание⁸².

Касаясь же третьей темы («собор и иллюзионистическая архитектура»), Убервассер предупреждает об опасности слишком доверять готическим тягам (Dienste), которые могут «усилить иллюзии нашего зрения». То есть не собор иллюзионистичен, а наше зрительное восприятие! Убервассер, призывая «уважать зрение», тем не менее считает обязательным корректировать его согласно предварительным эстетическим и идейным установкам, которых у него больше, чем у Зедльмайра.

Опять напомним, что тезис Зедльмайра как раз и заключается в констатации того факта, что собор *уже* учитывает способность нашего зрения обманываться. Это «кажущаяся» архитектура. Но она кажется все-таки только *оптически*, а не *онтически*: онтологическая и метафизическая иллюзия, кажимость как способ существования — плоды уже дальнейшего развития искусства. Так что Убервассер слишком рано спешит «испуганно замолкнуть», как он сам говорит,

* Домом Господним (*греч.*).

«перед лицом последовательного переименования, превращающего всю книгу в нечто призрачное»⁸³. Но соборы все равно остаются стоять, восклицает критик. Добавим, что и Зедльмайр устоял после, казалось бы, столь «сокрушительной» рецензии...

Фон Симсон: история духа как мистика числа

...я признаю идею архитектуры как изобразительного искусства плодотворной и правильной.

Отто Георг фон Симсон

Не совсем мотивированная агрессивность и непримиримость негативных отзывов была с лихвой компенсирована весьма благожелательной рецензией Отто Георга фон Симсона⁸⁴, увидевшего в книге источник вдохновения как для собственного, так и для всякого иного обновленного научного метода, ориентированного прежде всего на смысловые измерения искусства. И тем самым, как отмечает фон Симсон,

«история искусства понимается как история духа по-новому. Ибо в прежних попытках объяснения (смысла собора. — *С.В.*) отношение между эстетической структурой и духовной мотивацией оставалось нерешенным. У Зедльмайра оно дефинировано с величайшей четкостью и определенностью»⁸⁵.

И далее фон Симсон справедливо указывает на то, что главный тезис Зедльмайра относительно *Abbild*'а и прозвучавшие в ходе дискуссии якобы коррекции этого тезиса со стороны Галла и Убервассера «никак друг с другом не соприкасаются». Чтобы понять Зедльмайра, на собор необходимо взглянуть «новыми глазами»⁸⁶. Более того, необходимо просто принять тезис об архитектуре как *Abbild*'е в качестве «плодотворного и правильного». Но его необходимо обосновать более конкретно и убедительно, чем это удалось Зедльмайру.

Именно на примере аббата Сугерия, считает фон Симсон, мы можем доказать, что готика — это *Abbild* вполне конкретного по смыслу визионерского опыта (*Vision*). Но это видение в малой степени является непосредственно-эмоциональным, поэтическим, утверждает фон Симсон в противовес, как он считает, Зедльмару, который якобы модернизировал вообще средневековую форму ментального созерцания, сделав ее слишком художественной. Образ собора у Зедльмайра по этой причине получился «живописным, почти импрессионистическим, из-за чего оказались утраченными строгость и рациональность его стиля»⁸⁷.

Фон Симсон склонен извинять Зедльмайра обстоятельствами и временем написания книги: условия войны не позволяли систематически изучать «первичные источники», автор «Возникновения со-

бора» вынужден был ограничиваться только «поэтическими свидетельствами».

Но тем не менее, по мнению критика, Зедльмайр мог бы повнимательнее отнестись, например, к Шартрской школе богословия, вообще к «не-поэтическим “корням” соборам». И среди этих альтернативных поэзии корней фон Симсон называет прежде всего мистику света, ссылаясь на «Историю средневековой эстетики» Эдгара де Брё.

В подобном контексте фон Симсон намечает общий контур «метафизически-космологических представлений великих платоников» все той же Шартрской школы, наследницы позднеантичного неоплатонизма и Боэция. До сих пор сказанное фон Симсоном вполне укладывается в общий круг зедльмайровской мысли, но чуть далее фон Симсон действительно вносит собственный вклад в поиски духовного обоснования готики. Он подчеркивает нумерический и нумерологический характер рационализма сен-викторинцев, их специфическую символически-аллегорическую арифметику, их особую пифагорейски-христианскую теорию музыки. Ценность этой теории для истории искусства, уверен фон Симсон, заключается в ее открыто эстетической подоплеке: космическая гармония, «не доступная слуху музыка» предполагает чувственную, земную, то есть видимую, красоту как собственный «отзвук и отблеск». Обе столь не похожие сферы бытия тем не менее подчиняются одним численным закономерностям и находятся в отношении *concordiae*, «соответствия», частный случай которого — приемы пропорционирования при возведении собора (естественно, фон Симсон ссылается на Виллара д'Оннекура).

Таким образом, можно обнаружить действительно эстетически «наглядные» и исторически убедительные обоснования в целом абсолютно верному тезису об *Abbild'e*. В утверждении своего тезиса фон Симсон достаточно настойчив:

«Математика и как “корень”, и как собственно стилистическое своеобразие готики кажется просто неизбежным коррелятом к зедльмайровскому толкованию, которое, создавая впечатление, только по случаю <...> вынуждено вспоминать о значении математики, не уделяя ей исключительного внимания. Пропорциональные отношения вовсе не принадлежат <...> к “сокрытым феноменам” собора, наоборот, кажется невозможным со стороны нашего глаза проигнорировать ту математику в камне, которая всю постройку наделяет мерой и порядком. <...> Не столько поэтическая фантазия, сколько метафизические и математические спекуляции перебрасывали мост от религиозного созерцания к архитектурному *Abbild'u*. <...> Если мы воспринимаем собор как *Abbild* именно в этом смысле, а не как иллюзионистическую картину, имитирующую для глаза то, что никакой глаз не видит, как *Abbild*, который следует за прообразом именно в своей математической законосообразности, — тогда станет понятнее в готике и от-

ношение ценностей технически-конструктивных к формальным и “изобразительным”»⁸⁸.

В заключение своей даже не столько критики, сколько коррекции Зедльмайра фон Симсон фактически касается и собственной, так сказать, методологической сверхзадачи: добиться в науке такого же целостного, единого и единственного образа готической архитектуры, какой присущ реальности, природе и космосу благодаря усилиям «Божественного Архитектора», *Abbild'*ом которого ощущал себя всякий средневековый земной архитектор. Конечно, такое уподобление историка искусства средневековому мастеру, который следовал за Творцом, нельзя назвать «гордыней». Но то, что подобное желание достичь в гуманитарной дисциплине точного, «математического» знания, как раз и является чистой «поэзией», — это не подлежит сомнению...

Зедльмайр: возражение или обвинение?

Речь идет не о том, чтобы оставаться правым, а чтобы находить пути, ведущие вперед.

Ханс Зедльмайр

Зедльмайр вполне обстоятельно ответил на критику, безбоязненно приняв участие в полемике, развернувшейся на страницах *Kunstchronik*⁸⁹, чуть раньше, как мы помним, ставшей ареной научной борьбы вокруг «Утраты середины».

Прежде всего, Зедльмайр считает нужным отреагировать на все упреки и обвинения персонального плана, прямо заявив, что все дело в характерах рецензентов (Галла и Убервассера). Следует признать, что как раз по части нравственно-этических оценок Зедльмайр, похоже, не знал себе равных в искусствоведческой среде, так что его оппонентам, как мы увидим ниже, пришлось пожалеть, что они поместили дискуссию о книге на уровень разговора о «гордыне» и других моральных качествах ее автора.

Свое возражение-опровержение Зедльмайр разбил на две части. Разбору конкретных проблем, поставленных оппонентами, посвящена часть, названная «Элементы собора».

Из возражений Зедльмайра на обвинения прежде всего Галла становится понятным, кроме всего прочего, разница между традиционным, формально-стилистическим, и зедльмайровским структурным анализом. Галлу вполне достаточно, например, термина «перекрытие» (*Joch*). Зедльмайр же совершенно сознательно говорит о «балдахине», ибо для него речь идет не просто «о членении пространств, но об *отношении* (выделено мной. — *С.В.*) между сводом и несущими частями»⁹⁰. Иначе говоря, структурный взгляд на вещи не просто имеет в виду «актуальное членение» явления, то есть то, из чего оно состоит. Важнее для структурного анализа описание именно отношений

между элементами, и эти отношения имеют самостоятельную ценность, именно они составляют инвариантную матрицу, в которую могут вписываться любые элементы.

Сложнее обстояло дело с теорией Abbild'a. По мнению Зедльмайра, нельзя, как это делает Убервассер, отождествлять Abbild с метафорой, сравнением. Ведь «культовый акт, каковым является освящение церкви, никогда не прибегает к простому сравнению»⁹¹. Постараемся запомнить подобный сакраментальный контраргумент Зедльмайра...

Точно так же, подчеркивает Зедльмайр, «нельзя представлять в виде догмы, будто “художественно-стилистическое” движение-становление и движение символики при всех обстоятельствах развиваются отдельно или что последнее не испытывает воздействия первого»⁹². Далее Зедльмайр, одобряя в общем намерение фон Симсона усилить обоснование своего «сердцевинного тезиса об изобразительном смысле собора», признается, что он не находит в программе критика основательных отличий от его собственной. По нашему мнению, чуть ниже Зедльмайр в одном предложении выразил весь смысл своего созерцания и понимания и архитектуры и искусства вообще:

«...существенно [учитывать] “новый свет”, “structura clarior”, которые обладают одновременно и символическим, и чувственным характерами»⁹³.

Поэтому, на вопрос, что изображает собор, ответ звучит так: он — Abbild гештальта, «наглядного характера» Небесного Иерусалима. Выше мы видели, что действительно зедльмайровское понимание гештальта включает два взаимосвязанных плана — эстетический и концептуальный, которые существуют внутри, в границах и пределах конкретного художественного явления. В нем они образуют те или иные характерные визуальные структуры (для собора это система балдахина и диафанической стены). Но они же соотносят его с и «иными сферами», вне-соборными, вне-художественными контекстами. Собственно говоря, поэтому Зедльмайр вправе говорить относительно Abbild'a, что он «в любом случае представляет собой нечто большее, чем символ»⁹⁴.

В этом смысле показательное объяснение Зедльмайром своего тезиса об одновременном присутствии в соборе ascensus (движение восходящее) и descensus (движение вниз). Критики *справедливо*, со своей точки зрения, указывали, что descensus не видно. Для Зедльмайра это возражение не верно прежде всего методологически: «это значит делать судьей субъективное восприятие современного человека». Ибо в соборе две стороны: субъективная (человеческая, зрительская) и объективная, независимая от человека и доступная другим, не эмпирическим его способностям (разуму и эмоциям):

«Точно так же и в соборе. Решить, содержится ли наряду с доступным переживанию ascensus также и интенциональный descen-

sus, — можно только тогда, когда значение собора точно достигнуто и проверено. <...> В классическом соборе ascensus и descensus взаимно друг друга уравнивают»⁹⁵.

Поэтому «нужно быть крайне осторожным с выведением [собора] из одной конструкции». Всякая односторонняя дедукция, не учитывающая подобное равновесие субъективного и объективного, человеческого и сверхчеловеческого (а также недочеловеческого — в соборе есть и эта сфера), будет модернизацией (применительно к Средним векам) и одновременно архаизацией (для XX века), так как она вводит науку в XIX век с его «расчленяющим мышлением», с его характерными духовными «разрывами».

Уникальность и острота переживания подобных визуально-смысловых парадоксов, сокрытых в соборе (и во всяком истинном художественном творении), требует и достаточно характерной терминологии, системы «имен», обозначающих понятия:

«Каждое поколение в истории искусства будет обязано выработать новые понятия. И эти понятия обязаны иметь имена»⁹⁶.

Вспомним зедльмайровский тезис об «эвоцирующих» функциях терминологии. Здесь мы видим, что Зедльмайр довольно тонко различает собственно понятия (видимо, феноменологические «ноэмы», ментальные образования) и те языковые средства, с помощью которых содержание визуального, мыслительного, эмоционального, религиозного опыта (переживания) становится доступными другим. То есть смущавшие практически всех критиков-традиционалистов зедльмайровские «понятия» суть коммуникативные и риторические метафоры, призванные обострить восприятие и сделать направленным мышление:

«Мне кажется самой сомнительной неполноценная способность и неполноценное желание вновь и вновь удивляться привычному»⁹⁷.

«Ни Галл, ни Убервассер, — подчеркивает Зедльмайр, — не вникают в целое собора и в те проблемы, что оно ставит». Самое замечательное, что Зедльмайр возвращает критикам обвинения в модернизации собора, точнее говоря, он обвиняет их в худшей ошибке: в переносе на Средние века архаических (относительно XX века) взглядов XIX века, причем делает это в достаточно обидных выражениях:

«Галл и Убервассер везде переносят в прошлое, не замечая этого, взгляды своего времени, и в особенности “расчленяющее мышление” XIX века, обособленное рассмотрение искусства, отделение значения от гештальта, “декора” от “постройки”, раздельное созерцание отдельных искусств»⁹⁸.

Становится довольно скоро понятным, что Зедльмайр имеет в виду, говоря о «целом». Историографическая ситуация с собором — часть более общей духовной проблемы: «в соборе и в науке о нем отражается в малом то, что происходит и в большом мире» и что, добавим мы, нашло свое характерное описание в «Утрате середины».

Самое опасное, что продемонстрировала часть критики, — это восприятие значения в соборе и в искусстве вообще как «идеологической надстройки» над материальным (конструктивным) основанием. В таком случае

«собор материально еще здесь, но духовно его уже с нами нет, в крайнем случае, он присутствует в виде эстетической тени»⁹⁹.

И в заключение Зедльмайр не боится привести цитату из «великого Эдуарда Шварца»: «...наука, которая не упирается в цели, лежащие по ту сторону индивидуальной возможности, — уже не наука»¹⁰⁰.

Вероятно, впечатление от такого зедльмайровского «возражения-обвинения» было достаточно сильным, так как редакция журнала сочла необходимым для завершения дискуссии предоставить «последнее слово» Галлу и Убервассеру — будто они, а не Зедльмайр, были ответчиками по этому «делу»...

Как ни странно, более обиженным себя почувствовал Убервассер. Он все-таки продолжал настаивать на том, что «в подобных противоречиях, которые сами себя упраздняют, проявляется конфликт понятийного мышления, <...> а вовсе даже не противоположность между постепенно обесценивающимся *зрением* и непрерывно набирающим силу *представлением*»¹⁰¹.

В целом же научный уровень «заключительного слова» Убервассера резко снижается. Это видно хотя бы из его повторного указания на то, что Зедльмайр упоминает Карла Свободу только два раза и то лишь в «неожиданных местах». Смысл этого обвинения в том, что именно Свобода после краха нацизма заменил Зедльмайра в должности заведующего кафедрой истории искусства Венского университета...

Галл же, наоборот, по сравнению с основной рецензией, проявляет несколько большую тонкость и великодушие. В общем-то, вполне проникательно он увязывает книгу о соборе с «Утратой середины», обнаруживая в обоих случаях метод «безжалостного одностороннего конструктивизма» (слова Лютцелера из рецензии на «Утрату...»).

Более интересна попытка этого незаурядного историка архитектурных конструкций обратиться к «истории духа», чтобы уязвить Зедльмайра на его же поле. Он упоминает известного оппонента аббата Сугерия — св. Бернарда Клервоского, считавшего «подобное сверкание драгоценных камней роскошью, лишенной святости». Галл не без иронии призывает «наших новых мистиков света <...> быть осторожными». Ибо, как считает Галл, «наиболее глубокие мыслители той эпохи ничего не знали об этих “световых тайнах” и имели на этот

счет совсем иное суждение». Галл призывает Зедльмайра и его сторонников сравнить собор с постройками нищенствующих орденов и приходских церквей и выяснить, «что было сущностью глубинных религиозных форм и что было только усилением художественности или техническим изощрением»¹⁰².

«Религиозно-возвышенно настроенные современники собора не хотели ничего знать ни о каких “балдахинах”, они были для них именно формами искусства, лишенными первичного конституирующего религиозного значения».

Касаясь раскраски «под небо» готических сводов, Галл заканчивает свою реплику довольно ядовитой колкостью:

«...это был искусственный полет мысли в трансцендентные сферы, безо всякого соотношения с религией, вполне в духе зедльмайровского доктринаризма».

Несмотря на резкий тон рассуждений Галла, можно предположить, что Зедльмайр был вполне удовлетворен полемикой: Галл, незаметно для себя, как бы самостоятельно дописал книгу Зедльмайра с того места, на котором он прекратил ее читать (а то, что он ее не дочитал и до половины, не вызывает сомнений). Добрая треть книги, вся ее заключительная часть, как мы могли убедиться, посвящена именно самым разнообразным формам и уровням «дискуссии-размежевания с собором» (см. главы 149–167). Всякий, составивший себе труд, даже не дочитав книгу, хотя бы заглянуть на ее последние двести страниц, легко убедится, что собор для Зедльмайра — первый из кризисных симптомов, это практически «начало утраты», «возникновение утраты».

Но, как мы уже говорили, дело осложнялось тем, что Зедльмайр *видел* кризис не только в искусстве, но и в науке об искусстве. Науке приходилось обороняться, занимаясь самооправданием...

Мартин Гозебрух: текстуальные пределы «иконографии архитектуры»

Средние века и Зедльмайр так и не встретились.

Мартин Гозебрух

Итак, критика не сразу, но все же нащупала «середину» книги Зедльмайра — его теорию «изобразительной функции» архитектуры, выступающей как почти иллюзионистический и иллюзорный *Abbild*. Действительно, проблеме присутствия и проявления в архитектуре того или иного конкретного смысла подчинена добрая половина всего «Возникновения собора», и первым, кто понял, что это

именно почти иконологическая книга, стал Мартин Гозебрух, между прочим, один из издателей «Журнала по эстетике и всеобщему искусствоведению». Его уже упоминавшаяся обширнейшая рецензия на книгу Зедльмайра (написанная в 1951 году) положила основание своеобразной эстетически-иконографической критике «Возникновения собора». По этой причине мы вынуждены довольно подробно остановиться на работе Гозебруха, на всех тех проблемах, которые только возникали при попытках решить мнимые и реальные проблемы книги Зедльмайра...

Забегая вперед, скажем, что на примере Гозебруха становится понятным, что для «иконографии архитектуры», которая зарождалась как раз на рубеже 40–50-х годов, вначале не совсем понятными были пути ее дальнейшего развития. Оставаться ли ей в пределах дворжак-ковской «истории духа» как поиска духовных параллелей (фон Симсон), развиваться ли ей в сторону культурологически-текстологической «истории идей» (Болдуин-Смит), превращаться ли в «семиотику архитектуры» (Норберг-Шульц, У. Эко) или обратиться к помощи герменевтического метода (Г. Бандманн).

С точки зрения Гозебруха, зедльмайровская теория *Abbild* «не лишена неточностей»¹⁰³. По мнению критика, главная причина этого — не совсем мотивированное использование применительно к средневековым реалиям гештальт-принципов, «формального созерцания», что мешает скрупулезному выяснению конкретных способов бытования иконографических мотивов. Скажем сразу, что Гозебрух отождествляет гештальт-теорию с формальным методом и на этом выстраивает свою аргументацию¹⁰⁴.

Попробуем проанализировать те постулаты, которые предлагают как альтернатива уже знакомой нам зедльмайровской теории архитектурного значения. Главная мысль Гозебруха звучит довольно замысловато:

«По поводу изображения (*Abbild*) в средневековом искусстве мы, однако, можем сказать следующее: свобода средневековой мысли переносит значение знакомого понятия или находящегося перед глазами предмета с точки зрения всех возможных *tertia comparationis* в новый смысловой контекст, особенно в отношении к прообразу; и скованность художника необходимостью узнаваемо воспроизводить “букву” предмета <...> С одной стороны — безбрежный объем аллегорически-преобразующих мыслительных высказываний, с другой — застывшая, пребывающая константной иконография, соответствующая “базовым словарям” предметного мира, всегда равного себе»¹⁰⁵.

Кажется странным характерно кантианское противопоставление мыслительной «свободы» и образно-изобразительной «связанности» применительно к средневековой эстетике. Но чуть выше Гозебрух признается, что для него, как и для многих других, платоновское пред-

ставление о связи «образ-прообраз» сегодня «не является духовной реальностью». Поэтому-то он и допускает как бы случайность, произвольность, «свободность» средневекового мышления: для него отсутствуют как реальность мира сакрального, так и устойчивая внутренняя логика экзегетически-богословского мышления. Для него это только аллегорическая мыслительная игра, лишенная внутренней мотивации. «Структурированность», системность и устойчивость сакральной иконографии, если следовать этой секуляризированной логике, не отражает никакой столь же устойчивой внешней по отношению к человеческому разуму и духу реальности.

По этой причине Гозебрух критикует, например, Зедльмайра за его идею, согласно которой о сходстве между образом и прообразом можно говорить только при наличии еще и *веры* в возможную идентичность. С точки зрения критика, «это философское понятие не играет никакой роли для искусства». Для Гозебруха дело обстоит гораздо проще и «объективнее»:

«...когда необходимо изобразить определенный предмет, прибегают к наглядным признакам этого предмета, чтобы сделать возможным узнавание его в картине»¹⁰⁶.

И такую «теорию отражения» оппонент Зедльмайра активно использует, выстраивая, так сказать, «объективную иконографию» архитектуры¹⁰⁷.

Чуть далее он отвергает, по его словам, «вненаучный... аргумент» Зедльмайра, доказывающего реальность семантики Небесного Иерусалима в соборе ссылкой на чин освящения храма, где присутствует упоминание Небесного града. Гозебруху недостаточно этой «аллегорической метафоры», ему нужны наглядные указания, визуальные сигналы, которые делают необходимым «думать о Небесном Иерусалиме»...

Очевидно, что Зедльмайр и Гозебрух говорят просто на разных языках, что именно здесь речь идет о разных «исповеданиях веры» (вспомним полемику с Бадтом об интерпретации картины Вермеера, дискуссию об «Утрате середины»). Для одного «дух» обладает статусом реальности (может быть, последней, предельной, метафизической реальности), для другого это только мир благочестивой или просто интеллектуальной фантазии, активизация которой требует специальных и дополнительных усилий.

Мы воздержимся от суждений по поводу правоты того и другого и обратим внимание лишь на сугубо методологические аспекты аргументации Гозебруха. Именно здесь мы обнаруживаем одну фундаментальную проблему всякой иконографии: вопрос о соотношении изобразительных мотивов (собственно предмета иконографического анализа) и литературных источников, литературных текстов, привлекаемых для истолкования, объяснения мотивов. Гозебрух с целью опровергнуть Зедльмайра указывает, что в античных и средневековых текстах, во-

первых, нет точных описаний того, как должен выглядеть тот же Небесный Иерусалим, а во-вторых, эти тексты с точки зрения литературоведения слишком конвенциональны, условны и отражают скорее литературные стереотипы, стандартный вокабулярный риторических образов¹⁰⁸, а не реальную, например, мистическую практику, не подлинный «опыт света», религиозное переживание (*Erlebnis*), к которому якобы апеллирует Зедльмайр.

По этой причине Гозебруху необходимы, по его словам, «константные элементы изобразительного знака», воспроизводящего Небесный Иерусалим. Если этих «элементов» нет, то нельзя и говорить ни о какой «символике Неба» (как нельзя «идентифицировать» святого, если не изображены его атрибуты). Это требование, как мы сказали, отражает уже не столько мировоззрение, сколько специфическую методологию, своего рода «иконографический буквализм», тот характерный позитивистский «минимализм», для которого научная верифицируемость связана с эмпирическим наблюдением и проверкой. Отсюда столь характерное внимание именно к языковым, текстуальным сторонам, желание всячески избежать экзистенциально-субъективных, антропологических измерений художественного образа. Но возможно ли это, когда речь идет о сакральной семантике, включающей в себя и *сакраментальные* аспекты, то есть всю ту не просто мистическую, но мистериальную практику, которая подразумевает личное участие, вовлеченность и т. д., а не только визуальное наблюдение. Вспомним тезис Зедльмайра об «истории искусства как истории культа». Это не только идейный лозунг, не только «исповедание веры», но и вполне методологическое требование, вполне уместное, если речь идет о сакральном искусстве, каковым является и искусство средневековое вообще, и храмовое строительство в частности. Для Гозебруха же принципиальным является следующее положение:

«Изобразительный знак (*Bildzeichen*) города, таким образом, получил сакральную сверхценность благодаря введению его в церковное здание, это прямо противоположно тому, что утверждают Зедльмайр и Бандманн, будто бы образ (*Gestalt*) города воздействовал на церковь»¹⁰⁹.

Стоит, однако, обратить внимание, что Гозебрух сам бессознательно разрешает все свои сомнения: в первом случае он употребляет слово «знак», во втором — «образ-гештальт».

Конкретный религиозно-экзистенциальный опыт формировал «гештальт» Небесного Иерусалима, этот гештальт регулировал восприятие конкретного храма. Письменно, текстуально это могло находить выражение в некоторых устойчивых литературных метафорах, в живописи, особенно в книжной миниатюре, на которую совсем не случайно только и ссылается Гозебрух. Это могло приобретать характер своего рода изобразительной «аббревиатуры», лаконичного и схематичного визуального знака. Эти два процесса не противоположны друг другу,

а взаимодополнительны. Они могли в разной степени активизироваться в той или иной «духовной ситуации». Разные типы благочестия, разная религиозность предполагала в пределах все тех же Средних веков или доминанту непосредственного переживания, или акцент на конвенциональных, стандартизированных формах. В том-то и заключается идея Зедльмайра, что готика предпочитала непосредственную, живую «визуализацию» того, что прежде существовало в форме того самого символического «вокабулярия», о котором вполне убедительно говорит Гозебрух. Феноменология и гештальт-психология помогли Зедльмайру увидеть в «наглядных» формах готического здания скрытые эпистемологические, психологические и духовно-религиозные структуры, и не только увидеть, но сделать их достоянием «дневного света» науки. Не побоимся повторить еще раз: на определенном этапе развития гуманитарного знания вообще и истории искусства в частности (в изучении архаических, не классических культур и исторических эпох) как раз структурный анализ оказался наиболее приспособленным для выявления и анализа скрытых, «нижних», сумеречных уровней сознания, константных «культурных кодов», архетипической символики и индивидуализированной симптоматики.

Для Гозебруха же, повторяем, речь может идти только о «иллюстрирующем письменном тексте». Ему кажется, что он точно следует основным идеям Рихарда Краутхаймера, постулировавшего «иконографию архитектуры» в узких пределах отношения *exemplum — imitatio**. Но чуть ниже мы сможем убедиться, как автор «Введения в иконографию архитектуры» кардинально переосмыслил в 60-е годы свои положения из работы года 1942 именно в духе Зедльмайра, Бандманна и Пановского, то есть в духе *иконологии*, смысловой *интерпретации* архитектуры.

Показательно, что Гозебрух только в конце своего критического обзора приходит к осознанию того, что явилось, как мы видели, первичным импульсом книги Зедльмайра. Он говорит, что необходимо *интерпретировать* (для Гозебруха данное слово имеет негативную окраску) тот смысл, что заложен в письменных источниках, чтобы прийти к тому образу собора, что имеется у Зедльмайра. Для последнего же было очевидным, что интерпретацию осуществляет не только тот, кто специально на подобное «настраивается», но всякий, кто взирает на собор, в том числе и аббат Сугерий, и любой иной средневековый, особенно образованный человек. Всякий человек, уверен Зедльмайр, формирует и «гештальт-перцепт», помогающий ему воспринимать феномен, и «гештальт-концепт», способствующий осмыслить, истолковывать и *обогащать* смысл явления. И делается это не без помощи самого феномена: искусство интерпретации — это и искусство, умение прислушиваться к художественному творению, умение отвечать на те вопросы, которые произведение искусства задает тому, кто предстоит ему в молчании.

* Образец — воспроизведение (*лат.*).

«Буквальное», «чистое» значение, «точная» иконография — все это такие же абстракции, как и «чистая форма», чистый стиль. Для автора «Возникновения собора», как мы видели, именно такие категории лишены живого содержания. В целом же возникает странное ощущение, что Гозебрух как-то незаметно для себя, по ходу своих критических штудий эволюционирует в сторону именно зедльмайровской методологии, хотя и не «сливается» с ней окончательно. Недаром где-то ближе к концу он говорит о необходимости

«анализа исторического развития того сознания, которому присуще формальное видение, ибо только таким путем мы сможем судить, какой воспринимал, а какой не воспринимал тот же Сугерий реальность своей постройки»¹¹⁰.

А ведь с этого фактически и начинается книга Зедльмайра...

Впрочем, мы должны всегда помнить об опасности смешения двух «иконографий»: ведь есть иконография изображений архитектуры, система образов-мотивов, передающих ту или иную архитектуру, постройки, а есть иконография собственно архитектуры, то есть система образов, созданных средствами архитектуры. Например, упоминавшийся Густав Андре подразумевал первую «иконографию» (архитектура как предмет для изображения), Зедльмайр — скорее вторую. Гозебрух же в силу своего объективистского подхода предполагает нечто среднее: если архитектура что-то и изображает, то только нечто промежуточное, то есть готовые, взятые из литературных текстов или живописи изобразительные мотивы, схемы, действующие как своего рода наброски, эскизы, «проекты» для архитектуры. Иначе говоря, на первом плане — все тот же поиск «программы», но не специально сочиненной (как в Новое время), а существующей в готовом, устойчиво-архетипическом, условно-метафорическом виде, на уровне бессознательного «вокабулярия».

К этому подходу близок и Бандманн, сохраняющий, однако — благодаря Дагоберту Фраю, — представление о «реальном характере» архитектуры, об архитектуре, как особой реальности, способной буквально отображать иные, не менее «реальные» реальности, например, сакрального уровня. То есть, как всегда бывает в области языка и значения, мы вынуждены выбирать в довольно узком диапазоне между крайним номинализмом (Гозебрух) и крайним реализмом (традиционная «церковная археология»). По нашему мнению, теоретические, методологические взгляды Зедльмайра позволяют ему (вместе с Краухаймером, Бандманном и другими) наметить некий третий, «умеренно реалистический» путь. Этот путь учитывает то *complexio oppositorum*, что заключается в учете не только стороны «представляющей и отсылающей» (искусство), но и воспринимающей и переживающей (зритель и интерпретатор). Именно это и будет подлинным *anagogicus mos*, возвышающим не только того, кто предстоит искусству, но само искусство.

В заключение разбора статьи Гозебруха стоит упомянуть его довольно тонкие наблюдения над общеметодологическими качествами книги Зедльмайра. Весьма специфическим образом, согласно Гозебруху, «Возникновение собора» связано с «Утратой середины»: самые тонкие и удачные страницы книги посвящены не центральному предмету исследования, не собственно готике Иль-де-Франса, а периферийным, альтернативным явлениям (Италия, Англия, Германия, Пуату и т. д.). «Середина» же вызывает наибольшие сомнения. Книга странным образом кажется как бы «децентрализованной»: уязвимы для критики именно ее самые важные положения, гораздо лучше «прописаны» ее «края».

Гозебрух, критикуя якобы «однолинейную» историческую концепцию Зедльмайра, не жалеет ни остроумия, ни сарказма:

«Можно действительно напугаться от того факта, что конечная станция подобного макабрического поезда¹¹¹ — кинематограф <...>. А что можно возразить тому, кто вздумает обнаружить окончательную секуляризацию светового сияния собора в современной электрификации? Зедльмайр многочисленные аспекты своего собора подобно резиновым жгутам растянул на целые столетия, так что всякое проявление искусства у себя за спиной вынуждено иметь разрывы собора»¹¹².

«Возникновение собора» как традиция

Получается сумма из более чем столетнего исследования собора как со стороны истории искусства, так и со стороны истории религии, исторической литургики, истории литературы и истории музыки, а равным образом — политической истории.

Эрих Херцог

Стоит обратить внимание на то, что даже такой строгий критик, как Гозебрух, в заключение своей статьи вынужден признать именно «отрицательную», так сказать, «апофатическую» ценность книги Зедльмайра:

«В конце же все возражения снимаются, ибо Зедльмайр придал истории искусства такой импульс, который приведет ее к пересмотру своих возможностей выносить суждение и к обретению новых предметов исследования. Более важно, чем применение предложенных понятий, так воздействовать на познание, чтобы оно отпавилось в дорогу, это воздействие и есть плод зедльмайровских усилий»¹¹³.

Удивительно, но сходными словами завершается еще целый ряд рецензий на книгу Зедльмайра:

«Книге Зедльмайра можно только пожелать, чтобы она постепенно нашла полное понимание и открыла глаза грядущим поколениям историков искусства на лежащие перед ними великие задачи»¹¹⁴. «Без сомнения, книга принадлежит к самым беспокоящим и стимулирующим явлениям истории искусства последних десятилетий. И даже там, где сейчас пока еще невозможен окончательный ответ, мы должны быть благодарны автору книги за то мужество, с каким он ставит вопросы и открывает новые точки зрения, над которыми исследователи еще долго будут трудиться»¹¹⁵.

Но представитель следующего поколения историков искусства, уже упоминавшийся нами Отто фон Симсон, практически теми же словами *начинает* свой отзыв:

«Тот резонанс, что вызвала эта книга уже в первые месяцы после своего появления, соответствует ее значению. Это одна из редких книг нашей специальности, которая нас заставляет *заново* переосмыслить возможности историко-художественного метода и познания, собственного говоря, восприятия сущности произведения искусства»¹¹⁶.

Действительно, вся последующая научная деятельность именно фон Симсона — убедительнейшее доказательство правоты Зедльмайра, Панофского, Бандманна и *по-новому* истолкованного Краутхаймера.

Известнейшая книга фон Симсона «Готический собор. Истоки готической архитектуры и средневековая концепция ордера» (1956) представляет собой довольно специфическое продолжение-уточнение «Возникновения собора». Если у Зедльмайра — обширный комpendиум, то у фон Симсона — тонкий и лаконичный трактат-эссе. Зависимость от зедльмайровской концепции готики у фон Симсона не скрывается. Книга так и начинается:

«Это эссе стремится понять готическую архитектуру в качестве образа (image), более точно — как репрезентацию сверхприродной реальности» (р. XIV)¹¹⁷.

Это видно было уже в его рецензии в *Kunstchronik*. В книге же мы без труда узнаем и зедльмайровский «градуализм» (у фон Симсона — «gradual enlargement»), и «диафаническую стену» (по-английски это звучит не менее выразительно: «транспарентная стена» — «transparent wall»)¹¹⁸.

Но важнее другое: определенное концептуальное новаторство фон Симсона — это удачное и необходимое, но все же уточнение «Возникновения...». Остановимся только на самых ярких пунктах, точнее говоря, методологических предпосылках теории фон Симсона. Самая характерная черта — это строго семантический подход. Для фон Сим-

сона заранее понятен и не подлежит сомнению весь смысловой круг собора: любой христианский храм — «мистический образ пребывающего в вечности святилища Господа в Небесном Иерусалиме»¹¹⁹. Более того, понятна и исключительная роль литургии, которая «метафорически прилагала библейские описания к каждому святилищу». Очевидно, что каждая эпоха владеет своим «идейным климатом», а «новый религиозный опыт» требовал новых форм. Важнее, по мысли фон Симсона, выяснить, почему готика предлагает именно такой вариант «образа Неба», с характерным «графизмом», вообще геометризмом внешних форм, не случайным «акцентом на плоскости». За всем этим стоит, как мы уже видели, особая пифагорейская и неоплатоническая мистика числа, представление о «мере» и гармонии как специфических качествах именно «трансцендентной истины».

Иначе говоря, фон Симсон действительно как бы восстанавливает чересчур резко оборванные связи нового семантического подхода со старым, традиционным архитектуроведением, сделавшим необыкновенно много для изучения пропорций, правил проектирования, практической реализации готических концепций (фон Симсон ссылается на того же Галла, Убервассера). Но для фон Симсона — это реальное его научное достижение — подобные качества не просто признаки августинизма XII века. Он не останавливается на констатации духовных параллелей. Две господствовавшие тогда духовные линии — это неоплатонизм Шартрской школы и аскетизм, «пуританство» цистерцианской духовности в лице Бернара Клервоского. Они не просто владели мистическими космологическими и нумерологическими теориями и разрабатывали их по-новому, это была и мистическая практика. Фон Симсон не без веских оснований предлагает применительно к готическому собору говорить не о «символе», а о «модели» космоса, Неба, «средневековой вселенной»¹²⁰. Собор — во всех отношениях представляет собой архитектурный «паттерн», в котором осуществляется «символический взаимообмен между космосом, Небесным градом и святилищем». И как «средневековый космос был прозрачен для теологии», так и собор был предназначен для мистического созерцания, это был наглядный и доступный для чувств «объект медитаций»¹²¹.

«Рассмотренный в этом свете, факт сотворения готики фиксирует и отражает целую эпоху в истории христианского мышления, смену мистического подхода к истине рациональным, закат христианской мистики»¹²².

Перед нами хороший, подробный и потому обогащающий комментарий к основному тезису Зедльмайра о «Wille nach Sehen»*. Заслуга фон Симсона — привлечение средневековых богословских текстов, которые, однако, нельзя воспринимать буквально, без учета той «по-

*Желание видеть (нем.).

этики», риторической и метафорической традиции, которая в них присутствовала и которая не давала и не дает смотреть на них как на документальные источники. Вспомним критику Гозебруха: как там нельзя было признавать в качестве вполне надежного источника средневековые миниатюры, так и здесь условность средневекового языка заставляет сомневаться в полной «приложимости», применимости к архитектуре богословских, метафизических, натурфилософских идей. Но мы должны понимать, почему фон Симсон выбирает именно этот смысловой круг, мир идей и интеллектуальных построений. Именно подобный рационализм, схематизм, нумерологический символизм только и позволяют соединить то, что не совсем было соединено у Зедльмайра. С одной стороны, существует технический, строительный аспект собора (ведь это именно конструкция, требующая расчета и владения техническими средствами), а с другой — его содержательная, смысловая сторона, иррациональная и не доступная объективным методам исследования. Математика, философия числа, меры, пропорций как раз и являются связующим звеном, тем нейтральным «полем», на котором могла бы найти свое место и строго объективная наука. Последняя отталкивается от конструктивных сторон собора, чтобы наглядно и плавно перейти к его смысловым составляющим¹²³. Как мы убедимся чуть ниже, существовал и иной выход из этого «дуализма» конструкции и смысла в лице Янтцена...

Иначе говоря, очень скоро, после того как прошла первичная острая реакция на «Возникновение собора», действительно не совсем обычная книга Зедльмайра нашла свое место в более обширной, но вполне приемлемой для науки традиции. Существенно то, что это была та самая традиция венской истории духа, в формировании которой Зедльмайр принимал активное участие.

Но, как мы указывали в главе, посвященной методологии, зедльмайровский вариант истории духа потенциально выводил науку истории искусства в довольно неуютное для многих междисциплинарное пространство, на просторы такой истории духа, в которой переплетаются, пересекаются, наслаиваются друг на друга самые разнообразные контексты самых разных гуманитарных наук. Критики Зедльмайра постоянно указывали ему на опасность утраты историей искусства своего индивидуального методологического лица. Методологическая проблематика «Возникновения собора» давала дополнительную пищу для размышлений на эту тему.

В этой связи можно расширить наблюдения Галла, Гозебруха, которые указывали на связь «Возникновения...» и «Утраты...». Мы уже отмечали глубинную подоплеку всего замысла книги о соборе: она действительно представляет собой прямое методологическое продолжение и уточнение «Утраты середины». И потому-то ее концовка, как мы могли убедиться, будучи завершенной с точки зрения «возникновения» и применения нового научного метода, «разорвана», «открыта» с точки зрения «критики истории», с точки зрения «мета-исторических» перспектив. Как мы видели, книга структурно необыкновен-

но хорошо продумана, она выстраивается даже по некоторому нумерологическому принципу: на разных уровнях в ней то и дело появляются триады глав, разделов, частей...

И только в конце — внезапный диссонанс: вдруг возникает *четвертая часть*, имеющая соответствующее название — «Смысл и ценность собора», и в ней — последняя глава с весьма специфическим названием: «Собор как революция». Книга Зедльмайра, казалось, уже завершившись, вдруг под конец «начинается» снова, но уже на ином уровне. Этот уровень нам хорошо знаком: это уровень критики, уровень, на котором выносятся *оценки*, производятся суждения о «ранге и ценности» художественного феномена (это слово недаром присутствует в названии части). Это та самая «продуктивная критика», о которой упоминал Зедльмайр в «Утрате...» и которая предполагала религиозную, нравственную оценку, диагноз (хотя и не приговор).

Зедльмайр остается верен самому себе: он и на материале средневекового искусства не только оставляет проблему открытой, но и выводит науку, в который раз, в зону, открытую развитию и обновлению...

Вспомним еще и структуру зедльмайровского «Опровержения» в *Kunstchronik*: «1. Элементы собора» и «2. Собор как целое». Это двухчастное построение помогает нам еще раз понять и оценить глубокий, именно «критический» замысел автора «Возникновения собора». Все то, что привлекало внимание критиков, что их смущало, — все это только элементы, отдельные аспекты того духовно-исторического и культурного целого, которое Зедльмайр называет «собором» и которое он абсолютно сознательно, хотя и постепенно, на протяжении всей книги, выводит за пределы истории искусства как отдельной, *автономной* дисциплины.

Мы не побоимся утверждать следующее: для автора «Возникновения собора» такая дисциплина к концу книги почти перестает существовать. И в полной мере это понял только один рецензент — Эберхард Гемпель, подобравший в своей предельно доброжелательной рецензии¹²⁴ весьма точное название для книги Зедльмайра — «многослойная литература».

«Зедльмайровский труд, однако, означает нечто гораздо большее, чем практический справочник. Достигнутые в работе знания спускаются до путеводных нитей исследований в области науки об искусстве. Эти нити предельно пригодны для задания тех конечных целей [науки], которые принадлежат будущему»¹²⁵.

Необходимо сразу отметить совпадение духовных, «мировоззренческих» позиций Зедльмайра и Гемпеля: оба — именно религиозные, ортодоксально-христианские мыслители. Поэтому для Гемпеля большое преимущество книги о соборе — ее связь с «Утратой...», с темой кризиса религиозного сознания, начало которому положил именно собор. Рецензенту удастся адекватно воспринимать подобный, так

сказать, сверхзамысел книги, в частности, по его словам, «самое интимное ядро» книги — литургические аспекты собора, в частности, связь его с возникшим в то же время обрядом элевации гостии¹²⁶.

Почти панегирический отзыв Гемпеля меняет свой тон только в одном, но весьма важном месте: когда он касается смысла балдахина над статуями. По мнению Гемпеля, здесь не может идти речь исключительно об образе Небесного Иерусалима, и это не есть своего рода гладиолус (нибм), так как подобные конструкции присутствуют и над головами не священных по смыслу образов, например у «неразумных дев». Назначение таких архитектурных обрамлений — концентрация внимания предстоящего на особой области — на зоне медитации, которой являются подобного рода изображения. Учитывать *способ* восприятия средневекового искусства очень важно, чтобы «понять в нем существенное», считает Гемпель. Другое дело, что подобное «медитативное созерцание» должно ограничиваться для нас «сферой научной проблематики». Хотя следует избегать и противоположной, более опасной ошибки:

«Современный интерпретатор не должен лишать готические формы волшебства их загадочности и многозначности»¹²⁷.

Более того: по мнению Гемпеля, «самые счастливые» места книги Зедльмайра, «полные великой силы убеждения», связаны с его отходом от структурного анализа в пользу «изложения, следующего за медитацией». Такой именно метод позволяет в противоположностях собора обнаружить уравнивающий смысл. Это «окрыляет нашу фантазию, облегчает и углубляет правильное восприятие».

Очень показательны, что такой медитативно-религиозный метод, предлагаемый Гемпелем, позволяет, по его мнению, смягчить и примирить многие контрасты в описании соборной семантики у Зедльмайра¹²⁸.

Книга Зедльмайра только подготавливает почву для новой истории искусства и новой методологии, которая в законченном виде пока отсутствует. Кроме книги Зедльмайра, Гемпель считает примером нового подхода труд американского историка искусства Генри Адамса «Мон-Сен-Мишель и Шартр». В этом исследовании налицо понимание подлинной и актуальной проблематики истории искусства, так как автор книги «свои глубокие открытия облачает в форму дневника путешественника». Тем самым американец «обретает ту свободу, что позволяет ему достичь высот медитации, которая пребывает в счастливых отношениях с полнотой знаний истинного историка»¹²⁹.

Следует признать, что Зедльмайр действительно близок подобному идеалу сдержанной «медитативной» эссеистики с отчетливым религиозным наполнением, хотя если чуть углубиться в средневековую мистическую практику и продолжить поиск аналогий, то мы должны признать, что элементы некоторого экстазма тоже присущи зедльмайровскому подходу. Он стремится подняться чуть выше по ступе-

ням созерцания, его методу присущи и черты «конTEMPLации», которая, однако, как известно, вовсе не исключает, а, наоборот, предполагает медитацию как подготовительный уровень...

У нас еще будет возможность коснуться этих качеств книги Зедльмайра. Пока же отзыв Гемпеля позволяет нам лучше представить включенность «Возникновения собора» в традицию религиозной исторической науки (если таковая может быть названа наукой в строгом, то есть традиционно позитивистском, смысле слова).

Книга-компендиум Пауля Франкля (1960) дает нам возможность представить ту альтернативную в рамках «истории духа» позицию, которая никак не могла удовлетвориться, прежде всего, зедльмайровской методологией, несмотря на весьма родственный общий спиритуалистически-христианский пафос «Возникновения...». Но на первый взгляд книга Франкля — просто апогей той непримиримо негативистской критики, что сопровождала книгу Зедльмайра при ее рождении.

Прежде всего, Франкля смущает неуважительное отношение к Риглю и особенно к Вёльфлину¹³⁰, который, как неожиданно выясняется в конце книги, для самого Франкля остается последней методологической надеждой и во второй половине XX века¹³¹.

Но помимо ставших уже традиционными историографических претензий у Франкля имеются и серьезные общетеоретические замечания. Так, возражая на критику Зедльмайром его собственной парной пары «аддитивная и дивизивная» формы (addition/subdivision forms), Франкль указывает, что эти понятия имеют в виду самые общие типы, внутри которых оформление частей (members) и целого могут исторически варьироваться¹³².

Получается, что эти понятия достаточно абстрактны, чтобы быть вполне защищенными от всякой конкретной критики. Но тогда тем более странно выглядит обвинение в адрес Зедльмайра в применении «метода, который пользуется абстрактными концепциями»¹³³.

В связи с теорией Abbild'a, абсолютно его не устраивающей, Франкль предлагает нам образец малопродуктивной, несколько ворчливой и малоубедительной критики:

«Зедльмайр несомненно в курсе, что архитектура и живопись (икона) — две разные вещи, но он таки прилагает к ним одно и то же слово, смешивая архитектуру с живописью и скульптурой, и все три в то же время — с поэзией. Все они — “Abbildungen”, иллюстрации “абстрактной” идеи, которую он именует “конкретной”»¹³⁴.

Конечный диагноз, который «вынужден» ставить Зедльмайру Франкль, совершенно малоутешителен:

«...в общем, непостижимо, как ученый, не так давно написавший несколько отличных книг, вдруг потерял всякий здравый смысл...»¹³⁵

У нас еще будет возможность познакомиться с довольно своеобразной собственной теорией Франкля...

Впрочем, говоря о той традиции, которую частично открыл, отчасти и продолжил Зедльмайр, в которую он частично и не вписался, мы не должны забывать и того, кому Зедльмайр, без сомнения, обязан своей знаменитой «феноменологией собора», своим понятийным аппаратом. Мы имеем в виду Ханса Янтцена. Его синтезирующие опыты 50–60-х годов, написанные после книги Зедльмайра, но как бы в ее подтверждение, убеждают нас в том, что Зедльмайр адекватно понял и развил идеи Янтцена еще 20-х годов¹³⁶. Хотя трудно сказать, насколько Зедльмайр зависим от Янтцена: в те же самые 20-е годы тот и другой дышали одной феноменологически-гештальтистской атмосферой, хотя Янтцен — ученик Вёльфлина, а Зедльмайр — последователь Дворжака и Шлоссера. Послевоенные книги Янтцена и Зедльмайра можно рассматривать как попытки специфического синтеза этих двух методологических традиций. Этот синтез осуществлялся довольно успешно на «игровом поле» иконологии, обновленной с помощью христианской герменевтики-экзегетики, в свою очередь обязанной своим возрождением структурному анализу искусства.

В самой известной из книг Янтцена — в «Искусстве готики» (1957) — мы видим довольно остроумное соединение достаточно традиционного стилистического и конструкционного анализа с наиболее передовыми тенденциями анализа семантического. Остроумие же заключается в четком и наглядном разделении «собора построенного» (Первая часть) и «собора помысленного» (Вторая часть). Из этих двух частей и состоит работа Янтцена.

Вторая, очень краткая, лаконичная часть отличается подчеркнутой ортодоксией в осмыслении символического, религиозно-мистического компонента готического собора. Характерно верное следование за основными принципами и положениями «церковной археологии» Й. Зауэра.

В этом заключается, можно сказать, известное здравомыслие Янтцена: он четко определяет весь устойчиво-всеобщий тезаурус аллегорически-символического толкования собора.

Основа основ средневекового самого общего и устойчивого взгляда на сакральную архитектуру — убеждение, что

«видимая сторона в *ecclesia materialis* указывает на невидимое в *ecclesia spiritualis**, и тем самым все для нее становится символом»¹³⁷.

Более того, уже в раннее Средневековье

«богатая духовная жизнь в переменах литургического устава определяет необходимость понимания изменений в храмовом строительстве как обрамление культовых событий. <...> В религиоз-

* Церковь материальная... церковь духовная (лат.).

ном искусстве Запада наглядно отражается меняющееся отношение человека к сверхмирной реальности»¹³⁸.

Совершенно очевиден и традиционен в храме его экклезиологический, литургический смысл и контекст. Это та самая «воля к зрению», что лейтмотивом проходит через всю Зедльмайровскую интерпретацию:

«В готике мы впервые находим следы той отчетливой перемены в образном восприятии круга божественных персонажей (в соединении со стремлением к этому и религиозного искусства), которая характеризуется желанием все истины веры наглядно-чувственно приблизить к верующим»¹³⁹.

Стоит обратить внимание, что в этой новой, по сравнению с романикой, религиозности Янтцен, подобно Зедльмайру, склонен видеть специфику готической эпохи, породившей собор. Не случайно он в Первой, чисто архитектуроведческой части помещает раздел, посвященный духовно-исторической тематике¹⁴⁰.

С такого рода трансформациями литургического благочестия связана чуть более поздняя традиция христологической экзегезы с ее специфическим антропоморфизмом. Эта экзегеза отсылает к сакраментально-евхаристической проблематике, актуальной для XII века¹⁴¹. Наконец, отдельной уровень, «смысловой слой» — аллюзии с соответствующим местом Апокалипсиса, где дается описание Небесного града. И все это осуществляется под знаком традиции четырехчастной библейской экзегезы (значения историческое, аллегорическое, тропологическое и аналогическое)¹⁴².

Но от проницательного разума Янтцена не ускользает, повторяем, тот факт, что во всем этом нет ничего специфически готического, более того, это традиция еще позднеантичная и даже частично не совсем христианская. Подобная практически бесконечная сакральная семантика прямо никак не влияет на сложение именно «готической формы», мир средневекового *sacrum*'а, говорит Янтцен, не обладает конкретной стилеобразующей силой. Кроме того, остроумно замечает он, практически для всех средневековых экзегетов и богословов знание и применение экзегетической традиции ограничивались «рамками их письменных столов». Исключение из этой чисто литературной и рационалистической деятельности — именно аббат Сугерий, который «действительно что-то такое видел». Он дает нам пример «пережитой символики»¹⁴³. И все же даже у Сугерия не очевиден «механизм» специфически готического соединения «формы и значения».

И тут на помощь приходит уже Бандманн, которому, как считает Янтцен, «мы обязаны <...> исчерпывающим изучением средневековой архитектуры как носителя значения». Янтцена вполне убеждает ответ Бандманна:

«...аллегорическое значение может иметь формальные последствия тогда, когда форма преобразована в отпечаток (Abbild) такого значения, которое как бы служит подкладкой под этой формой, но которая может оставаться и формально бездейственной»¹⁴⁴.

В подтверждение того, что готический собор *сам* является изображением, Янтцен приводит тот факт, что *внутри* классических соборов практически отсутствует скульптура: собор XIII века сам себе и скульптура, и живопись.

И еще одно конгениальное Зедльмайру замечание Янтцена: говорить о соборе как об Abbild'e можно только при одном условии: если он воспринимается как «целостное сооружение с точки зрения своего аналогического смыслового слоя»¹⁴⁵. Следует признать, что у Зедльмайра отсутствует столь лаконичная формулировка, хотя все рассмотрение собора построено именно *sub species Gesamtkunstwerks**¹⁴⁶.

**«Возникновение собора»
и «иконография архитектуры»:
Зедльмайр, Бандманн, Краутхаймер**

В полифонии знаков и референций [средневековая] архитектура имела свою партию. <...> Означения могли как бы вибрировать в сознании образованного зрителя.

Ричард Краутхаймер

Одна из последних попыток вынести окончательное суждение о зедльмайровской теории собора — обзор Пола Кроссли «Средневековая архитектура и значение: границы иконографии» (1988)¹⁴⁷. Эта статья замечательна тем, что Зедльмайру находится место в целостном контексте развития «иконографии архитектуры», хотя такой взгляд на автора «Возникновения собора» серьезно суживает понимание всех смысловых предпосылок и «выходов» концепции Зедльмайра. Но тем не менее статья дает многое для понимания того места, которое занимает Зедльмайр в современной англосаксонской, полупозитивистской, полусемиотической истории архитектуры, привыкшей иметь дело с «объективно»-осязаемыми ценностями конкретной истории.

Вполне справедливо Кроссли указывает, что традиция символического толкования христианской сакральной архитектуры практически современна самой этой архитектуре. Но и у средневековых авторов, и у такого «церковного археолога», как Йозеф Зауер (можно добавить и Э. Маля) речь идет о понимании архитектуры как просто-вместилища традиционных значений. Новое в истории науки, пишет Кроссли, начинается с Краутхаймера, впервые попытавшегося

* С точки зрения геземткунстверка (лат., нем.).

представить себе специфически архитектурный способ символизации, соединивший значение с архитектурной формой. Но его знаменитое «Введение в иконографию архитектуры» (1942) следовало в понимании этого архитектурного языка вслед за иконописью, с ее характерным отношением «образец — изводы». Впрочем, великая заслуга Краутхаймера — в наглядной демонстрации того факта, что теологические, экзегетические реалии христианской доктрины способны формировать соответствующую архитектурную морфологию¹⁴⁸. Следующий существенный шаг в формировании иконографического подхода к архитектуре — не менее знаменитая и влиятельная книга Гюнтера Бандманна «Средневековая архитектура как носитель значения» (1951). Для этого автора важной проблемой оказывается поиск исконного, первичного смысла, заложенного в средневековой сакральной постройке. И подобную интенцию он обнаруживает в «замысле заказчика», говоря шире — в духовном мире тех, кто возводил храм. Кроссли резонно указывает на проблематичность реконструкции, восстановления этой интенции в чистом виде. Бандманн различает архаический «магический буквализм» в понимании архитектурного символизма (свойство романского мышления) и последующий акцент на «эстетической функции» здания, например, в восприятии уже готики. Кроссли это кажется надуманным. Попутно он отвергает и все неокантианские тенденции в концепции Бандманна; его зависимость от Э. Кассирера и Д. Фрая кажутся Кроссли безусловной слабостью Бандманна.

В целом же Краутхаймер и Бандманн — это как бы введение к той впечатляющей попытке синтеза, что предпринимает Ханс Зедльмайр. Первое, что отмечает Кроссли в книге Зедльмайра, — использование им «обширной коллекции первичных данных»¹⁴⁹ — свойство, отмечаемое всеми.

Кроссли удачно сравнивает Зедльмайра с общей традицией венской *Geistesgeschichte*. Но, в отличие, например, от своего учителя Макса Дворжака, Зедльмайр признает в отношениях между искусством и культурой не параллелизм, а причинно-следственные связи, что якобы сближает Зедльмайра с Риглем, — идея не лишенная основания в общем контексте исторического мышления Зедльмайра. Тем более что чуть ниже Кроссли не без остроумия указывает на неожиданную аналогию идеям Зедльмайра: на теорию «ноосферы» Тейара де Шардена.

Очень верное наблюдение у Кроссли — указание на особое место литургии в теории архитектурного символизма у Зедльмайра: она для него действительно «мост» между смыслом и структурой, «формообразующий фактор». Так критик подходит к сердцевине книги и всей теории Зедльмайра — пониманию архитектуры как *Abbild'a*. Кроссли интерпретирует этот «концепт» Зедльмайра как «actual representation», или скорее — «presentation», то есть реальное представление, «репродукция» Неба, создание такого образа, который мыслится как точная копия. Возникает, однако, вопрос, соответствует ли это дейст-

вительно теории Зедльмайра. Нам кажется, и это мы оговаривали уже при анализе соответствующих текстов, что главный постулат Зедльмайра о «Wille nach Sehen» предполагает посредничающую функцию визуального образа, который зачастую заслоняет прямое общение с миром *sacrum*'а. В этом, по мысли Зедльмайра, и заключается драма всего построманского искусства: уже внутри готики заложена вся коллизия с «утратой середины» в искусстве XIX–XX века.

Более того, у Зедльмайра отчетливо звучит идея и о литературном (может быть, прежде всего) посредничестве: как между молящимся и Богом стоит собор, так между собором и Небом — соответствующие даже не столько священные, сколько *поэтические* тексты. Собор, по мнению Зедльмайра, является, прежде всего, архитектурной *иллюстрацией* текстов, наглядной поэзией. Данная книга Зедльмайра не случайно считается свидетельством решительного поворота ее автора к иконологии. Впрочем, нельзя забывать и о более широкой и универсальной методологической перспективе всего творчества Зедльмайра: искусство как источник не только символизма, но и симптоматики. Напомним это важное различие: символ относится к внешнему по отношению к человеку миру, а симптом, как видно из смысла самого термина, связан с внутренним миром человека, с его душевной жизнью, с экзистенциальным измерением его бытия. Поэтому-то «Wille nach Sehen» — это и драма «эстетического сознания», переходящая в трагедию «автономного человека». Это начало той вереницы сомнительных проявлений «эрзац-теизма», которая в постренессансную эпоху приводит, по мысли Зедльмайра, к деизму, пантеизму и атеизму. Следует четко представлять себе, что вся подобная «метаисторическая», нравственно-историософская сторона книги Зедльмайра просто не воспринимается авторами типа Кроссли, ориентированными на методологический «*common sense*»* в духе Эрнста Гомбриха...¹⁵⁰

Таким образом, возникает впечатление, что перед нами еще один представитель методологического скептицизма. Но далее Кроссли, как бы обрамляя Зедльмайра еще одним именем, обращается к творчеству Эрвина Панофского. И критика со стороны Кроссли уже этого представителя «иконографии архитектуры» неожиданным образом возвращает нас к автору «Возникновения собора».

Явное равнодушие Кроссли к немецкой классической философии, к ее изводам XX века, особенно отчетливо проявляется в интерпретации им Панофского, основа теории которого для автора обзора — идея «физического воплощения концепций и теорий»¹⁵¹. В целом Панофский у Кроссли удивительно напоминает Зедльмайра, чувствуется, что он с усилием вникает в нюансы различий между, например, кассиреровским и гештальтистским символизмом. В общем-то, несколько странно звучит обвинение в адрес Панофского в «примечательном отрицании исторического измерения» готики, в подмене ис-

* Здравый смысл (*англ.*).

торического объяснения «эмоциональными и психологическими характеристиками»¹⁵².

С точки зрения Кроссли, иконология Панофского базируется на кассиреровском постулате о «выражении сущностных тенденций человеческого разума в специфических темах и концептах»¹⁵³. Впрочем, интересно, что Кроссли замечает у Панофского и неотомистские составляющие его концепции¹⁵⁴. Но главное, что свои возражения Панофскому Кроссли воплощает в следующих словах:

«Gesamtkunstwerk собора представляет собой аккумуляцию двусмысленных и противоречивых значений, а вовсе не воплощение философской системы. Умалая вклад архитекторов и концентрируясь на философии и теологии ради исключения экономического, политического и социального воздействия, Панофский интеллектуализирует и спиритуализирует собор. Если следовать его *modus essendi*, то материальная природа собора становится маской для отношений духовного мира внутри него; актуальность и многообразие собора выпариваются до состояния силлогизма»¹⁵⁵.

Вдумчивый читатель «Возникновения собора» легко узнает в этих методологических требованиях основные постулаты Зедльмайра...

Продолжая, Кроссли призывает к «восстановлению реальности построек и множественности их значений», ради «уяснения всей концептуальной полноты объединенного значения» собора¹⁵⁶.

Нынешнее «восстановление» иконографии архитектуры связано с внимательным и конкретным изучением соотношения литургии и архитектуры. Оно «имеет мало общего с синтетическими системами Бандманна и Зедльмайра или унитарными теологическими толкованиями Панофского и фон Симсона». Кроссли наблюдает «возвращение к аналитическим и дедуктивным приемам Краутхаймера», совершая «полный круг к варбургской концентрации на деталях и частностях, к его отвращению к общим концепциям за счет объяснения специфического, к его вере, выраженной в знаменитой фразе “Возлюбленный Господь встречается в деталях”»¹⁵⁷.

Для Кроссли «Введение» Краутхаймера к его репринтному сборнику 60-х годов представляет собой методологический идеал. Средневековое искусство и архитектура «содержат многие уровни значения, частично противоречащие друг другу или такие, которые можно истолковать только наполовину», что отражает «противоречивость и поляризованность человеческого разума». И у Варбурга наиболее плодотворен был именно интерес к «индивидуальности, вовлеченной в ситуацию выбора и конфликта», по словам Гомбриха. Краутхаймер же в своем «Введении» признается, что

«сейчас он желал бы более отчетливо подчеркивать, чем раньше, средневековый паттерн двойственного мышления, или, лучше сказать, мультимышления, <...> множественность коннотаций,

мимолетных, видимых только в смутном свете, и потому равнозначных».

Мы узнаем в уточнениях Краутхаймера типичные постструктуралистские интонации 60-х годов. Вспомним не менее программное «Введение» Вернера Хофманна к его репринтному сборнику 1979 года. Но нельзя забыть и блестящую главу из «Возникновения собора», посвященную *complexio oppositorum* средневекового мышления.

Когда же Кроссли, этот непримиримый критик Зедльмайра, в подкрепление слов Краутхаймера вспоминает Дионисия Ареопагита и средневековых авторов Гуго Сен-Викторского и Вильяма Дуранда, экзегетическую традицию, «открытую <...> историческому, тропологическому, аллегорическому и анагогическому уровням интерпретации», нам остается только удивляться, как неисповедимы пути истории искусства, которая бессознательно возвращается к своим истокам, но подвергая их критике. Быть может, не худшая участь для выдающегося историка искусства, каким был Зедльмайр, — латентно, но неизгладимо присутствовать в умах даже тех, кто искренне считает себя его оппонентом.

«Возникновение собора» стала достаточно великой книгой, чтобы утвердить обязательную методологическую традицию или, лучше сказать, — методологическую перспективу.

По нашему мнению, только в контексте поиска иных путей исторической и художественной интерпретации, преодоления «узкого пути» структурного анализа, который является на самом деле гештальтизмом, может быть понято «Возникновение собора». Эта книга столь обширна потому, что ее автор занят преодолением своей прежней методологии именно на ее страницах, на материале готики.

В начале мы имеем дело с самым живучим и самым изошренным видом структурализма: со структурализмом перцептивным и визуальным. Можно сказать, — со структурализмом навязчивым и непреодолимым.

Но Зедльмайру понятно — и это он не скрывает от читателя, — что именно специфика предмета исследования (готический собор как реализованный *Gesamtkunstwerk*) должна гарантировать гармонию предмета и метода. Поэтому он сам вынужден говорить о негативных «последствиях» собора. Другие эпохи и другие разновидности искусства уже не могут обеспечить единство своей собственной формы, содержания и гештальт-метода. Уже нет очевидного единства искусства и культа, творческого метода и благочестия, мистики и эстетики.

Многим исследователям кажется, что метод Зедльмайра непреодолим, ибо он тупиковый, как всякий «объективизм». Но вскоре сам Зедльмайр нас убеждает, что выход существует, хотя и временный. Это — «история искусства как история культа».

Хотя и здесь критики не дремлют, обнаруживая типичные структуралистские поиски саморасширения за счет смежных дисциплин. Вслед за Рикером это принято назвать «вызыванием духов», методо-

логическим «спиритизмом», призванным постулировать новую Geistesgeschichte, новую пневматологию или демонологию. Применительно к Зедльмайру говорят, что происходит искусственное своего рода пробуждение и активизация *sacrum* и *sacramentalia*, в чисто «инструментальных» целях, ради разрешения методологических и теоретических трудностей¹⁵⁸.

Так что получается действительно «критический метод», метод на грани допустимого — прагматически-познавательное манипулирование с онтологически и этически «пограничными ситуациями». Выходит почти что провокация, желание вызвать кризис в сознании, в душе зрителя-читателя и коллеги-ученого¹⁵⁹.

Но для самого Зедльмайра, во всяком случае, в момент написания «Послесловия как предисловия» (1976) методологическое будущее истории искусства было относительно ясным и оптимистическим. Об этом свидетельствует, впрочем, и основной текст книги: она заканчивается, как начиналась: опять появляется историография, но теперь как бы в зеркальном отражении. Теперь это положительная историография, описание подлинного пути к готике и называется это заключение соответственно — «Образ собора в обновлении». Круг замкнут, цикл интерпретации завершен. Оттолкнувшись от науки, мы в нее вновь возвращаемся, но на ином, «обновленном» уровне.

Все начинается и заканчивается концепцией, плавно переходящей в доктрину, но это не значит, что *в середине* не может быть живого и непосредственного общения и собеседования с памятником, не может быть подлинного размышления (медитации) и подлинного созерцания (контемплации) некоего видения.

Наоборот, пример «Возникновения собора» доказывает, что истинная концепция, истинные убеждения зарождаются из необходимости понять и принять уникальную непостижимость и таинственность конкретного памятника и конкретных чувств, которые он вызывает. Только внимание к индивидуальному, умение оценить неповторимость и неразрешимость отдельного художественного творения вызывает желание углубиться в смысл его, выйти за пределы чисто художественного опыта и войти в глубины духа...

«Готичность» и «научность»

Сущность готики в качестве вечного содержания и вечной формы раскрывается раз и навсегда как идея, пребывающая в вечности, совершенно удаленная от всякого субъективного вкуса и субъективных убеждений.

Пауль Франкль

В конце своего строго исторического, подчеркнуто объективистского труда (1960) Пауль Франкль позволил себе и несколько слов «от себя», задумавшись о «сущности готики». Всякая *essentia* —

это взгляд *sub specie aeternitatis**, считает Франкль. Особо конкретен эссенциальный подход к человеку, человеческому бытию. Здесь «сущностью человека является то значение человека, которое он имеет для Бога»¹⁶⁰.

Сущность готики, ее «готичность» — приближение религиозного чувства эпохи к Иисусу Христу (в отличие от романики, для которой не существовало, считает Франкль, даже Бога Отца, а только грозный Иегова). Иисус и есть *essentia***», «значение» готики, формой же этого значения является литургия, «ритуал, молитвы и тому подобное». «Готичность» имеет своей формой готическую архитектуру, а вместе — «Иисус и готичность» — в качестве *своего* (выделено у Франкля. — С.В.) значения имеют «церковь qua церковь». К «полноценному пониманию того, что есть интерпретация» готики, ведет, считает Франкль, «двусторонний анализ литургии как <...> значимого священнодействия и церковной постройки как значимо оформленной сцены для этого священнодействия...»¹⁶¹.

Во всей историографии готики, рассмотренной более чем на 900 страницах Франкль не находит отчетливого понимания этой простой истины. Эти невеселые наблюдения вызывают у него нечто среднее между состраданием и раздражением по отношению к современной науке и выражаются в весьма выразительных ламентациях:

«Подобное знание “экклесиологического” смысла церковного здания никогда не должно предаваться забвению. Но сегодня, во дни дарвинизма, позитивизма, материализма, марксизма, атеизма, ученые склоняются к разговорам о *esprit laïque*, о конструкции, экономии материала, особенно о сохранности дерева, о логике и отсутствии таковой, о статике, вчувствовании, маскулинности и феминизме, о выражении расового начала, о кельтском духе или о духе германских народов или варваризма (такое именование надо еще заслужить), о пьянящих свойствах и о выдержанности, о тайнах лож, о формах структурных элементов — но хоть бы слово о Боге. <...>»¹⁶².

И это говорит человек, который поместил разбор труда Зедльмайра под рубрикой «современные aberrации»! Воистину непонимание или не желание понять «Возникновение собора» — самая большая загадка и этой книги, и ее автора¹⁶³.

Примечания

¹ В ближайшее к книге Зедльмайра десятилетие появляется целая череда основополагающих работ в этом направлении: *Kitschelt L. Die frühchristliche Basilika als Darstellung des Himmlischen Jerusalem. München, 1938; André G. Architektur*

* С точки зрения вечности (*лат.*).

** Сущность (*лат.*).

- und Kunstgewerbe als Gegenstand der Ikonographie. — Festschrift für Richard Hamann. München, 1939, S. 3ff; *Evers H.G.* Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. P., 1939; *Krautheimer R.* Introduction to an iconography of Medieval architecture. — Journal of Warburg and Courtauld Institutes, V, 1942, p. 1ff; *Baldwin Smith E.* The Dome. A study in the history of ideas. Princeton, 1950. Впрочем, нельзя забывать и более ранние работы, намечавшие всю эту проблематику: *Eissler R.* Weltenmantel und Himmelszelt. 2. Bde. Brl., 1910; *Schlesinger M.* Symbolik der Architektur. — Ztschr., IV, 1910, S. 21ff. Краткий, но насыщенный обзор изучения готики см. в книге Ж. Базена (1986). Русск. пер.: *Базен Жермен.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. Пер. с фр., М., 1995, с. 207–226.
- ² *Sauer J.* Symbolik der Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg i. Br., 1924².
- ³ См. необыкновенно содержательное Введение редактора (Harry Bobber) в английском издании «Иконографии... XII века» Э. Маля: *Male Emile.* Religious Art in France: The Twelfth century. A study of the origins of Medieval iconography. Princeton (N.Y.), 1978.
- ⁴ Все высказывания Зедльмайра, если нет специальных ссылок, — из «Возникновения собора». В самом тексте главы мы ссылаемся на следующее издание книги: *Sedlmayr H.* Die Entstehung der Kathedrale. Freiburg-Basel-Wien. 1993³, (1988¹). В этом издании добавлено «Заключение как Введение» (1976), а также Предисловие ученика Зедльмайра профессора Бернхардта Рупрехта (S. V–XVI).
- ⁵ *Gall Ernst.* Hans Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale. — Kunstchronik, 1951 (Jg. 4), S. 14–21, 330–332. Цит. — S. 14.
- ⁶ Один из благожелательных рецензентов так и характеризует книгу: *Hempel Eberhard.* Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — Deutsche Literaturzeitung, Jg. (Bd.) 73 (1952), n. 1, col. 26–33. Цит. — col. 26.
- ⁷ По словам Б. Рупрехта, если «Утрата...» была горьким итогом войны, «анамнезом катастрофы», то «Возникновение...» давала надежду: «из мрака тех лет и озабоченности путями современной Европы вознесся светоносный образ собора» (S. XV).
- ⁸ Das erste Mittelalterliche Architektursystem. — Jb. Kunstwissenschaftlicher Forschungen, Bd. II, 1933, S. 25–62; EW-I, 80–139.
- ⁹ S. 10–11. Мы не нашли иных указаний на личное общение Зедльмайра с замечательным отечественным историком искусства. Зедльмайр не упоминается в «Воспоминаниях» Алпатова. Не есть ли настойчиво-комплиментарные упоминания Зедльмайром Алпатова и Брунова отражение его общего неравнодушия к России?
- ¹⁰ Die gotische Kathedrale. — Actes du XIVe congrés international d'histoire de l'art 1936 (Suisse) I, Laupen-Bern, 1937, p. 86–88.
- ¹¹ Die dichterische Wurzel der Kathedrale. — Festschrift f. Hans Hirsch. Wien, 1939, S. 275–287. Статья перепечатана в EPOCHEN und Werken I, S. 155–181. Интересно, что в комментариях к статье Зедльмайр указывает на продолжение затронутой в работе темы у Отто фон Симсона (*Simson Otto von.* The gothic cathedral. Lnd., 1956).
- ¹² Один из самых непримиримых критиков Зедльмайра, Эрнст Галл, Впрочем, весьма категоричен: «Историография у Зедльмайра фальшива» (*Gall E.* Op. cit., S. 15).
- ¹³ В «Утрате середины» сказано, что «...скульптор Роден принадлежит к самым достойным фигурам среди художников XIX века» (S. 109). Роден является и автором самого понятия «cathedrale». По-немецки (die Kathedrale — женский род!) еще более отчетливо звучит необычность этого выражения: речь идет не о соборе (der Dom), а о «кафедральной», то есть епископской, церкви (дословно die Kathedrale переводится просто как субстантивированное прилагательное «кафедральная»). Это довольно конкретное понятие с вполне конкретным содержанием, что становится предельно ясно из чтения книги Зедльмайра. Другими словами, точное название книги Зедльмайра звучит так: «Возникновение епис-

- копской (кафедральной) церкви» (в смысле здания, а не организации, и не мистического феномена, не *ecclesia*).
- ¹⁴ *Schmarsow August*. Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. 2 Bde., Lpz., 1922; Wilhelm Pinder. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Straßburg, 1904.
- ¹⁵ Имеется в виду статья Янтцена 1927 года: *Jantzen Hans*. Über den gotischen Kirchenraum. — Mitteilungen der Freiburger wissenschaftlichen Gesellschaft, 1927.
- ¹⁶ Примечательно, что Зедльмайр ссылается здесь на Л. Куражо, одного из творцов теории «интернациональной готики» (S. 540). Может быть, не так уже и несправедливы были те оппоненты Зедльмайра, которые намекали, что его образ собора относится скорее к XIV–XV векам, чем к XII–XIII...
- ¹⁷ Согласно П. Франклю (*Frankl Paul*. The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton (N.J). 1960, p. 505), впервые пространство собора сравнил с балдахином («...балдахин, величественно покрывающий Святая Святых») Александр де Лаборд (Le Comte Alexandre de Laborde. Les monuments de la France classés..., Paris, II, 1816). Речь идет, конечно, о Скинии Завета, о *tabernaculus*, табернакле, кивории и т. д., — историко-смысловая перспектива у этого понятия необыкновенно обширна.
- ¹⁸ Более того, очень существенно, что Зедльмайр рассматривал «балдахинную структуру» как практически абсолютно универсальную парадигму, ссылаясь на Гвидо фон Кашнитц-Вайнберга, который «гениально понял балдахинную структуру вообще как древнюю, выросшую из совершенно особых доисторических корней» (Epochen und Werke, III, S. 360). Речь идет о след. изыскании выдающегося археолога: *Vergleichende Studien zur italisch-römischen Struktur* (1944). С другой стороны, продолжение и развитие концепции Зедльмайра в его уже довольно поздней работе: *Spätantike Wandsysteme*. — Bayerische Akademie der Wissenschaft, phil.-hist. Klasse, Jg. 1958, H. 7 (Epochen und Werke, I, S. 31–79).
- ¹⁹ Критическому разбору именно теории балдахина посвящена прежде всего глава из книги Пауля Франкля: *Frankl P*. Op. cit., p. 753–758.
- ²⁰ Мартин Гозебрух указывает, что «балдахин» — это количественная характеристика собора, а «диафания» — качественная. См.: *Gosebruch Martin*. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale; — *Gottingenischer Gelehrteanzeiger*, Bd. 208 (1951), n. 1–4, p. 232–277. Цит. — S. 234. Х. Янтцен считает, что о балдахине как самостоятельном элементе можно говорить только применительно к юстиниановской архитектуре, для готики — малоубедительно, так как готическое пространство слишком слитое, нерасчлененное, тем более что «балдахин» слишком высоко расположен, чтобы быть доступным «телесному чувству» в качестве отдельного «носителя» (*Jantzen H*. Kunst der Gotik. Klassische Kathedrale Frankreichs Chartres, Reims, Amiens. Hamburg, 1957, S. 42). Этот аргумент напоминает критику Галла, что, мол, чтобы увидеть балдахин, нужно сильно задраить голову. Зедльмайр отвечает на это в том смысле, что нигде не запрещается «прибегать к помощи шеи».
- ²¹ Характерно, что глава, посвященная витражам, — чуть ли не единственное место книги, где упоминается М. Дворжак и его «Идеализм и натурализм...», правда, весьма высоко оцененный (S. 53).
- ²² См. об этом I часть крайне важной книги Пюнтера Бандманна: *Bandmann Günter*. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Brl., 1951, 1979⁶. Особенно S. 13–15. Там же — обширнейшая библиография.
- ²³ Как верно замечает Гозебрух, «охватывающая форма» как понятие «касается уже духовной сущности Средневековья» (Op. cit., S. 234). Вообще, это самая универсальная категория зедльмайровской теории архитектуры. Впервые теория «übergreifender Form» была сформулирована в обширнейшей статье: *Das erste mittelalterliche Architektursystem*. — *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, II, 1933, S. 25–62 (Epochen und Werke, I, S. 80–139.). По поводу статьи ее автор имел дискуссию с целым рядом ученых (см.: Epochen und Werke, I, S. 359–360), в том числе с Н. Бруновым (*Byzantinische Zeitschrift*, Bd. XXXV, 1935, S. 109–113). Зедльмайр посвятил живописным изводам-подтверждениям «охватывающей формы» отдельную работу, тоже довольно раннюю: *Über eine*

- mittelalterliche Art des Abbildens. — *Critica d'arte*, VI, 1936, p. 261–269 (Epochen und Werke, I, S. 140–154, 360–361). В собственном комментарии к статье в «Эпохах и творениях» (S. 360–361) Зедльмайр говорит об этих явлениях как о «критических формах». Налицо единство методологии «Утраты...» и «Возникновения...».
- ²⁴ Конечно, тут же возникает аналогия с «фасеточным глазом», в котором изображение складывается из отдельных мельчайших образов. Многие критики Зедльмайра подозревали, что он тоже смотрит на предмет своих штудий не традиционно «человеческим» зрением; в его взгляде на собор усматривали влияние «модернистской эстетики», дробный глаз экспрессионизма и сюрреализма, расчленяющего феномен и произвольно воссоздающего его из отдельных кусков. См., например: *Crossly Paul. Medieval architecture and meaning: the limits of iconography.* — *BM*, 1988, 130, n. 1019 (febr.), p. 116–121 («Зедльмайр смотрит на готический собор сквозь линзы экспрессионистской и модернистской эстетики 20–30-х годов» — p. 119).
- ²⁵ Почему-то именно «кристалл» вызвал наибольшее раздражение критики, что дало повод Зедльмайру к lamentациям об утрате современным сознанием органического чувства природных стихий как чего-то живого и динамического (в средневековых текстах, указывает Зедльмайр, можно встретить выражение «громкий кристалл» — *Kunstchronik*, 4. Jg., 1951, S. 325).
- ²⁶ Не называя имени Зедльмайра, Луи Гродеcki перечисляет почти все вышеприведенные понятия как пример «дефиниций формы и пространства» и признает их несостоятельность перед лицом смысловой стороны готики. См.: *Grodecki Louis. Architektur der Gotik.* Stuttgart-Meiland, 1976, S. 13–20.
- ²⁷ В этой связи Зедльмайр упоминает работу Панофского о перспективе: *Panofsky E. Perspektive als symbolische Form.* — *Vorträge d. Bibl. Warburg*, 1924–25, S. 276ff.
- ²⁸ Фон Симсон говорит, что готические статуи (конкретно — с западного фасада Шартра) можно описать как «иконы в камне» (Op. cit., p. 151). Интересно, что собственно готическое именование этого типа статуи — *statua colonne*.
- ²⁹ Критический анализ данной «феноменологии собора» см. у Гозебруха: *Gosebruch Martin.* Op. cit., S. 233–235.
- ³⁰ Понятие «антиподные формы» принадлежит Вальтеру Паатцу: *Paatz W. Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana.* Burg. I. W., 1937.
- ³¹ В связи с темой «градуализма» Зедльмайр вспоминает тезис Панофского о соотносительности морфологии собора с риторическими схемами схоластических «сумм» (S. 556). Сам термин «градуализм» Зедльмайром взят из литературоведения (*Müller G. Gradualism.* — *Deutsche Vierteljahrschrift f. Geistesgeschichte u. Literaturwissenschaft*, II (1924), S. 681ff). Но, как он сам признается, — с изменением содержания.
- ³² Стоит обратить внимание на евангельскую аллюзию последней фразы. Уже здесь, таким образом, проступают первые отзвуки будущих демонологических характеристик, применяемых к духовно-эстетическим диссонансам собора...
- ³³ Ср. его толкование томистского принципа «аналогий» применительно к искусству: *Analogie, Kunstgeschichte und Kunst.* — *Studium Generale*, 8, 1955, p. 697–703.
- ³⁴ Именно здесь появляется упоминание работы Пола Абрахама: *Abraham Pol. Violet-le-Duc et rationalisme médiéval.* Paris, 1934. Тезис об «иллюзорности» готической архитектуры более всего смутил консервативную критику, но определил наиважнейшую линию более поздних исследований и интерпретаций готики. См. новейший историографический обзор Питера Кидсона, заканчивающийся так: «Постройка начинает рассматриваться как всеобъемлющий религиозный символ, в котором архитектура уже не была пробуждающей чувства (evocative) формой, а скорее — обрамлением-оформлением (frame) со своими собственными специфическими иконографическими связями, населенная подходящими образами, выполненными в камне и дереве, просто написанными на стене или в виде витража. Все искусства создавались в соединении друг с другом и ради одной цели (Зедльмайр)». См.: *The Dictionary of art...*, vol. 13,

р. 34–35. Получается, что на 1996 год именно Зедльмайр последнее слово пост-модернистской историографии...

- ³⁵ Мы оставляем в этом месте без перевода немецкое *das Abbild*, чтобы подчеркнуть известную специфику в понимании Зедльмайром того, что он называет «изображением». Это не *Darstellung*, не *Gemälde*. Но это и не просто *Bild*, то есть «образ», а именно «отображение, отпечаток, копия, воспроизведение». Необходимо учитывать этот оттенок некоторой или механичности, или просто независимости *Abbild*'а от творческих усилий человеческой личности. Это некоторая визуальная данность, воспроизводящая столь же объективную реальность более высокого порядка. Можно условно сказать, что *Abbild* — это *Bild* с точки зрения зрителя. Подробно у Зедльмайра об *Abbild*'е, конечно же, см.: *Architektur als abbildende Kunst. — Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 225, 3 Abhdlg., Wien, 1948, S. 1–25 (Epochen und Werke, II, S. 211–134)*. П. Франкль подбирает *Abbild*'у следующие английские эквиваленты: «*portrait, copy, illustration, representation in a picture*» (*Frankl Paul. Op. cit., p. 757*).
- ³⁶ Другими словами, то, что подразумевается в образе.
- ³⁷ *Braun J. Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. München, 1924.*
- ³⁸ Имеется в виду его нашумевшая книга: *Huysmans J.K. La cathédrale (1898)*.
- ³⁹ Из работы с характерным названием «Об отмыкающем символе» (*Weinhandl F. Über das aufschliessende Symbol. — Sonderhefte der deutschen philosophischen Gesellschaft, 6 (1929)*).
- ⁴⁰ В первую очередь, Гозебрухом (*Gosebruch. Op. cit.*).
- ⁴¹ Связь между творчеством Зедльмайра и богословами, участниками католического «литургического возрождения», — более чем очевидна. См., например: *Horwegen Ildefons. Das Kunstprinzip der Liturgie. — Misterium, Münster i. W. 1926.*
- ⁴² *Bandmann. Op. cit., S. 11.*
- ⁴³ Из работ Эрнста Галла чаще всего цитируется его довольно ранняя работа: *Gall E. Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Lpz., 1925.*
- ⁴⁴ Ср.: *Wilhelm Pinder. Die dichterische Wurzel der Pietá. — Repertorium f. Kunstwissenschaft, 42 (1920), S. 145–153*. В примечаниях Зедльмайр признает, что полноценных исследований старофранцузской духовной поэзии пока не существует. Он пользуется аналогичными исследованиями немецкой поэзии.
- ⁴⁵ *Weise G. Italien und die geistliche Welt der Gotik. Halle (Saale), 1939.* Относительно Панофского в примечаниях Зедльмайр указывает, что одного «чуда Сен-Дени» недостаточно, чтобы понять высокую готику, «чудо Шартра» — слишком резок переход (*S. 553*).
- ⁴⁶ Труднопереводимое слово *Übersteigerung* подразумевает именно прирост, накопление-умножение количественных характеристик, некий преизбыток, но в нем слышится и слово *Übersteigen*, то есть «преодоление».
- ⁴⁷ Известная игра слов: *dichten* — «уплотнять», «сочинять стихи», *erdichten* — «сочинять» в смысле «выдумывать». Можно сказать — «созидающей поэзию» и «сочиняющей выдумки». Это практически непереводимое созвучие в немецком слов «сгущение» и «стихотворение» (*Verdichtung, Gedichte*). Эта корневая омонимия осмыслялась соответствующим образом, начиная с Гёте и В. фон Гумбольдта (на которого Зедльмайр прямо ссылается): писать стихи — значит «сгущать», концентрировать, точнее говоря, «конденсировать» (если пользоваться английским эквивалентом) смысл, форму и т. д. З. Фрейд придал слову «сгущение» еще один — психоаналитический и герменевтический — смысл («сгущением» описывается структура сновидений и, соответственно, путь их толкования).
- ⁴⁸ *Gestalter* только наделяет готовым «платьем»-обликом, подбирает предзаданный гештальт для известной идеи, внешнему относительно него смыслу; *Dichter* — это собственно поэт, концентрирующий, «конденсирующий» смысл, то есть выявляющий его благодаря усилиям собственной фантазии, способности во-ображать, то есть помещать в образ.
- ⁴⁹ Для Зедльмайра «греческое» — это еще и византийское в самом широком смысле слова.

- ⁵⁰ Удивительное совпадение мыслей у Зедльмайра и Гюнтера Бандманна относительно трансформации восприятия искусства в течение Средних веков. Последний, указывая на противоречие между «экстремальным спиритуализмом» и «бессознательными анимистическими тенденциями, которыми питалась жизнь», все же обнаруживает в Средних веках «компромисс между ними», основанный на особом «символизме, в котором заключены были своеобразным способом начала магическое и рационалистическое». Непосредственное выражение этого смешанного символизма, по мнению Бандманна, — средневековое учение о Евхаристии, сформулированное как раз в XI–XII веках в дискуссии с «диалектически-грамматическим» учением Беренгария, для которого особой мистической ценностью обладало сакраментальное слово. См.: *Bandmann G.* Op. cit., S. 22. Мы еще раз указываем на открытую проблему «поэтических и сакраментальных корней» того метода, что практикует в «Возникновении...» Зедльмайр...
- ⁵¹ Зедльмайр цитирует следующую работу замечательного историка искусства: *Hetzer Th.* Giotto. Seine Stellung in Europäischen Kunst. Frankfurt a. M., 1941.
- ⁵² Мы можем сказать, вообще, табернакли.
- ⁵³ Тот же Бандманн столь негативно оценивает появление «эстетического значения» в искусстве постсредневековом и точно так же находит его истоки внутри Средневековья. Но он более детально останавливается на возрождении, возобновлении, повторном пробуждении архаического фетишизма в отношении с сакральными образами. Именно их «предметная» самоценность предвосхищает самоценность произведения искусства как такой же самоценной, но уже не сакральной, а «художественной вещи». Замечательно, что, говоря о негативных перспективах недостаточно рационализированных форм средневекового благочестия, Бандманн ссылается на «Утрату середины» (Op. cit., S. 24).
- ⁵⁴ Бандманн с сочувствием разбирает этот тезис Зедльмайра (Op. cit., S. 26).
- ⁵⁵ Зедльмайр, естественно, напоминает о «связанности» Джотто, равно как и итальянской архитектуры, с «романской» традицией (S. 485). Если же вспомнить, что Зедльмайр усматривал в романике «буквальный символизм», элементы архаического магизма, то получится довольно специфическая перспектива духовно-критической оценки Ренессанса. Этой теме посвящена статья 1948 года для неопубликованного юбилейного сборника в честь Генриха фон Зрбика «Zur Revision der Renaissance». См.: *Epochen und Werke*, I, S. 202–234. В собственных примечаниях Зедльмайр подчеркивает важность рассмотрения и Ренессанса с точки зрения «критических форм». Там же приводятся и работы, близкие по подходу (в том числе Алпатов, Хетцер, Джеймс Аккерман, Фридрих Пиль).
- ⁵⁶ *Tolnay Karl von.* Zur Herkunft des Stils der van Eyck. — *Münchner Jahrb. der bild. Kunst.* Neue Folge, IX (1932), S. 302–338.
- ⁵⁷ Кроме соответствующих мест в «Утрате...» иные модификации этой проблемы см., например, в след. статьях: *Die Sekularisation der Hölle.* — *Wort und Wahrheit*, 2, 1947, S. 663–667; *Art du démoniaque et demonie de l'art.* — *Filosofia dell'arte.* Milano-Roma, 1953 (Accivio di filisofia), p. 99–114.
- ⁵⁸ В связи с этим Зедльмайр достаточно пронизательно вспоминает и цитирует (S. 496) «Подростка» Достоевского.
- ⁵⁹ «Весь гигантский район замка и парка подчинен единой идее и иконологии: это царство бога света, Аполлона-Гелиоса, отдыхающего здесь, «на Западе», в саду Гесперид от своих дел...» (496).
- ⁶⁰ Показательна ссылка Зедльмайра на раннюю работу выдающегося французского католического историка церкви Жана Даниэлу: *Daniélou Jean.* Das verlorene Paradies. Der französische Geist auf der Suche nach dem Misterium. — *Wort und Wahrheit*, IV, 1949, S. 587–596. Мы действительно должны признать некоторое смягчение у Зедльмайра «диагностических приемов и методов лечения» по сравнению с «Утратой...». «Шоковая терапия» сменяется чуть ли не гомеопатией. Во всяком случае, налицо то, что называется «клиентоцентрированным методом».
- ⁶¹ О зедльмайровской концепции «происхождения искусства» можно составить исчерпывающее представление по следующей статье: *Ursprung und Anfänge der*

- Kunst. — «Historia mundi». Hrsg. von F.Kern. Bern-München, 1956, S. 346–355 (Epochen und Werke, I, S. 7–17).
- ⁶² Имеется в виду его работа «Духовная середина»: *Scheltema F. Adama van. Die geistige Mitte*. München, 1947. У Зедльмайра есть рецензия на этот трактат (Wort und Wahrheit, 5, 1950, S. 548–549).
- ⁶³ Этот пассаж почти буквально повторяет соответствующее место из статьи о Максе Дворжаке (1948). См. Kunst und Wahrheit, S. 71–86.
- ⁶⁴ Вернер Хофманн подхватывает этот негативный тезис Зедльмайра и делает его инструментом положительной характеристики искусства XIX века: *Hofmann W. Das irdische Paradies*. München, 1960.
- ⁶⁵ «Тому обстоятельству, что у христиан, у католических христиан, принадлежащих к одному и тому же поколению, возникает такое глубокое противоречие в оценке собора, существует историческое основание как раз в тех духовных движениях, которые возвращают в эпоху окончания собора», — добавляет Зедльмайр (511).
- ⁶⁶ М. Гозебрух замечает эту особенность книги и, что для него редкость, одобряет ее: «Зедльмайр, исходя из своего экзистенциального участия [в соборе], добивается динамики познания и прежде не созерцавшееся помещает в область, доступную зрению» (*Gosebruch*. Op. cit., S. 260).
- ⁶⁷ *Herzog E. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale*. — Zeitschrift f. Deutscher Altertum, Bd. 83 (1951–1952), Anzeiger, S. 105–110. Цит с. 105.
- ⁶⁸ Kunstchronik, Jg. 4 (1951).
- ⁶⁹ *Crossley P.* Op. cit., p. 118.
- ⁷⁰ Речь идет, прежде всего, об Эрнсте Галле и Вальтере Убервассере.
- ⁷¹ *Gall Ernst. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale*. — Kunstchronik, 1951 (Jg. 4), s. 14–21, 330–332.
- ⁷² С этого Галл и начинает свой обвинительный приговор: «Зедльмайр искажает здесь и в других местах картину исследований. <...> С цитированием дела у него обстоят более чем плохо». (E. Gall. Op. cit., S. 15).
- ⁷³ Gall. Op. cit., S. 16–17. «Joch» — это и система распорок-растяжек чего-либо. Специфически готического смысла в этом слове нет.
- ⁷⁴ Gall. Op. cit., S. 17–18.
- ⁷⁵ Gall. Op. cit., S. 18.
- ⁷⁶ Gall. Op. cit., S. 20–21.
- ⁷⁷ *Ueberwasser Walter. Zu Sedlmayr's Kathedralenbuch*. — Kunstchronik, 1951 (Jg. 4), S. 84–92, 329–330.
- ⁷⁸ Критика Убервассера не лишена известного глубокомыслия: «Насильственным это творение (книгу Зедльмайра. — С.В.) необходимо называть потому, что подобный проект тут же приведет к переоценке всех до сих пор действующих ценностей и слишком легко, в череде разрушения и образования представлений, станет противоречивым, ибо противоположность — самый естественный вывод из диалектического образа действия» (Op. cit., S. 85).
- ⁷⁹ Op. cit., S. 86.
- ⁸⁰ Op. cit., S. 87. Обвинение Зедльмайра в номинализме выглядит, мягко говоря, нелепо, если это только не ирония. Далее критик указывает, что все эти понятия выработаны на материале барокко и классицизма и не могут быть применимы к готике. Тем более они не могут быть «оптически фиксируемыми формами зрения». Сам Убервассер в соборе ни балдахина, ни диафании не видит, а поверить Зедльмайру «на слово» просто отказывается. Но внимательное чтение самого Убервассера заставляет нас предположить у него не только отсутствие всякой осведомленности насчет методологической подоплеку книги. Вне всякого сомнения, Убервассер принимает как абсолютный постулат, будто конструкция не может не отражаться во внешнем облике и в интерьере, устройстве стены здания.
- ⁸¹ Op. cit., S. 90.
- ⁸² *Ibid.* Далее Убервассер обвиняет Зедльмайра в искажении идеи Янтцена. Более того: «из теплой, интимной атмосферы науки, которая обретает свои знания перед лицом великих проблем пространства благодаря близости к произ-

- ведению искусства и уважению к беспрестанному наблюдению, делают ледяной, кристальный мир спекулятивного мышления» (Ibid.).
- ⁸³ Op. cit., S. 92.
- ⁸⁴ *Simson Otto von*. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — *Kunstchronik*, 1951 (Jg. 4), S. 78–84.
- ⁸⁵ Ibid., S. 78.
- ⁸⁶ Ibid., S. 79.
- ⁸⁷ Ibid., S. 80–81. Недаром, говорит фон Симсон, Зедльмайр так часто обращается к Родену в подтверждение собственных слов.
- ⁸⁸ Ibid., S. 83. Тут фон Симсон ссылается на исследования как раз В. Убервассера.
- ⁸⁹ *Sedlmayr Hans*. Um die Erkenntnis der Kathedrale. Eine Erwiderung. — *Kunstchronik*, 1951 (Jg. 4), S. 304–310, 323–329.
- ⁹⁰ Ibid., S. 306. Тем более что Галл, как считает Зедльмайр, не прав и исторически: современники употребляли применительно к собору термин *sihogium*. В некоторых случаях Зедльмайр указывает на несоответствие критики Галлом «Возникновения собора» и его же идей, изложенных в других трудах (Ibid., S. 309).
- ⁹¹ Ibid., S. 323.
- ⁹² Ibid. И далее Зедльмайр солидаризируется с фон Симсоном, цитирующим А. Грабаря, предупреждавшего «против современной тенденции рассматривать все символические толкования культовых построек только в качестве комментария *post factum*».
- ⁹³ Ibid.
- ⁹⁴ Ibid., S. 324. Тут же Зедльмайр добавляет, что необходимо «более основательное исследование видов изображений, которые знает Средневековье». Он сам подобное изучение наметил, как известно, в следующих статьях: *Architektur als abbildende Kunst* (1944; опубли. — *Österreichische Akademie der Wissenschaft, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte*, Bd. 225, 5. Abhandlung, 1948, S. 1–25); шире — *Bild und Wahrheit — Wort und Wahrheit*, 8, 1953, S. 499–506.
- ⁹⁵ Ibid., S. 325.
- ⁹⁶ Ibid., S. 326.
- ⁹⁷ Ibid., S. 327.
- ⁹⁸ Ibid., S. 328. Иначе говоря, Зедльмайр недвусмысленно утверждает, что «свое время» для Галла и Убервассера — XIX век. В подтверждение своих слов он цитирует именно того богослова — Метца, рассуждениями которого его укорял Галл: «Путь к действительному уразумению феномена прокладывает только знание того, что человек, стоящий за собором, был фундаментально иным, по сравнению с нами сегодняшними, он жил в совершенно иных “слоях”, точнее, имел иное отношение к слоям» (Ibid., S. 328).
- ⁹⁹ Ibid. Особенно настораживает Зедльмайра непонимание сущности, природы и роли в искусстве *света* как достаточно универсальной константы не только живописи, но и архитектуры.
- ¹⁰⁰ Ibid., S. 329.
- ¹⁰¹ Ibid.
- ¹⁰² Ibid., S. 331.
- ¹⁰³ Gosebruch. Op. cit., S. 236.
- ¹⁰⁴ Хотя стоит заметить, что гораздо более консервативный Убервассер без труда узнал в книге «парадигму “зрения в гештальте”, которое Зедльмайр называет еще “созерцанием”». (Ueberwasser. Op. cit., S. 87).
- ¹⁰⁵ Gosebruch. Op. cit., S. 240.
- ¹⁰⁶ Gosebruch. Op. cit., S. 241.
- ¹⁰⁷ Мы же без труда узнаем в указании Зедльмайра на *веру* как необходимое условие восприятия и постижения его общепеноменологические эпистемологические установки: экзистенциальная вера — один из аспектов *интенции*.
- ¹⁰⁸ Применительно к литературным описаниям Небесного града Гозебрух высказывается так: «По сути, речь идет не о наглядном представлении, а об использовании устойчивых вокабул» (Op. cit., S. 242–243).

- ¹⁰⁹ Op. cit., S. 243. Ниже (S. 246) Гозебрух повторяет этот же тезис о невозможности, чтобы «иератическое Средневековье придавало церквям облик города, скорее наоборот».
- ¹¹⁰ Op. cit., S. 255. Нельзя не заметить, что книга Зедльмайра для многих была мыслительным стимулом, катализатором идей.
- ¹¹¹ Имеется в виду традиция собора в последующем искусстве.
- ¹¹² Op. cit., S. 264. Прежде и Галл пытался иронизировать над книгой Зедльмайра, напоминая об «Утрате середины»: «...он не в состоянии видеть подлинно, опираясь на реальный историко-художественный материал, он дрейфует под влиянием диалектического маньеризма в сторону сюрреализма, лишенный того истинного преклонения перед глазом, которое только и приводит к сущности искусства; вот она фактическая “утрата середины”!» (Gall. Op. cit., S. 21).
- ¹¹³ Гозебрух использует здесь (S. 265) двузначное выражение (Aufbruch bewirken), означающее и просто «взломать» что-либо.
- ¹¹⁴ *Hempel Eberhard*. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — Deutsche Literaturzeitung, Jg. (Bd.) 73 (1952), n. 1, col. 26–33. Цит. S. 33; Напомним, что именно Гемпелю принадлежит чуть ли не единственный довоенный разбор ранней зедльмайровской методологии: *Hempel Eberhard*. Ist “eine strenge Wissenschaft” möglich? — Ztschr. f. Kunstgeschichte, 3, 1934, S. 155–163.
- ¹¹⁵ *Herzog E.* Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — Zeitschrift f. Deutscher Altertum, Bd. 83 (1951–1952), Anzeiger, S. 105–110. Цит. S. 110.
- ¹¹⁶ *Simson O. von*. Op. cit., S. 78.
- ¹¹⁷ *Simson O. von*. The Gothic cathedral. Origins of Gothic architecture and the Medieval concept of order. N.Y., 1956. Чуть далее еще одна важная предвещающая идея: «Средние века жили в присутствии сверхприродного, в свою очередь повлиявшего на почти все аспекты человеческой жизни» (XV).
- ¹¹⁸ *Ibid.*, p. 4.
- ¹¹⁹ *Ibid.*, p. 10.
- ¹²⁰ *Ibid.*, p. 35.
- ¹²¹ Мы (вместе с некоторыми благожелательными критиками) находили подобный взгляд на собор уже у Зедльмайра. У фон Симсона это становится сутью концепции, но его «объективизм» не позволял ему сделать то, что сделал Зедльмайр: увидеть в соборе прозрачный объект и для методологических «созерцаний», изысканий и опытов.
- ¹²² *Ibid.*, p. 39. Фон Симсон удачно сопоставляет готический архитектурный графизм с живописностью романского символизма. Готика — как бы доходчивая и аскетичная схема всего того, что было латентного и синкретического в романнике (p. 38–40).
- ¹²³ Другое дело, что все вышеперечисленные духовные параллели связаны именно с XII веком, веком *возникновения* готики, точнее говоря, концепции готики. Для XIII века было характерно нечто принципиально противоположное: заново открытый, «крещеный» Аристотель, «экзистенциализм» томизма и кардинально иное благочестие францисканства. Не есть ли это подоплека уже «великих соборов»? Или необходимо постоянно иметь перед глазами всю историческую и религиозную картину готической эпохи целиком? См.: *Grodecki Louis*. Op. cit., S. 24–34.
- ¹²⁴ *Hempel Eberhard*. Op. cit. В данной рецензии Гемпель указывает именно на достигнутое Зедльмайром «утончение понятий», на различие «символа» и «Abbild'a».
- ¹²⁵ *Ibid.*, col. 26. Между прочим, Гемпель критикует Галла за его критику «балдахина», хотя сам считает более верным термин «киворий» (col. 29).
- ¹²⁶ *Ibid.*, col. 28. Гемпель считает, что «заложенную в этом явлении опасность можно было бы обозначить еще резче, чем просто магию» (*Ibid.*).
- ¹²⁷ *Ibid.*, col. 30.
- ¹²⁸ Впрочем, считает Гемпель, Зедльмайр в конце своей книги осознает и обозначает пределы своего метода. Именно поэтому ее необходимо дочитывать до конца (*Ibid.*, col. 31–32).

¹²⁹ Ibid., col. 33.

¹³⁰ Да и к нему, Франклю, самому. Одно упоминание Зедльмайром Франкля вызывает у него острую реакцию: «Я никогда не писал такой бессмыслицы» (*Frankl P.* Op. cit., p. 753).

¹³¹ См. довольно остроумные общие заключительные замечания и рассуждения Франкля, где он сопоставляет основные научные подходы к историческому изучению готики (*membra* — тип — *ordo* — *limes* — гармония/дисгармония) с вёльфлиновскими парами (исключая «ясность/неясность»). Первые он называет «абстрактными концептами» («каждый возможен во все времена», вторые — «историческими концептами» («не все возможны во все времена»). Мысль Франкля заключается в том, что пары понятий — это архетипы не только образного восприятия, но и интеллектуального осмысления. В том и другом случае речь идет, прежде всего, о самом *объекте*, о вещи. Совершенный Вёльфлином «подобный поворот от *формы* к самому объекту, к *значению* объекта заставляет нас различать теорию форму (морфологию) и теорию значения (ноологию)» (p. 833). Более того: «Данный параллелизм двух серий базовых концептов (основных понятий) снимает покров тайны с параллелизма художественного развития и развития культурного в той мере, насколько форма стиля является символом значения частной культуры» (p. 833–834). Другими словами, Франкль подчеркнуто удовлетворяется не только вёльфлиновскими парами, но и дворжаковскими представлениями о параллелизме. Напомним, что для Зедльмайра насущной была проблема преодоления абстрактного параллелизма прежней *Gestesgeschichte*, культурно-исторического метода. Заметим также, что и для Бандманна великим достижением Зедльмайра было «блестящее соединение», а не различие морфологии и «теории значения» (для Бандманна это иконология, обогащенная структурным анализом). Впрочем, Франкль не так старомоден, как хочет казаться. См. его ранний, но весьма «прогрессивный» с точки зрения методологии опыт («гештальт-теория» в чистом виде): *Frankl P.* *Das System der Kunstwissenschaft.* München, 1929. О «мембологическом» подходе в интерпретации готики ср.: *Grodecki Louis.* Op. cit., S. 9–11.

¹³² «...с точки зрения мембологии они могут быть византийскими, романскими, готическими и т. д. Тип и части независимо вариативны. <...> Поэтому мы находим как романские, так и готические “балдахины”». (*Frankl*, p. 755).

¹³³ Франкль снисходительно поучает Зедльмайра: «Ученые не должны удовлетворяться (*are afraid*) абстрактным анализом. Зедльмайр хочет быть ученым, но избегает (*shrinks*) анализа» (755).

¹³⁴ И далее Франкль язвительно рассуждает, читали или не читали средневековые люди Йозефа Зауэра, который обходится, между прочим, словом «символ». В связи с чем Франкль задает несомненно риторический вопрос: «Почему не использовать старое *слово* (символ. — *C.B.*), зачем создавать новый абстрактный концепт, который оказывается не корректным?» (Op. cit., p. 757–758).

¹³⁵ Op. cit., p. 759.

¹³⁶ Мы имеем в виду прежде всего три книги: *Jantzen H.* *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze.* Brl., 1951; *Idem.* *Kunst der Gotik.* Klassische Kathedrale Frankreichs Chartres, Reims, Amiens. Hamburg, 1957; *Idem.* *Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel.* Köln, 1962.

¹³⁷ Op. cit., S. 147.

¹³⁸ Op. cit., S. 148. Одна из тех многочисленных фраз в книге Янтцена, что напоминают базовые идеи зедльмайровской «истории искусства как истории культуры». Не случайно, следующий раздел этой второй части так и называется: «Священные истины — в наглядной близости».

¹³⁹ Op. cit., S. 149. С этой переменной связано и усиление в готике «страстной темы». Более того: «готика открывает новую эпоху в образной передаче контекстов, усвоенных из духовного мира, так что сильнейшим образом расширяется диапазон применения аллегорий и символов» (*Ibid.*).

¹⁴⁰ «Религиозную жизнь Средневековья нельзя назвать неподвижной. <...> Различие между романикой и готикой состоит не только в разнице способов строительства, но и в различии форм участия в богослужебных действиях. Это зна-

чит: при остающейся неизменной догматике речь идет о различном благочестии. Готика означает новое благочестие христианского Средневековья. Это новое благочестие характеризуется стремлением к более непосредственному общению к священным истинам. Могучий, нереальный свет, заполняющий пространство готического храма, действует на душевные силы верующих совсем иным способом, чем интерьер постройки в романском стиле» (Op. cit., p. 30–31). Интересно, что далее следует цитата из Юнгманна (*Jungmann Josef Andreas*. S.J. *Missagium Solemnia*. Wien, 1948) относительно *elevatio* — почти та же, что и у Зедльмайра! «Фактически это означает новую благочестивую установку “созерцать” небесные тайны, концентрироваться в переживании мессы на том мгновении, когда Христос мыслится и усматривается воплощенным в настоящем. Именно подобная установка характеризует благочестие эпохи, в которой классические соборы достигли завершения своей строительной идеи. Архитектура хора готического собора <...> представляет собой монументальный монстранц, подчиняющий себе (сковывающий, заставляющий замереть) все чувства и ощущения. Она желает, чтобы участник службы стоял по оси среднего корабля и был в состоянии воспринимать таинство (*misterium*) в непосредственном смотре» (S. 31).

¹⁴¹ Op. cit., S. 151.

¹⁴² Здесь Янтцен выражает особую благодарность Й. Зауэру и Эмилио Малю, открывшим в начале XX века для науки традицию средневековой экзегетики (Op. cit., S. 150).

¹⁴³ Op. cit., S. 152. В его случае, говорит Янтцен, *ecclesia materialis* и *ecclesia spiritualis* достигли «теснейшего единства». Мы не должны, конечно, буквально верить Янтцену: на самом деле существует проблема связи (не совсем очевидной) Сугерия с подлинным аскетическим мистицизмом цистерцианства. Именно там заключены мистериальные, так сказать, подлинно «анагогические» корни готики.

¹⁴⁴ Bandmann. Op. cit., S. 40. Следует обратить внимание на очень выразительную формулировку Бандманном этой проблемы в начале книги, когда он говорит о «давлении, которое заключенное в произведении искусства значение оказывает на его эмпирический облик» (S. 9). И тут же Бандманн добавляет: «Отсюда — в качестве “определяющего факта” — роль не художника, а заказчика; традиции и рецепции, новых контекстов для старых форм, что порождает новые значения». Таким образом, анализ значения в архитектуре — это почти всегда выход в социальные (в широком смысле слова) измерения и контексты.

¹⁴⁵ Op. cit., S. 154. Самому Зедльмайру в данном разделе книжки Янтцена отводится чуть более страницы. Зедльмайр, по мысли автора «диафанической стены», зашел дальше всех в толковании собора как *Abbild'a* (Ibid., S. 155). Более того: собор обязан своей «удивительной формальной логикой» «строгости величия тех своих элементов», которые мы связываем с математикой, а не с какими не «поэтическими корнями» (Ibid., S. 156).

¹⁴⁶ В целом же следует отметить общую синтетичность мышления Янтцена, его склонность к весьма необычным обобщениям. Его *собственное* толкование диафанической стены выглядит так: «Готическая стена стилистически кажется рельефным полем, слоями проникающим на различную глубину. И это поле как целое противопоставляет себя вертикальному единству и связям сводов» (Ibid., S. 42–43). Собор как гигантская полупрозрачная скульптура-рельеф — это не менее фантастично, чем балдахин Зедльмайра! К такому же «гешталту» собора склоняется и фон Симсон, говоря о соборе как о «screen».

¹⁴⁷ Crossley P. Op. cit.

¹⁴⁸ Crossley P. Op. cit., p. 116–117.

¹⁴⁹ Crossley P. Op. cit., p. 118.

¹⁵⁰ Общая идейная ориентация Кроссли проявляется, между прочим, когда он ополчается на обнаруженную им «...экзугмацию старых расовых стереотипов Воррингера и Герстенберга в абсурдной попытке расшифровать “нордические” и “кельтские” элементы в соборах» (p. 118). Очевидно, что Кроссли просто принципиально не вникает в подобные “сомнительные” темы, хотя у Зедльмай-

ра мы наблюдаем в соответствующих главах книги вполне «пристойную», типично структуралистскую этнологическую проблематику. Нелишне вспомнить, что такой строгий критик Зедльмайра, как Гозебрух, именно страницы, посвященные «кельтским аспектам собора», считает «блестящими достижениями» книги, добавляя, что Зедльмайр в данном случае продолжает именно французскую научную традицию (*Gosebruch*. Op. cit., S. 260). А с другой стороны, предельно благожелательный по отношению к Зедльмайру Эрих Херцог вынужден признаться, что «раздел о кельтских элементах удовлетворяет меньше всего» (*Herzog E.* Op. cit., S. 109).

¹⁵¹ Op. cit., p. 119.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid., p. 120.

¹⁵⁴ Он, в частности, цитирует высказывание Панофского о соотношении «объективного значения» и его конкретного воплощения в индивидуальном произведении (и, соответственно, соотношении готических строительных методов и процедур): «modus operandi, как он всегда это делает, происходит из *modus essendi*» (p. 120). Иначе говоря, конкретное значение (*modus operandi*) содержит в себе общий смысл (универсалию), который имеет специфически экзистенциальные характеристики (*modus essendi*). Собственно говоря, в этом заключена вся иконология, не только в понимании Панофского. Если добавить сюда кульгово-литургическую интерпретацию *modi operandi*, то получится уже иконология Зедльмайра. Сходство Панофского и Зедльмайра Кроссли улавливает, и это нельзя не признать его заслугой.

¹⁵⁵ Ibid., p. 120.

¹⁵⁶ Далее Кроссли вспоминает Отто фон Симсона, не без упрека указывая, что он только наполняет исторической конкретикой теорию Панофского. Книга фон Симсона — «последняя попытка дать общее идеологическое объяснение готической архитектуры» (p. 120).

¹⁵⁷ Ibid., p. 121.

¹⁵⁸ *Gerat Ivan*. Unerwünschte Freiheit. Instrumentalisierung des Mittelalterbildes im kunstgeschichtlichen Denken von Hans Sedlmayr. Freiburg, 1994.

¹⁵⁹ Один из критиков неодобительно отмечает, что Зедльмайр испытывает «радость от провокационных парадоксов» (*Gosebruch*. Op. cit., S. 235).

¹⁶⁰ *Frankl P.* Op. cit. (1960), p. 826.

¹⁶¹ *Frankl P.* Op. cit. (1960), p. 828–829.

¹⁶² *Frankl P.* Op. cit. (1960), p. 829.

¹⁶³ На самом же деле, если по примеру современной неотомистской философии, попытаться соединить «эссенциализм» Франкля с «экзистенциально» прочитанным Аквинатом, то получится как раз зедльмайровский, как мы могли убедиться, вполне плодотворный вариант «иконологии архитектуры», правда, открытый критике, уточнениям, сомнениям. Но разве не этого желал и сам автор «Возникновения собора»?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всего отвратительнее —
педантичные наблюдатели
и фантазеры-теористы.
Их эксперименты мелочны
и сложны, их гипотезы темны
и причудливы.

Человек науки пусть
ограничивается ближайшей ясной
действительностью. Но если
изредка он пожелал бы выступить
в риторическом облачении, то
да будет дозволено ему и это.

И.В. Гёте

В поисках утраченного метода

Если мы даже и в упадке, то все равно не понятно, сколько путей нам еще предстоит пройти, сколько мельничных жерновов нам еще уготовано...

Фредерик Адама ван Схельтема

Прозрачность сегодня — высшая, самая раскрепощающая ценность в искусстве и в критике. Прозрачность означает — испытать свет самой вещи, вещи такой, какова она есть. <...> Всякий искусствоведческий комментарий должен быть направлен на то, чтобы произведение — и по аналогии наш собственный опыт — стало для нас более, а не менее реальным.

Сьюзанн Зонтаг

Стиль и структура индивидуального метода

Итак, попытаемся подвести итоги.

Главный урок из знакомства с творчеством Зедльмайра — осознание недостаточности каких-либо «объективных» методов, понимание, что творчество историка *искусства* просто вынуждено быть искусством, должно стремиться к творческой адекватности своему предмету на уже уровне методологии. Если, согласно Зедльмайру, архитектура имеет «поэтические корни», то тем более они обязаны быть (и часто, к счастью, имеются) в том роде деятельности, что именуется традиционно наукой об искусстве.

Целостный взгляд на творчество Зедльмайра выявляет индивидуальный, зедльмайровский вариант универсальной проблемы всей истории искусства — проблемы интерпретации. Причем, как мы видели, важен вопрос не только о том, *как* интерпретировать, как добиваться понимания, но и *что* интерпретировать. Как бы мы ни называли метод (точнее — методы) Зедльмайра, именно он позволяет необыкновенно отчетливо видеть и переживать многослойность, многоплановость, многозначность, «многоуровневость», то есть неоднородность, художественного творения, его способность пробуждать, активизировать разные познавательные способности и разные мето-

дологические установки того, кто предстоит произведению. Но тем самым произведение, будучи истинной частью, элементом сквозной *аналогии бытия*, активизирует и всю смысловую, онтологическую и даже нравственную иерархию мироздания¹.

Поэтому, когда мы обращаемся к зедльмайровской методологии в чистом виде (к его теоретическим работам) мы узнаем проблему интерпретации как проблему выбора «теоретических полей»². Именно под таким обобщенно-конкретным углом зрения становится понятным, прежде всего, этически-экзистенциальный статус затрагиваемых Зедльмайром тем. Причины столь резкого, показательного и порой насильственного расширения семантики искусства и истории искусства таятся во взгляде на природу искусства как систему символов и симптомов, отсылающих, как мы это назвали словами самого Зедльмайра, в «иные сферы». Иначе говоря, дело не только в его христианско-апологетических установках, хотя именно они способствовали почти безболезненной спиритуализации исходного структурализма, который, таким образом, у Зедльмайра не претендовал на онтологический статус, как это можно наблюдать в структурализме французском³.

На языке философии и эстетики принято обозначать это качество как «трансцендирование искусства», но наша работа, как мы надеемся, позволяет понять, что «выход в иные сферы» для Зедльмайра означал не генерализацию, не обобщение признаков с потерей смысла, а именно взгляд на все то же конкретное и уникальное художественное творение с иных точек зрения, на ином смысловом, тематическом, концептуальном фоне, когда открываются «иные стороны» все того же непреодолимого в своей неповторимости произведения. Искусство интерпретации для Зедльмайра — умение проходить *вместе* с художественным творением сквозь всю, порой пугающую множественность «смысловых слоев», контекстов, планов, горизонтов бытия...

Действительно, всякая идеальная теоретическая программа неизбежно уточняется и корректируется при встрече с живым искусством. Только так из эстетики и «всеобщего искусствознания» рождается *методология* истории искусства.

Самое сильное испытание для методологии Зедльмайра, как мы видели, связано было с критикой современности. Налицо не только плодотворный «конфликт методов», но и «конфликт метода и предмета». При встрече двух «современностей» проверка, критицизму подвергается не только современное искусство, но тот метод, что претендует на современность, на окончательность. На примере «Утраты середины» мы видели, что примененный к целой эпохе структурный метод трансформируется в «метод критических форм». Стоит обратить внимание на то, что, согласно Зедльмайру, источник «критичности» — само искусство, в котором присутствует всегда та или иная «критическая форма» (точнее говоря, искусство всегда принимает ту или иную «критическую форму», отражаемую в соответствующих «ведущих задачах»). Накопление «критической массы» объективно существующих «критических форм» может породить кризис искусства,

культуры, цивилизации. Тут и вступает в дело «метод критических форм», специально настроенный, нацеленный на анализ и диагноз кризиса, на составление анамнеза и вынесение «лечебных рекомендаций» (или приговора). Поэтому необходимо говорить о «вынужденной критичности» Зедльмайра — этического структуралиста и эстетического терапевта.

Хотя вслед за вполне пронизательными критиками мы обязаны помнить и о другом. Сам структурный метод, ориентированный на восприятие и усвоение только целостных структур, «полноценных гештальтов», ярко выраженных «наглядных характеров», при встрече с «неклассическим» в широком смысле слова искусством, в котором дисгармония присутствует по определению, рисковал оказаться методом не столько терапевтическим, сколько радикально хирургическим. Но и тут мы должны быть готовы принять и оценить плодотворность опять-таки «вынужденной деструктивности», при том, что пост-структуралистские перспективы в творчестве Зедльмайра пока еще не стали предметом специального анализа. Хотя можно, наверное, сказать, что именно из-за твердых нравственных установок, которым старался следовать Зедльмайр, он предпочитал видеть в предмете своих структуралистских усилий что-то скорее уже скончавшееся, чем все еще живое. Ведь аутопсия предпочтительней вивисекции...

В общем, полезно говорить, в связи со всей совокупностью зедльмайровских методов, о некотором варианте «классицизирующего» и нормативного структурного даже не анализа, а синтеза, в противоположность, например, структурализму, наоборот ориентированному на архаические явления, мифологию и мифологику архетипов, психологию бессознательного фантазирования и коллективного символизма. Говоря соответствующим языком, зедльмайровский метод ближе к эго-психологии с ее теорией защитных, трансферных в первую очередь, механизмов *сознания*.

Впрочем, как мы пытались показать, именно «Утрата середины» — методологический рубеж: Gestalt-методология превращается в Gehalt-методологию. И за этим Gehalt'ом для Зедльмайра, как мы видели, стоит практически безграничный мир религиозных ценностей, мир исторического, персонального и культового *sacrum*'а, отчасти преломленного в явлениях изобразительного искусства и отчасти примененного к некоторым эпохам, где этот сам мир сакрального сконцентрирован, что крайне важно, в архитектуре, в виде *Gesamtkunstwerk*'а.

Несомненно, «Возникновение собора» знаменует собой возникновение новой, смысловой науки об искусстве уже и *как системы подходов, и как системы действий*, по большей части экспериментального характера. Это один из главных методологических импульсов всего искусствознания второй половины прошедшего столетия. Существенно, что именно в этой книге Зедльмайр сохраняет связь с общим контекстом *последних* достижений науки: безбоязненно расставаясь со всей предыдущей наукой, он не остается в одиночестве. Рядом с ним — имена Краутхаймера, Бандманна, конечно, Панофского, чуть позднее —

фон Симсона. В многочисленных выставках 60-х и 70-х годов, посвященных средневековому искусству (особенно Позднему средневековью), складывается уже своего рода методологический стандарт историко-семантического и одновременно историко-литургического освоения сакрального искусства.

Но для самого Зедльмайра эта книга оказывается и подведением личных методологических итогов. В ней возникают и проступают со всей отчетливостью проблемы универсальной *Geistesgeschichte*, претендующей на всеобъемлющий статус своих решений. Одновременно зедльмайровский метод «пропускания», «транспонирования» художественного феномена сквозь все возможные тематические и концептуальные «поля» и сферы обнаруживает, в конце концов, все то же свое *критическое* лицо: почти неожиданно собор тоже оказывается «революцией». Почти вопреки воле автора книги она опять заканчивается негативно в своей *основной* части, и только положительная *историографическая* часть-приложение сглаживает картину. Получается, что только наука, понятая как искусство интерпретации, в наше время может предложить некоторую альтернативу «умирающему искусству». В книге присутствует этот характерный дуализм: с одной стороны (в начале) — острое интуитивное эстетически-эмоциональное переживание (*Erllebnis*) живого и тотального феномена, а с другой (по ходу книги) — не менее обостренное интеллектуальное переживание *проблематики* готического искусства. Мы опять наблюдаем соперничество метода и предмета, но теперь уже на более целостном, «соборном» уровне: *Gesamtkunstwerk* собора, готического искусства противостоит *Gesamtkunstwerk*'у «новой» науки...

Что находится в начале анализа и что определяет окончательное восприятие архитектурного произведения: непосредственное усмотрение (*Einsicht*) целостных структур или рациональная установка (*Einstellung*) (если не на гештальт, как это было раньше, то, во всяком случае, на концептуально-мировоззренческие и историко-духовные проблемы)? Возможно ли соединение этих двух методологических перспектив-парадигм?

Так мы подходим к еще одному специфическому аспекту зедльмайровской методологии — к его постулату обязательной нравственно-этической оценки искусства. Без сомнения, перед его умственным взором рисовалась не просто история искусства как история культа, но и как история теофании и человеческих ответов на Откровение. История искусства как история наглядных религиозных ценностей, история искусства как искусство очевидного различения истинного и ложного. В искусстве и человеческом духе. Именно нравственная оценка — связующее звено между индивидуальным переживанием интерпретатора и общечеловеческим духовным опытом. Поэтому не случайно традиционный «гештальт» заменяется у него «наглядным характером»: происходит «антропологизация», гуманизация и персонализация структурного анализа, превращение его в универсальную «характерологию» и «физиогномику».

Это и есть проблема «Geistesgeschichte und Werturteil»*, смущавшая многих, не только «объективно-секулярно» настроенных оппонентов.

Фактически вопрос заключается в правомерности распространения «критического метода» с качественной оценки художественного творения на моральные характеристики личности самого художника-творца. Оценочное суждение превращается в суждение личностно-нравственное. Речь начинает идти уже о «качестве», так сказать, «морально-го облика»... Можно ли такое себе позволять *в науке* истории искусства? По мнению ряда критиков, как мы могли видеть, таким способом, вводя *дополнительную* морально-этическую нагрузку, Зедльмайр преодолевает «внеисторизм» и «внекачественность» структурного анализа⁵.

Но с другой стороны, мы должны иметь в виду, что гештальт-метод по определению выборочен, ориентирован только на качественные, целостные явления. Иметь гештальт, тем более обладать индивидуальным «наглядным характером» — это уже положительное качество, это как иметь выразительное, привлекательное, умное лицо. Если лицо искажено неприятной гримасой, то это сложности не одной только мимики, за этим могут скрываться какие-то внутренние процессы и проблемы. Совершенно то же самое — применительно к искусству. Оно — только символически-наглядная фиксация внутренней симптоматики⁶.

Но помимо такой довольно общей проблемы, которую можно решать в рамках этики, существует и более конкретная проблема художественного качества, эстетической оценки.

По примеру филологии и литературоведения (для Зедльмайра здесь главный источник — В. фон Гумбольдт) можно говорить о *художественной активности вообще*. Это то, что называется «речью». Тогда только значимая и качественная «речь» будет именоваться искусством, подлежащим интерпретации.

Отсюда — проблема соотношения «высокого» искусства и художественной практики вообще. Требуют ли эти разные «страты» искусства разных методов? Не предназначен ли гештальтно-структурный анализ, ориентированный на уникальную индивидуальность произведения искусства, преимущественно для постижения высокого искусства, искусства принципиально «выразительного»? Не утрачивает ли сам структурный анализ своей действенности, эвристичности пред лицом искусства не совсем «выразительного», массового (например, прикладное искусство, книжная миниатюра Поздней готики, отчасти XIX век)? Не в этом ли еще одна предпосылка «вынужденной критичности» Зедльмайра?

Но гештальт-метод *выборочен и в отрицательную сторону*: по сравнению с *настоящим* искусством все, что не хорошо, — уже плохо.

Иначе говоря, остается открытым вопрос о методологической оценке зедльмайровской практики *слияния формально-качественной оценки произведения и экзистенциально-нравственной оценки худож-*

* История духа и ценностное суждение (нем.).

ника (и всего того, что за художником, за личностью стоит, вплоть до исторической эпохи и исторической судьбы рода человеческого)⁷.

Так мы подходим к вопросу о *литературном и языковом* аспекте методологии Зедльмайра. Всеми авторами отмечалась исключительная художественность текстов Зедльмайра. Его труды — это по-настоящему высокая литература. Поэтому мы вправе рассматривать теорию и практику Зедльмайра с точки зрения «поэтики словесного творчества». Тогда элементы эссеизма в его текстах станут признаками именно метода. Но, в отличие от традиционной искусствоведческой эссеистики, мы видим в данном случае эссеистику, так сказать, высокого ранга, эссеистику, ориентированную на непосредственное экзистенциально-эмоциональное впечатление не только от общения с художественным творением, но и от осмысления, даже «переживания» концептуальных тем. Это особая эмоционально-интеллектуальная созерцательность, имеющая ярко выраженное словесное, можно даже сказать, поэтическое выражение...⁸

И очень характерно, что стиль мышления Зедльмайра укоренен в религиозном романтизме (фон Баадер). Ведь черта именно романтизма — почти синкретическое слияние интуитивизма, интеллектуализма и высокой поэзии⁹.

Поэтому необходимо говорить почти буквально о «художественности» текстов Зедльмайра. Они призваны не только сообщать некоторую информацию относительно «объективной», то есть научной, истины, но и воздействовать на мысль и чувства. В них есть нечто беспокоящее, вызывающее потребность отвечать, возражать, то есть реагировать. Обостренно-нравственный заряд его текстов способен провоцировать, смещать привычные точки зрения, вызывать, так сказать, «методологическую метанойю». Эти тексты открыты не только критике, но и комментарию, они почти обязывают к их тематическому и концептуальному расширению. Это своего рода смысловые структуры-эмблемы, из которых складываются-компонуются «теоретические аллегории», имеющие обязательные нравоучительные выходы. Четырехчастная экзегетическая схема-парадигма является не только основой зедльмайровской иконологической программы, она может быть исходной точкой для интерпретации и текстов самого Зедльмайра. И не только его текстов, но и его личности. «Иконология интерпретатора» могла бы стать самостоятельным направлением будущей «науки об изображении» (как продолжение «науки об искусстве»). Анализ личности художника-творца дополняется анализом личности художника-интерпретатора. История науки об искусстве не просто историографическая часть истории искусства. Это отдельное направление в рамках истории искусства: история искусства как история «исполнительского искусства» (самому Зедльмайру, как мы знаем, были вполне близки музыковедческие аллюзии).

Итак, в двух словах критический итог творчества Зедльмайра описывается словами: «Что за структурой?» Зедльмайр фактически пошел «утратить середину», усредненность в методологии, став одним

из инициаторов довольно бурного развития методологии и исторической критики «современности».

Причем уже у самого Зедльмайра за гештальтом-структурой последовала *Verlust der Mitte** не только как приговор современному искусству, но и как приговор современной научной практике. «Утрата середины» превращается в методологический принцип, в «децентрацию структуры», просто — в методологическую ситуацию в нейтральном (или даже положительном смысле)...

30-е и 40-е годы — решающее время во всей последующей истории всех социальных наук. Ханс Зедльмайр — один из тех, кто определил судьбу современной науки об искусстве и истории искусства. В этом смысле он сам — наглядный симптом этих процессов, символ, без сомнения, пограничного времени, ось которого, можно сказать, печально «обретенная середина» — мировая война и кризис европейского духа.

Собственно, Зедльмайр приучил пользоваться не только искусством, но и наукой как не просто системой символов, но и набором симптоматики. Но всякая симптоматика предполагает *многозначность толкования*. Так рождается многозначность не только символов искусства, но и *символов истории искусства*: уже сама наука символизируется, требует своего толкования, как это видно на примере почти метафорической, поэтической зедльмайровской терминологии. Это можно назвать латентным результатом его методологических усилий. Все к концу XX века постепенно становится текстом: и само искусство, и наука об искусстве.

Но только эта многозначность и дала в конце концов резкое, почти революционное расширение тематического горизонта науки; возникают ясные и плодотворные перспективы дальнейшей науки истории искусства.

Тезис Хофманна о «бифокальности» и «полифокальности» искусства¹⁰ можно расширить в духе именно Зедльмайра: «полисеманτικότητα» искусства (наличие в нем «слоев смысла») также требует «полифокальности» подхода, настойчиво требует «полиметодологичности». Уже на уровне отдельного *Kunstwerk*'а действует целая шкала методов. Тем более это важно для целостностей более высокого ранга и большей сложности: для творчества художника, для исторической эпохи, для последовательности художественных движений. Это требование почти очевидно¹¹. Вопрос в другом: разные методы приводят к разным результатам. Есть ли необходимость испытывать страх перед возможной «несводимостью» результатов примененных методов в некую единую и вынужденно усредненную картину? То, что мы называем искусством, имеет довольно много сторон и аспектов. Урок Зедльмайра — в способности уживаться с непреодолимыми противоречиями и извлекать из них положительный или отрицательный, но все же смысл¹².

* Утрата середины (нем.).

В целом же общая схема зедльмайровского критического Gesamtwerk'a может выглядеть примерно так:

Это есть:

Индивидуальный опыт критического переживания		
Истории	Смысла	Духа
в контексте	через решение	открывающегося в
готики	проблемы восприятия (структура)	«разломах человеческого духа»
барокко	проблемы истолкования (значения)	теофании
модернизма	проблемы оценки (истина)	«новом творении (?)»

Каждая из этих проблемных триад так или иначе присутствует в любом тексте Зедльмайра, пускай даже и бессознательно. Мы вправе применить к нему его же структурный метод и выявить подобные латентные и потому наиболее достоверные структуры. Но есть ли это внутренние структуры материала или структуры сознания? Или это структуры интерпретации, структуры науки в определенной исторической и концептуальной ситуации? Можно сказать, что они слишком логичны, чтобы отражать нечто непосредственное, жизненное и буквальное, в них присутствует особый, так сказать, научно-интеллектуальный символизм, система тех самых эпистем, о которых можно рассуждать в духе Башляра и Фуко. Без учета того самого индивидуального, личностного опыта Зедльмайра, полного, как мы видели, эмоциональности и искренности, эти структуры выглядят слишком общими и бледными¹³.

Может ли существовать по примеру сакрального искусства и сакральное искусствознание? Мы оставляем этот вопрос без ответа...

Главное у Зедльмайра — наука как альтернативный, интеллектуально-нравственный Gesamtkunstwerk: в условиях распада искусства как целостного организма возникает потребность в единстве, общности на уровне научного дискурса, то есть в рефлексивно-интеллектуальном, смысловом обогащении реальности. Но идет ли речь о *системе наук*? Эта старая, еще гегелевская мифологема преодолевается уже в научной практике самого Зедльмайра: подобная «гезамтность» реализуется не на уровне априорных методологических схем, существующих независимо от искусства в обособленном, автономном пространстве allgemeiner Kunstwissenschaft*. Это единство жизненного, экзистенциального опыта самого ученого, ответственного не только на интеллектуальном, но и на нравственном уровне, не только перед научным сообществом и полуабстрактной «объек-

* Всеобщего искусствоведения (нем.).

тивной истиной», но и перед Абсолютом, Который может быть и выше и одновременно ближе...

Итоги Зедльмайра и перспективы науки

Продолжительность, многообразность и плодотворность творчества Ханса Зедльмайра не позволяют надеяться на какую бы то ни было исчерпанность любого исследования его научной деятельности. Целью данной работы было представить достаточно целостный образ его теоретических и практических усилий. Мы пытались показать «облик» Зедльмайра как на фоне чрезвычайно сложного развития теоретического искусствознания первой половины и середины XX столетия, так и перед лицом конкретной, не менее сложной исторической проблематики.

Четкость, определенность зедльмайровского мировоззрения, его настойчивое желание дать ясный ответ на самые насущные проблемы как искусства, так и науки об искусстве — все эти качества ученого, конечно же, облегчают задачу построения, так сказать, «гештальта» его индивидуального вклада в науку. Но за умением и стремлением давать ответы стоит и желание задавать вопросы: именно Зедльмайру мы обязаны резким, упорным и, так сказать, беспощадным и неумолимым расширением проблематики и теоретического, всеобщего искусствознания, и собственно истории искусства.

Мы говорили о стремлении Зедльмайра поместить науку об искусстве в довольно неудобное, непростое междисциплинарное пространство. Зедльмайр, можно сказать, требует от исследователя владения почти полным набором гуманитарных дисциплин, умением свободно обращаться с тематическими и методологическими контекстами практически всех наук о человеке. И сам он являет как раз весьма завидное соответствие этим собственным требованиям. Способность свободно перемещаться в непростом устроенном, крайне обширном пространстве фактического материала соединяется у него с четкой ориентацией в системе методологических, концептуальных координат.

В данной работе были намечены *только основные* силовые линии того корпуса не только ответов, но, что не менее важно, вопросов, которые именуется творчеством Ханса Зедльмайра. В силу вышесказанного, конечно же, очень много осталось за пределами этого исследования. Попробуем наметить основные выходы в более обширные зоны науки об искусстве, следуя за структурой нашей работы, повторяющей в общих чертах структуру самого творчества и наследия ученого.

Путь жизни и путь науки

Столь индивидуализированный вариант науки, какой предлагает Зедльмайр, безусловно, требует гораздо большего внимания к личности ее творца, к его жизненному пути, значимым обстоятельствам его биографии. Внимательное жизнеописание монографического плана выявило бы и существенные обстоятельства сложения взглядов, убеждений, стремлений, идеалов.

Круг знакомств, симпатий, перипетии жизни на фоне истории Европы XX века, особенно на фоне искусства XX века — тема отдельной серьезной работы. Вообще, соотношение и соотнесение художественных теорий и художественных практик с научными теориями и научными практиками — крайне плодотворный угол зрения на всю гуманитарную историю ушедшего столетия.

Без сомнения, Зедльмайр — религиозный мыслитель. Поэтому так важен вопрос о его личной религиозности. Необходимо учитывать и то развитие, которое претерпело христианство, особенно католичество, в XX веке, те религиозные движения, которыми ознаменовалось это столетие (то же «литургическое возрождение»).

«Неутраченная середина» и обретенная перспектива

В крайне сложной теоретической ситуации немецкой науки 20-х годов нами была выделена только одна, действительно для Зедльмайра главная методологическая линия — гештальт-психология, очень быстро ставшая достаточно универсальной гештальт-теорией, гештальт-подходом. Конечно, вся гуманитарная наука XX столетия формировалась под знаком гештальтизма. Структурализм — только самый успешный и, так сказать, наглядный его вариант. Отдельного внимания заслуживает фигура Эрнста Кассирера, начавшего с неокантианства, оказавшего серьезнейшее влияние на формирование иконологии и после Второй мировой войны ставшего родоначальником уже собственно структурализма (само слово «структурализм», как известно, обязано ему своим появлением).

Но параллельно с гештальт-теорией развивалась в качестве отдельной традиции герменевтика, представленная вначале именами Ф. Брендана и В. Дильтея. Ее вклад в литературоведение неоспорим. Еще скорее и увереннее, чем гештальт-структурализм, герменевтика превращается усилиями Хайдеггера и его последователей в универсальный способ и просто стиль «вопрошания» в связи с традиционными проблемами гуманитарного знания и человеческого бытия. Мы наметили самые очевиднейшие выходы хайдеггерианского экзистенциализма и гадамеровской герменевтики в область истории искусства. Мы видели, что заметный привкус секуляризма в этих направлениях вдохновлял скорее оппонентов Зедльмайра (Бадта и Диттманна), чем его самого. Но и у не-

го в той части его теоретического наследия, что связана с проблемами интерпретации индивидуального художественного творения, мы могли бы обнаружить и прокомментировать безусловное отражение этого довольно продуктивного направления в гуманитарных науках. Одновременно важно себе представлять и достаточно влиятельный вариант как раз антихайдеггеровского, религиозного экзистенциализма, связанного с именами Ясперса, Больнова, Грасси, Х. Куна, Г. Марселя. Несомненно, Зедльмайр принадлежит их кругу, что было частично показано в работе и что могло бы стать предметом отдельного рассмотрения, так как тема «христианский экзистенциализм и практика истории искусства» — почти не исследована на том уровне, какого она заслуживает¹⁴.

Именно «экзистенциалистски-герменевтические впечатления» Зедльмайра, как было показано, вдохновляли его к смене методологических ориентиров в 30-х годах. Но переход к специфически зедльмайровскому варианту *Geistesgeschichte* был невозможен без усвоения великого наследия прежней «истории духа», блестяще представленной Максом Дворжаком и стоявшей за ней неогегельянской философии. Этот аспект методологии Зедльмайра также мог бы стать объектом более пристального интереса. Тем более что для венской школы искусствознания негегельянские влияния имели воплощение в лице Бенедетто Кроче и связанного с ним Юлиуса фон Шлоссера. Эти имена дают еще один специфически венский аспект: рассмотрение истории искусства как истории языка. Впрочем, как раз данная проблематика, как мы видели, разработана почти исчерпывающе, ведь именно таким путем традиционный, еще риглевский венский формализм соединяется с уже послевоенным, так называемым лингвистическим структурализмом. Ведь в Австрии (Вена) и связанной с ней Чехии (Прага) когда-то действовали знаменитые неопозитивистский и лингвистический кружки, составившие основу как послевоенной американской аналитической философии, так и французского структурализма.

Конечно же, более пристального внимания заслуживают такие выдающиеся представители науки об искусстве, как Эрвин Панофский, Эрнст Гомбрих, Вильгельм Пиндер, Дагоберт Фрай, Отто Пэхт. Их теоретическое наследие могло бы быть поставлено в более или менее точное соответствие с трудами Зедльмайра, даже если у него и отсутствуют прямые ссылки на их имена. Опять же следует признать, что исчерпывающая история немецкого искусствознания XX века еще не написана.

Отдельная, крайне увлекательная в этой связи проблема — постструктуралистские аспекты теории Зедльмайра, его поздний, но устойчивый интерес к «философии языка», понимаемого именно как текст и речь. Дискурсы, порождаемые историком искусства, обязаны быть объектом «текстового анализа», преодолевающего догматику анализа структурного. Насколько Зедльмайр еще на рубеже 30–40-х годов предвосхитил достижения обновленной семиотики 60-х годов?¹⁵

Так появляется проблема соотношения собственно истории искусства и семиотики искусства. Эти две дисциплины имеют совершенно

разные истоки и практически идентичную цель — смысловые составляющие искусства. Мы видели, какую роль играл смысловой анализ в творчестве Зедльмайра и как далек он был одновременно от желания выстроить «общую теорию знака», совершенно не испытывая потребности в «метатеории» и «метаязыке». Тот первоначальный антириглевский, то есть антигенерализирующий, импульс, что испытал Зедльмайр в 20-е годы, продолжал действовать и позднее: никаких «грамматик искусства», никаких «генеративных логик» мы у него не встретим. И это при том, что потребность в обобщенном взгляде на предмет своих творческих усилий была у него сильна как ни у одного историка искусства. Подобный парадокс его метода заслуживает отдельного исследования.

Преодолевая латентный формализм структурного анализа, переходя с одного концептуального поля на другое в поисках более глубокого, чем психология восприятия, обоснования методологии истории искусства, Зедльмайр почти постоянно был занят поиском и формированием адекватного его «интенциям» понятийного аппарата. При ближайшем рассмотрении его терминология, как уже не раз отмечалось, напоминает систему индивидуальных метафор, призванных передавать и его персональный экзистенциальный опыт встречи с художественным творением, и уникальный характер самого произведения искусства. Эти понятия, насыщенные эмоциональными составляющими, призваны «эвоцировать», то есть обнаруживать, пробуждать, активизировать в читателе-зрителе соответствующие душевные и духовные состояния¹⁶.

Анализ своеобразной «терминологической поэтики» научного языка Зедльмайра, связи этого языка с общими суггестивно-характерологическими качествами речи-дискурса, понимаемого как «письмо», мог бы приоткрыть довольно интересные смысловые перспективы науки об искусстве. Впрочем, очевидно, что это уже область интересов не столько методологии искусствознания, сколько, например, аналитической философии, традиционно имеющей дело с «языками науки». История искусства как история эпистемологических метафор еще не написана. Сможет ли ее написать историк искусства, а не эстетик и не аналитик языка? Или это дело все того же «дискурсивного анализа» или «текстовой критики»?¹⁷

Судьба человечества, искусства и науки: за пределами критического метода

Невозможно произведение искусства мыслить отделенным от человеческого бытия, как нечто самодостаточное, как сущее для себя. <...> Человек не просто *conditio sine qua non*, в искусстве задокументирована его сущность.

Хельмут Кун

Свои тематические выходы и дополнения подразумевает и анализ зедльмайровского критицизма. Гораздо более многоплано-

вая и, может быть, более трагическая картина возникает с учетом всех историософских, метаисторических трудов автора «Утраты середины»¹⁸. Еще более интересно было бы в качестве эксперимента поместить критические работы Зедльмайра в контекст общей традиции «недовольства современностью», начиная с Блаженного Августина и заканчивая, например, если не Тойнби, то Т. Адорно и Г. Маркузе.

В этом плане необходимо различать две критические перспективы. С одной стороны, именно исторический подход, который оценивает судьбу человека как предмета истории, ее участника и отчасти «автора». В этом случае «состояние современности» понимается как итог, как результат истории, на которую и возлагается ответственность. С другой стороны, необходим и социологический взгляд, когда критике подвергаются структурно-функциональные нарушения, общая «неустроенность», «заброшенность» человеческого бытия. Тот и другой подход предполагает роль ученого как эксперта, способного вынести объективное, «независимое» суждение. Этот «платонический» взгляд допускает возможность ученого-интеллектуала, философа-мудреца находиться вне подвергаемой анализу ситуации. Более экзистенциальный, герменевтический, так сказать, христианский взгляд на вещи требует от мыслителя, ученого соучастия, разделения судьбы, принятия на себя доли ответственности. В этом случае путь к постижению «болезни» лежит через рефлексию, через обнаружение «недомогания» в себе. Почти не рассмотренная в данной работе проблема — постоянное колебание Зедльмайра между этими двумя «путями». Он одновременно и историк, вззирающий на исторический процесс извне, и критик, ощущающий себя в гуще событий, в глубине кризиса, в самых недрах недуга...

А иногда он явно ощущает себя пророком, медиумом, медиатором-посредником между нижними и верхними слоями, уровнями, горизонтами бытия.

Очевидно, что для науки инструментом самоанализа является историография в широком смысле слова. Для столь критически настроенного мыслителя, каким был Зедльмайр, что называется, профилактически необходимой могла бы стать постоянная «самоисториография» (как известно, тот же психоаналитик обязан иметь своего аналитика и т. д.). У Зедльмайра возможная самокоррекция не столь очевидна, как у других ученых-гуманитариев, но зато, как мы отмечали, его творчество нельзя рассматривать вне тех почти непрерывных дискуссий, которые его сопровождали. В любом случае подлежит более глубокому осмыслению поставленная Зедльмайром перед наукой проблема способов выхода из кризиса. Будет ли наука об искусстве искать выходы «вовне» или попытается мобилизовать свои внутренние ресурсы? Другое дело, что современная ситуация не позволяет надеяться на благоприятный исход из кризиса...

Или необходимо приступить к сотворению того вечного «классицизма», который постоянно рисовался Зедльмайру в качестве идеала не только для искусства, но и для науки?

Но в связи с идеалами и перспективами, начиная с Маннгейма, принято говорить и об утопизме как способе мышления в секулярную эпоху. У самого Зедльмайра практически не намечена эта проблематика, может быть, из-за подчеркнутого эсхатологизма его мыслей и чувств. Но утопическое измерение его собственной картины — если не мира, то хотя бы истории, — обращенное на его практику духовной диагностики, может дать неожиданные перспективы именно с точки зрения «истории духа». Повторяем, всякая наука может служить не только инструментом диагностики и выявления признаков недомогания, но источником собственной симптоматики.

Отдельная тема — творчество Зедльмайра на фоне религиозной жизни Германии, особенно 20–30-х годов, когда складывалось его христианское мировоззрение. Это время было отмечено широким антимодернистским движением в немецких религиозных кругах, когда в христианской публицистике, так называемой «литературе предупреждения», культивировалась концепция «*der Einheitskultur*»* как средство преодоления *die Moderne*, в которой воплотилась губительная «множественная культура»¹⁹.

Но можно было бы сузить проблематику и рассмотреть Зедльмайра на фоне сугубо христианской критической культурологии, в частности немецкой, очень развитой традиции подобного плана, тем более что имена Теодора Хекера, Эрнста Юнгера не столь редки в текстах Зедльмайра²⁰.

Наука как культ

Особо отчетливо религиозно-спиритуалистические качества зедльмайровской методологии — ее возможности и пределы — проявляются в восприятии и толковании готической архитектуры.

И здесь вновь возникает непростая, хотя и многообещающая проблема терминологического аппарата Зедльмайра. Несмотря на все заверения автора концепции «диафанической стены», «охватывающей формы» и «балдахина», эти и подобные им понятия-концепты не только напоминают риторические фигуры и поэтические обороты, но и — что особенно важно — универсальные «основные понятия». Но в силу своей риторичности, поэтической емкости, смысловой «уплотненности» (*Verdichtung*) они кумулируют в себе не только архитектурные качества, строительные типы. В самом деле, нельзя отделяться от мысли, ощущения, что перед нами и описания способов мышления и поведения.

Каждое произведение искусства, равно как и интерпретатор, обязано быть прозрачно для смысла, «транспарентно» для живого переживания и адекватного метода. В пределах даже одного произведения искусства, как показывают соответствующие анализы, структурные

* Единой культуры (*нем.*).

отношения подчинены принципу «охватывания», переноса отношений с более низкого уровня на более высокий с сохранением и обогащением качеств и смыслов. Что же говорить о «балдахине», символизирующем присутствие «высших сфер», осененность более низких уровней бытия более высокими? Смысловой анализ каждого произведения искусства проходит под знаком возможного религиозного, нравственного расширения содержания — и осенения благодатью.

Отдельная увлекательная тема — постулат Зедльмайра о потенциальной «транспонируемости» (Transponierbarkeit) понятий, их способности переходить с одного смыслового поля на другой, обладать «интермодальностью». Именно здесь мы видим самые характерные признаки «гештальтистского прошлого» Зедльмайра-методолога. Возникает почти непреодолимое желание рассмотреть «гештальт» его теории и практики на «фоне» (Grund) соответствующих концепций. Ведь всякий визуальный гештальт, «наглядный характер» — это отношение к фону, основанию. В этом смысле типичный гештальт — это рисунок-орнамент, фигура или узор (Muster), помещенные на соответствующую «подкладку». Гештальт концептуальный точно так же выстраивается в пределах семантического «грунта», на котором он выглядит уточняющим узором-структурой. Перенос этого смыслового рисунка на новый фон дает изменение и «узора», и фона с сохранением того самого центрального ядра, константной середины. При неудачном, некорректном переносе возможна утрата того и другого... В каких случаях Зедльмайр «транспонировал», проецировал узор, сотканный уже до него искусством и наукой об искусстве, успешно, плодотворно, а в каких — вызывал в них кризис, заставлял узор рассыпаться?

В частности, можно проанализировать со всей подробностью и духовно-нравственные постулаты самого Зедльмайра: с точки зрения ортодоксальной экклезиологии зедльмайровская концепция готики может показаться не такой уж безусловной; с позиций христианской сотериологии могут возникнуть вопросы к зедльмайровской концепции истории и судеб человека и т. д.

Совершенно особая тема — «обращаемость», «проецируемость» теории не только на фактический материал, но и на своего творца. К знаменитому попперовскому принципу «фальсифицируемости» научной теории последующими теориями можно добавить принцип ее применимости к себе самой. Особенно если это критическая теория...

Проблематика сакральной архитектуры, как она рассматривается у Зедльмайра, может быть дополнена сегодня более точным и конкретным контекстом «истории сакрального образа» (Bildgeschichte). «Возникновение собора» просто заставляет погружаться в контексты литургии, истории богословия и религиозной философии, средневековых, даже не столько эстетических, сколько религиозно-антропологических установок. Посмотреть на зедльмайровский образ собора с точки зрения исторической антропологии того же Эриха Ротхакера — задача именно методологии искусствознания в чистом виде²¹. Отдельно необ-

ходимо было бы взглянуть на важное и очевидно плодотворное продолжение именно зедльмайровской и бандманновской линии в «иконологии архитектуры». Речь идет об истории сакральной архитектуры как истории духовных практик и психологических установок благочестия. Это именно тот реальный уровень, на котором эстетика, мистика, догматика, литургия соединялись с эмоциональным, образно-визуальным и, быть может, мистическим опытом индивидуума. Ретроспективное рассмотрение зедльмайровской концепции с точки зрения той традиции, которую она же и породила, могло бы оттенить в «Возникновении собора» какие-то важные качества. Осталась за пределами данной работы попытка выяснить нечувствительность науки к историософским аспектам концепции готики: спрашивается, почему «традиционное знание» претендует на статус науки?

И наконец, особого разговора требует тема «архитектура и семиотика». Структурализм и семиотика особенно чувствительны к конвенциональным формам языка, к архаическим и коллективным формам религиозности и ментальности вообще. Средневековое, особенно западное, сакральное зодчество дает богатейший материал, плодотворно, хотя и по-своему, разработанный и семиотикой²². На каком уровне и в какой степени возможна кооперация истории искусства, морфологии сакральных архитектурных форм и типов, архитектурной иконографии и всякого рода «герменевтики храма»?²³

...В подражание «Квинтэссенции учения Ригля» мы попытались составить «квинтэссенцию учения Зедльмайра» — без претензий на ту фундаментальность и эпохальность, что была свойственная манифесту будущего автора «Утраты середины» и «Возникновения собора».

Эти претензии невозможны уже потому, что нашей наукой усвоен (через 70 лет) зедльмайровский урок: «послетворение» созданного другим — уже другой смысл, уже «новое творение». Это касается и наследия Зедльмайра, и нашего собственного труда.

Многослойность мира-макрокосмоса, глубина микрокосма души и срединная прозрачность, так сказать, «мезокосмоса» искусства, — все это заставляет хотя бы искать, если не утверждать аналогичное смысловое и структурное богатство в дискурсе науки.

Примечания

¹ Один из ближайших учеников Зедльмайра Б. Руппрехт именно идею об «аналогическом измерении искусства» ставит в преимущественную заслугу своему учителю, называя ее «Kernstück его теории искусства»: «... эти аналогические соответствия различных уровней мира не просто отражаются в искусстве, <...> искусство вообще и отдельные искусства включены и упорядочены внутри системы этих соответствий. <...> Способность творить и понимать искусство, говоря вообще, состоит в том, что давать этим аналогиям проявляться в чувственном материале и соответственно в нем их и воспринимать». (*Rupprecht Bernhard*. Hans Sedlmayr. — *Kunst in dieser Zeiten: Aspekte in Reden und Aufsätze. Festschrift 25. Jahre Hans Thoma Gesellschaft*. Hrsg. V. A. Hagenlocker. München, 1978, S. 154). Этому ученому, кстати говоря, принадлежит и определение «zedльмайровской середины»: «антропологическое место искусства <...> ее

- аналогическая экзистенция <...> сейсмографический инструментарий для определения состояния и течения эпохи» (Ibid., S. 155).
- ² Ср. еще довоенный проект Пауля Франкля (Op. cit., 1929) на тему науки о смысловых полях и гештальтах.
- ³ См. об этом, в частности: Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998, с. 259 и далее.
- ⁴ См. *Рикер Поль*. Конфликт интерпретаций. М., 1995, с. 56 (параллель с Леви-Строссом о «незваном госте»): общий «ход» структуралистской мысли? Вообще, вся традиция разных *Geistesgeschichte*... — от интеллектуально-гегелевского до историософско-сакрального варианта (опять же все различения см. у Рикера).
- ⁵ Ср. у Генриха Вёльфлина в его «Ревизии» (1933): «Изобразительное искусство, будучи искусством глаза, обладает собственными предпосылками и своими законами жизни. Дело не обстоит так, будто меняющееся “настроение” искусства равномерно и естественным порядком находит себе отражение подобно переменам настроения — в выражении человеческого лица: выразительный аппарат не одинаков в разные эпохи» (цит. по: *Wölfflin Heinrich*. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Dresden, 1983, S. 289). Еще раз повторим: для Зедльмайра за «выражениями лица» в разные эпохи стоит одна и та же человеческая душа с ее неизменными проблемами, которые не только находят способы выражения себя, но и разнообразнейшие приемы *самосокрытия*...
- ⁶ Другими словами, это есть проблема методологических границ, так сказать, «структурного неотомизма» как научной практики: возможно ли, чтобы религиозность становилась «методом», нравственность — «предметом» истории искусства?
- ⁷ Конечно, это есть типичная феноменологически-герменевтическая установка, требование адекватности метода предмету: если художественен предмет, то не менее художественно должно быть и его интерпретирующее понимание. Отсюда — вся специфика понятийного аппарата Зедльмайра, связанного с формированием нового, по его мнению, научного языка.
- ⁸ Замечательный отечественный исследователь А.В. Михайлов так характеризует творчество Франца фон Баадера: «В итоге искусство и его проблематика выступает у Баадера то на скрещении неожиданных, идущих с разных сторон смысловых линий, то, напротив, в подчиненной общим задачам, самой скромной функции, — тогда как первое выдвигает его на роль общезначимого, синтезирующего разнообразие данных, средств» (Эстетика немецкого романтизма. М., 1987, с. 691). Не трудно заметить реальное созвучие Зедльмайра и этого замечательного и оригинального мыслителя, у которого обнаруживается одна очень характерная, общая, например, с Новалисом черта: «мыслительный хаос», «хаотическое комбинирование идей». Это, по словам А.В. Михайлова, типичное «до-гегелевское» качество романтизма (Там же, с. 690). Можно сказать, что мышление Зедльмайра — и «пост-хаотическое», и пост-гегелевское. Эта характерная концептуальная комбинаторика, так выразительно демонстрируемая Зедльмайром, — как раз достижение гуманитарных наук середины и второй половины XX века.
- ⁹ См.: *Hofmann W*. *Das entzweite Jahrhundert...* Зедльмайр и Хофманн — принципиально взаимодополнительные фигуры. Если Зедльмайр — это проблема сверхсубъективности, то Хофманн — интерсубъективности: для Зедльмайра — индивидуум, *еще обремененный трансцендентностью*, для В. Хофманна — *уже «освобожденный» от нее идеологией*, помещенный в социум. Для Зедльмайра — *еще* положительный образ человека, для Хофманна — *уже* положительный образ современного искусства (культуры).
- ¹⁰ Латентно оно заложено у В. Пиндера в его «истории искусства как истории поколений». См.: *Pinder W*. *Das Problem der Generation*. Brl., 1926.
- ¹¹ Еще раз напомним о проблеме усвоения методологии Зедльмайра именно «неклассическими» историями искусства (т. е., применимости ее в истории неклассического искусства): истории доклассического искусства (готика, даже поздняя готика) и истории постклассического искусства (XIX–XX вв.).

- ¹² Не есть ли опыт Зедльмайра — именно попытка соучастия в «новом творении»? Насколько «эсхатологичен» Зедльмайр? С другой стороны, видимый объективизм терминов и идей можно понимать как «оболочку», «панцирь», «рубжи защиты» того, что внутри (но не факт, что в центре). Очень похоже на механизмы, структуры мифа (или «идеологии») у Маннгейма и Леви-Строса. Когда методология превращается в идеологию? Происходит ли это с Зедльмайром? Однако, повторяем, всегда необходимо помнить, что у Зедльмайра в основе всего — непосредственное переживание. Он «поэтичен» (и потому — мифологичен!), но источник вдохновения — смысл, значения, облаченные в формы (то есть — искусство, понятое конкретно: мир гештальтов, гештальтных качеств и гештальтных событий). Поэтому и структуры научного дискурса (прежде всего термины, понятия) — воспринимаются гештальтно, можно сказать, поэтично (*Verdichtung*). Нельзя сказать, что это мир символов в платоновском аспекте: это мир именно гештальтов — целостных экзистенциальных состояний субъекта, смыслов и объектов (именно в такой конфигурации, вообще мир экзистенциальных конфигураций: экзистенциальное переживание сверхчеловечески-структурного...). Эстетически-экзистенциальное переживание «иных миров», «иного неба и иной земли», того, чего нет (особенно после войн...), но что обязано быть, хотя бы в форме объективной теории, концепции, идеи и доктрины. Поэтому зедльмайровские интеллектуальные усилия касаются не только искусства, но в равной степени понятий, мнений т. д. Одновременно очень существенно объяснять и описать довольно прямолинейную манеру обращения Зедльмайра с «тематическими кругами-полями». Может быть, это своего рода экспериментальная практика, попытка «верификации» чужого опыта, иных ответов с помощью искусства? Не возникают ли из-за этого своего рода междисциплинарные разрывы?
- ¹³ Хельмут Кун, один из самых близких по духу и убеждениям к Зедльмайру теоретиков искусства, говорит об «освобождении своего мышления углубленным изучением трудов Платона, Августина и святого Фомы Аквинского в тесном соприкосновении с феноменологией Эдмунда Гуссерля. <...> Причем под освобождением необходимо понимать обретение такого качества, как доступность поучению как со стороны людей, так и Бога» (Kuhn Helmut. Die Geschichtlichkeit der Kunst. — Idem. Schriften zur Ästhetik. München, 1966, S. 8). Под этими словами, без сомнения, мог бы подписаться и Зедльмайр.
- ¹⁴ «Из минимума центрального — максимум понятного»: можно ли свести минимум к нулю и нельзя ли понятное понимать как доступное?. Уже здесь (1929) — вся перспектива и вся дилемма постструктурализма («децентрализация структуры»): или преодоление гомогенности (и «гуманности»!), или утрата середины (где происходит утрата: в культуре, истории, человеке — или в практикуемой науке, в методологических процедурах и приемах?). Ср. попытки историзации структуры у М. Фуко посредством «теории расчленяющей систематизации» (слова из Инаугурационной лекции в Коллеж де Франс «Порядок дискурса», 1971). См. также: «Речь, конечно же, не идет ни о последовательности моментов времени, ни о множественности различных мыслящих субъектов, — речь идет о цезурах, которые разламывают мгновение и рассеивают субъекта на множество возможных позиций и функций. <...> Нужно согласиться на то, чтобы ввести непредсказуемую случайность в качестве категории при рассмотрении продуцирования событий» (Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996, с. 83).
- ¹⁵ Без сомнения, отдельная тема — полное совпадение терминологических подходов Зедльмайра и Эрвина Пановского: «Предметы истории искусства поддаются характеристике <...> только в терминологии, которая в известной мере является имитирующе-воспроизводящей (*nachbildend*), подобно тому как последующим является познавательный опыт историка искусства» (Panofski E. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin. — Op. cit., S. 23).
- ¹⁶ Ср.: «Текст <...> понимается как пространство, где идет процесс образования значений, то есть процесс означивания <...>. Текст подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, «подключение» к другим текстам, другим кодам (сфера интертекстуаль-

ности), связанное тем самым с обществом, с Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации. Следовательно, необходимо в известной степени различать структурный анализ и текстовый анализ<...>» (*Барт Ролан*. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По, 1973 — *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 424–425). А также в другом месте: «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность неустранимая, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов — Текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла» (От произведения к тексту, 1971 — Там же, с. 417).

- ¹⁷ С учетом совсем поздних работ ученого, для которых «Смерть света» (1964) — только *начальный* импульс.
- ¹⁸ См.: *Nowak Kurt*. Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhundert. München, 1995, S. 234. «Антимодернистское цивилизационно-критическое движение», как отмечает автор, отличалось принципиальным антиисторизмом («антиисторическая революция в религиозной мысли»). «Эпоха антиисторизма превратилась в эпоху чуждых истории идеологий» (*Ibid.*, S. 235).
- ¹⁹ Вот некоторые из современных Зедльмайру работ на тему «христианство и культура»: *Häcker Th.* Christentum und Kultur. München, 1927; *Tillich P.* Kirche und Kultur. Tübingen, 1924; *Huizinga J.* Wege der Kulturgeschichte. Basel, 1930; *Soden H. von.* Christentum und Kultur. Tübingen, 1933; *Blondel M.* Lutte pour la civilisation. Paris, 1939; *Van der Leeuw G.* Der Mensch und die Religion. Basel, 1941; *Rothacker E.* Probleme der Kulturanthropologie. Bonn, 1948; *Nibur H.R.* Christ and culture. N.Y., 1951 (русск. пер. — М., 1996); *Dawson Ch.* Religion and culture. Lnd., 1948; *Neumann E.* Kulturentwicklung und Religion. Zürich, 1953; *Meßner J.* Kulturethik. Innsbruck, 1954; *Kuhn H.* Die Entfaltung der Menschheit. Frankfurt a. Mein, 1958; *Toynbee A.J.* Kultur an den Scheidewege. Zürich, 1958.
- ²⁰ Недавно была сделана попытка сопоставить Зедльмайра с другим представителем культурантропологии — А. Геленом: *Rehberg Karl-Siegbert*. Konservative Ambivalenzen: Arnold Gehlen und Hans Sedlmayr als «Zeitdenker». — «In Bildern denken». Bilder im Kunst, Wissenschaft, Literatur und Technik, Interdisziplinäre Beiträge. Kolloquium zu Ehren von H. Holländer. 11–12.04.1997, Reiff-Museum. Aachen.
- ²¹ В частности, см.: *Eco U.* Function and Sign: Semiotics of Architecture. — Sign. Symbols, Architecture. N.Y., 1980; *Idem.* La struttura assente. Milano, 1968; *Hall E.* The Hidden Dimension. Doubleday, 1969; *Hesselgren S.* The Language of Architecture. Lnd, 1969; *Jenks Ch.* The architectural Signs. — Sign. Symbols, Architecture. N.Y., 1980; *Norberg-Schulz C.* Existence, Space and Architecture. N.Y., 1971; *Idem.* Intention in Architecture. — MITT Press, 1965; *Prak N.L.* The Language of Architecture. The Hague, 1968; *Weber O., Zimmermann G.* Die Probleme der architektonischen Gestaltung unter semiotisch-psychologischen Aspekt. München, 1980. Работа У. Эко (1968) переведена на русский язык: *Эко Умберто*. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998.
- ²² И снова нельзя не упомянуть «ситуацию постмодерна». Современная концепция готики как «form as frame» подразумевает тот же *Abbild*, но уже как отображение, иллюстрация не сакральной реальности, не концепции, даже не геометрии и интеллектуального созерцания, а именно условий восприятия-медитации. Это есть своего рода интеллектуальная сценография, обозначенная средствами архитектурных форм. Эта тенденция присутствует уже у фон Симсона (в pattern можно вкладывать практически что угодно). Это заложено и у самого Зедльмайра (тезис об иллюзионизме). Но это есть одновременно и, так сказать, методологическая, концептуальная, доктринальная обнаженность науки, в некотором роде отождествление своих собственных внутренних методологически-концептуальных проблем, «комплексов» с проблемами материала. Методологическая «проекция с отрицанием», «трансфер без адреса», ибо

искусство само по себе безмолвно, во всяком случае, не годится на роль психоаналитика науки. В лучшем случае — это поле медитации. Самые удачные тексты Зедльмайра — удачно сформулированные результаты интеллектуально-интуитивной деятельности перед лицом живого (или ожившего) искусства. Конечно же, это похоже на «структуралистскую деятельность», как ее понимал, например, Ролан Барт («...по отношению к своим пользователям сам структурализм принципиально выступает как деятельность, то есть упорядоченная последовательность определенного числа последовательных операций: можно<...> говорить о структуралистской деятельности, подобно тому как в свое время говорили о сюрреалистической деятельности (именно сюрреализм, вероятно, дал первые опыты структурной литературы. — *Барт Ролан*. Структурализм как деятельность (1963) — *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 254). Вся разница в том, что Зедльмайр никогда не отказывался от познающего, чувствующего, переживающего, страдающего, умирающего, вновь оживающего, верующего, творящего и интерпретирующего субъекта...

БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ ЗЕДЛЬМАЙРА

Сокр.: KW — перепечатано в Kunst und Wahrheit; I-III — в Epochen und Werke, I-III; TL — в Das Tod des Lichtes

Fischer von Erlach. — Ars Una. Ztschr. f. bildende Künste, 1, Budapest, 1925, 100–111 (на венг. яз.).

Divergenz der Wände am Petersplatz in Rom. — Belvedere, 5, 1924, 133–135.

Fischer von Erlach der Ältere. München, 1925.

Über Fischer von Erlach — Piperbote, 2, 1925, 58–62.

Das gestaltete Sehen. — Belvedere, 8, 1925, 58–62.

«Summative Stilkritik». — Belvedere, 1926, S. 21–23.

Der absolute Städtebau. Stadtbaupläne von Le Corbusier. — Die Baupolitik, I, M., 1926–1927, S. 16–21.

Die Quintessenz der Lehren Riegls. — Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze. Augsburg-Wien, 1929, S. XI–XXXIV; — KW.

Die Architektur Borromini's. Brl., 1930, M., 1939², 1973³(отрывки в русск. пер. — История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935, с. 298–338).

Österreichs Barockarchitektur. 1690–1740. Wien, 1930.

Besprechung von Eduard Coudenhove-Erthal... — Kritische Berichte zur Kunstgeschichten Literatur, III, 1930–1931, S. 93–95.

Zu einer strengen Kunstwissenschaft. — Kunstwissenschaftliche Forschungen, Bd. I, Wien, 1931; KW.

Die Area Capitolina des Michelangelo. — Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Bd. 52, 1931, S. 176–181; — I (русск. пер. — Архитектурное творчество Микеланджело. Сборник статей. Л., 1936, 97–102).

Zum Begriff der “Strukturanalyse” (Noch einmal Coudenhove-Erthals Fontana-Monographie). — Kritische Berichte, III/IV, 1931/1932, S. 146–160.

Entwürfe Fischer von Erlachs für ein Lustschloß Friedrichs I. von Preußen — Jahrbuch der preußischen Kunstzammlungen 53, 1932, 57–64.

Das erste Mittelalterliche Architektursystem. — Jb. Kunstwissenschaftlicher Forschungen, Bd. II, 1933, s. 25–62; EW-I, 80–139 (русск. пер. — История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935, с. 151–199).

Besprechung von G.J. von Allesch. Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. — Kritische Berichte, IV, 1931/1932, s. 214–224.

Das Werden des Wiener Stadtbildes. — Festführer zum allgemeinen deutschen Katholikentag in Wien, 7–12.09.1933, Wien, 1933, s. 37–44; EW-II, 257–265.

Die “macchia” Breugels. — Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, 8, 1934, 137–159.

Das Kapitoll des della Porta. — Zeitschrift f. Kunstgeschichte, Bd. 3, 1934, s. 264–274; EW-II, s. 45–56.

Zur Geschichte des justinianischen Architektursystems. — Byzantinische Zeitschrift, 33, 1935, 38–69.

- Schluß der Fontana-Debatte. — Wiener Jb f. Kunstgeschichte, 10, 1935, 91.
- Österreichs bildende Kunst. — Österreich. Erbe und Sendung im deutschen Raum, Salzburg-Lpz., 1936, 329–346.
- Geschichte und Kunstgeschichte. — Mitteilungen des österreichischen Instituts f. Geschichtsforschung, 50, 1036, 185–199.
- Eine mittelalterliche Art des Abbildens. — Critica d'arte, VI, 1936, p. 261–269 (Epochen und Werke, I, S. 140–154, 360–361).
- Die gotische Kathedrale. — Actes du XIVe congrès international d'histoire de l'art, 1936 (Suisse), 1, Bern, 1937, 86–88.
- Die Rolle Österreichs in der Geschichte der deutschen Kunst. — Forschungen und Fortschritte, 13, 1937, 418–419.
- Vermutungen und Frage zur Bestimmung der altfranzösischen Kunst. — Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag, Lpz., 1938, 11–27.
- Julius Ritter von Schlosser. — Mitteilungen des österreichischen Instituts f. Geschichtsforschung, 52, 1938, 513–519.
- Die politische Bedeutung des deutschen Barock. — Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe f. Heinrich Ritter von Srbik. München, 1938, 126–140.
- Die Kugel als Gebäude oder: Das Bodenlose. — Das Werk des Künstlers, I, 1939, S. 278–310.
- Die dichterische Wurzel der Kathedrale. — Festschrift f. Hans Hirsch. 14. Ergänzungsband der Mitteilungen des österreichischen Instituts f. Geschichtsforschung, 1939, 257–287.
- Wien — Stadtgestaltung und Denkmalschutz. — Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1939/1940, 151–161.
- Michelangelo — Versuch über die Ursprünge seiner Kunst. München, 1940, 1942².
- Zum Wesen der Architektonischen (Manuskript, 1944).
- Zeichen der Sonne. — Wort und Wahrheit, I, 1946, S. 364–369.
- Einige Tatsachen zum Surrealismus. — Berichte und Informationen, 2, H. 74, 1947, S. 13–14.
- Raphael Donner. — Wort und Wahrheit, 2, 1947, 217–223.
- Die Sekularisation der Hölle. — Wort und Wahrheit, 2, 1947, S. 663–676 — TL.
- Verlust der Mitte. Salzburg, 1948.
- Architektur als abbildende Kunst. Wien, 1948.
- Größe und Elend der Menschen — Michelangelo, Rembrandt, Daumier. Wien, 1948.
- Hermann Egger — Nachruf — Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 99, 1949, 259–61.
- Zur Revision der Renaissance. — Piper-Almanach. München, 1950.
- Gefahr und Chance "Revolutionäre Architektur". — Berichte und Informationen, 3, Heft 97, 1948, 13–14.
- Über Sous- und Surrealismus oder Breton und Plotin. — Wort und Wahrheit, 3, 1948, 125–137 — TL.
- "Verlorene Illusionen". — Wort und Wahrheit, 3, 1948, 399–400.
- Säule mitten im Raum. — Die Furche, Jg. 1948, № 57, 11. September.
- Kunstgeschichte als Geistesgeschichte — Das Vermächtnis Max Dvořáks. — Wort und Wahrheit, 4, 1949, 264–277 — KW.

Die gotische Kathedrale Frankreichs als europäische Königskirche (1944). — Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1949, № 17, 390–408 — I.

Ein zeitgenössischer Fachausdruck für die Raumform “Baldachin”. — Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1949, № 23, 535–539.

Verlust der Mitte — Eine Formel und ihr Sinn. — Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 3, 1950, 75–77 — II.

Die Kunstgeschichte auf neuen Wegen. Europaarchiv, 1950, 20. Februar, 2825–2828 — KW.

Kierkegaard über Picasso. — Wort und Wahrheit, 5, 1950, 356–370 — TL.

Über die Gefahren der modernen Kunst. — Das Menschenbild in unserer Zeit (Darmstädter Gespräch 1950), Darmstadt, 1951, 48–62 (Diskussion).

F. Adama van Scheltema. “Die geistige Mitte”. — Wort und Wahrheit, 5, 1950, 548–549.

Die Kunst in Zeitalter der Atheismus. — Die Münster, 3, 1950, 177–183 — TL.

Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.

Der Tod des Lichts — Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters “Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842”. — Kunst in Österreich. Beiträge zur österreichischen Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (Festschrift des Oberösterreichischen Kunstvereins). Linz, 1951, 30–36 — TL.

Jan Vermeer — Der Ruhm der Malkunst. — Festschrift für Hans Jantzen. Brl., 1951, 169–177 — II, KW.

Um die Erkenntnis der Kathedrale — Eine Erwiderung. — Kunstchronik, 4, 1951, 304–305, 323–329.

Vier Arten der Kunstbetrachtung. — Neues Abendland, 6, 1951, 431–434 (Nachwort zur vierten Auflage von “Verlust der Mitte”).

Mehrfache Bedeutung von Bild und Bau. — Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1951, 88, 157–159.

Franz Marc oder die Unschuld der Tiere. — Wort und Wahrheit, 6, 1951, 430–438.

Ursprung und Anfänge der Kunst. — Historia mundi, 1, Bern-München, 1952, 346–355 — I.

Fischer von Erlach und Bernini. In Rom bei Bernini. — Das Münster, 5, 1952, 265–273

Bild und Wahrheit. — Wort und Wahrheit, 8, 1953, 499–506, — KW.

Art du démoniaque et démonie de l'art. Filosofia dell'arte. Milano-Roma, 1953, 99–114 (а также — Atti del II. Congresso Internazionale di studi umanistici, a cura di E. Castelli, 285–297).

Bild und Raum. Weltepochen der Kunst. — Handbuch der Weltgeschichte, hrsg v. Alexander Randa, 2, 1954, 2649–2654 — II.

Allegorie und Architektur. — Retorica und Barocco. Atti del III. Congresso Internazionale di studi umanistici (Venezia, 1954), Roma, 1955, 1970207 — II.

Die wahre und falsche Gegenwart. — Merkur, 9, 1955, 430–449 (ит. пер. — Vero e false presente. — Apocalisse e Insecuritas, Milano-Roma, 1954, 35–56) — KW.

Das große Reale und große Abstrakte. — Wissenschaft und Weltbild, 8, 1955, 1–8 — TL.

Analogie, Kunstgeschichte und Kunst. — Studium generale, 8, 1955, 697–703.

Ikonologie von Neue St. Peter in Rom. — Kunstchronik, 8, 1955, 100–102.

Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg, 1955, 1961¹⁰ (исп. и яп. пер. — 1957, ит. пер. — 1958, португ. пер. — 1960).

- Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts. – *Historisches Jb. der Görresgesellschaft*, 74, 1955, 394–404 (Festschrift f. Franz Schnabel).
- Opfer auf Ästhetischen Altären. – *Wort und Wahrheit*, 10, 1955, 306–308.
- Die Schauseite der Karlskirche in Wien. *Kunstgeschichtliche Studien f. Hans Kaufmann*. Brl., 1956, 262–271 – II, KW.
- J.B. Fischer von Erlach. – *Die großen Deutschen. Deutsche Biographie* 2, Brl., 1956, 33–46.
- Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1956.
- Johann B. Fischer von Erlach, – *Der Mittelschullehrer und die Mittelschule* (Wien) 5, 1956, 178–180.
- J.B. Fischer von Erlach. Wien, 1956, 1976² (пер.: Renther, H. – *Architektura*, 1978, 8, № 1, 90–92).
- Kunstwerk und Kunstgeschichte. – *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, I, 1956 – KW.
- Die Charaktere der bildenden Kunst (Österreichs). – *Spectrum Austriae*. Wien, 1957, 554–582 – II.
- Johann Bernhard Fischer von Erlach – *Bemerkungen zum Jubiläumsjahr – Alte und Moderne Kunst* 2, Wien 1957, 7–9.
- Einleitung – *Über Sprache und Kunst* (1), München 1957, 1 (Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 3).
- Die europäische Bedeutung J.B. Fischer von Erlach. – *Kunstchronik*, 10, 1957, 334–336.
- Pieter Breugel. *Der Sturz der Blinden*. – *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, II, 1957 – I.
- Das poetische Wort und die Kunst. – *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, III, 1957, 1–17, 1978².
- Ein Nachtrag: *Zur Wahrnehmung des Kunstwerks*. – *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, III, 1957, 50–51.
- Farben – *Zur Realontologie von Hedwig Conrad-Martius*, in *Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft* 66, München 1958, 323–330 (Festschrift für Conrad-Martius).
- Gefahr und Hoffnung des technischen Zeitalters *Elektrotechnik und Maschinenbau*, 75, 1958, 1–7 (Österreichische Ingenieurzeitschrift, 1958. Также в: *Schweizerische Technische Zeitschrift*, 1958).
- Das Gesamtkunstwerk der Régence und des Rokoko, in *Katalog der Ausstellung Europäisches Rokoko – Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, München 1958, 26–29 (II).
- Die zehnte Muse – *Die Furche*, 1958, Nr. 17, 26. April, 5 (Zum Bühnenbild Stefan Hlawas für Giraudoux's «Intermezzo»).
- Normen der bildenden Kunst. – *Universitatis*, 13, 1958, 673–682.
- Idee einer kritischen Symbolik. – *Umanesimo e Simbolismo. Atti del IV Convegno Internazionale di studi umanistici* (Venezia, 1958), Padova, 1958, 75–82.
- Kunst und Wahrheit. *Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Hamburg, 1958, 1961⁴, 1978 (дополненное и переработанное изд.).
- Spätantike Wandsysteme. – *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl.*, Jg. 1958, H. 7. Für Kurt Bauch zu seinem 60. Geburtstag – I.
- Riegls Erbe. *Guido Kaschnitz-Weinberg und die Universalgeschichte der Kunst*. – *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, IV, 1959.
- Bemerkungen zu Wolfgang Schöne. Über das Licht in der Malerei*. – *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, V, 1959, 29–51.

- L'art "abstrait" et l'art "absolut". — La table ronde, 133, Paris, 1959, 73–86.
- Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, 2 Bde, Wien-München, 1959–1960, 1983–1985².
- Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen. — Studium generale, 13, 1960, 313–324 — TL.
- Die Kunst in Banne der Technik. — In Schatten der Technik. Beiträge zur Situation des Menschen in der modernen Zeit, hrsg v. R. Demoll, München, 1960, 238–255.
- Franz von Baaders Gedanken zur Kunst. — Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft 68, München 1960, 361–369 (Festschrift f. Alois Dempf).
- Johann Bernhard und Josef Emanuel Fischer. — Thomas Zacharias. Josef Emanuel Fischer von Erlach, Wien- München, 1960, 7–11 (Vorwort).
- Technik und Natur. Festvortrag auf dem 105. Schinkel-Fest des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu Berlin am 13.03.1960 in der Kongresshalle, Berlin, 1960. — Schriftenreihe des Fest des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu Berlin, 12, 1960.
- Die Ahnen der dritten Kirche von Cluny. — Das Werk des Künstlers. Hubert Schrade Festschrift, Stuttgart, 1960, 49–71 — III.
- Johann Bernhard Fischer von Erlach. — Enciclopedia universale dell'arte, 5, Venezia-Roma, 1961, 430–433.
- Rokoko. — Ibid., 12, 1962, 216–227.
- Vorwort und Danksagung — Bibliographie der Kunst in Bauern 1, Wiesbaden 1961, XIII–XYIII (Bibliographien der Kommission für Bayerische Landesgeschichte 1).
- Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Herausgegeben von Hans Sedlmayr, 1–2, Berlin 1961 (Dissertationen).
- Die Kunst im demiurgischen Zeitalter (1760–1960). — Historia mundi, 10, Bern- München, 1961, 514–545 — TL.
- Erneuerung als konservatives Prinzip bei Franz von Baader. — Festgabe f. Otto Höfler zum 10.05.1961 (ungedruckt).
- Die Botschaft Ernst Buchors. — Chronik der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1960/61, 1961, 39–44.
- Bustelli und das Rokoko. — Alte und moderne Kunst, 71, 1963 — III.
- Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg, 1964.
- Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens. — Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, IX–X, 1964, 41–54 — III.
- Eine Industriestadt am Vorabend der französischen Revolution. — Ztschr. f. Ganzheitsforschungen in Wien, 1964, 181–197 — III.
- Über das Interpretieren von Werken der bildenden Kunst. Einwurf eines didaktische Programms. — Interpretation der Welt, 1965, 349–368.
- Salzburgs Aufgabe in der Kunstgeschichte. Salzburg-München, 1965.
- Bemerkungen zu Schloß Kleinsheim. — Festschrift f. H. Klein, o.j., 253–273.
- Meiland und die Croisillons bas. — Arte in Europe (Scritti per E. Arslan), Roma, 1965–1966, 113–128.
- Östliche Romanik. — Festschrift f. K. Oettinger (Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 20, 1967), 53–70 — III.
- Demolierte Schönheit. Salzburg, 1968.

Saint Martain de Tours im 11. Jahrhundert. — Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Kl., Neue Folge, H. 69, 1970, 1–40 — III.

William Hogarth. Das Testament der Zeit. — Archivio di filosofia, Roma, 1971, 25–33 — III.

Anarchismo vecchio e nuovo. Firenze, 1971 (нем. изд.: Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne. — Scheidewege, 8, 1978, 174–196) — III.

Erneuerung als konservatives Prinzip. — Rekonstruktion des Konservatismus. Freiburg/Br., 1972, S. 74.

Natur, Kunst und Technik in drei Weltalters. — Festschrift f. W. Heinrich. Brl., 1973, 1–16.

Die politische Bedeutung des Virgilsdomes. — Mitteilungen der Gesellschaft f. Salzburgische Landeskunde, 1975, № 115, 145–160.

Die Entstehung der Gothik und der Fortschritt der Kunstgeschichte. — Die Entstehung der Kathedrale, Graz, 1976² (Nachwort und Einführung) — III.

Europäische Romanik im Lichte ihrer kritischen Form. — “Romanico Mediopadano”, Modena, 1977 — III, 46–69.

Mozarts Zeit und die Metamorphose der Künste. — Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, 25. Jg., 1977, H. 2, 3–12 — III.

Le „correspondenze“. — Il Vetro, 1978, 22, № 1–2, 5–24.

Ein Entdecker der Kunstwissenschaft. Wilhelm Pinder zum 100. Geburtstag. — Rheinischer Merkur, 25, 23.06.1978, S. 27.

Gebäude der Ikonographie: ein Entwurf. — Studien f. vergleichenden Kunstwissenschaft. Tokyo, 1978. S. VI-XXXVI.

Kunst zwischen den Zeiten. — Kunst in dieser Zeit: Aspekte in Reden und Aufsätze. Festschrift 25. Jahre Hans Thoma Gesellschaft. Hrsg. v. A. Hagenlocher. München, 1978.

Die Kunstgeschichte, die es nicht gibt. — Essistenza, mito, ermeneutica. Scritti per Enrico Castelli, I, Padova, 1980, 247–264.

Die Kollegienkirche und die Kirche der Sorbonne. — Mitteilungen der Gesellschaft f. Salzburgische Landeskunde, 1980–1981, 120–121, 371–396.

Wilhelm Worringer. — Pantheon, XXXIX/2 (Apr.-Juni), 1981, 182ff.

Prinzip und Methode der kritischen Formen. — Problemi di methodo: condizioni di esistenza di una storia dell'erte. Atti del XXIV Congresso Internazionale di storia dell'arte, Bologna, 1982, 31–38.

Epochen und Werke. III. Bd., München, 1983.

Das Goldene Zeitalter. Eine Kindheit. München-Zürich, 1986.

БИБЛИОГРАФИЯ О ЗЕДЛЬМАЙРЕ

Биографии, некрологи, юбилейные сборники:

Aufsätze zur Prinzipienlehre und Kunstgeschichte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans Sedlmayr am 18.1.1956. (E. Bachmann, H. Baner, S. Benker, E. Doberer, G. Egger, E. Gasselseder u. a.) — Kunstgeschichtliche Seminar der Universität München, 1956 (ungedruckt).

Bauer, H. Kunsthistorik. München, 1976.

Breuer, Tillmann. Hans Sedlmayr. — Deutsche Kunst- und Denkmalpflege, 1984, 42, n. 2 (H. 1–2), S. 186–188.

Frage an die Moderne. Zum Tode von Hans Sedlmayr. — Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.07.1984, S. 23.

Frodl-Kraft, Eva. Hans Sedlmayr, 1896–1984. — Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte, 1991, 44, S. 7–46.

Grimschitz, Bruno. [Nachruf]. — Corinthia I, T. 157 (1984), p. 55–56.

Hofmann, Werner. Anstelle eines Nachrufes. — Idea, 1984, 3, S. 7–17.

Kaufmann, Wilhelm. Hans Sedlmayr als Lehrer. — Gesellschaft f. Salzburger Landeskunde, 136, S. 431–435.

Keller, Harald. [Nachruf]. — Wiener Jahrbuch, Jg. 1985, 213.

Kunstgeschichte und Kunsttheorie in 19. Jahrhundert (zum 65. Geburtstag Sedlmayr's). Brl., 1963 (пер.: E. Gombrich — BM, sept. 1964, p. 418–420).

Ottenbacher, Albert. Hans Sedlmayr: Kunstgeschichte in ihrer Zeit (im Druck).

Rupprecht, Bernhard. Hans Sedlmayr. — Kunst in dieser Zeiten: Aspekte in Reden und Aufsätze. Festschrift 25. Jahre Hans Thoma Gesellschaft. Hrsg. V. A. Hagenlocker. München, 1978.

Sauerländer, Willibald. Ein Heimlicher Moderner. — Die Zeit, 20.07.1984, S. 33.

Schmidt, G. Nachruf. — Almanach der Österr. Akademie der Wissenschaft f. 1986, Wien, 1987, S. 399–406.

Schneider, N. Hans Sedlmayr (1896–1986). — Altmeister moderner Kunstgeschichte, hsg. v. H. Dilly, Brl., 1990, S. 267–288.

Schniewind-Michel, Petra. In: The Dictionary of Art. Ed. J. Turner. N.Y., 1996, vol. 28. Christianité, n. 112–113.

Wandruszka, A. Eine Sturzflut neuer Ideen. Zum 75. Geburtstag des Kunsthistorikers Hans Sedlmayr. — Die Presse, Zum 18. Jänner 1971.

Методология:

Badt, Karl. Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln, 1960.

Belting, Hans. Das Ende der Kunstgeschichte? Eine Revision. Köln, 1993.

Betthause, Peter. Erklärung oder Deutung: Deutsche Kunstwissenschaft um 1930. — L'art et les révolutions: Section 5: Révolution et évolution de l'Histoire de l'art de Warburg à nos jours, 103–109 — Congrès International d'Histoire de l'art, 27e, 1989, Strasbourg.

Białostocki, Jan. Romantische Ikonographie. In: Idem. Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden, 1966, s. 156–181.

Bogner, D. Empirisme et speculation. Alois Riegl et l'École viennoise d'Histoire de l'art. — Vienn: Fin-de-siècle et Modernité. Catalogue. 1984.8–12.10. Cahiers du Musée National d'art Moderne. 1984, n. 14, p. 44–55.

Dittmann, Lorenz. *Sil, Symbol, Struktur*. München, 1967.

Idem. Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte. In: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Stuttgart, 1985, S. 51–88.

Gerat, Ivan. Sedlmayrs Kunstbegriff. — *Ars*, Bratislava, 1994, (1995), n. 2, 113–134.

Hempel, Eberhard. Ist "eine strenge Wissenschaft" möglich? — *Ztschr. f. Kunstgeschichte*, 3, 1934, S. 155–163.

Hess, Walter. Die große Abstraktion und die große Realistik. Zwei von Kandinsky definierte Möglichkeiten moderner Bildstruktur. — *Ztschr. f. Aesth. u. Allg. Kunstwissenschaft*, V, 1960, S. 7–32.

Hofmann, W. Fragen der Strukturanalyse. — *Ztschr. f. Aesth. u. Allg. Kunstwissenschaft*, XVII/2, 1974 und *Bruchlinien*, S. 70–89.

Idem. Über Gestalt und Symbol. — *Ztschr. f. Aesth. u. Allg. Kunstwissenschaft*, Bd. III, 1955–57, S. 77–93.

Idem. Was bleibt von Wiener Schule? — *Jahrbuch des Zentralinstituts f. Kunstgeschichte*, 1986, 2, 273–290.

Imdahl, Max. *Arenafresken. Ikonographie — Ikonologie — Ikonik*. München, 1980.

Köhler, Herbert. *Strukturelle Bildlichkeit. Studien zum Begriff der Struktur in der Kunstgeschichte*. München, 1984.

Költzsch, Georg-W. *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Köln, 2000.

Kunstgeschichte als Geistesgeschichte — Eine andere Wiener Schule. In: *Das größere Österreich*. Hrsg. von K. Soettriffer. Wien, 1982, S. 162–164.

Kunstpositionen. Kunst als Thema gegenwertiger evangelischer und katholischer Theologie. Hrsg. von W.E. Müller und J. Heumann. Stuttgart, 1998.

Lützel, Heinrich. Zur Lage der Kunstwissenschaft. — *Ztschrift f. Aesth. u. Allg. Kunstwissenschaft*, XIX/1 (1974), S. 24–56.

Mendgen, I. Von. Vermeers De Schilderconst in der Interpretationen von Kurt Badt und Hans Sedlmayr. *Probleme der Interpretation*. Frankfurt a. Mein, Bern, N.Y. 1984 (*Europäische Hochschulschriften Reihe, 28, k/g 33*).

Michalski, Sergiusz. *Strukturanalyse, Gestaltismus und die Kublersche Theorie: Einige Bemerkungen zu ihrer Geschichte und Abgranzung*. — *Problemi di methodo: condizioni d'esistenza di una storia dell'arte*, p. 69–77 (*L'Atti del XXIV Congresso Internazionale di storia dell'arte*. Bologna, 1982).

Idem. *Critical reflections on Hans Sedlmayr*. — *Nordic Kunsthistorikersymposium Konstverten Kapens Historiographi*, Uppsala, 200, p. 24–25.

Moranski, S. *Absolut i forma*. Krakow, 1968.

Pächt, Otto. *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. München, 1977 (bes. 187–300).

Idem. *Kritik der Ikonologie*. In: *Bildende Kunst als Zeichensystem*. Hrsg. v. E. Kaemmerling. Bd. I, Köln, 1979, S. 353–376.

Panofsky, Erwin. *The History of art as a Humanistic Disciplin*. — *The Meaning of the Humanistics*. Ed. By T.M. Green, Princeton (N.Y.), 1940, p. 89–118 (*Kunstgeschichte*

als Geisteswissenschaftliche Disziplin. — Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln, 1975, S. 7–35).

Pazura, Stanislaw. Sedlmayrova teoria umeni. Structura a sacrum. — Umeni, XXIII/1, 1975, s. 26–36.

Piel, Friedrich. Hans Sedlmayr: Theorie als Praxis. — Pantheon, XLII/4 (oct.-dec. 1989), S. 402.

Quitsch, Heinz. Verlust der Kunstwissenschaft? Eine kritische Untersuchung der Kunsttheorie Sedlmayr's. Lpz., 1963.

Rehberg, Karl-Siegbert. Konservative Ambivalenzen: Arnold Gehlen und Hans Sedlmayr als "Zeitdenker". — "In Bildern denken". Bilder im Kunst, Wissenschaft, Literatur und Technik, Ineterdisziplinäre Beiträge. Kolloquium zu Ehren von H. Holländer. 11–12.04.1997, Reiff-Museum. Aachen.

Rosenhauer, Arthur. Zur neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte. — L'art et les révo-
lution: Section 5: Révolution et évolution de l'Histoire de l'art de Warburg à nos jours,
73–83. — Congrès International d'Histoire de l'art, 27e, 1989, Strasbourg.

Schapiro, M. Rewiew of Kunstwissenschaftliche Forschungen II. — AB, XVIII,
p. 258–268.

Schneider, Norbert. Revolutionskritik und Kritik der Moderne bei Hans Sedlmayr. L'art
et les révolution: Section 5: Révolution et évolution de l'Histoire de l'art de Warburg à
nos jours, 85–93. — Congrès International d'Histoire de l'art, 27e, 1989, Strasbourg.

Idem. Hans Sedlmayr. In: Altmeister moderner Kunstgeschichte. Hrsg. H. Dilly, Brl.,
1990.

Snow, Fritjof. Concerning forms in art. — Art and thought. — 1947, p. 5–13.

Voivodik, J. Pojeti struktury a umeleckého dila ve strukturální umenovede Hanse
Sedlmayra (ve spornáni se strukturální estetikov Jana Mukařovskeho). — Umeni, XLV,
1997, n. 1, S. 3–25.

Volavkova, Hana. Plodny spor o interpretach. Umeni, t. 14 (1966), s. 429–432.

Поздняя Античность и романика

Brunow, Nikolay. "Das erste mittelalterliche Architektursystem". — Byzantinische
Zeitschrift, Bd. XXXV, 1935, S. 109–113.

Weigand, E. "Das erste mittelalterliche Architektursystem". — Forschungen und
Fortschritte, Jg. X, 1934, S. 414–415.

Schneider, A. M. Das Architektursystem der Hagia Sophia zu Konstantipol. — Oriens
Christianus, Bd. 35, H. 1, S. 5ff.

Durliat, M. C. de. Sedlmayr's Saint Martin de Tours im elften Jahrhundert. München,
1969. — Bayerische Akademie der Wissenschaft, Philosiph.-Hist. Klasse., Abhandlung,
1969.

Готика

Bandmann, Günter. Ikonologie der Architektur. — Zetschrift f. Aesth. u. Allg.
Kunstwissenschaft, Bd. I, 1951.

Idem. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Brl., 1951, 1979⁶

Crossly, Paul. Medieval architecture and meaning: the limits of iconography. — BM, 1988,
130, n. 1019 (febr.), p. 116–121.

Frankstel, P. Suger et les débuts de l'age gothique. — Annales, 7e ann (1952), p. 21–29.

Frankl, Paul. The Gothic literary sources and interpretation trough eight centuries.

Princeton (N.Y.), 1960.

Gall, Ernst. Hans Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale. — Kunstchronik, 1951 (Jg. 4), S. 14–21, 330–332.

Gerat, Ivan. Unerwünschte Freiheit. Instrumentalisierung des Mittelalterbildes im kunstgeschichtlichen Denken von Hans Sedlmayr. Freiburg, 1994.

Gosebruch, Martin. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale; Gunter Bandmann: Architektur als Bedeutungsträger. — Göttingenischer Gelehrteanzeiger, Bd. 208 (1951), n. 1–4, p. 232–277.

Grodecki, Louis. L'interprétation de l'art gothique. — Critique, t. VIII (1952), p. 847–857.

Hempel, Eberhard. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — Deutsche Literaturzeitung, Jg. (Bd.) 73 (1952), n. 1, col. 26–33.

Herzog, E. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — Zeitschrift f. Deutscher Altertum, Bd. 83 (1951–1952), Anzeiger, S. 105–110.

Jantzen, Hans. Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreich. Chartres, Reims, Amiens. Hamburg, 1957.

Lambert, Elie. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — Erasmus, t. IV (1951), col. 506–511.

Lehmann, Edgar. Günter Bandmann. Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. — Deutsche Literaturzeitung, Jg. (Bd.) 73 (1952), n. 10, col. 610–613.

Lützel, Heinrich. — Deutsche Universitätszeitung, 6. Jg., Heft 15/16, S. 28.

Metz, Peter. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — Münster, Bd. IV (1951), S. 361–364.

Rupprecht, Bernhardt. Vorwort. — Hans Sedlmayr. Die Entstehung der Kathedrale. Basel-Freiburg-Wien, 1988, S. V–XVI.

Simson, Otto von. Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. — Kunstchronik, 1951 (Jg. 4), S. 78–84.

Ueberwasser, Walter. Zu Sedlmayrs Kathedralenbuch. — Kunstchronik, 1951 (Jg. 4), S. 84–92, 329–330.

Weis, Adolf. Die Entstehung der Kathedrale. — Hochland, 1951.

Ренессанс, барокко, рококо

Cattani, G. Baroque et rococo. — Critique, 1957, p. 613–614.

Einem, Herbert von. Über "Michelangelo...". — Göttingenischer Gelehrteanzeiger, Bd. 203 (1941), p. 358–373.

May, W. Rokokoarchitektur. — Zeitschrift Deutschen Verein f. Kunstwissenschaft, 1974, 28, n. 1–4, p. 3–35 (ун.).

Keller, Harald. Rückblick auf das Fischer von Erlach-Jahr. — Kunstchronik, Bd. X (1957), S. 185–206.

Menche, Hermann. Raum und Bild des Menschen: Beiträge zur Architektiur und bildende Kunst. Brl., 1980 (ун.).

Rantner, H. Johann Bernard Fischer von Erlach. Wien, 1976².

Wittkower, R. Diskussion um Fontana. — Kritische Berichte, Bd. III/IV, 1930–1932, S. 142ff.

Критика современности

Adama van Scheltema, Frederik. Die Kunst des Abendlandes. Bd. 5: Die Kunst der Moderne. Stuttgart, 1960.

Art in Crisis. The Lost Centre. — BM, 100, p. 443.

Castelfranco, G. Conversazione sull'astrattismo. — Nuova Anthologia, XCIII (1958), vol. 474, p. 107–116.

Chastel, Andre. Le jeu et le sacre dans l'art moderne. — Critique, t. XI (1955), p. 428–446, 515–533.

Conrad, R. Das vierte Zeitalter und die modernen Kunst. Betrachtung zur Entwicklungspsychologie unserer Epoche. — Psychiatrie und Gesellschaft (Werner Villingner zum 70. Geburtstag). Hrsg. von H. Ehrhard. Bern-Stuttgart, 1958.

Diamond, F. Verlust der Mitte. — AB, XVII, p. 107–108.

Hosebruch, M. Marginalien astheistischer Kunst? — Merkur, Bd. VI (1952), S. 496–499.

Hofmann, Werner. Zu einer Theorie der Kunstgeschichte. — Zeitschrift f. Aesthetik und allgemeiner Kunstwissenschaft, Bd. XIV (1951), S. 118–123.

Hoppenstedt, Johim Friedrich. Dämonie der modernen Kunst. — Merkur, Bd. IV (1950), S. 225–229.

Jähniq Dieter. Hegel und These vom "Verlust der Mitte". — Spengler-Studium. Festgabe f. Manfred Schröter zum 85. Geburtstag. Hrsg. v. Anton Mirko Koktanek. München, 1965, S. 147–176.

Jonak, Ulf. Seelenquälen: Bauten der paranoiden Phantasie. — Daidalos, 1989, n. 31, S. 112–120.

Kieser, Emil. [Verlust der Mitte]. — Ztschr. f. Kunstgeschichte, 13, 1950, S. 158–162.

Kuspit, D.B. Authoritarian Aesthetics and the Elusive Alternative. — Journal of Aesthetic and art criticism. 1982–1983, 41, n. 3, p. 271–280.

Nolte, Jost. Kollaps der Moderne. Traktat über die letzten Bilder. Hamburg, 1989.

Österreicher, S. [Verlust der Mitte], — Frankfurter Hefte, 5. Jhg., 1950, H. 6.

Paz, Mario. Two masters of absurd: Grandwill and Carroll. — Sez nec Festschrift. — 1971, p. 134–137.

Roh, Franz. Verlust der Mitte (Besprechung). — Kunstchronik, II. Jg., 1949, S. 227ff, 294ff.

Roh, Juliane. [Verlust der Mitte] — Die Neue Zeitung, n. 172, 22.VII.1950.

Erwin Schäder. Geistinnerlichkeit als Trinitätsanalogie. Eine konstruktive Kritik neuzeitlicher Subjektozentrik im Lichte der Augustinischen Selbstvergewisserung. — Miriobyblios.

Scheja, Georg. Zur Erkenntnis und Wertung der modernen Kunst. — Deutsche Vierteljahrschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 25, 1951, S. 250–265.

Schnitzler, Hermann. Verlust der Mitte. — Zeitschrift f. Aesth. u. Allg. Kunstwissenschaft, Bd. I, 1951, S. 217–223.

Sonntag, Dina. Zugriff auf die Moderne. Fallstudien zu Kunstwissenschaft und Kunstausstellung um 1950 (Diss.), Stuttgart, 1997.

Voivodyl, J. Documenta X: Entart or Innovation of the void. Symbol and Symptom of era? — Atelier, n. 22 (oct.), 1997V.

Voß, Hermann. [Verlust der Mitte] — Zeitschrift f. Kunst, 4.Jhg., 1950, H. 1.

Warnke, Martin. Apologet der Mitte. — Kunstler, Kunsthistoriker, Museen. Beitrage zu

einer Kritischen Kunstgeschichte. Hrsg. V.H. Klotz. Lüzern, Frankfurt am Mein, 1979, S. 7ff.

Zucker, Paul. Art in crisis. — *The Journal of Aesthetics and art criticism*, 17, n. 2 (winter, 1958), p. 270–271.

«Русский» Зедльмайр:

История архитектуры в избранных отрывках. Под ред. М.В. Алпатова. М., 1935, с. 576–577 (прим. ред.).

Архитектурное творчество Микеланджело. Под ред. М.В. Алпатова. М., 1936, с. 124–125 (прим. ред.).

Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963², с. 168–169, 176, 180, 222.

Недошивин Г.А. Из истории современной западной социологии искусства. — *Современное искусствознание за рубежом*. Очерки. М., 1964, с. 7–40.

Граблева А.Н. Критический анализ эстетической концепции Ханса Зедльмайра. Диссертация. М., МГУ, 1970.

Куракина Л. Критика философско-эстетических основ «теории интерпретации» литературного произведения. — *Художественный образ и структура*. М., 1975, с. 100–123.

Перов Ю. В поисках методологического синтеза. — *Методологические проблемы современного искусствознания*. В. 1. Л., 1975, с. 166–175.

Ювалова Е. О некоторых интерпретациях ранней и высокой готики. — *Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв*. М., 1977, с. 38–46.

Граблева А.Н. Феноменологическая эстетика Ханса Зедльмайра. — *Современная буржуазная эстетика*. Критические очерки. М., 1978, с. 165–192.

Тасалов В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистических обществ. М., 1979.

Зись А.Я. Конфронтации в эстетике. Очерки о природе искусства. М., 1980, с. 138–141.

Бибахин В.В. — Общество. Культура. Философия. Материалы к XVII Всемирному философскому конгрессу. Реферативный сборник. М., 1983, с. 56–102.

Ванслов В.В. Католический критик модернизма. (Модернизм в оценке Ханса Зедльмайра). Ванслов В.В. Эстетика. Искусство. Искусствознание. Вопросы теории и истории. М., 1983, с. 378–389.

Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М., 1983.

Тасалов В.И. Принцип «конструктивной» гармонии произведения в методологии буржуазного искусствознания. — *Актуальные вопросы методологии современного искусствознания*. М., 1983, с. 333–358.

Рыклин М.К. Новое в структуралистском искусствоведении. — *Современная структуралистская идеология. Генезис политологических концепций*. Под ред. Н.Ф. Казина. М., 1984.

Андрияускас А.А. К вопросу о некоторых методологических аспектах исторических связей искусствознания с эстетикой и философией искусства (XVIII — начало XX века). — *Методологические проблемы современного искусствознания*. М., 1986, с. 91–121.

Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологические исследования. Под ред. М.С. Кагана. М., 1986, с. 178.

Тасалов В.И. Ганс Зедльмайр. Дилемма хаоса и порядка в постмодернизме 50–70-х гг. — Искусствознание Запада об искусстве XX в. М., 1988, с. 43–71.

Грякалов А.А. Структурализм в эстетике. Критический анализ. Л., 1989, с. 18.

Тасалов В.И. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика. М., 1990.

Бибихин В.В. Ганс Зедльмайр: искусство видеть. Утрата середины. — Новый ренессанс. М., 1998, с. 59–126.

Ванеян С.С. Между гештальтом и теофанией. Структурный анализ и история духа в творчестве Ханса Зедльмайра. — Искусствознание, 1/99.

Его же. «Возникновение собора» и возрождение науки. — Искусствознание. 2/99.

Его же. Комментарии и Послесловие к: Ханс Зедльмайр. Искусство и истина. М., 1999.

Его же. Искусствознание как наука и поэзия. — Российский исторический вестник, т. 3, 2000.

Его же. Пределы смысла и границы пространства. Проблемы интерпретации архитектуры в искусствоведческой рефлексии переходного периода. — Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000, с. 327–346.

Бибихин В.В. Послесловие к: Ганс Зедльмайр. Искусство и истина. СПб., 2000.

Осминская Н. Каверзы интерпретации. Еще раз о нравственных принципах истории искусства. — Ex libris-НГ от 24.02.2000.

Люсый А. Терапия мгновением. — «Русский журнал» от 5.05. 2000.

Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX века. М., 2003, с. 404–438.

ОБЩАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Данная библиография частично дополняет литературу, упоминающуюся в примечаниях. Особое внимание было уделено литературе, появившейся за последние 15 лет. Почти исчерпывающая (до 1984) библиография на тему «гештальт-структурализм и искусство» см.: Kohler. *Op. cit.*, S. 229–282. Составитель особо оговаривает (S. 228), что он минимально включал тексты «пражского кружка», «французского структурализма» и книги, относящиеся к «философии языка».

Аббаньяно Никколо. Введение в экзистенциализм. Спб., 1998.

Он же. Мудрость жизни. 1996.

Автономова Н.С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977.

Автономова Н.С. Структуралистская антропология. — Буржуазная философская антропология XX века. М., 1986.

Американская философия искусства. Антология. М., 1997.

Аналитическая философия. Становление и развитие. Антология. М., 1998.

Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики. М., 1966.

Он же. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

Барт Р. Мифологии. М., 1994.

Башляр Гастон. Психоанализ огня. М., 1991.

Он же. Вода и грезы. М., 1998.

Бенвенист Эмиль. Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995.

Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.

Валери Поль. Об искусстве. М., 1993².

Вебер Макс. Избранное. Образ общества. М., 1994.

Вежицкая Анна. Язык. Культура. Познание. М., 1997.

Вергеймер Макс. Продуктивное мышление. М., 1987.

Он же. О гештальт-теории. — Хрестоматия по истории психологии. М., 1980, с. 84–99.

Волкова Е.В. Эстетика и искусствоведение. М., 1986.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.

Гильдебрандт Дитрих фон. Новая Вавилонская башня. Избранные философские работы. СПб., 1998.

Гумбольдт Вильгельм фон. Язык и философия культуры. М., 1985.

Делез Жиль. Логика смысла. М., 1995.

Он же. Различие и повторение. Спб., 1998.

Он же. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998.

Он же. Фуко. М., 1998.

- Женетт Жерар. Фигуры. Т. 1–2. М., 1998.
- Зонтаг Сьюзен. Мысль как страсть. Избранные эссе 1960-х — 1970-х годов. М., 1997.
- Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1986.
- Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998.
- Кассирер Эрнст. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998.
- Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М., 1999.
- Козловский Петер. Культура постмодерна. М., 1995.
- Кроче Бенедетто. Теория и история историографии. М., 1998.
- Кун Т. Структура научных революций. М., 1977.
- Лакан Жак. Инстанция Буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997.
- Леви-Строс. Структурная антропология. М., 1984.
- Он же. Первобытное мышление. М., 1994.
- Лиотар Жан-Франсуа. Состояние постмодерна. СПб., 1998.
- Любак Анри де. Драма атеистического гуманизма. М., 1997.
- Маннхейм Карл. Диагноз нашего времени. М., 1994.
- Маритен Жак. Ответственность художника. — Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991, с. 171–207.
- Маркузе Герберт. Одномерный человек. Исследование идеологии Развитого индустриального общества. М., 1994.
- Он же. Эрос и цивилизация. Философское исследование учения Фрейда. М., 1995.
- Марсель Габриэль. Трагическая мудрость философии. Избранные работы. М., 1995.
- Он же. Быть и иметь. Новочеркасск, 1994.
- Мулуд Ноэль. Современный структурализм. Размышления о методе и философии точных наук. М., 1973.
- Нибур Ричард. Христос и культура. — Христос и культура. Избранные труды Р. Нибура и Райнхольда Нибура. М., 1996.
- Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология. М., 1999.
- Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978.
- Общая риторика. М., 1986.
- Панофский Эрвин. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Западе. М., 1998.
- Поппер Карл. Логика и рост научного знания. М., 1983.
- Он же. Нищета историзма. М., 1990.
- Он же. Открытое общество и его враги. Т. 1–2. М., 1992.
- Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Форма в архитектуре. Проблемы теории и метода. М., 1990.
- Серио П. Лингвистика и биология. У истоков структурализма. — Язык и наука конца XX века. Сб. ст. под ред. Ю.П. Степанова. М., 1995.
- Соссюр Фердинанд де. Труды по языкознанию. М., 1977.
- Структурализм: «за» и «против». Сборник статей. М., 1975.

- Розеншток-Хюсси Ойген. Бог заставляет нас говорить. М., 1997.
- Трубецкой Н.С. Избранные труды по филологии. М., 1987.
- Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Фрейд Зигмунд. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992.
- Он же. Художник и фантазирование. М., 1995.
- Фуко М. Слова и вещи. М., 1994².
- Он же. Археология знания. Киев, 1996.
- Он же. История безумия в классическую эпоху. М., 1998.
- Хомский Наум. Аспекты теории синтаксиса. М., 1972.
- Хоркхаймер Макс, Адорно, Теодор В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.-СПБ., 1997.
- Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Mein, 1973.
- Arnheim, R. *The split and the structure: 28 essays*. Lnd., 1996.
- Idem. *Parables of sun light: observations on psychology: the arts and the rest*. Berkley-Los Angeles-Lnd., 1989.
- Art history and its methods: a critical anthology*. Ed. by E. Feruil. Lnd., 1995.
- Bauer, Hans Ludwig. *Schöpferische Erkenntnis. Die Ästhetik Jaques Maritains*. München-Salzburg, 1969.
- Beyer, Andreas. *Pfadfindung einer zukünftigen Kunsthistoriographie: Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi*. — *Kritische Berichte*, 1988, 16, n. 4, 24–28.
- Bialostocki, Jan. *Stil und Ikonographie*. Dresden, 1966.
- Bernstein, J.M. *The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge, 1992.
- Bologna, Ferdinando. *Questioni di methodo dal testo al contesto*. — *Tra methodo a ricerca: contributi di storia dell'arte*. — *Atti del seminario di studio in ricordo di Maria Luisa Ferrari*, Lecce, 22–23 mazzo, 1988, 13–27.
- Bourdieu, Pierre Felix. *The field of cultural production: essays on art and literature*. Ed. by P. Johnson, N.Y., 1993.
- Idem. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. F. a. M., 1991.
- Carrier, David. *Artwriting*. Amherst (Mass.), 1987 (rez. — *AB*, 1992, 74, n. 2 (june), 190).
- Carol, Noel. *Historical narratives and the philosophy of art*. — *Journal of aesthetic and art criticism*, 1993, 51, n. 3, 313–326.
- Charch, Marie. *Further on "Semiotics and art history"*. — *Art bulletin*, 1993, 75, n. 2, 338–340.
- Cometto, Nazareno. *Teologia dei segni liturgici nello spazio architettonico*. — *Religiosità, teologia e arte: convegno di studio della Ponteficia facoltf teologica della Sardegna*. Cagliari, 27–29 mazzo, 1987, 105–115.
- Congrès de l'Association des théologiens pour l'étude de la morale (1991, Orsay). *Esthétique de l'éthique: de la morale comme art d'amier*. — *Revue d'éthique et de théologie morale*, 1992, n. 180 (mars), 206 p.
- Critical terms for art history*. Ed. by R.S. Nelson and R. Schift. Lnd.-Chicago, 1996.

- Danto, Arthur C. *Embodied meanings: critical essays and aesthetic meditations*. N.Y., 1994.
- Idem. *From aesthetics to art criticism and back*. — *Journal of aesth. and art criticism*, 1996, 54, n. 2 (spring), 105–115.
- Idem. *The philosophical disenfranchisement of art*. N.Y., 1986.
- Deconstruction and criticism*. Lnd., 1974.
- Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture*. Ed. by P. Brinette, D. Wills. Cambridge (Mass.), 1994.
- The Dictionary of art*. Ed. by Jane Turner. Vol. 29. Lnd.-NY., 1996.
- Dittmann, Lorenz. *Festschrift*. Hrsg. v. H. Bothner, H. Casper, Kl. Güthlein, R. Kahn. F. A. M., 1994.
- Dvořák, Max. *Studien zur Kunstgeschichte*. Lpz., 1989.
- Encyclopedic Dictionary of semiotics*. Gen. Ed. Th. A. Sebeok. Vol. II. Brl.-Lnd.-NY. 1986.
- Europäische Enzyklopedie zur Philosophie und Wissenschaft*. Hrsg. von H.J. Sandkühler. Bd. 4, Hamburg, 1990.
- Fray, Dagobert. *Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen*. Augsburg, 1929.
- Idem. *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg, 1929.
- Idem. *Grundlagen zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*. Wien, 1949.
- Idem. *Dämonie des Blickes*. Mainz, 1953 (о Д. Фрайе см.: Gensbaur-Beudler, Ulrike. Dagobert Fray, *Lebensphilosophische Grundlagen seiner Kunsttheorie*. — *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte*, 1989, 42, 53–79).
- Freedberg, David. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago-Lnd., 1989 (rez.: BM, 1991, 133, n. 1055 (febr.), 125126).
- Geschichte, erleben im Museum: Anregungen und Beispiele für den Geschichtsunterricht*. F. a. M., 1992.
- Gibar, A. *Philosophical foundations of Genetic psychology and Gestalt philosophy*. The Hague, 1968.
- Grassi, Ernesto. *Kunst und Mythos*. Hamburg, 1957.
- Idem. *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rethorischen*. München, 1967.
- Harrison, Charles. *Art and language: the contest for the modern*. — *World and art: themis of unity in diversity* (26th. International Congress of history of art, 1986, Washington), 309–318.
- Hans, Andreas. *Leidenschaft und Pathosformel: auf der Suche nach Bezügen Aby Warburg zur barocken Affektenlehre*. — *Europäische Barock-Rezeption*, Teil II, 1991, 1319–1339.
- Huber, Hans Dieter. *Systematische Kunstwissenschaft: eine neues Paradigma*. — *Kritische Berichte*, 1994, n. 22, H. 2, 87–93.
- Huizinga, Johann. *Wege der Kulturgeschichte*. München, 1930.
- Idem. *Im Bann der Geschichte: Betrachtungen und Gestaltungen*. Leiden, 1941.
- Idem. *Geschichte und Kultur*. Stuttgart, 1954.
- Iversen, Margaret. *Alois Riegl and the aesthetics of desintegration*. — *Kunst und Kunsttheorie. 1400–1900*. Hrsg. v. P. Ganz, M. Gosebruch, N. Meier, M. Warnke. — *Wöllfenbütteler Forschungen*, 1991, 48.

- Jähmig, Dieter. Welt-geschichte: Kunst-geschichte. Studien zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung. O.J.
- James, Merlin. Engaging images: "practical criticisme" and visual art. Lnd., 1992.
- Kapner, Gerhardt. Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft: Aufsätze zur Sozialgeschichte der Kunst. Wien-Köln, 1991.
- Krukowski, Lucian. Art and concept: a philosophical study. Amherst (Mass.), 1989.
- Idem. Aesthetic legacies. Philadelphia, 1992.
- Kultermann, Udo. Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft. München, 1990 (rez.: Bisanz, R.M. Art history: which way? — Art Journal, 1993, 52, n. 2 (summer), 101–107).
- Kunst als Bedeutungsträger: Gedankenschrift für Günter Bandmann. Hrsg. v. W. Busch. Brl., 1978.
- Kunst um 1800 und die Folgen: W. Hofmann zu Ehren. Hrsg. v. Chr. Beufler u. a. München, 1988.
- Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Hrsg. v. M. Warnke. Gütersloh, 1970.
- Labuda, Adam S. Die Ostsiedlung und die gotische Kunst: Begriffe und Realitäten. — Künstlerischer Austausch=Artistic exchange, vol. 2, 31–38.
- Language of art history. Ed. by S. Kemal, I. Gaskell. N.Y., 1991 (rez.: Art Journal, 1993, 52, n. 2, 101–107).
- Maritain, Jaques. Creative intuition in art and poetry. N.Y., 1955.
- Idem. Saint Thomas and problem of evil. Milwaukee, 1942.
- Mitchell, W.J.T. Iconology: image, text, ideology. Chicago-Lnd., 1986.
- Moxey, Keth. The practice of theory: poststructuralism, cultural politic and art history. N.Y., 1994.
- Negrin, Liewellyn. Postmodernism and crisis in criticism. — Philosophy and social criticism, 1993, 19, n. 2, 171–193.
- New art history. Ed. by A.L. Rees, Fr. Borzello. N.Y., 1992.
- Object of art history: a range of critical perspectives. Ed. by D. Freedberg, O. Grabar etc. N.Y., 1992 (rez. AB, 1994, 76, n. 3 (sept.), 394–410).
- Panofsky, Erwin. Meaning in visual art. N.Y., 1957.
- Idem. Probleme der Kunstgeschichte (1927). — Idea, 1988, 7, 7–13.
- Podro, Michel. The critical historicans of art. New Haven, 1982.
- Preziosi, Donald. Rethinking art history: meditations on a coy science. New Haven, 1989 (rez.: BM, 1991, 133, n. 1054 (jan.), 586).
- Riegl, Alois. Historische Grammatik der bildenden Künste. Hrsg. v. O. Pächt, K. Swoboda. Graz-Köln, 1966 (об А. Ригле см.: Olin, Margaret. Forms of respect: Alois Riegl's concept of altentivemess. — AB, 1989, 71, n. 2 (june), 285–289).
- Rosenberg, Raphael. Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung: Vasari, Agucchi, Filibien, Burckhardt. — Ztschr. f. Kunstgeschichte, 1995, 58, 3 3, 297–318.
- Roskill, Mark. What is art history? Amherst (Mass.), Lnd., 1975¹, 1989².
- Idem. The interpration of pictures. Amherst (Mass.), 1989.
- Saxl, Fritz. Lectures. Vol. 1–2, Lnd., 1957.
- Schapiro, Meyer. Selected papers. Vol. 1–2, Lnd., 1978 (о нем: Prange, Regine. Normen

der Freiheit: Meyer Schapiros Moderne. — Ztschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft, 1995, 40, n. 1, 77–100).

Schlosser, Julius von. Präludien. Vorträge und Aufsätze. Brl., 1927.

Idem. Festschrift zum 60. Geburtstag. Zürich, 1927.

Sinnbild und Abbild: zur Funktion des Bildes. Hrsg. v. P. von Naredi-Reiner, Innsbruck, 1994.

Sonesson, Göran. Pictorial concept: inquires into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world. Lund, 1989.

Spaceapelo, Natalino. Note di anthropologia del simbolo. — Religiosità, teologia e arte: convegno di studio della Ponteficia facoltà teologica della Sardegna. Cagliari, 27–29 mazzo, 1987, 155–165.

Stopfel, Wolfgang. Geistliche und bauliche Tradition: Gleichklang oder Konflikt? — Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1990, 48, n. 1, 14–19.

Sullivan, Sean M. Maritains theory of poetic intuition. Fribourg, 1964.

Tilghmann, B. P. But is it art? The value of art and the temptation of theory. N.Y., 1986.

O'Toole, Michael. The language of displayed art. Rutherford, 1994.

Vision and textuality. Ed. by St. Melville, B. H. Reeding, Basingstock, 1995.

Warburg, Aby. Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Bibliothek Warburg und Gertrud Bing. Bd. I, Lpz.-Brl., 1932 (о нем: Mnemosyne. Göttingen, 1979).

Ward-Steinmann, David. Toward a comparative structural theory of the arts. San Diego, 1989.

Was ist ein Bild? Hrsg. v. J. Böhm. München, 1995.

Wind, Edgar. The eloquence of symbol: studies in humanist art. Ed. by J. Andersson, Oxford, 1993.

Wittke, Dieter. Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Göttingen, 1979.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Abraham P. 350
Allesch G.J. von 37, 124
Andre G. 347, 391
Arnold W. 121
Assanger R. 121
Badt K. 54, 133–135, 240
Baldwin Smith E. 348
Bandmann G. 132, 238, 245, 349, 351, 352, 357
Bätschmann O. 135
Belting H. 56, 133, 238, 248
Bialostocki J. 135
Bohmann R. 36
Borromini Fr. 123
Braun J. 351
Breton A. 129, 235
Brunow N. 57
Castelli E. 39, 235
Coudenhove-Erthal E. 37
Crossly P. 350, 353, 357
Daniélou J. 352
Danto A.C. 248
Dawson Ch. 379
Dilly H. 20
Dittmann L. 39, 55, 125, 126, 134–136, 243, 247
Dockery D.S. 134
Dvořák M. 122
Eco U. 379
Einem H. von 135, 239
Eissler R. 348
Evers H.G. 245, 348
Fischer von Erlach J.B. 36, 39, 123
Frankl P. 241, 349, 351, 356, 358
Frankl V. 241
Frey D. 125, 131
Friedrich C.D. 239
Frodl-Kraft E. 36–39
Gall E. 348, 351, 353, 355
Gerat I. 56, 125, 127, 131, 358
Gilson E. 136
Gombrich E. 39, 57, 124, 135
Gosebruch M. 54, 349–351, 353, 354, 358
Grassi E. 136
Grodecki L. 350, 355, 356
Habel W. 36
Hacker Th. 379
Hagenlocker W.A. 376
Hall E. 379
Hamann R. 348
Harre R. 121
Heckscher W.S. 56
Heinrich W. 39
Hempel E. 348, 355
Henckmann W. 126
Herzog E. 353, 355, 358
Hess W. 124
Hesselgren S. 379
Hetzer Th. 352
Hirsch H. 348
Höfer J. 134
Hofmann W. 56, 125–126, 132, 135, 239, 240, 243, 247, 248, 353, 377
Hollbaum Fr. 236
Horwegen I. 351
Huizinga J. 379
Huysmans J.K. 351
Jähnig D. 246
Jantzen H. 349, 356
Jenks Ch. 379
Junger E. 236
Kaemmerling E. 122, 135
Kereny K. 122
Kern E. 353
Kieser E. 246
Kirschbaum 19
Kitschelt L. 347
Köhler H. 20, 56, 119, 122, 126
Koktanek A.M. 246
Krautheimer R. 348
Kuhn H. 39, 378, 379
Laborde A. de 349
Lacomb R. 121
Le Corbusier Ch.-E. 123
Leeuw G. van der 379
Lützeler H. 55, 56, 126, 244, 246, 247
Mâle É. 348
Mecacci 121
Meßner J. 379
Mos J. von 39
Müller G. 235
Müller-Armak A. 350
Neumann E. 379
Nibur H.R. 379
Norberg-Schulz C. 379
Novotny F. 240
Nowak K. 379
Ottenbacher A. 36
Otto W.F. 122, 348, 354
Paatz W. 350
Pächt O. 57, 122
Panofsky E. 57, 122, 126, 133, 135, 350, 378

- Pazura S. 127
Pinder W. 37, 238, 239, 349, 351, 377
Podro M. 123
Pochat G. 39
Prak N.L. 379
Rahner K. 130, 134
Rassem M. 39
Rehberg K.-S. 379
Rehm W. 235
Renther H. 39
Riegl A. 37, 122
Ritter R. 122
Robert C. 135
Roh F. 237
Rothacker E. 120, 379
Rupprecht B. 376
Sauer J. 348
Sauerländer W. 56
Schapiro M. 54
Scheja G. 235, 246–248
Scheltema A.F. van 38, 244, 353
Schlesinger M. 348
Schlosser J. von 36, 132
Schmarsow A. 349
Schnabel F. 238
Schnitzler H. 244, 248
Schrade H. 236
Schröter M. 246
Schuder W. 36
Simson O. von 354, 355
Soden H. von 379
Sonntag D. 245
Taylor St. S. 36
Thoma H. 376
Tillich P. 129–130, 379
Tolnay Ch. de 352
Toynbee A.J. 379
Voß H. 246
Weber O. 379
Weinhandl F. 351
Weise G. 244, 351
Wolandt G. 122
Wölfflin H. 124
Wonninger G. 121
Zimmermann G. 379
- Абеляр П. 297
Абрахам П. 291, 292, 350
Августин Блаженный 155, 373, 378
Адамс Г. 337
Адорно Т. 246, 373
Айнем Г. фон 184
Аккерман Дж. 352
Алlesh Г.Й. фон 124, 238
Алпатов М.А. 37, 51, 58, 272–274, 348, 352
Андре Г. 331
Андрияускас А.А. 51, 58
- Анзье Д. 20
Антисери Д. 121
Аполлон 74
Аристотель 355
Арнхейм Р. 120, 121
Баадер Ф. фон 92, 96, 98, 129, 196, 306, 366, 377
Бадт К. 42, 50, 54, 113, 133–135, 240, 328, 370
Базен Ж. 348
Бандманн Г. 238, 245, 286, 327, 329–331, 333, 340, 342, 344, 349, 352, 356, 357
Барт Р. 17, 47, 126, 129
Батай Ж. 129
Бауер Г. 34
Башляр Г. 103, 132, 368
Беккер П. 96
Бельгинг Х. 46, 47, 85, 116, 132, 133, 218, 223, 230–233, 235, 238, 248
Бергсон А. 99, 130–131
Бердяев Н.А. 32, 51, 190, 191, 241
Беренгарий 352
Берк П. 109
Бернар Клервоский 297, 325, 334
Бетховен Л. ван 7, 310
Бибихин В.В. 36, 51, 58, 128
Блок А.А. 51
Блох Э. 161
Боде В. фон 42, 220
Бодлер Ш. 15, 171
Болдуин-Смит Э. 327
Больнов 96, 100, 241, 244, 371
Борромини Фр. 27, 36, 37, 125
Борс сэр 13
Босх И. 307, 308
Боэций 321
Браун Й. 285
Брейгель П. Старший 52, 58, 83, 111, 120, 133
Брентано Ф. 120, 121, 370
Бретон А. 46
Брё Э. де 321
Брунов Н.И. 37, 51, 57, 348, 349
Буркхардт Я. 207, 237
Бюлер К. 36
Вагнер Р. 236
Вайзе Г. 171, 297
Вайнхандль Ф. 55, 247, 285
Ван Гог В. 199, 206
Ванслов В.В. 57
Варбург А. 110, 123, 344
Ватто А. 309
Вебер М. 212, 394
Вейдле В.В. 32, 50, 51, 57, 117, 130, 136, 159, 178, 179, 206, 235, 238, 244, 245, 287
Вейзе Г. 201, 297

- Вёльфлин Г. 8, 27, 44, 82, 88, 122–124, 273, 338, 339, 356, 376, 377
 Вермер Делфтский Ян 52, 75, 111
 Вертгеймер М. 77, 120, 123, 195
 Виганд Т. 24
 Виллар д'Оннекур 321
 Вильям Дуранд 345
 Вильямс Ч. 20
 Виндельбандт В. 122, 155, 234
 Винникот Д.В. 7
 Витгенштейн Л. 81
 Вотруба Ф. 35
 Вюйермоз Э. 98, 130
 Гадамер Г.Г. 42, 86, 100, 101, 125–128, 130, 131
 Галахад сэр 13
 Галл Э. 209, 211, 291, 294, 316–318, 320, 322, 324–326, 334, 335, 348, 351, 353, 354
 Гегель Г.В.Ф. 25, 32, 37, 125, 126, 171, 214–215, 230, 232, 248, 371
 Гелен А. 379
 Гельдерлин Фр. 206
 Гемпель Э. 315, 336–338, 355
 Геракл 169
 Герат И. 47, 56, 82, 102
 Гершензон-Чегодаева Н.И. 52, 58
 Гёте И.В. 13, 20, 125, 292, 311, 351
 Гильдебрандт Д. фон 127
 Гиппократ 241
 Гиждеу С. 236
 Гитлер А. 29, 35, 211
 Гозебрух М. 54, 272, 286, 326–332, 335, 349, 351, 353–355, 358
 Гойя Ф. 183
 Гольдман Л. 121
 Гомбрих Э.Г. 36, 50, 109, 111–115, 124, 131, 343, 344, 371
 Горо Г. 25, 34, 35, 134, 193, 309, 329, 355
 Гофмансталь Г. фон 237
 Грабарь А. 354
 Граблева А.И. 57
 Грасси Э. 82, 128, 136, 371
 Гращенков В.Н. 19
 Грефе М. 163
 Гродецки Л. 282, 350
 Гуардини Р. 233, 248
 Гуго Сен-Викторский 297, 345
 Гумбольдт В. фон 292, 351, 365
 Гуссерль Э. 120, 123, 131, 135, 378
 Гойсманс Ж. 285
 Даниэлу Ж. 352
 Данте Алигьери 310
 Данто А.К. 233, 248
 Дворжак М. 24, 25, 32, 35, 77, 90, 120, 239, 302, 339, 342, 349, 353, 371
 Делакруа Э. 171
 Демус О. 34
 Джотто 90, 178, 302, 305, 306, 308, 352
 Диди-Юберман Ж. 20
 Дидро А. 168
 Дидье А. 20
 Дильтей В. 86, 104, 216, 370
 Дионисий Ареопагит 170, 171, 173, 285, 298, 345
 Дионисий Тракс 114
 Диттманн Л. 40, 42–46, 50, 54, 55, 82, 89, 113, 116, 118, 120, 122, 125, 126, 131, 134, 219, 220, 247, 370
 Домье О. 84, 184–186, 199, 206
 Достоевский Ф.М. 51, 352
 Дюлак Ж. 130
 Дюшан М. 46
 Евгений Савойский 23
 Ениг Д. 214, 215, 218, 247
 Жильсон Э. 119
 Зайко Г. 37
 Зауер Й. 271, 339, 341, 356, 357
 Зауерлендер В. 46
 Зедльмайр Жозефина 23
 Зедльмайр Эрнст Конрад 23
 Земпер Г. 171, 238
 Зиммель Г. 32, 77, 234
 Зись А.Я. 57
 Зонтаг С. 361, 395
 Иванов Вяч.И. 51, 189, 191
 Ингарден Р. 126
 Иоанн Богослов св. 96, 219, 287, 298, 328, 334, 335
 Иоанн Кассиан св. 134
 Иоганн Скотт Эуригена 298
 Иосиф Аримафейский св. 13
 Кандинский В.В. 46, 124
 Кант И. 131
 Капалет Д.Л. 134
 Карнап Р. 26
 Каро А. 111
 Карстенс А.Я. 177
 Кассирер Э. 88, 110, 342, 370, 395
 Кашнитц-Вайнберг Г. фон 349
 Келлер Г. 14
 Кёлер Г. 50, 120, 126
 Кидсон П. 350
 Клагес Л. 241
 Клее П. 191, 221
 Клейст Э. фон 31, 206
 Коринт Л. 191
 Коттансин П. 172
 Коффка К. 77, 241
 Краутхаймер Р. 331, 333, 341, 342, 344, 345
 Кречмер Э. 27, 37
 Кронос 196
 Кроссли П. 316, 341–345, 357, 358
 Кроче Б. 26, 82–83, 93, 105, 195, 371

- Кун Х. 34, 74, 236, 372, 371, 378
Куражо Л. 349
Куракина Л. 57
Лаборд А. де 349
Лакан Ж. 8, 119
Ланселот сэр 13
Лапланш Ж. 119
Ле Корбюзье Ш.-Э. 46, 182
Леви-Стросс К. 47, 121, 124, 337, 378
Левин К. 77, 120
Левинас Э. 120, 135
Леду К.-Н. 181, 309
Леонардо да Винчи 307
Лерш Ф. 205
Лефорт Г. фон 20
Лимбург бр. 309
Лисицкий Эль 181
Ломброзо Ч. 242
Лоррен К. 309
Лоуренс Аравийский 24
Любак А. де 20, 133, 235, 395
Людовик IX 314
Лютцелер Г. 42–44, 55–56, 243, 247, 325
Маль Э. 271, 341, 348, 357
Мандельштам О.Э. 7
Мане Э. 28, 30, 42, 177, 221, 240, 301, 378
Маннгейм К. 131, 374, 378
Мануччи В. 134
Маритен Ж. 32, 160, 395
Марк Ф. 191
Маркузе Г. 373
Марсель Г. 129, 371
Матисс А. 240
Маяковский В.В. 51
Мессерер В. 34
Метц 354
Микеланджело 84
Михайлов А.В. 377
Моисей 239
Морроу-Линдберг Э. 124
Музиль Р. 20
Мукаржовский Я. 120
Мэлори Т. 13, 20
Набоков В.В. 84
Недошвин Г.А. 51, 57, 392
Нишсе Фр. 32, 119, 123, 190, 206, 234
Новалис Фр. 200
Новотны Фр. 186
Нойбахер Г. 38
Норберг-Шульц Хр. 327
Нордау М. 242
Ориген 134
Ортега-и-Гассет Х. 116, 159, 160, 179, 191, 234
Отто Р. 47, 310
Панофский Э. 59, 76, 77, 84, 87, 88, 108–110, 114, 122, 126, 136, 297, 330, 333, 343, 344, 350, 358, 371, 378, 395
Пеги Ш. 314
Перов Ю. 57, 375
Петраковский А.В. 121
Пиаже Ж. 121, 131
Пиль Ф.Р. 34, 47, 352
Пиндер В. 25, 27, 37, 292, 371, 377
Пирс Ч. 123
Платон 112, 378
Плот Ф. 130
По Э. 379
Подро М. 122, 123, 352
Понталис Ж.-Б. 119
Поппер К.-Р. 57, 115, 124, 395
Поццо А. 279
Прометей 173
Пуссен Н. 307, 310
Пэخت О. 37, 39, 40, 50, 54, 83, 86, 87, 102, 104, 105, 109, 122, 272, 274, 371
Рассел Б. 81
Рассем М. 33
Реале Дж. 121
Рейнхардт М. 237
Рембрандт 90, 126
Ригль А. 26, 44, 54, 76, 90, 123, 126, 179, 273, 342, 376
Рикер П. 8, 58, 73, 115, 116, 134, 136, 345, 377
Риккерт Г. 122
Рипа Ч. 111
Ро Ф. 211
Робер Ю. 239
Роден О. 237, 239, 273, 274, 348
Рорти Р. 132
Роршах Р. 135, 229, 247
Ротхакер Э. 73, 120, 238, 375
Рубенс П.-П. 310
Румор К.Фр. фон 288
Рунге Ф.О. 206
Руппехт Б. 209, 348, 376
Сабуре В. 291, 292
Сартр Ж.-П. 20
Свобода К. 16, 26, 38, 41, 95, 122, 209, 210, 230, 325, 327
Сезанн П. 186, 187, 240
Сент-Экзепюри А. де 124
Сервантес М. 310
Сёра Ж. 240
Симонов В.В. 126
Симсон О. фон 289, 320–322, 327, 333–335, 344, 348, 350, 354, 355, 357, 358
Соловьев В.С. 51, 203, 244
Степун Ф. 51
Стржиговский Й. 37

- Стриндберг А. 206
Сугерий 320, 325, 330, 331, 340, 357
Схельгема А. ван 248, 311, 361
Сэмюэльсон Э. 130
Тасалов В.И. 57
Татаринов А.Н. 19
Тейар де Шарден 342
Тиллих П. 93, 100, 129, 135, 137
Тойнби Дж. 137, 209, 212, 222, 223,
244, 248, 373
Толмачев В.М. 242
Тольнай Ш. де 307
Торак Й. 35
Трактль Г. 206
Трельч Э. 156, 234
Турчин В.С. 57
Убервассер В. 318–320, 322–325, 334,
353, 354
Узнадзе Д.Н. 240
Федоров Н.А. 32, 51
Феодосий Великий 8
Фидлер К. 125
Фишер фон Эрлах Старший Б. 26, 30,
34–38, 75
Флакман Дж. 177
Флобер Г. 124
Фома Аквинский 112, 134, 378
Фор Э. 310
Фрай Д. 37, 83, 109, 131, 209, 211, 288,
331, 342, 371
Франкл В. 193
Франкль П. 56, 192, 249, 294, 338, 339,
346, 347, 349, 351, 356, 358, 377
Франциск Ассизский 313, 314
Фреге Г. 81, 124
Фрейд З. 136, 241, 351, 396
Фридрих К.Д. 34, 183, 184, 186, 206,
239, 352
Фродль-Крафт Е. 36–38
Фуко М. 47, 132, 368, 378
Фурманн Ф. 34
Хаан Х. 26
Хабермас Ю. 157
Хайдеггер М. 43, 95, 100, 125, 127, 128
Хайсс Р. 210
Хафтманн В. 209, 210, 216, 245, 246
Хекер Т. 202, 374
Херцог Э. 177, 332, 358
Хетцер Т. 238, 305, 352
Хёйзинга Й. 32, 77, 130, 159, 160, 179,
234–236, 242, 288, 293
Хофманн В. 45, 56, 85, 102, 105, 106,
120, 123, 126, 128, 132, 135, 184,
209, 216–219, 223, 227–229, 233,
247, 248, 353, 367, 377
Честертон Г.К. 112, 121, 275, 281
Шапиро М. 41, 54, 124
Шейа Г. 212, 214, 218, 221, 246–248
Шекспир В. 310
Шелер М. 55, 122
Шиллер Ф. фон 125
Шлейермахер Ф.Д.Э. 86, 125
Шлик М. 26
Шлоссер Ю. фон 25, 26, 28, 33, 36, 45,
50, 71, 82, 83, 85, 90, 104, 105, 126,
339, 371
Шмарзов А. 122, 274
Шницлер Х. 222
Шортер Б. 130
Шпенглер О. 32, 155, 160, 163, 190,
202, 214, 234, 244
Шрётер М. 214
Шраде Х. 236
Штейн Ш. фон 81
Штифтер А. 206
Штраус Р. 237
Шукуров Ш.М. 19, 20
Эбнер Ф. 314
Эйк Ян ван 307, 308
Эйхенгорст А.М. фон 24
Эко У. 39, 48, 56, 105, 120, 190, 327,
344, 347, 377, 379
Эренфельс Хр. фон 120, 121
Ювалова Е.П. 51, 58
Юнг К.-Г. 88, 102, 130, 313, 357
Юнгер Ф.Г. 117
Юнгер Э. 117, 136, 168, 169, 189, 192,
203, 229, 245, 374
Юнгманн Й.А. 313, 357
Юстиниан 29
Якобсон Р. 121
Янтцен Х. 33, 122, 209, 271, 272, 274,
276, 279, 291, 335, 339–341, 349,
353, 357
Ярошевский М.Г. 121
Ясперс К. 117, 133, 136, 159, 182, 194,
212, 234, 236, 239

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление к проекту	I
Предисловие	7
ВВЕДЕНИЕ	21
Искусствовед и солдат. Жизнь и труды Зедльмайра	23
Зедльмайр — «критическая форма» науки	40
1 ГЛАВА Бог и гештальт. Структурный анализ и история духа ...	59
Структурный анализ Зедльмайра как начальный этап его методологического движения	75
«Правильная установка» и «наглядный характер»	78
Послетворение как репродукция	84
Geistesgeschichte как опыт распространения на историю и преодоления структурных методов	90
Тема времени как способ расширения смыслового (онтологического) горизонта истории искусства	93
Теория значения Зедльмайра «anagogicus mos» искусства и науки	104
Проблема истины как проблема «реального» содержания изображения	106
Границы искусства и пределы науки	116
2 ГЛАВА Искусство, диагноз и терапия	137
«Утрата середины» как часть критической традиции	155
«Утрата середины» как часть «критической трилогии»	160
Структура и метод «Утраты середины»	162
История искусства как источник симптомов	166
Новое состояние видов искусства	180
От диагноза искусства к оценке эпохи: «современность» между приговором и прогнозом	197
«Пустующий трон» в утраченной «середине»: болезнь как искупление	205
«Утрата середины» как симптом науки	209

Зедльмайр между Хофманном и Бельтингом	223
3 ГЛАВА Собор и наука	249
Замысел и предпосылки «Возникновения собора»: историография как симптом	272
Структура «Возникновения...» и сущность собора	274
Архитектура как Abbild: собор и Небесный Иерусалим — sacrum et sacramentalia	282
Собор как архитектура: возникновение готики и проблемы структурного анализа	289
«Последствия собора»	299
«Возникновение собора»: историографическая реакция . .	315
Эрнст Галл и «новая терминология»	316
Вальтер Убервассер: собор как «архитектоническая деятельность»	318
Фон Симсон: история духа как мистика числа	320
Зедльмайр: возражение или обвинение?	322
Мартин Гозебрух: текстуальные пределы «иконографии архитектуры»	326
«Возникновение собора» как традиция	332
«Возникновение собора» и «иконография архитектуры»: Зедльмайр, Бандманн, Краутхаймер	341
«Готичность» и «научность»	346
Стиль и структура индивидуального метода	361
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. В поисках утраченного метода	361
Итоги Зедльмайра и перспективы науки	369
Путь жизни и путь науки	369
«Неутраченная середина» и обретенная перспектива	370
Судьба человечества, искусства и науки: за пределами критического метода	372
Наука как культ	374
БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ ЗЕДЛЬМАЙРА	381
БИБЛИОГРАФИЯ О ЗЕДЛЬМАЙРЕ	387
ОБЩАЯ БИБЛИОГРАФИЯ	394
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	400